

PALÍNDROMO

25

ISSN - 2175-2346

Volume 11, Número 25, setembro 2019

PALÍNDROMO



setembro 2019

25

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS - UDESC

Expediente

A **Revista Palíndromo** é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Existe desde 2004, inicialmente na forma impressa e depois apenas em modo eletrônico a partir de 2009. Trata-se de uma revista digital sem fins lucrativos e concebida para ser um veículo de divulgação de pesquisas e produção de conhecimento, devidamente inscrita na plataforma do Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas (SEER).

Palíndromo é uma palavra de origem grega que indica o que pode ser lido numa direção e também no sentido inverso, ou seja, de trás para frente. Avesa à ordem e às normas pré-estabelecidas, a pesquisa em/ sobre artes visuais remete não apenas a normas negadas, como demanda constante revisão de dados, processos e reorganização de ideias, acolhendo o que pode ser pensado como trânsito e travessia que desconhece uma só direção.

ISSN 2175 2346

Volume 11, número 25, setembro 2019

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC

Reitor: Prof. Dr. Marcus Tomasi

CENTRO DE ARTES – CEART

Diretora Geral: Prof. Dra. Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS – DAV

Chefe: Prof. Dra. Silvana Barbosa Macedo

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV

Coordenadora: Prof. Dra. Jocielle Lampert de Oliveira

EDITORES

Prof. Dra. Mara Rubia Sant’Anna

Prof. Dra. Célia Maria Antonacci Ramos

EDITORAS DE SEÇÃO

Prof. Dra. Jocielle Lampert

Prof. Dr. Fabio Wosniak

CORPO EDITORIAL TÉCNICO

Gabriel Bonfim

Isabel Xavier

Janaina Fornaziero Borges

Miguel Vassali

Rafael Gaspar

CONSELHO DE PARECERISTAS – Palíndromo v.11, n.25, 2019

Alena Jahn

Alexandre de Medeiros

Ana de Figueiredo

Andressa Boel

Angela Raffin Pohlmann

Angelica Adverse

Christiane Arcuri

Chrystianne Ivanóski

Cláudia Mariza Brandão

Clediane Lourenço

Daiana Schröpel

Eduarda Gonçalves

Fabio Wosniak

Flávia Vasconcelos

Gabriela Motta

Gilvânia Dias de Pontes

Gustavo Araujo

Isabela Frade

Jéssica Becker

Jocielle Lampert

Luana Wedekin

Maria Sardelich

Mário Carvalho

Marlen De Martino

Mónica Oliveira

Rodrigo Santos

Sandra Abello

Telma Scherer

Valeska Rangel

Vera Didonet Thomaz

Yasmin Fabris

FOTO DA CAPA

Estúdio de Pintura Apotheke

EDIÇÃO DE CAPA

Janaina Fornaziero Borges

Miguel Vassali

DIAGRAMAÇÃO

Gabriel Bonfim

Janaina Fornaziero Borges

Miguel Vassali

Rafael Gaspar

CONTATO

revistapalindromo@udesc.br

Palíndromo [recurso eletrônico] / Universidade do Estado de Santa Catarina.
Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. v. 1, n. 1,
(2004) - . – Florianópolis : UDESC/CEART, 2004 -

Quadrimestral

ISSN-e 2175-2346

DOI 10.5965/21752346

Disponível em: <www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/index>

Palíndromo (acesso em 10 set. 2019).

A partir de 2009 a revista passa existir apenas em modo eletrônico.

1. Artes plásticas. 2. Arte – Estudo e ensino - periódicos.

I. Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes.

CDD: 707 – 20. ed.

Ficha catalográfica elaborada pelo Bibliotecário Orestes Trevisol Neto CRB 14/1530
Biblioteca Central da UDESC

Pesquisa em Arte e Arte Educação

A pesquisa em Arte e Arte Educação, deriva da articulação, justaposição e entrecruzamento dos campos da prática artística e pedagógica. É nesta entre paisagem, que percebe-se a atuação do artista, professor, pesquisador em Arte e Arte Educação. Trata-se de sobrepor experiências ao processo criativo da praxis docente, permeada do fazer/agir/sentir como eixo norteador para refletir sobre qual e como o lugar da arte como experiência, conceitos que nos aproximam do pensamento de John Dewey. O processo criativo pode ser ativado pela docência, ou a docência ativada pelo processo criativo. Das imagens presentificadas no espaço de criação, ao desafio constituído no ensino e aprendizagem em Artes Visuais, nos cabe a reflexão sobre as formas ou modo de ser artista professor. Desta forma, tangenciamos na escolha dos artigos aqui apresentados, as questões que tecem nossas investigações e mapas para o exercício de um pensamento criativo por documentos de processo, evidenciando o campo de atuação daqueles, que articulam diálogos entre poética e retórica ao campo das Artes Visuais. Inúmeros têm sido os movimentos, bem como as tentativas de mapear os estudos e pesquisas derivadas da dupla articulação entre o campo da Arte e suas metodologias, e nos artigos indicados, apontamos possibilidade de adensamento para possível desbravamento do que chamamos contexto. Desta forma, salienta-se que há pesquisadores de diferentes partes do país e do mundo, que vêm se dedicando tanto em construir teoricamente o campo da Pesquisa em Arte e Arte Educação, como também em experimentá-lo, isto é, colocá-lo para operar nas mais diversas frentes da produção do conhecimento, seja na esfera dos Programas de Pós Graduação, seja no cotidiano das práticas escolares. Isso, porque compreendem a relevância desta trama teórica como potência, não só para a reflexão sobre a complexidade que se opera entre Arte e Educação, mas também, como um meio de produzir e agenciar às múltiplas realidades e experiências entre estes dois campos.

Sobre os artigos selecionados

Os trabalhos selecionados para comporem este volume, buscam dialogar com um espaço/tempo/lugar, onde processos de criação articulados à docência são adensados e construídos, frente ao uso de metodologias operativas, bem como, a pesquisa em arte que é um tipo de pesquisa empírica. Concebida a partir de práticas estético-artísticas, muitas vezes experimentais, articuladas com abordagens reflexivas, acentuadas na prática artística, com todas as suas interrogações e impasses, partindo assim, da prática à construção de uma teoria (LANCRI,2002). Ou da Metodologia de pesquisa baseada em arte (EISNER, 1991) que com seus axiomas busca encontrar uma situação particular de pesquisa enraizada na prática artística.

SEÇÃO TEMÁTICA

Em **CONEXÕES ENTRE ARTE, CIÊNCIAS E EDUCAÇÃO: EXPERIMENTANDO O CONCEITO DE MUSEU IMAGINÁRIO**, os autores articulam as práticas artísticas e os procedimentos científicos a partir do conceito de museu imaginário de Malraux (2006). Pode qualquer lugar devir um contexto de aprendizagem? Esta é a pergunta que orienta os debates trazidos neste trabalho. A relação que estabelecemos com a arte contemporânea permite imaginar outros modos de aprender, assim a arte contemporânea é que nos permite conhecer mais adiante, a fazer conexões inesperadas com situações improváveis, pois, qualquer contexto pode gerar aprendizagens. Projetos desde a inter e transdisciplinariedade estabelecem-se através das diferentes maneiras e atitudes de conhecer, são procedimentos que estabelecem pontes entre o conteúdo a ser ensinado e o contexto vivido. Tais práticas experimentam através dos processos artísticos novas estratégias de mediação cultural, dando possibilidades de ampliar o repertório cultural dos alunos e de construção de sentidos e diferentes interpretações da escola e do mundo.

Em **NARRATIVAS POÉTICAS DE UM ATELIÊ DE PINTURA E SUA CONTRIBUIÇÃO FORMATIVA**, os autores analisam o desenvolvimento de um currículo de Artes Visuais e a criação do ateliê de pintura 1336. O objetivo do trabalho é analisar a construção desse currículo na Universidade Federal de Santa Maria e as suas implicações na estrutura formativa do ateliê de pintura 1336. No decorrer do texto os autores investigam como as imagens do espaço produzem narrativas poéticas e quanto seus objetos podiam afetar a produção artística dos autores do texto. Assim, descreve-se sutilmente a pesquisa que cada um desenvolveu diferentemente, mas num mesmo espaço de encontro e partilha.

Em **ATELIÊ COMO PRÁTICA DE LIBERDADE**, os autores apresentam a articulação conceitual do Ateliê de forma intrínseca às artes visuais, assim como, suas implicações históricas, epistemológicas e econômicas. O artigo trata da questão etimológica do ateliê, discutindo suas variações terminológicas: oficina, estúdio e laboratório. Para construir estas reflexões, os autores encontram na ética de Michel Foucault, a heterotopia a ideia de um ateliê que permite viver em um só lugar nos muitos espaços.

No artigo **PESQUISA BASEADA EM ARTE - CRIAÇÃO DE MUNDOS OUTRO**, os autores apresentam um breve histórico da PBA, enfatizando o potencial poético, de algumas de suas abordagens, de propiciar modos alargados de pesquisa, experiências-do-fora e criações desviantes. No desvio do olhar, o artigo pretende construir um devir-arte, uma estética da existência, um acreditar na possibilidade do mundo e de maneiras outras de pesquisar, educar.

No artigo **A MEDIAÇÃO CULTURAL EM MEIO A CONTROVÉRSIAS**, os autores questionam acerca do papel da mediação dos programas educativos diante dos fatos ocorridos no Queermuseu, inquirindo acerca das expectativas de que a tarefa dos pro-

gramas educativos fosse corrigir a “incompreensão do público” relativamente à arte moderna ou contemporânea. Os autores ainda questionam sobre qual deve ser então o papel da mediação diante dessas rejeições? Recorrendo à metodologia proposta por Nathalie Heinich (2010) para uma sociologia dos valores, qual seja, a de “um bom uso da neutralidade”, para propor uma reformulação das atribuições e maneiras de fazer da mediação cultural no âmbito da educação em exposições de arte e espaços museais; uma que leve em conta seus aspectos investigativo, documentário, pós-crítico e propriamente político.

Em **EDUCAÇÃO ESTÉTICA: [ENTRE] PAISAGENS ARTÍSTICAS E PEDAGÓGICAS**, a autora apresenta experiências e movimentos cartográficos presentes nos trabalhos do Grupo de Pesquisa [Entre] Paisagens, CNPq/UDESC. Este se constitui de duas Linhas de Pesquisa, sendo que a primeira investiga o processo de criação em Arte, e a segunda o processo de criação em Arte e Educação, propondo reconfigurar outras paisagens nas formações de artes visuais, tanto em licenciatura quanto em bacharelado. A finalidade do grupo é promover articulações entre formação docente e formação poética de modo a evidenciar seu aspecto relacional. Assim, o artigo apresenta algumas dessas paisagens desenhadas pelos projetos ancorados no GP, em que cada pesquisador investiga diferentes concepções e eixos teóricos que se entrecruzam com a filosofia

SEÇÃO ABERTA

Em **A ARTE BRUTA DE JEAN DUBUFFET**, a autora faz uma reflexão em torno dos ideais defendidos pelo artista plástico francês Jean Dubuffet para a concepção da terminologia arte bruta. Durante a década de 1940, o artista demonstrou de forma expressiva seus posicionamentos sobre arte, cultura, política e, no que diz respeito à formação da sociedade e às questões sociais. Tais argumentações possibilitam a compreensão de certos conceitos e tendências abordadas por Dubuffet em suas interpretações sobre as produções de arte bruta. Não obstante sua aparente contradição e anseios utópicos, Dubuffet valorizou a arte bruta e promoveu o surgimento de novos diálogos e perspectivas nas artes.

No artigo **A ABSTRAÇÃO EM MOVIMENTO: ABERTURA NOS MÓBILES DE ALEXANDER CALDER E PINTURAS TRANSATLÂNTICAS DE PIET MONDRIAN**, a autora evidencia uma relação comparativa entre a obra de dois artistas na vanguarda da produção abstrata: Piet Mondrian na pintura e Alexander Calder na escultura. A divergência teórica entre eles – de um lado a rigidez de Mondrian em seguir as proposições neoplásticas, e de outro a soltura presente em Calder – não são suficientes para anular suas similaridades estilísticas. Assim, enfatizam-se os modos como suas produções se aproximam para além do despertar de Calder à abstração, apoiando-se no conceito de obra aberta de Umberto Eco para evidenciar o modo como seu incomum gênio, ao mesmo tempo apolíneo e dionisíaco, potencializa sua obra.

O artigo **AÇÕES FECUNDAS COM O COTIDIANO E A ARTE CONTEMPORÂNEA NA SALA DE AULA**, apresenta um trabalho de investigação desenvolvida por professoras de arte as quais têm na arte contemporânea o seu mote de pesquisa. O escrito exhibe considerações sobre o contexto da sala de aula em que a arte contemporânea se faz presente em sua disponibilidade de lidar com o cotidiano como em Certeau (2009) contemplando um endereçamento ao olhar da forma tratada por Didi-Huberman (1998).

O trabalho **ENTRE: A LITERATURA COMO DEFLAGRADORA DE UMA PRODUÇÃO POÉTICA**, tem como objetivo tecer uma investigação sobre a produção artística do autor, estabelecendo uma relação entre as artes visuais e a literatura em suas estratégias de criação, posto que os trabalhos aqui implicados têm como deflagrador o livro "Se um viajante numa noite de inverno", de Italo Calvino.

Em **PAULO GAIAD: ENTRE LUGARES E CAMINHOS**, o autor lança um olhar sobre os elementos narrativos do artista a partir de aproximações e distanciamentos com as figuras de dois narradores oriundos de uma tradição oral, apresentados por Walter Benjamin, no ensaio o Narrador, com a figura do marinheiro viajante e do camponês sedentário. Esses narradores representam um período em que a transmissão do conhecimento se dava por uma experiência coletiva (Erfahrung), através do processo artesanal de trabalho. Por outro lado, ocorre uma atrofia dessa experiência, onde o indivíduo moderno encontra-se submetido a uma experiência individual (Erlebnis), como será demonstrada na subjetividade do artista.

Em **EXISTIR COMO ARTE: A QUE SE DESTINA?** Os autores apresentam um recorte da obra do artista visual e fotógrafo Walter Karwatzki. Evidenciando três trabalhos com a técnica da fotografia que têm como plataforma o corpo do artista. Nessas obras, o corpo está carregado de um grande sentido autorreferencial. Os autores traçam um diálogo entre oito trabalhos fotográficos de Karwatzki, tendo como referências Saimain (2012), Achutti (1997, 2004), Didi-Huberman (2010), Dubois (1993), Bossi (2010), Canclini (2013) e Tolstói (2016).

A tentativa de parte da produção artística contemporânea de promover diferentes tipos de agencimentos coletivos pode ser pensada como indício de um desejo genuíno de estar junto, esta é a temática presente no artigo **O ENCONTRO COMO ESTRATÉGIA DE ESTAR-JUNTO DA ARTE CONTEMPORÂNEA**, onde o autor pretende se debruçar sobre uma forma específica que se evidencia em vários trabalhos artísticos. É o estar-junto dos "encontros". O propósito é aprofundar um olhar a respeito dessa estratégia relacional, identificando toda a potência por trás de trabalhos que lançam mão dos encontros enquanto verdadeiros dispositivos instauradores de formas de estar-junto. Para isso, foram analisados trabalhos específicos de Marina Abramovic, coletivo OPA-VIVARÁ!, Ana Teixeira, Eleonora Fabião e Anna Costa e Silva.

Em **O MAR DE OMAR: A PRÁTICA DO DOCUMENTÁRIO COMO NARRATIVA DO EU E DO OUTRO NAS ARTES VISUAIS**, o autor analisa os procedimentos teóricos, técnicos e práticos da produção do documentário "O mar de Omar". O curta-metragem revisita a madrugada de 27 de fevereiro de 2010, quando o Chile foi sacudido por um dos terremotos mais devastadores de sua história, que causou um tsunami com ondas de até dez metros, deixando centenas de mortos e desaparecidos. O artigo também reflete acerca das implicações da modernidade/colonialidade na globalização e algumas consequências sobre a Natureza e a vida de pessoas que vivem à parte de sistemas capitalistas de poder.

Em **CENA DE INTERIOR II E QUEERMUSEU: CARTOGRAFIAS DAS DIFERENÇAS NA ARTE BRASILEIRA SILENCIADAS EM PORTO ALEGRE (2017)**, os autores mesclam estudos sobre imagem, história e cultura visual, analisando as distintas narrativas que a obra "Cena de Interior II (1994)", de Adriana Varejão produziu na exposição "Queer-museu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira" inaugurada em 2017, no espaço Santander Cultural (Porto Alegre).

Em **TALVEZ SEJA MENTIRA: ESTUDOS SOBRE NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS FICCIONAIS NA ARTE CONTEMPORÂNEA**, a autora investiga o significado da fotografia cinematográfica contemporânea, localizando-a no espaço-tempo social, baseada nos textos de autores como Charlotte Cotton, Vilém Flusser e outros emprestados de diversas áreas do conhecimento como a comunicação, a literatura e a antropologia, porém, preocupados em tratar da narrativa ficcional e da interpretação simbólica.

Esta Edição conta com um ensaio visual, intitulado: **UMA JORNADA FOTOGRÁFICA DE CONEXÕES ECOSÓFICAS E TROCAS DE SABERES EM ARTE RELACIONAL**. O trabalho apresenta nove imagens que foram realizadas pela autora que investigou no contexto das práticas junto ao Projeto de Pesquisa "A produção de subjetividade em Félix Guattari: experiências com arte, ecologia e saúde", produções de subjetividades.

Jociele Lampert
Fábio Wosniak
Editores de Seção

Sumário

| | |
|--|---------|
| EXPEDIENTE | 2-4 |
| EDITORIAL | 5-9 |
| SEÇÃO TEMÁTICA | |
| <i>Conexões entre Arte, Ciências e Educação: experimentando o conceito de Museu Imaginário</i> Antonio Almeida Silva e Glòria Jové | 13-33 |
| <i>Narrativas poéticas de um ateliê de pintura e sua contribuição formativa</i> Antonio José dos Santos Junior, Milena Regina Duarte Corrêa e Stéfani Trindade Agostini | 34-49 |
| <i>Ateliê como prática de liberdade</i> Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan | 50-63 |
| <i>Pesquisa baseada em arte - criação de mundos outros</i> Maria Cristina Diederichsen | 64-84 |
| <i>Educação estética: [ENTRE] paisagens artísticas e pedagógicas</i> Elaine Schmidlin | 85-98 |
| <i>A mediação cultural em meio a controvérsias</i> Cayo Honorato | 99-113 |
| SEÇÃO ABERTA | |
| <i>A Arte Bruta de Jean Dubuffet</i> Thays Alvez da Costa | 115-130 |
| <i>Abstração em movimento: abertura nos móveis de Alexandre Calder e pinturas transatlânticas de Piet Mondrian</i> Débora Visnadi | 131-145 |
| <i>Ações fecundas com o cotidiano e a Arte Contemporânea na sala de aula</i> Ana Beatriz Campos Vaz e Ana Lúcia Pereira Ferreira de Quadros | 146-161 |
| <i>Entre: a Literatura como deflagradora de uma produção poética</i> Marcelo Armesto dos Santos | 162-177 |
| <i>Paulo Gaiad: entre lugares e caminhos</i> Rafael Fontes Gaspar | 178-190 |

| | |
|---|---------|
| <i>Existir como Arte: a que se destina?</i> Walter Karwatzki e Lurdi Blauth | 191-211 |
| <i>O encontro como estratégia de estar-junto da Arte Contemporânea</i> Bruno Gomes de Almeida | 212-229 |
| <i>O mar de Omar: a prática do documentário como narrativa do Eu e do Outro nas Artes Visuais</i> Gustavo Antoniuk Presta | 230-245 |
| <i>Cena de interior II e Queermuseu: cartografias das diferenças na Arte Brasileira silenciadas em Porto Alegre (2017)</i> Eduardo Cristiano Hass da Silva e Bárbara Virgínia Groff da Silva | 246-265 |
| <i>Talvez seja mentira: estudos sobre narrativas fotográficas ficcionais na Arte Contemporânea</i> Havanne Maria Bezerra de Melo | 266-284 |
| PROPOSIÇÕES, REGISTROS E RELATOS ARTÍSTICOS | |
| <i>Uma jornada fotográfica de conexões ecosófica etrocas de saberes em Arte Relacional</i> Tatiana da Silva Pureza e Cláudio Tarouco de Azevedo | 286-291 |

TEMÁTICA

**CONEXÕES ENTRE ARTE, CIÊNCIAS
E EDUCAÇÃO:
EXPERIMENTANDO O CONCEITO DE MUSEU
IMAGINÁRIO**

**CONEXIONES ENTRE ARTE, CIENCIAS Y EDUCACIÓN:
EXPERIMENTANDO EL CONCEPTO
DE MUSEO IMAGINARIO**

**CONNECTIONS BETWEEN ART, SCIENCE AND EDUCATION:
EXPERIENCING THE CONCEPT IMAGINARY MUSEUM**

*Antonio Almeida da Silva¹
Glòria Jové²*

Resumo

O conceito de museu imaginário de Malraux (2006) nos convida a experimentar diálogos constantes entre as práticas artísticas e os procedimentos científicos, que criam novos projetos investigando os imaginários urbanos a partir das fronteiras e potências entre as linguagens científicas e artísticas, nos diferentes meios e contextos de aprendizagem. Pode qualquer lugar devir um contexto de aprendizagem? A relação que estabelecemos com a arte contemporânea permite imaginar outros modos de aprender, assim a arte contemporânea é que nos permite conhecer mais adiante, a fazer conexões inesperadas com situações improváveis, pois, qualquer contexto pode gerar aprendizagens. Projetos desde a inter e transdisciplinaridade estabelecem-se através das diferentes maneiras e atitudes de conhecer, são procedimentos que estabelecem pontes entre o conteúdo a ser ensinado e o contexto vivido. Tais práticas experimentam através dos processos artísticos novas estratégias de mediação cultural, dando possibilidades de ampliar o repertório cultural dos alunos e de construção de sentidos e diferentes interpretações da escola e do mundo.

Palavras-chave: Museu imaginário. Educação. Arte. Ciências.

Resumen

El concepto de museo imaginario de Malraux (2006) nos invita a experimentar relaciones entre los lenguajes científicos y artísticos, en diferentes medios y contextos de aprendizaje. Los diálogos entre las prácticas artísticas y los procedimientos científicos, nos llevan a plantear: ¿Puede cualquier lugar devenir un contexto de aprendizaje? La relación que hemos establecido con el arte contemporáneo nos permite imaginar otras formas de aprendizaje; esta relación nos permite hacer conexiones inesperadas con situaciones poco probables, porque en cualquier contexto podemos generar aprendizajes. Los proyectos generados desde la inter y transdisciplinariedad se concretan a través de diferentes formas de conocimiento, son procedimientos que establecen puentes entre el contenido a ser enseñado y el contexto vivido. Dichas prácticas experimentan a través de los procesos artísticos nuevas estrategias de mediación cultural, mostrando a los futuras maestras distintas posibilidades con la finalidad de expandir su repertorio cultural así como la construcción de significados que les permitan distintas interpretaciones de la escuela y del mundo.

Palabras-claves: Museo imaginario, Educación. Arte. Ciencias

1 Professor Adjunto de Metodologia e Prática de Ensino de Biologia do Departamento de Educação da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), Bahia, Brasil. Membro participante do grupo de Pesquisa Carta-Imagem (Grupo de Estudos e Pesquisa em Imagem, Memória e Educação). Doutor em Educação pela Universidade de Campinas (UNICAMP) em 2018. Tese defendida sobre título: "Laboratórios dos despropósitos: vestígios ecológicos entre arte e ciência". Mestrado em Educação pela Universidade de Sorocaba (2009). Graduação em Ciências Habilitação em Biologia pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (2002). almeida.uefs@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0439748570650475>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6373-1957>

2 Gloria Jové Monclus, sou professora Universidade de Lleida, Espanha, no departamento de pedagogia. Faço parte do grupo de pesquisa DHIGECS (Didáctica de la Historia, la Geografía i altres Ciències Socials) e coordeno a linha de pesquisa educação inclusiva e o grupo "espai híbrid". Doutora em Ciências da educação concentra seu ensino e pesquisa sobre como o ambiente de aprendizagem através da arte de inter e transdisciplinar, nesse território nos permite tornar-se professores reflexivos, criativos, críticos e inclusivos, capazes de responder a heterogeneidade das salas de aula do século XXI. Esta abordagem está descrita no livro "Maestras contemporâneas" de 2017.
jovegloria@gmail.com
Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-6526-4176>

Abstract

The concept of Malraux's imaginary museum (2006) invites us to experience relationships between scientific and artistic languages, in different learning contexts. The dialogues between artistic practices and scientific procedures lead us to ask: Can any place become a learning context? The relationship we have established with contemporary art allows us to imagine other forms of learning; this relationship allows us to make unexpected connections with unlikely situations, because in any context we can generate learning. The projects generated from inter and transdisciplinarity are becoming through different forms of knowledge, they are procedures that establish bridges between the content to be taught and the context lived. These practices experience new cultural mediation strategies through artistic processes, showing future teachers different possibilities with the purpose of expanding their cultural repertoire as well as the construction of meanings that allow them different interpretations of the school and the world.

Key-words: Imaginary Museum, Education, Art, Science.

ISSN: 2175-2346

Cenário I – Nossas introduções¹

O que nos mobilizar a pensar em práticas que inventam outras formas de educar? Esse artigo é uma tentativa de compartilhar ao leitor algumas práticas que experimentam e desafiam a pensar em outros contextos de aprendizagem, impulsionadas pelo contato com práticas artísticas, científicas e educativas, que criam instâncias específicas inter/transdisciplinares, que vão além da Universidade, desafiando as concepções tradicionais da ciência e da pedagogia, que experimentam diferentes formas de perceber o contemporâneo. Existiria algum lugar incapaz de ensinar alguma coisa a alguém? Pode qualquer lugar devir um contexto de aprendizagem? E como nós formadores dos futuros professores somos capazes de fazer com que as aprendizagens emergam de qualquer lugar?

Acreditando que todas as práticas podem nos proporcionar saberes diversos, que diferentes lugares da cidade podem trazer elementos para práticas educativas e criar novas abordagens educativas. É o que nos motivou a pensar em propostas e metodologias transversais que permitissem a criação de diferentes contextos de aprendizagem. Pensamos que a aprendizagem se dá e se faz em todo lugar, não se ocupando somente da escola. Acreditamos que os contextos mais diversos e inusitados trazem possibilidades singulares de aprendizagem. Por isso, trazemos alguns exemplos e práticas que nos têm impulsionado a pensar em diferentes experiências educativas atravessadas pela arte contemporânea. Aprendemos com a arte a criar outros modos de aprender e ensinar em contextos diversos.

Nossas escolhas metodológicas e nossas ações estabelecidas com a arte contemporânea nos permitem corporificar-se que essas práticas educativas podem criar situações de aprendizagem em qualquer lugar, inventando diferentes associações com contextos diversos.

Pensamos em práticas de educação através da arte, que escapam dos lugares hegemônicos de aprendizagem, tais como museus, galerias e escolas para ocupar os diferentes espaços da sociedade. Consideramos a arte como um potencializador de possibilidades (O'SULLIVAN, 2006) de criação de mundos possíveis, com estratégias para desenvolver pensamentos rizomáticos. (DELEUZE & GUATTARI, 1995).

Sendo assim, diferentes espaços da sociedade trazem diálogos contemporâneos com a cultura e com a arte. Espaços esses em constante fase de transmutação, trazendo novos desafios para as práticas educativas. Se pensarmos os diferentes espaços sociais como museus a céu aberto², estaremos abrindo mão da centralidade, das funções de preservar, conservar e expor, próprias dos museus tradicionais, para ocupar a multiplicidade de relações sociais, afetivas, estéticas e educativas.

Cenário II. Uma ideia de museu em Desenvolvimento

A relação que estabelecemos com a arte contemporânea permite imaginar ou-

1 Optamos por apresentar em cenários os tópicos: Introdução, Desenvolvimento e Conclusão, trazendo um estilo próprio de fazer pesquisa em arte e educação sem infringir as normas.

2 O museu como espaço "sem paredes" (MALRAUX, 2006).

tros modos de aprender, assim a arte contemporânea é que nos permite conhecer mais adiante, a fazer conexões inesperadas com situações improváveis, pois, qualquer contexto pode gerar aprendizagens.

Sáimos da sala de aula e percorremos diferentes espaços em busca de experiências que nos permitam transformá-los em lugares de aprendizagem. Em uma roda de conversa, uma visita à biblioteca ou a um museu podem ser geridas aprendizagens, assim, como a ida a um salão de beleza e até mesmo um passeio num quintal abandonado podem ser imaginados como museus a céu aberto aberto à intempérie³. O importante é estar atendo as diferentes aprendizagens que os contextos podem nos ensinar.

Um museu da intempérie⁴ é também um museu imaginário, onde o espectador, aluno, visitante podem explorar o espaço através dos diferentes sentidos, tato, olfato, visão e paladar, experimentam a paisagem e inventam outros sentidos. Um espaço-múseo a céu aberto, pronto ao abandono, à balbúrdia, à contaminação por práticas avessas, ao despropósito. Um terreno-aula que se reinventa o tempo todo.



Figura 1: "Museu a la intempérie"⁵

A intempérie como um vestígio e a própria força do abandono como uma potência criativa para compor elementos de devios e linhas de fugas, que abrem brechas no currículo escolar.

Apresentamos a arte como elemento de embate, de combate a acomodações do corpo endurecido e organizado das ciências e das práticas didáticas. Buscamos no seu fôlego elementos para pensar em práticas ecológicas e educacionais vivas,

³ A intempérie pode ser entendida como o extremo das condições climáticas (sol, chuva, vento, etc), ou toda força que arrasta a matéria para o improvável e a imprevisibilidade. A intempérie é o próprio acontecimento.

⁴ Museu do intemperismo, uma intervenção realizada pelo grupo de alunos da disciplina de Atenção à Diversidade do curso 2016-2017 "art i caos", a estrutura do projeto micromanage para a aquisição da obra de Luis Camnitzer "o museu é um escola e o artista aprende a se comunicar, o público aprende com conexões". Disponível em <<https://museuesunaescola.wordpress.com/site-specific-art-i-caos/>> acesso em 02.agost.2019.

⁵ ntervenção realizada em uma escola que havia sido fechada recentemente. Autores Marius Visa, Maria Planes, Nuria Molins, Elena Olmo, Alberto Pomar, Campus Gemma.

intensas, fluídas, múltiplas e subvertidas.

É preciso exercitar um olhar para os pequenos gestos, um olhar para os escombros, um olhar menor para ver, ouvir, sentir, auscultar as práticas marginais, vestigiais, intempéries, o menor gesto das práticas sociais e artísticas que a todo momento criam novos contextos de aprendizagem.

*Estamos entre ruínas. A nós, poetas destes tempos cabem falar dos morcegos que voam por dentro dessas ruínas. Dos restos humanos fazendo discursos sozinhos nas ruas. A nós cabe falar do lixo sobrado e dos rios podres que correm por dentro de nós e das casas. Aos poetas do futuro caberá a reconstrução - se houver reconstrução. Porém a nós, sem dúvida - resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado que, perdendo suas crenças, perdeu sua unidade interior. É dever dos poetas de hoje falar de tudo que sobrou das ruínas - e está cego. Cego e torto e nutrido de cinzas (...)*⁶

Os museus das intempéries abrem as mais simples e inesperadas possibilidades de aprendizagem, apostamos nas extremidades, frestas e abismos dos perceptos e afectos com as diferentes subjetividades, presentes no chão, na ruína, nos resíduos, nas dissoluções das fronteiras, para apostar nas multiplicidades e suas conexões heterogêneas.

Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida, na sarjeta.

Sou mais a palavra ao ponto de entulho.

*Amo arrastar algumas no caco de vidro, enverga-lá pro chão, corrompê-las.
(BARROS, 1998, p. 19).*

Propomos conexões entre a arte e ciência na tentativa de corromper as práticas pedagógicas. Corromper nossas práticas educativas através das intempéries. Práticas que desejam (dês) inventar sem saber o que de fato vamos experimentar. "Na experimentação, abandonam-se convicções e certezas, fazendo-se disponível às linguagens, aos estímulos neste ou naquele momento, às intensidades presentes nos percursos". (GODOY, 2008, p. 28).

Assim, buscam através das ações educativas tornarem-se elementos vivos dentro da dinâmica cultural das cidades (SANDELL, 2002). Museus como espaços de conexão-relação, onde a rua se conecta com a praça, que se conecta com a feira e assim por diante, costurando malhas de relações e aprendizagem.

Os museus imaginários configuram-se no âmbito da experimentação de práticas pedagógicas contemporâneas, onde experimentam diálogos constantes entre as práticas artísticas e os procedimentos científicos que ocupam e criam novos projetos investigando os imaginários urbanos a partir das fronteiras e potências entre as linguagens científicas e artísticas nos diferentes meios e contextos de aprendizagem.

"Um museu onde o expectador também é curador, onde diferentes formas de vida possam estar juntas e ensaiar conexões e desconexões e experimentar devires. Um espaço eco-estético onde os diferentes artistas circulam e se avizinham". (SILVA, 2018, p.30).

⁶ Por uma preferência de estilo optamos em apresentar os trechos dos poemas de Manoel de Barros fora das normas de citação.

Talvez seja preciso pensar o museu como espaço “sem paredes” (MALRAUX, 2006), um espaço sem qualquer tipo de enquadramento, que permite uma experiência através do imaginário: um museu ainda por vir.

O Museu imaginário de Malraux põe em constante diálogo diferentes elementos, onde a reprodução de imagens das obras de arte atravessam os espaços antes hegemônicos das exposições, não existindo mais fronteiras espaciais e temporais, criando a possibilidade de ocorrência em contextos e tempos diversos.

Num estudo sobre as obras de Malraux, Edson da Silva (2007) menciona:

O museu imaginário abole, assim, as fronteiras espaço-temporais e faz com que as artes plásticas escapem a uma circunscrição física que lhes atribuiria uma nacionalidade redutora. Torna-as atópicas e atemporais, possíveis em diversos espaços e em momentos diversos. (SILVA, 2007, p. 189).

Para Malraux (2006) o museu imaginário é um lugar mental, não o habitamos, ele nos habita, nos invade e nos arrasta para conexões com as diferentes imagens e repertórios contruídos com as práticas do mundo.

“O museu é uma afirmação, o Museu Imaginário é uma interrogação” (MALRAUX, 2011, p. 174).

O museu imaginário rompe os limites e põe em confronto formas uniformes, racionais, didáticas e temporais descentralizando e desierarquizando a cultura. Busca conexões imprevisíveis e até mesmo impossíveis com diferentes saberes e contextos.

Assim, entendemos os museus como espaços e lugares de desterritorialização e reterritorialização, mas também são potenciadores de conexão que propiciam a aprendizagem e conhecimentos de contextos que abrem a derivas transdisciplinares, agenciando inúmeras estratégias. Os museus imaginários estão sempre cambiantes e abertos a todo tipo de diálogo, como um espaço em que os saberes são tidos como inesgotáveis, e configuram o campo da reflexão sobre questões contemporâneas.

Práticas alternativas inter/transdisciplinares entre arte, educação e ciência instauram museus imaginários que movimentam diálogos inéditos entre a cultura, numa dinâmica de troca, num movimento de fluxos, deslocamentos entre o conhecimento popular e a investigação científica.

Pensamos as práticas educativas, nos diferentes lugares da cidade, ruas, bares, fábricas, mercados, salão de beleza, entre outros, como espaços contemporâneos de aprendizagem. Esses diferentes espaços apresentam algo de um museu, pois revelam o desejo de interagir com novos públicos. O museu imaginário é um museu a céu aberto, que se abre a oportunidades para aprender coisas novas e se reinventam a cada momento. Assim, como os museus, os diferentes espaços nos permitem conectar com diferentes conhecimentos e com o mundo.

Encontros irrepetíveis em lugares distintos, onde se é possível desenvolver práticas de educação distintas, atravessadas pela arte que nos permite olhar o cotidiano como potencializadores de saberes. Encontros que atravessam as fronteiras geográficas e disciplinares e estabelecem condições de aprender e ensinar em contextos diversos. Metodologias transversais que permitem a criação de situações que proporcionam diálogos contemporâneos entre arte e educação, no século XXI.

Todos os lugares são lugares de aprendizagem, em que o conhecimento acadêmico, prático, científico, que é apresentado de forma vertical, converte-se em formas horizontais de aprendizagem (ZEICHNER, 2010). “Cuántos de los aprendizajes que planteamos en la escuela se interrelacionan con el entorno, con el espacio, con el territorio, con la vida?” (JOVÉ, 2017, p.51).

Como pensar e aprender em torno da arte e expandir as possibilidades educativas e curriculares? Nossa proposta de pesquisa e metodologia se desenvolve e ao mesmo tempo promove experiências de aprendizagem através de uma relação de pensamento constante com a arte. A arte não está só no trabalho do artista que pinta, desenha, dança, mas em toda pessoa que desenvolve, cria novas ideias, e através da sensibilidade imagina e agencia estratégias para criar.

Buscamos estabelecer conexões com o conceito de “rizoma” de Deleuze e Guattari (2000). Esse conceito ajuda-nos a repensar as normas rígidas e modelos horizontais de aprendizagem, que entendem os lugares de ensino-aprendizagem como espaços pré-fixados. Propomos ao leitor outras leituras, pedagogias diferenciadas através do encontro com a arte e abrimos ao inédito, à diferença e à criação de novos modos de pensar e inventar ciência, arte e educação. Pensamos nas possibilidades rizomáticas de pensar os museus imaginários de Malraux (2006 e 2011).

As possibilidades de um rizoma são múltiplas, fazendo com que as práticas e metodologias sejam descentralizadas e que tomem qualquer direção, sem determinismos, somente conexões através do contágio com a diferença ou o diferente.

Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço lingüístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muitos diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc..., colocando em jogo não somente regime de signos diferentes, mas também estatuto de estado de coisas. Os agenciamentos coletivos de enunciação funcionam, com efeito, diretamente nos agenciamentos maquínicos, e não se pode estabelecer um corte radical entre os regimes de signos e seus objetos. (DELEUZE & GUATTARI, 2000, p.15).

O pensamento rizomático nos ensina a pensar através do cruzamento de planos e ações evitando definições fechadas e conceitos prévios para buscar agenciamentos e conexões por todos os lados, perspectivas que se criam de acordo com cada acontecimento que se vivencia.

O rizoma é pura multiplicidade “As multiplicidades não param, portanto, de se transformar umas nas outras, de passar umas pelas outras” (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 33). Pensar nossas práticas, como práticas rizomáticas é pensar que nossas investigações pedagógicas podem ser conectadas a qualquer outra, descentrando qualquer tipo de conhecimento, escapando de qualquer modelo, ou ordem. No rizoma não há ordens ou centralidade, não se fixa, mas ao contrário se ramifica em diferentes práticas, visto dessa forma o rizoma é a própria multiplicidade. “O rizoma que é meio, intermezzo, inter-ser, que não tem alto nem baixo, nem começo nem fim: um ponto do rizoma é conectado a todos os outros pontos.” (LINS, 2005, p.1241).

Encontros inter-fronteiriços⁷ entre práticas na Universidade de Feira de Santana – UEFS e a Universidade de Lleida (UdL), na Catalunha – ES, abrem possibilidades para pensar nos fluxos rizomáticos que escapam do pensamento vertical para brotar relações horizontais entre arte, filosofia e escrita.

Oposto à árvore, o rizoma não é objeto de reprodução: nem reprodução externa como árvore-imagem, nem reprodução interna como a estrutura-árvore. O rizoma é uma antigenealogia. É uma memória curta ou uma antimemória. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma refere-se a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. (DELEUZE E GUATTARI, 2000, p. 32-33).

Nossas práticas pedagógicas rizomáticas são atravessadas pelo diálogo constante entre a arte e a ciência buscando experimentar metodologias alternativas nos mais inusitados espaços de aprendizagem, numa malha de conexão entre a vida e os procedimentos científicos, inventando-se, através de práticas educativas, que também são artísticas, outras maneiras de pensar o contemporâneo.

Propostas e investigações artísticas e educativas que aproximam diferentes indivíduos e suas coletividades para práticas educativas atravessadas pela arte, ciência e cultura.

Uma prática de ensino, uma investigação científica, uma metodologia de projetos, um estudo da arte, uma pesquisa sobre outras práticas artísticas nos diferentes lugares da cidade, já não é mais possível nomear essas diferentes experiências vivenciadas e compartilhadas entre as fronteiras brasileiras e hispânicas. Estávamos o tempo todo excitados pelas poesias, obras de arte, experiências, imagens e perturbações trazidas pela arte. Começamos a inventar outras metodologias e propostas de investigação através da arte contemporânea. Abrimos espaço para que o conhecimento científico se conectasse com o mundo da arte e se fizesse experimentar outras possibilidades e metodologias na prática de ciências. Inventamos espaços para desenvolver práticas pedagógicas em diálogo com as ciências naturais experimentando e inventando outras práticas na/para contemporaneidade.

Do encontro entre esses espaços, emerge um laboratório-museu, que deixa ser um espaço clássico (mouseion) para se tornar espaço sem fronteiras. Um museu laboratorial que se reinventa o tempo todo por meio das práticas mais inusitadas⁸.

Esses laboratórios vivenciados em Lleida são também “museus imaginários”, tal como descreve Malraux (2006). Um museu que nos habita, muito mais do que o ha-

7 O presente artigo aventura-se nas experiências de um trabalho colaborativo entre práticas artísticas trazidas pela ciência e vivências e projetos construídos na formação de professores de pedagogia durante uma proposta colaborativa (UNICAMP/UEFS e UdL). Nosso objetivo é mostrar as possibilidades dos encontros de arte e docência em Lleida e como a arte contemporânea nos ajuda a pensar as ciências de forma distinta. Uma prática inter-fronteiriça arrastada por uma multiplicidade de combinações e metodologias que desafiam as concepções tradicionais de fazer pesquisa. Movimentos e derivas trazidas pelas metodologias emancipadoras e alternativas vivenciadas na Universidade de Lleida (UdL), na Catalunha – ES. “Poéticas do infraordinário: encontros interfronteiriços entre arte, ciência e educação”. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/revislavl/article/view/37996>> Acesso em: 3 Agos. 2019.

8 Ver algumas práticas e relações entre arte e ciência, na tese: SILVA, Antonio Almeida da. Laboratórios dos Despropósitos: vestígios ecológicos entre arte e ciência. 2018. Disponível em <http://www.repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/332709/1/Silva_AntonioAlmeidaDa_D.pdf> Acesso em: 3 Agos. 2019.

bitamos, um espaço de encontro, mas também de confronto. Um museu que transforma e é capaz de transformar situações e ideias enquanto se desenvolve em ações e acontecimentos vivenciados em contextos de práticas, que vão além do mero caráter de ensino-aprendizagem. Criam e experimentam novas instâncias de aprendizagem.

O artista Luiz Camnitzer nos convida a pensar em outras relações entre a escola e os museus, através de uma frase exposta em vários museus no mundo: "O museu é uma escola. O artista aprende a comunicar-se. O público aprende a fazer conexões⁹."

Um museu onde o expectador/aluno/professor também é curador, onde diferentes formas de vida possam estar juntas e ensaiar conexões e desconexões e experimentar devires. Um espaço eco-estético onde os diferentes artistas circulam e se avizinham. Talvez seja preciso pensar o laboratório-museu como espaço "sem paredes" (MALRAUX, 2006), um espaço sem qualquer tipo de enquadramento, que permite uma experiência através do imaginário: um laboratório-museu ainda por vir.

Um museu enquanto escola, um museu que ensina sem paredes, sem metodologias fixas, mas que se abre para o mundo. O museu para Camnitzer é um espaço educativo que transcende as barreiras institucionais, qualquer espaço onde é possível fazer conexão pode ser chamado de museu e que a proposta dos museus institucionais seria a de convidar o espectador a pensar de que modo se pode aprender de forma significativa o que está sendo apresentado nos museus. Nessa perspectiva podemos pensar que a escola pode ser um "museu imaginário", onde podemos conectar e aprender com diferentes obras de arte.

Ele é espaço de produção de sentidos e de imagens que dialogam com o espectador, cuja experiência é singular, onde as imagens escrevem uma narrativa repleta de histórias e camadas de vida, interrogando e confrontando o olhar. "Museu é um confronto de metamorfoses" (MALRAUX, 2011, p. 10).

Inspirado na proposta de museu imaginário fomos aos poucos percebendo que nossas ações educativas desafiavam as metodologias tradicionais e fazendo de nossas práticas um espaço de museu aberto, rizomático e imaginário. Um museu das práticas transdisciplinares atravessadas pela arte. Artistas como incentivadores de nossas propostas metodológicas. Obras de artes como disparadores de pensamento, excitando cada vez mais a criar novas alternativas educativas. Inventamos através das práticas educativas outras metodologias globalizadoras.

As metodologias globalizadoras encontram forças nos estudos do físico belga Ovide Decroly, que acreditava numa aprendizagem onde o aluno tem total autonomia para escolher o que quer aprender, podendo escolher diferentes caminhos amparados pela observação das coisas, associações, e expressões em torno de um centro de interesses. Para Ovide Decroly o pensamento se origina de situações problema, assim, os métodos de aprendizagem estão centrados nos problemas¹⁰. E, de acordo com Oliveira: "A particularidade do método de projetos está na exigência da solução de um problema como fonte de desafio e desenvolvimento de habilidades construtivas" (2006, p. 7).

9 Frase essa exposta na Facultad de Educación, Psicología e Trabajo Social da Universidade de Lleida, na Espanha, concedida pelo artista através do projeto de micro-mecenato para que as letras, em adesivo, sejam trocadas por letras permanentes. Ver no site: <<https://museuesunaescola.wordpress.com/>> Acesso em: 3 Agos. 2019.

10 Essas abordagens foram complementadas com as contribuições de Dewey e Kilpatrick em nossas metodologias de projeto.

Projetos globalizadores, desde a inter e transdisciplinariedade, se estabelecem através das diferentes maneiras e atitudes de conhecer, são procedimentos que estabelecem pontes entre o conteúdo a ser ensinado e o contexto vivido. Os conteúdos que são ensinados sempre são meios para responder uma questão social. Os conteúdos da biologia, pedagogia, arte, entre outros, na sua interdisciplinariedade, estabelecem linguagens e formas de conhecer e entender uma determinada situação em contexto.

Trazemos em nossos projetos ações interdisciplinares (trocas de diferentes conhecimentos em busca de um saber menos fragmentado e mais dinâmico) e transdisciplinares (integração contínua e ininterrupta dos conhecimentos, sem disciplinas ou áreas de conhecimento segmentadas. Vida e conhecimento numa relação complexa, onde nenhum conhecimento é mais importante que o outro) criando algo novo, diferente, que é criado no momento da prática, numa relação horizontal com os diferentes professores, com suas diferentes formações, numa participação no contexto.

As metodologias transversais/inter y trans-disciplinares/globalizadoras, através da investigação por meio da arte, "incentivam a formulação e a resolução de problemas, a interação, a inventividade, a investigação e a globalização" (ANDRADE et al., 2005, p. 15).

Os alunos, futuros professores, são estimulados através da arte a ter um olhar mais holístico, podendo interpretar a realidade para além do que os conteúdos acadêmicos lhe são oferecidos.

Novos contextos de aprendizagem, outras abordagens e diferentes metodologias fazem parte de nossos projetos. Aprendemos e ensinamos rizomaticamente através de projetos que buscam criar novos problemas e desafios de investigação, que vão se apresentando como os catafilos de uma cebola, em cada casca, uma nova pele se revela, e, assim, são apresentadas novas situações a serem descamadas.

Como em todos os anos, começamos nosso primeiro dia de classe do curso ¹¹com todos os nossos professores-alunos fora das salas de aula da Universidade. Os alunos ainda não nos conhecem, recebem um email em que são convocados em um local fora da Universidade, geralmente em um Museu ou em um Centro de Arte, então, nosso primeiro encontro é no Museu ou Centro de Arte. O que se espera no primeiro dia de aula na universidade quando um nova materia é iniciada? O que os professores universitários costumam fazer na primeira aula? O mais comum seria apresentar o programa da disciplina, que inclui os objetivos, a metodologia, as competências, os conteúdos, os critérios de avaliação, a bibliografia ... e que acabam alimentando e reproduzindo muitos dos modelos que tanto criticamos.

Se quisermos aprender a imaginar e desenvolver outros modelos possíveis, temos que ousar criá-los e mostrá-los. Uma de nossas referências básicas é Eisner (2004) quando afirma que a experiência com a arte contribui para a formação de indivíduos dialógicos, imaginativos, criativos, reflexivos e críticos.

Em setembro de 2018 iniciamos o curso com a exposição "Desmaterializaciones" de Oscar Muñoz na Fundação Sorigué de Lleida. O artista questiona as noções de realidade e tempo do trabalho com elementos como água, luz e neblina, que fun-

¹¹ Curso de extensão sobre arte e educação oferecido aos professores da rede.

cionam tanto como metáforas quanto como base para a imagem.

Com base nesse contexto inicial de aprendizado, pedimos aos alunos que fizessem um desvio e relatassem o que a experiência significava. Em seguida, compartilhamos para iniciar seu projeto. (BONASTRA, JOVÉ, 2017).

Para os situacionistas (DEBORD, 1956), a deriva era um modo de comportamento experimental, lúdico-constructivo, que consistia na abolição temporária de formas típicas de deslocamento e comportamento para se deixar levar pelas solicitações de terra e pelas reuniões correspondentes. A deriva foi, portanto, uma técnica de movimento sem fim pelas ruas da cidade e ao mesmo tempo adquiriu uma dimensão exploratória do meio urbano e uma dimensão crítica em relação a ele.

A deriva está muito presente em nossa metodologia, pois serve como um instrumento de exploração e mudança de formas de vida para nós e nossos alunos. Isso nos permite processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização de espaços, lugares, mas também, utilizados como conceito educativo, de conceitos, de saberes, de contextos, em nossa própria deriva transdisciplinar, em busca de novos conhecimentos (BONASTRA, JOVÉ, 2017).

A deriva é uma estratégia que permite que surja o cotidiano, ou melhor ainda, o infracotidiano, o infraordinário, termo cunhado por George Perec (2008)¹² para descrever o que acontece quando acreditamos que nada acontece por serem elementos mínimos e repetitivos do nosso cotidiano, o que significa que não os percebemos quando ocorre um efeito anestésico em relação a eles.

Nossos projetos estão sendo desenvolvidos com base nos diferentes contextos e expirações sempre vividos nos encontros intrafronteiricos entre arte, ciência e educação.

Nas investigações apresentadas sobre um determinado problema, fomos aos poucos percebendo, que um problema de investigação desencadeia outro, por exemplo: num estudo sobre a obra "Tratado sobre el paisaje" de Luis Camnitzer, no Museu Nacional Centro de Arte Reino Sónia, que nos ajudou a deslocar o conceito de paisagem, aprendemos com a obra que a paisagem pode ser interpretada como um produto sócio-cultural, resultante de uma transformação coletiva da natureza.

A proposta de Camnitzer nos direcionou para outra obra a "Desmaterializaciones" de Oscar Muñoz e começamos a pensar as relações entre as paisagens e a água e como esta tem o papel essencial de alterar a paisagem. Então, o tema água assume para nós diferentes formas e processos de aprendizagem. O tema da água nos rendeu inúmeras investigações, fomos guiados também pelo estímulo que marca nossa deriva, nosso primeiro contexto de aprendizagem e a intervenção e a investigação rizomática no currículo impulsionado sobre as desmaterializações da água, durante a pesquisa sobre o ciclo da água fomos observando todos os espaços onde a água intervém, qual o seu papel, a importância, etc.

O grupo Hana formado por Aina Arquimbau, Maria Clara, Maria Prim, Judit Ribes e Gemma Sola, concentrou sua atenção nos trabalhos de Oscar Muñoz, em que a água era a protagonista principal: Narcisos secos (1995), que é uma série em que se busca uma chave para desmaterializar o suporte da imagem fotográfica. Muñoz

¹² Práticas em museus que abrem espaços para o infraordinário, tal como George Perec (2008) aquilo que acontece quando acreditamos que nada aconteceu.

desenvolve uma técnica sem precedentes e provavelmente incomparável na história da arte anterior ou posterior: impressões sobre a água.

O trabalho impresso em recipientes de água evapora ao longo da duração da exposição. O resultado, que o artista chama de narcisos secos, é a imagem final e a morte do processo: os despojos de uma fotografia que teve vida após ser colocada na posteridade. Nesse sentido, os narcisos secos são o testemunho de uma morte dupla da imagem.

O outro trabalho para o qual eles colocaram ênfase especial foi a *Atramiento* (atração) de 2014, que significa tinta; de "atrum" forma neutra de "ater", que significa preto. Se trata de um vídeo-arte em que as páginas submersas dos livros estão na água; um por um as letras saem do papel, e fazendo com que o texto seja impossível de ler, distorcendo-o. *AES Pages Taken* são de 1984 de George Orwell, e a desintegração do texto da vida útil dá diretamente destaque aos Tópicos Centrais do famoso romance distópico (censura e vigilância), bem como seu personagem principal, Winston Smith, responsável pela propagação e o revisionismo historiador no ministério da verdade. Consiste na sua tarefa de registrar e reescrever as fotografias antes de alterar os documentos originais se reduzam a um "buraco da memória". Portanto, tinta, atua como um dois "mise en abyme", desde o conteúdo de 1984 e está sendo alterado para falsificação dois casos ser.



Figura 2: Obras que formam parte da exposição de Oscar Muñoz na Fundação origué de Lleida, 2017-2018.

Em sua deriva pela cidade, eles olharam para as fontes de água e seus reflexos e exploraram contextos onde a água é o principal protagonista, o Museu da Água de Lleida, que é um museu territorial que explica as ligações entre a cidade e a água, aprofundando os diferentes usos que foram dados ao longo do tempo e salvaguardando a herança hídrica da cidade. O tanque de água, um antigo armazém construído no século XVIII para abastecer Lleida de água de 6 fontes em toda a cidade. E conhecedores do projeto "Marrones enferrujados" também exploraram o contexto do salão de beleza¹³.

13 O projeto "Marrones enferrujados" (JOVÉ, 2019 a e b) foi desenvolvido durante o ano acadêmico de 2017-2018, no âmbito do projeto Roc Domingo (2018) "La Permanente", que propõe estratégias para a instalação de produções artísticas contemporâneas em uma empresa familiar, especificamente um salão de beleza. Através deste procedimento foi possível pensar em uma abordagem dos diversos usuários deste espaço para as artes visuais, uma vez que promove interação com o fluxo diário que implica. Diferentes artistas e grupos foram convidados a participar deste projeto, pedindo a cada um que intervenha adaptando seu projeto

É neste contexto onde se criam os projetos. Trazemos, como um dos inúmeros exemplos de criação de contextos inter/transdisciplinares de aprendizagem, a demonstração de como um salão de beleza se torna um contexto de experimentação, pesquisa e aprendizado. Em nossas investigações, no primeiro contato com o salão de beleza, observamos qual o papel que a água tem nesse espaço. Rosa, a dona de um desses espaços, nos disse: “no salão de beleza tudo começa e tudo acaba com a água” (...). E decidimos experimentar com a água residual gerada durante as tinturas de cabelos¹⁴.

Utilizamos o resto de água residual do salão de beleza Hoho¹⁵ para valorizar o descarte, o resto, o abandono, evitando que aquela mistura de água resultante da lavagem dos cabelos simplesmente desaparecesse pelo buraco da lavanderia. Ao fazê-lo nos permite tornar visível o inimaginável, isto é, o contexto infraordinário “(...) e nos ajuda a romper com o que aprendemos na escola: entender o ciclo da água como um processo fechado, único, cíclico e repetitivo. Por outro lado, os usos da água no salão de beleza nos ajudam a pensar sobre a água além de um processo cíclico. Observando todo esse ciclo da água nos salões de beleza, nos levou a novos problemas, o de experimentar como isso aconteceria se colocássemos o currículo em contato com esses dejetos com água.

Como podemos constatar, com a investigação sobre o ciclo da água, podemos associar o ciclo da água na natureza com o ciclo da água num salão de cabeleireiro, isso nos possibilitou a fazer novas conexões e aprendemos que este lugar nos dá inúmeras condições para trabalhar por meio de formulação de problemas, sendo este espaço um excelente contexto para novas aprendizagens. Assim, poderíamos repensar o currículo e os conteúdos a partir da práxis do próprio trabalho realizado num salão de beleza.

Nosso desafio era de desafiar o currículo apresentado como algo engessado, monocromático, solidificado pelas normas burocráticas do sistema educacional e do próprio capitalismo. Um currículo utópico que cria uma distopia, tratando as diferenças como coisas uniformes, inviabilizando a criação de metodologias mais alternativas e voltadas para o diálogo com as práticas sociais. Diante dessa dureza apresentada nas propostas curriculares, decidimos devolver na água toda solidez da forma e tingir o currículo oficial com os resíduos de água resultante da lavagem dos cabelos após serem pintados. A experimentação nos ajudou a pensar no conceito de deformação, des-formação, dissolução, composição das práticas curriculares.

E assim fizemos:

Desde fevereiro de 2019, o documento normativo oficial do currículo permitiu que o esgoto coletado do salão de beleza pudesse afetá-lo. E nos perguntamos como o documento normativo do currículo foi afetado por essa ação. Em agosto de 2019, praticamente toda a água evaporou e assim permanece. Foi através do trabalho “Dry daffodils de Oscar Muñoz que os estudantes foram influenciados para realizar

peçoal a esse contexto específico, considerando seus usos e funções. Por 6 meses essas propostas de intervenção transformaram o salão de beleza, elevando as interações que priorizam ir além do relacionamento com a comunidade artística, abordando o público que utiliza esse espaço diariamente.

14 A água residual é a que escapa pelo curso de água do ralo, aquelas águas que serão impregnadas de restos de tinta de cabelo.

15 Nome do espaço de beleza, a proprietária se chama Rosa.

essa intervenção que chamaram de “distopia oculta”, já que é considerado um instrumento para obter uma educação da igualdade, mas sua aplicação técnica e não crítica frequentemente produz exclusão e desigualdade.



Figura 3: “Currículo distópico”. Janeiro de 2019¹⁶.

Suspender o currículo. Por as normas curriculares em cessação, em suspensão líquida, pura lei dos fluídos e força do empuxo. Mas nem toda solidez das fibras celulósicas permanecem inertes a fluxos e solúveis que a água instaura. Toda dureza, forma e organização das fibras curriculares vazam e incorporam à água. E nesse turbilhamento líquido desfaz as estruturas mais rígidas do papel celulósico levando todo excesso de didática aos destroços. Pura decomposição líquida. Mesmo com todo excesso de assepsia, 99% branco, o currículo polarizado, polimerizado com 1% de lignina (substância que endurece a celulose) vai aos poucos perdendo sua rigidez, sendo transformado em milhares de partículas quase que imperceptíveis. Deixamos o currículo à intempérie do tempo, ao acaso pela ação da natureza. Com o passar do tempo a água que envolvia o currículo foi se evaporando e o 1% da lignina em contato com o oxigênio e a luz do ambiente vai alterando as propriedades químicas da fibra curricular, tornando-a uma malha residual de cor amarelo envelhecido¹⁷.

Ao investigar sobre a água e suas relações sociais, percebemos, como já havíamos mencionado, que a água torna-se um elemento-chave nos salões de beleza,

¹⁶ O documento oficial e normativo do currículo foi colocado na superfície das águas residuais geradas no salão de beleza a partir da lavagem dos cabelos.

¹⁷ A lignina junto com a celulose formam os dois componentes básicos do papel. A lignina é responsável pela rigidez da celulose, e em contato com a luz e o oxigênio ela fica com a cor amarelada com o passar do tempo, por isso que os papeis sulfites eliminam 99% da lignina para garantir que o branco dure mais tempo.

todo processo de tintura se relaciona com a água. No processo de investigar a água percebemos que muita água é utilizada para pintar um cabelo, e começamos a investigar as diferentes cores das tinturas e sua relação com a água e com os cabelos.



Figura 4 e 5: "O que resta do currículo", agosto de 2019 .



Figura 6: "Aquarela curricular"¹⁸.

Chamamos este último projeto de In (certeza) - In (certeza)¹⁹, porque a pintura com os resíduos nos mostra que não há correlação exata entre a cor com a qual queremos pintar e a cor que acaba resultando, porque é afetada por processos químicos da água e da temperatura (outro exemplo de como a luz e o oxigênio reagem com o papel curricular ao misturar com os resíduos de água) e isso nos leva a criar outros intervalos de cromátides para aqueles estabelecidos no contexto escolar.

¹⁸ A superfície que está à pintar é formada por 8 papéis do currículo oficial, nos quais a palavra "água" aparece. Pintamos os papéis com as águas resultantes da lavagem dos cabelos coloridos.

¹⁹ Projeto "(in)certeza", desenvolvido por estudantes da Universidade de Lleida - UdL em um salão de beleza. <http://www.espaihibrid.udl.cat/?p=2215>



Figura 7: "Cromatografia das águas residuais"²⁰.

Cenário III. Dissolvendo ideias em Considerações.

Nesse jogo de forças químicas, sociais, culturais e pedagógicas, o solvente água e os elementos do tempo, aos poucos, foram incorporando-se e rompendo as ligações estáveis, duradoras e etéreas das práticas curriculares.

Com esses experimentos, começamos a entender como o currículo pode ser atravessado por forças intempestivas e dissolver em outras possibilidades mais voláteis e multicromáticas e rizomáticas. Encontros improváveis entre água e a proposta curricular, puro fluxo de forças para diluir por osmose toda concentração de normas e procedimentos que pouco se aproxima da liquidez da vida.

Num estágio difusão, onde o currículo (elemento sólido) hipertônico é transportado para um fluido líquido (água resultante do tingimento de cabelos) hipotônico, as mudanças se definem de acordo com os movimentos e o sentido das partículas quando são separadas, em um meio, em diferentes concentrações, assim, cada partícula do currículo ao se aderir com o solvente se reinventa em novos arranjos e se abre para multiplicidades fragmentos-curriculo, que se deixa experimentar pelo contexto e pelos elementos diversos das práticas cotidianas. Um currículo que dissolve em outras práticas culturais e se deixa experimentar na liquidez das próprias relações sociais, cada vez mais fluídas, rizomáticas e globalizadoras.

Nessa troca de fluidos, partículas, dissoluções e descentralizações, nossas práticas podem ser entendidas como práticas transversais e ao mesmo tempo globalizadoras, pois, são apresentadas numa sequência de atividades a se realizar, que se

²⁰ Diferença de cromática entre as cores estabelecidas e as cores resultantes das águas residuais no processo de lavar os cabelos coloridos no salão de beleza.

permite agenciar diferentes metodologias e processos de ensino e aprendizagem através de estratégias que escapam das práticas tradicionais e modelos de ensino-aprendizagem. As práticas transversais e interdisciplinares estão submersas na própria liquidez das diferentes concentrações do cotidiano, sempre se dissolvendo em outras formas de intervir na sociedade. Inventamos metodologias, transversais, voláteis que se aproximam e resgatam outras formas, baseado na experiência e no conhecimento popular, muitas vezes ligada a um determinado ofício, por exemplo, entender como cabeleireiras separam, organizam, misturam e experimentam com as diferentes tonalidades de tinta para pintar os cabelos das clientes.

Podemos perceber nas práticas mais corriqueiras e cotidianas, que a ciência tem em comum com as práticas sociais, como por exemplo, o tingimento de cabelos, fazer um alisamento ou uma progressiva. Entender que para pintar, alisar ou enrolar os cabelos é preciso utilizar um procedimento químico, que se for mal feito pode causar alguns problemas. Por exemplo: o nosso cabelo é liso ou ondulado por conta de algumas ligações químicas que existem em sua estrutura, e podemos assim, utilizar a química para romper essas ligações e modificar o formato do cabelo e deixar do jeito que a gente gosta. A química está presente até no fato de lavar o cabelo com o shampoo ou condicionador.

Assim, quando usamos o shampoo, estamos fazendo uma repulsão dos fios, atuando quase como um detergente sobre a gordura e quando utilizamos o condicionador aplicamos cargas positivas sobre os fios para neutralizar a repulsão, o condicionador atrai a umidade, deixando os cabelos calmos e agradáveis ao toque, ficando mais fácil de pentear.

A própria pintura do cabelo, que seja natural ou sintética é pura ação-reação química em um jogo de átomos que vão oxidando, absorvendo e eliminando diferentes elementos para uma nova composição da cor. Que ao pintar um cabelo devemos prestar atenção na constituição química das tinturas de cabelo para saber qual se adequa ao resultado que você deseja e principalmente para se evitar possíveis riscos à saúde. Assim, numa simples ida ao salão de beleza pode se aprender sobre diferentes conhecimentos na prática e experimentando a ciência através das práticas culturais.

Podemos aprender muito sobre química, física, biologia, arte numa visita a um salão de beleza, mas também podemos aprender sobre estética, moda, beleza, entre outros conhecimentos. Da mesma forma podemos estabelecer aprendizagens com um terreno abandonado ou qualquer espaço da cidade. E desafiando os limites, convenções, nossas práticas poderiam romper as paredes dos museus tradicionais e pensar essas metodologias globalizadoras como uma produção estética, cultural, política e rizomática, que inventa outras possibilidades de pensar a arte e os espaços de museu, assim, poderíamos afirmar que o museu é o cotidiano e é ao mesmo tempo invadido pelo mundo. Aprendemos com Oiticica que os museus de arte são espaços de aprendizagem que se abrem para o mundo. Para Hélio Oiticica, o "Museu é o mundo", e existe somente na experiência cotidiana entre o visível e o invisível, entre o acessível e o inacessível, entre arte e não arte, entre a arte e a emoção.

Poderá esse espaço, tal como sugere Manuel Castells (2010), constituir-se como novos conectores temporais e espaciais, e contribuir para a reinvenção do mundo?

“O museu-rizoma ou museu-conector de tempos e espaços guarda e amplifica as multiplicidades, e oferece “N” possibilidades de conexões: conexões que se fazem, se rompem, se refazem e que se abrem para outras conexões”. (CHAGAS, 2011, p. 120).

Museus como modo de reativar os repertórios de cada indivíduo. Cada aluno/expectador cria através dos seus repertórios conexões com a prática educativa e com as relações no/com o mundo. Um museu imaginário desafiado pela arte contemporânea a inventar novas metodologias e abordagens por meio de projetos inter/transversais.

Um museu-escola, uma prática museu inter-fronteiriças entre diferentes saberes e territórios que se abre para uma terra-itinerante, que não se fixa à terra, mas que abre suas portas para práticas ecológicas, estéticas, literárias, políticas e pedagógicas. As metodologias globalizadoras, transversais, interdisciplinares (que podem também serem imaginadas como um museu de fluxos e conexões) acontecem em toda parte, desde um encontro inesperado com um salão de beleza, um terreno abandonado pelas ruas de Lleida, ou uma exposição de arte contemporânea. As práticas abrem-se a dissoluções das estruturas curriculares, agitam-se para o inédito e o imprevisto quando se experimenta diferentes formas de ensinar e dialogar com o inusitado.

Os projetos globalizadores, pensados aqui como museus imaginários não estão na ciência, nem na arte, tão pouco na educação, mas em sua relação. Essas práticas não estão no acervo; assim como a arte e a ciência não estão no acervo. As práticas globalizadoras é, antes de tudo, relação.

As práticas alicerçadas na Espanha agora experimentam outros movimentos no Brasil, particularmente na Universidade de Feira de Santana-BA, onde o menino arrasta o infra-ordinário para compor com os resíduos de uma biodiversidade taxidermizada disposta nas prateleiras dos laboratórios de zoologia, onde as coleções e vestígios de uma natureza déjà vu querem escapar dos comportamentos de eternidade. Toda aquela natureza conservada em camadas de formol e bórax podem agora compor com outras materialidades, dando aquelas vidas sagralizadas outras imagens e composições²¹.

Essas e outra práticas inter-fronteiriças²² movimenta dois coletivos de pesquisa em educação, Espai Hibrid espai na Universidade de Lleida e Carta-Imagem na Universidade Estadual de Feira de Santana.

Possibilidades de contato e intercambio entre práticas artísticas, científicas e educativas criam instâncias específicas de diálogo e convívio para transformação de ideias que vão além das fronteiras continentais, metodológicas e curriculares e fazem do exercício da pesquisa uma prática transversal, rizomática através das metodologias ativas, combinações e dinâmicas de conceitos, métodos e materiais que desafiam as concepções tradicionais da ciência e da pedagogia. Tais práticas experimentam diferentes maneiras de perceber o contemporâneo. Experimentam através dos processos artísticos novas estratégias de mediação cultural, dando possibilidades de ampliar o repertório cultural dos alunos, por meio das impressões, sensações e afetos.

21 Aqui exercitamos algumas experimentações estéticas com os animais do laboratório de zoologia da Universidade Estadual de Feira de Santana-BA.

22 Ver outras propostas de encontros entre arte, ciência e educação. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/37996>>. Acesso em: 05.08.2019.

Assim, nossas práticas vão além da mera metodologia e da didática, pois permitem o desenvolvimento de propostas, construção de sentidos e diferentes interpretações da escola e do mundo.

Referências

ANDRADE, B. L.; ZYLBERSZTAJN, A.; FERRARI, N. *As analogias e metáforas no ensino de ciências à luz da epistemologia de Gaston Bachelard*. ENSAIO - Pesquisa em Educação em Ciências. Bauru:Revista Ciência & Educação, 2009.

BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2ª ed. 1990.

_____. *Arranjos para Assobio*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1998.

BONASTRA, Q; JOVE, G. *Le grand jeu à venir*. Un manifesto educativo a partir del discurso situacionista sobre lo urbano. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales Universitat de Barcelona. Vol. XXI. Núm. 573; 1 de septiembre, 2017

CASTELLS, M. *Museus na era da informação: conectores culturais de tempo e espaço*. *Musas*, Revista Brasileira de Museus e Museologia, Brasília, ano 7, n. 5, p. 8-21, 2010.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J. *Mode d'emploi du détournement*. Les Lèvres nues, nº 8, mai 1956.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. *Rizoma*, Introducción. Valencia: Pre-Textos, 2000.

_____. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

EISNER, E. *El arte y la creación de la mente: el papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 2004.

GODOY, Ana. *A menor das ecologias*. São Paulo: Edusp, 2008.

JOVÉ, G. *Maestras contemporáneas*. Lleida: Publicaciones de la Universidad de Lleida, 2017.

_____. (a) *Marrones enferrujados*: Encuentros y devenires en la formación. Un espacio híbrido entre arte y educación, en Instantes-já da formação docente em artes. Peterson, S y Augustowsky, G, Terracota. São Paolo, 2019.

_____. (b) *Poluições interdisciplinares com marrones enferrujados, em formação dos*

educadores. Contaminações interdisciplinares com arte, na pedagogia e na mediação cultural. Em Martins, M., Faria, A.; Lombardi, L. terracota. São Paulo, 2019.

LINS, Daniel. *Mangue's school ou por uma pedagogia rizomática*. Educação & Sociedade, Campinas, v. 26, n. 93, p. 1229-1256, set./dez.2005. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso em: 3 Agos. 2000.

MALRAUX, A. O Museu imaginário. Lisboa: Ed. 70, 2006. (Col. Arte e Comunicação).

_____. *Discours au Brésil – Palavras no Brasil*. Org. Edson Rosa da Silva. Rio de Janeiro: Funarte, 2011.

OLIVEIRA, Cacilda Lages. *Significado e contribuições da afetividade, no contexto da Metodologia de Projetos, na Educação Básica*. Dissertação de mestrado – Capítulo 2, CEFET-MG, Belo Horizonte-MG, 2006.

O'SULLIVAN, S. *Art encounters Deleuze and Guattari*. Thought beyond representation. London: Palgrave Macmillan. 2006.

PEREC, G. *Lo infraordinario*. Trad. Mercedes Cebrián. Madrid: Impedimenta, 2010.

SANDELL, Richard. *Museums, Society and Inequality*. London: Routledge, 2002.

SILVA, A.A. da. Laboratórios dos Despropósitos: vestígios ecológicos entre arte e ciência. 2018. 1 recurso online (118 p.). Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: SILVA, Antonio Almeida da. Laboratórios dos Despropósitos: vestígios ecológicos entre arte e ciência. 2018. Disponível em:<http://www.repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/332709/1/Silva_AntonioAlmeidaDa_D.pdf>. Acesso em: 3 Agos. 2019.

SILVA, Edson Rosa da. *La littérature et la culture à l'ère de la mondialisation: essai sur André Malraux*. Censive :Revue internationale d'études lusophones, v. 1, p. 81-92, 2007.

ZEICHNER, K., *Nuevas epistemologías en la formación del profesorado*. Repensando las conexiones entre las asignaturas del campus y las experiencias de prácticas en la formación del profesorado en la universidad. Revista Interuniversitaria de Formación del profesorado, 68, 2010, pp. 123-150.

Submetido em 27/08/2019
Aprovado em 29/08/2019

**NARRATIVAS POÉTICAS DE UM ATELIÊ DE
PINTURA E SUA CONTRIBUIÇÃO FORMATIVA**
**POETIC NARRATIVES OF A PAINTING ATELIER AND ITS
TRAINING CONTRIBUTION**

**NARRATIVAS POÉTICAS DE UN TALLER DE PINTURA Y SU
CONTRIBUCIÓN FORMATIVA**

*Antonio José Dos Santos Junior*¹

*Milena Regina Duarte Corrêa*²

*Stéfani Trindade Agostini*³

Resumo

O texto presente é uma análise do desenvolvimento e aplicação de um currículo de Artes Visuais, bem como a criação do ateliê de pintura 1336 que o compõe e, em última instância, o desenvolvimento da pesquisa em pintura dos três autores do texto situados nesse espaço. O objetivo da escrita é analisar a construção desse currículo na Universidade Federal de Santa Maria e as suas implicações na estrutura formativa do ateliê de pintura 1336. Busca investigar como as imagens do espaço produziam narrativas poéticas e quanto seus objetos podiam afetar a produção artística dos três autores do texto. Assim, descreve-se sucintamente a pesquisa que cada um desenvolveu diferentemente, mas num mesmo espaço de encontro e partilha. Como subsídios metodológicos foram usados: entrevista e pesquisa documental/bibliográfica. Dessa forma, entende-se que a pesquisa sobre a formação de uma narrativa individual, mas coletiva, mostra como as imagens podem ser propulsoras de criação e contribuição formativa.

Palavras-chave: Narrativas poéticas; Currículo; Ateliê de pintura 1336.

Abstract

The present text is an analysis of the development and application of a curriculum of Visual Arts, as well as the creation of the 1336 painting studio that compose it and, ultimately, the development of the painting research of the three authors of the text located in this space. The purpose of the writing is to analyze the construction of this curriculum at the Universidade Federal de Santa Maria and its implications on the formative structure of 1336 painting studio. It seeks to investigate how space images produced poetic narratives and how its objects could affect the artistic production of the three authors of the text. Thus, the research describes that each one of the authors developed differently, but in the same space of meeting and sharing. As methodological subsidies used were: interview and documentary / bibliographic research. In this way, it is understood that the research on the formation of an individual and collective narrative shows how the images can be creation propulsion and formative contribution.

Key-words: Poetical Narratives; Curriculum; 1336 painting Studio.

1 Antonio José dos Santos Junior, Mestrando em Artes Visuais PPGART/UFMS, linha de Arte e Visualidade com ênfase em Poéticas Visuais, bolsista CAPES. Bacharel em Artes Visuais - Desenho e Plástica (UFMS). Integrante dos grupos de pesquisas Arte Impressa e Processos Pictóricos CNPq/UFMS. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1715724412555768>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5641-7663>

antoniojunior_jr@hotmail.com

2 Milena Regina Duarte Corrêa, Mestranda em Artes Visuais PPGART/UFMS, linha de Arte e Cultura com ênfase em História, Teoria e Crítica, bolsista CAPES. Licenciada em de Artes Visuais – Desenho e Plástica (UFMS). Integrante

do grupo de pesquisa Artes Visuais e suas I/Mediações CNPq/UFMS.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6761362028803725>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7962-7399>

milenadc27@gmail.com

3 Stéfani Trindade Agostini, Mestranda em Artes Visuais PPGART/UFMS, linha de Arte e Cultura com ênfase em Poéticas Visuais, bolsista CAPES.

Bacharel em Artes Visuais - Desenho e Plástica (UFMS). Integrante do grupo de pesquisa Processos Pictóricos CNPq/UFMS. tefiago_@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0051261993248723>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3039-9505>

Resumen

El presente texto es un análisis del desarrollo y de la aplicación de un currículo de Artes Visuales, además de la creación del taller de pintura 1336 que lo compone y, en última instancia, el desarrollo de la investigación en pintura de los tres autores del texto situados en ese espacio. El objetivo del escrito es analizar la construcción de tal currículo en la Universidade Federal de Santa Maria y sus implicaciones en la estructura formativa del taller de pintura 1336. Busca investigar cómo las imágenes del espacio producían narrativas poéticas y cuánto sus objetos podrían afectar la producción artística de los tres autores de texto. Así, se describe sutilmente la investigación que cada uno desarrolló diferentemente, pero en un mismo espacio de encuentro e intercambio. Como subsidios metodológicos fueron usados: entrevista e investigación documental/bibliográfica. De esa forma, se entiende que la investigación sobre la formación narrativa individual, pero colectiva, muestra cómo las imágenes pueden ser propulsoras de creación y contribución formativa.

Palabras-clave: Narrativas poéticas; Currículo; Taller de pintura 1336.

ISSN: 2175-2346

Espaços de criação e partilha

De modo geral, ao citar-se a palavra “ateliê” o que vem em mente é um aposento privado, caracterizado, em primeiro lugar e sobretudo, pela sua funcionalidade. Onde tende-se a exibir apenas aquilo que é estritamente necessário para realização da obra de arte: telas e pincéis, paletas, cavaletes e escadas. Estes objetos assinalam que o processo de criação está incessantemente em progresso. O artista em seu ateliê é visto pelos leigos como um ser genial, dotado de um dom, com pincel e paleta em punho, cercado de modelos, ou seja, características dadas com o intuito de afirmar imagens extremamente controladas dos artistas e de suas práticas artísticas.

Contudo, ao aprofundar-se nas peculiaridades desses espaços escolhidos pelos artistas para o exercício do labor criativo, percebe-se que os locais não se constroem ao acaso. Mais do que uma área de trabalho, muitos desses lugares funcionam também como local de criação, fonte inspiração e moradia. Na realidade, os studios de criação dos artistas têm se tornado um tema cada vez mais recorrente na historiografia do ocidente. O recente interesse acadêmico pelos ateliês e suas representações conecta-se ao desejo de melhor entender os mistérios que cercam o processo de criação artística.

Sendo assim, “as investigações sobre o ateliê são hoje tão diversificadas que um novo campo parece estar emergindo, os chamados Studio studies.” (ESNER; KISTERS; LEHMANN, 2013, p. 250), que compreendem a relação do ser criador com o meio em que cria, e como este influencia seu trabalho, sua pesquisa, podendo assim conduzir à revisão de métodos de investigação que argumentam a favor da materialidade da arte. Assim, a experiência em ateliê desdobra-se em diversas variantes: a prática de oficina em sentido restrito, onde todos se ocupam de sua função como pintores, preparando o espaço e utensílios; na sequência, os momentos em que a obra se desenvolve e a idiosincrasia gerada neste ambiente social e afetivo, com a chegada de outros artistas, amigos e demais cúmplices enquanto o processo prospera.

Nessa perspectiva, dentro do ambiente de um ateliê, constroem-se intrínsecas relações que se compõem entre o processo criativo, obra de arte finalizada, métodos expositivos e identidade do artista. Ao criar-se em um ambiente coletivo, essas características pronunciam-se ainda mais. As ações compartilhadas no ambiente do ateliê acabam por definir a estrutura viva de um grupo: separa e baliza a experiência destes encontros e vínculos, formando uma trama plena de trocas e interesses, um ambiente vivo e vinculante de matérias concretas e abstratas.

Os artistas ali inseridos se influenciam e possibilitam uma reflexão sobre os modos de abordagem dos processos de criação, formulando um distanciamento crítico e estimulando o debate. Dessa forma, o ateliê não é somente um espaço dedicado ao fazer manual, mas, sobretudo, de caráter intelectual. Todas essas características possibilitam, de acordo com Passeron (2004), a criação a partir de uma entidade coletiva.

O sujeito criador nem sempre é um indivíduo, mas pode ser uma entidade coletiva, seja por colaboração voluntária de alguns, seja pelo efeito de uma criação continuada, como a língua viva que cada geração modifica ao falar, sendo o que

chama “língua natural”, com toda evidência uma obra. (PASSERON, 2004, p. 190).

Neste ínterim, a formação da identidade de cada indivíduo, assim como a identidade expressa em seu trabalho, ocorre também através do que foi vivido por cada um dentro do ateliê, socializando como o grupo. Mediante a socialização, identificamo-nos com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. (POLLAK, 1992). Assim fora transmitido o legado de cada pessoa que constituiu conjuntamente o ateliê 1336, seja através dos objetos e figuras retratadas, dos trabalhos deixados na sala, que passaram a ser parte viva do lócus de produção artística ou das conversas e histórias contadas pelos alunos mais antigos.

As imagens apreendidas por cada indivíduo no ambiente em que vivem, passam de um local para outro, isso é fruto de uma socialização histórica ou política. Para Pollak (1992), o sentimento de identidade refere-se a um “sentido da imagem de si, para si e para os outros” (POLLAK, 1992, p. 5). Dessa forma, as imagens fazem parte da formação da identidade tanto individual quanto coletiva. Para o autor, a identidade é formada na relação com os outros a partir da permuta e da confiança.

Assim, pode-se enunciar que estas imagens refletem sentimentos e ideias sobre um lugar, um acontecimento ou pessoas. As imagens pré-estabelecidas que cada indivíduo traz consigo interagem com as de outros, estas imagens são construídas e reconstruídas constantemente, fazendo com que surjam novas ideias, formas, e sentimentos consolidados a partir destas memórias, sejam elas vividas ou compartilhadas. Sabe-se que, para a formação de uma memória coletiva, é necessário que haja pontos de contato entre as imagens e os sentimentos de um mesmo grupo, como o que acontece dentro do ateliê. A partir disso desenvolveram-se as narrativas poéticas de cada um dos autores, que refletem aspectos individuais e coletivos. Os motivos de interesse particular se articulam também embasados nestes pontos de encontro entre os três autores, os materiais, utensílios, objetos, propostas, memórias e vivências compartilhadas dentro do ateliê 1336.

Formação curricular e proposta metodológica

A escrita explanada neste subcapítulo trata do currículo do Curso de Artes Visuais – Bacharelado e Licenciatura Plena em Desenho e Plástica na Universidade Federal de Santa Maria, originado em 1986. O currículo atualmente passa por modificações que preservam poucas de suas características. Naquela ocasião, a ideia surgiu de uma proposição feita pelos alunos ao coordenador vigente, Silvestre Peciar¹, que buscavam outra alternativa à formatação rígida da proposta feita por disciplinas, cujos estudantes cursavam as mesmas matérias sem qualquer flexibilidade. O novo projeto foi debatido por quatro anos, até ser implementado em 1990 por unanimidade pelos professores.

A então proposta curricular visava um ensino democrático, voltado para as ne-

1. Silvestre Basico Peciar – (1935 – 2017, Montevideo, UY) Formação em Pintura pela “Escuela Nacional de Bellas Artes” de Montevideo, no Uruguai. Em 1975 saiu do Uruguai por conta da ditadura fixando-se em Santa Maria, onde atuou como escultor, sendo um artista-educador por vinte e três anos na UFSM, revolucionando as metodologias através da pedagogia libertária embasada na reforma curricular da Escuela Nacional de Bellas Artes, da qual fez parte, e posteriormente aplicou no curso de Desenho e Plástica, agora Artes Visuais da UFSM. Depois de aposentado retornou para Montevideo em 1999.

cessidades pessoais de cada aluno, primando por sua autonomia, valorizando sua individualidade e necessidade específica. No documento "Aportes para o diálogo sobre um novo currículo" (PECIAR, 1986), todas as novas propostas são discutidas, justificadas e apresentadas.

Um currículo que põe todos os estudantes como garrafas a serem preenchidas de igual número de horas-aula e das mesmas matérias, destrói o princípio das diferenças psicológicas individuais e atenta contra a essência humana.

Um currículo que obriga a passar, sem escolher, por professores, técnicas e teorias; que durante vários anos minimiza e adia as opções e iniciativas; que ignora o hoje de cada pessoa em nome do preparo geral para o futuro; um currículo de conhecimentos supostamente "básicos", que desconhece as necessidades dos que receberão estes conhecimentos; um currículo que não tem flexibilidade de adaptação e mesmo frente a evidência da realidade cambiante, não possui a dinâmica de sintetizar-se ou enriquecer-se com o fluxo da vida da arte, é uma gaiola onde não há esperança para o talento. (PECIAR, 1986, n. p.)

A citação de Peciari vem agregar ao pensamento freiriano que acredita no currículo como forma de buscar uma educação comprometida, política, moral, humanizada, que seja de fato transformadora da realidade, através da autoconstrução, visto que formar é muito mais do que treinar o educando no desempenho de destrezas. (FREIRE, 2011).

Esta reforma curricular possibilitou também a autonomia de cada professor em definir sua metodologia. Surgiam então os ateliês, espaços democráticos onde o professor definia sua didática, no caso do ateliê 1336, alunos de diferentes níveis podiam trabalhar conjuntamente em busca de sua expressão individual embasada direta ou indiretamente nesta vivência em coletividade. Desenvolvendo também as relações entre educador e educando, entre autoridade e liberdade no aprendizado da autonomia, visto a flexibilidade que o ateliê possibilitava, seja sobre o uso do espaço coletivo ou horários definidos pelos alunos, onde estes poderiam encontrar o professor que se fazia presente mesmo nos dias em que não ministrava sua disciplina. Com base neste exemplo percebe-se a importância de uma educação flexibilizada, que permite a autonomia do indivíduo, valorizando os saberes trazidos pelos alunos, o contexto e realidade onde estão inseridos, tendo a arte como prática legítima de intervenção no mundo.

Desse modo, a visão de egresso do novo curso era a formação de um aluno que pesquisasse em qualquer área visual: pintura, desenho, performance, escultura, ou vídeo arte, por exemplo. E assim, meditando sobre sua expressão interior, livre de prejuízos imitativos e apto a criar de maneira clássica ou contemporânea. Um egresso informado e atualizado, que conhece o panorama de experiências, metodologias e linguagens para sua expressão, que possui um espírito crítico e de autocrítica, que pode fazer da arte uma forma de vida, que se preocupa com responsabilidade didática e que se declara em estado permanente de estudo em arte.

Este conhecimento é adequado a uma mentalidade artística fundamentalmente criativa, que se dá pelo caminho da sensibilidade, através dos sentidos, emocional e experimentalmente. Visto que, sem motivação na realidade, sem "necessidade

interior”, o conteúdo que fundamentava as disciplinas e compunha o currículo, rapidamente perdia-se. Logo, esse currículo tinha a proposta de apresentar ao aluno, recém-chegado e ainda com uma ideia limitada e vaga de seu destino como artista, um caminho que não visava as especializações como limitações, mas a arte como unidade total, ramificada a partir de um centro criativo. Como disse o professor Alphonsus Benetti em entrevista exclusiva, no ano de 2017: “Sem liberdade e autonomia não se faz nada em arte”.

A partir dessa perspectiva, o curso foi construído de maneira que o aluno tivesse contato com diversas linguagens e técnicas já no primeiro ano de graduação. Assim, o estudante poderia escolher, com propriedade a linguagem que enfatizaria a partir do segundo ano, tendo no primeiro ano, um panorama geral de todas as possibilidades da arte dentro dos ateliês.

O aluno autônomo e professor de si eram as virtudes que este currículo visava formar, onde era desenvolvido o fazer pelo prazer de fazer. Muito desta pedagogia surgiu do interesse e dos modelos de educação libertária, democrática e autogeradora trazidos por Peciari, como a pedagogia de Ivan Illich, Bertrand Russel, Célestin Freinet, Francesc Ferrer, Jean Decroly, entre outros, para que o aluno pudesse liderar suas próprias escolhas e as fazer de maneira racional.

O papel do professor nesse contexto era acompanhar a experiência, valorizando a criatividade, sem interferir na forma ou composição. A crítica do professor alicerçava-se na confiança, no diálogo e no consentimento mútuo. O como professor atua como mediador, apontando possíveis roteiros sugeridos pelo estudante, dialogando e decidindo em conjunto. Como Alphonsus (2017) diz: “[...] eu nunca me detive no ensino técnico da pintura, até porque eu acho que não se pode ensinar técnica e nem composição; ensinar técnica e composição implica entrar na expressão da outra pessoa...”

Igualmente, aos outros critérios de avaliação e ensino, este currículo também não previa uma avaliação numérica, quantitativa; o que era feito não poderia ser assim avaliado, pois se tratava de uma experiência em andamento. Para isso, era realizado um parecer conceitual, cuja equipe de professores justificava as intenções, o processo e o progresso do estudante, diante dos resultados que ele alcançou. Uma avaliação que não julga, mas comenta a pesquisa e dialoga sobre os resultados finais.

Criação do Ateliê de pintura 1336: proposições e métodos

Este capítulo parte do pressuposto de que o lugar da criação, o espaço do ateliê e do artista, pode ser observado como lócus onde estão os vestígios da produção, como um arquivo ou um documento do processo criador, pois permite perceber nuances do processo em andamento (CIRILLO; GRANDO, 2009). Já existiam no Centro de Artes e Letras/UFSM outros ateliês antes da reforma curricular de 1990, contudo, estes não eram espaços de convívio - como se configurou o ateliê 1336, eram salas onde aconteciam outras aulas e os alunos não podiam permanecer ali trabalhando. O único ateliê pré-existente com formato diferenciado era o de Cláu-

dio Carriconde², localizado na sala 1339, onde o professor Alphonsus Benetti, então morador da casa do estudante, permanecia pintando, visto que a sala era utilizada somente para essa finalidade. Antes da reforma, existiam os seguintes ateliês: escultura, cerâmica, tapeçaria e pintura. Depois da reforma, em meados de 1990, como citado anteriormente, cada professor pôde estabelecer sua própria metodologia de ocupação do espaço. Alphonsus Benetti assumiu a sala 1336 e fundou o ateliê 1336, com um formato singular.



Figura 1 – Entrada do ateliê de pintura 1336 (fonte: foto Antonio Junior, 2017)

Nessa proposta, era importante que houvesse um momento de socialização entre todos os estudantes. As segundas-feiras foram definidas como o dia de encontro, em que eram feitos seminários, sessões filmicas e discussões sobre a arte, crítica e teoria, um trabalho feito em consonância com a pesquisa plástica. Durante os demais dias da semana, cada um cursava suas disciplinas ou recorria às aulas complementares em prédios da licenciatura e, em meio a isso tudo, o 1336 permanecia como ponto de encontro e partilha. Buscando suas próprias referências e influências, sempre com foco na pintura, sem um ensino das técnicas tradicionais, tornando a experimentação livre. Como Alphonsus diz em entrevista, 2017, e já citado anteriormente: “Eu nunca me detive no ensino técnico de pintura, até porque eu acho que não se pode ensinar técnica e nem composição, ensinar técnica e composição implica entrar na expressão da pessoa [...]”.

Destacam-se também as saídas à campo para pesquisa em arte. Idas ao Vale

2. Cláudio Corrêa Carriconde – (1934, Arroio Grande, RS – 1981, Santa Maria, RS) Iniciou seus estudos de pintura no ateliê de Ado Malagoli, em Porto Alegre. Em 1954, matriculou-se como aluno regular de escultura no antigo Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, tendo estudado com Fernando Corona, diplomando-se em Artes Plásticas em 1958. Lecionou anatomia artística nesse Instituto, e de 1964 a 1981, foi professor de pintura e desenho na UFSM, para onde transferiu-se definitivamente em 1967. Em 1970 especializou-se em Pintura na Universidade Federal de Minas Gerais. Fundou o grupo Bode Preto, junto com Waldeny Elias, Leo Dexheimer, Francisco Ferreira e Joaquim da Fonseca em 1958.

Vêneto, na casa de campo do professor, para estudo de paisagens em pintura e desenho. Além de pesquisa, era também um espaço de espárcer e “receber novos ares”, como dizíamos. Banhos de rio, caminhadas pelos morros e o tradicional café das 16h, enriqueciam a convivência. Além de enriquecer e agregar valores e conhecimentos que não se podem simplesmente ensinar, o aprendizado vivenciado e compartilhado ampliava as experiências de vida perpassadas pela arte.

É interessante salientar esta troca entre passado e presente dentro dos diferentes processos de cada aluno dentro do ateliê. Este espaço dialógico criava zonas de entrecruzamento, onde em um período inicial, o trabalho do professor influenciou a pesquisa de alguns alunos, o que é natural para o amadurecimento das pesquisas individuais. As influências que se dão dentro do ateliê e por causa desse espaço são naturais e bem-vindas, como diz o próprio Alphonsus: “[...] pode acontecer sempre, é normal. Ninguém é neutro. Se não for assim, a arte não acontece. Se você orienta e os alunos estão distantes daquilo, você não está fazendo um bom trabalho [...]”

Por consequência, a partir da nossa experiência no Ateliê 1336, entendemos que estudar esses espaços de criação é evidenciar a rotina que envolve a criação artística e a mente criadora em constante pesquisa, distanciando-se do mito do artista como gênio, já que a arte envolve um processo intenso de pesquisa e trocas de conhecimento que proporcionam outras experiências artísticas e estéticas. Os ateliês são elementos importantes nas obras dos artistas, mas principalmente enquanto elemento processual, de grande força metodológica, iconográfica e estética. Como concorda Cirilo, é um lugar da criação. Este ateliê se coloca como um verdadeiro arquivo vivo, esse espaço é dinâmico, é memória em ação. (CIRILLO, 2004).

Imagens do espaço: influência no trabalho

Ao prolongarmos nosso olhar sobre a imagem, percebemos que ela nos leva a novas profundidades, ao encontro com novas imagens. Para compreendê-las, é necessário desdobrá-las, já que se dissolvem em um passado que contraria a cronologia, aparecendo e desaparecendo, mobilizando nossa inconsciência, elucidando novas narrativas. Alguns dos elementos que geravam possibilidades imagéticas eram as paisagens pesquisadas à campo, a fotografia que era retratada com muita massa de tinta, os retratos que os colegas faziam uns dos outros, enfim, elementos que além de propulsores de criação, geravam uma vivência compartilhada, essa, feita a partir dos fragmentos individuais que enriqueciam e criavam novas imagens. Nesse ambiente compartilhamos, envelhecemos, convivemos e, confidenciamos, como Cherem (2009) cita: “[...] a imagem surge como uma reconfiguração, remontagem visual que testemunha um tempo de perturbações e turbulências, variações e alterações.” (CHEREM, 2009, p. 134).

Há vários ícones e artefatos que pertencem ao vasto acervo de imagens que é o ateliê 1336. A mesa do café e seus objetos, por exemplo, possuem um conjunto de histórias: os potes de vidro com bolachas, as térmicas com bebidas quentes, xícaras, potes de açúcar e a sua disposição sobre o centro da mesa se tornavam convidativos a sentar-se e dialogar sobre arte. Ao entrarmos no ambiente, logo sentimos o típico aroma de café que permeia o local, misturado com o cheiro de tinta e solven-

te que nos conduzia a produção de pesquisas em pintura. Além da mesa do café, o armário cheio de objetos antigos - chaleira, bule, ventilador, jarros, vasos de barro, garrafas, máquina de escrever, ferro de passar, escultura, arranjos florais, trabalhos deixados por antigos alunos nas paredes - já foram e continuam sendo artefatos de investigações, pesquisas pictóricas e poéticas de quem passou por esse ambiente e se formou nesse currículo.



Figura 2 – Objetos que compõem o Ateliê de pintura 1336. (fonte: Antonio Junior, 2017)

O mural de fotos que fica na parede do ateliê mostra o cotidiano e atividades dos colegas que fizeram parte deste espaço. Um mural repleto de ações realizadas pelos acadêmicos: exposições coletivas, comemorações de aniversários, viagens acadêmicas para museus, em que ocorreram encontros com obras consagradas de artistas estudados na academia.

Por se tratar de um estudo do espaço, todos os artefatos desse ambiente são fundamentais para a produção que ali circula. O entorno de paredes e cavaletes possui um vasto acervo de pinturas, desenhos e imagens impressas, como referenciais, projetos e livros. Um conjunto que carrega intenção de dialogar com cada acadêmico que passa pelo local. A partir desse diálogo incessante que o ateliê produz, é estabelecida uma relação coma pesquisa pessoal de cada aluno, com base em tudo aquilo que é visto e vivido, e que, de certa forma, ganha destaque e notoriedade refletidos no trabalho visual, seja por pinceladas características, composições, fotos, cores e objetos que integram todo esse cenário.

As pesquisas através das imagens

A partir dos próximos subcapítulos, apresentaremos como cada autor, influenciado pelo espaço do ateliê 1336, construiu sua pesquisa a partir de seus conceitos. Cada pesquisa, materializada a partir das influências visuais, foram desenvolvidas com referências individuais que condizem com seus objetivos, mas que, substancialmente, encontram relação por se tratarem de um mesmo espaço de referência e de criação.

Memórias e as imagens como suporte: um relato autobiográfico – Antonio Junior

A representação visual e plástica é um meio de reflexão e construção de memórias, cuja abordagem é caracterizada através da prática e pesquisa realizada no ateliê de pintura 1336 da Universidade Federal de Santa Maria. Ao entrar nesse ambiente de atmosfera única, percebo a forte presença destes elementos visuais em minha produção: iluminação, disposição dos objetos, referências pessoais, fotografias familiares e pessoas.

Esta pesquisa tenciona em pinturas o que considero íntimo e familiar. Um apinhado de tudo que é de caráter autobiográfico: pessoas, objetos, cenas e lugares, é o que me motiva e passa a ser investigação pictórica. As fotografias preto e branco com os monóculos antigos são ponto de partida e subsídios para o desenvolvimento deste trabalho, composto de fotografias de 3ª e 4ª geração que abordam costumes e aspectos da cultura daqueles que me antecederam.

Com intensidade a pesquisa foi se desenvolvendo e possibilitou também um desdobramento do tema, através de uma experiência acadêmica via mobilidade na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto em Portugal. Lá pude trabalhar em um ateliê de pintura cujo currículo vigente propõe o ateliê como disciplina, onde o acadêmico permanece somente durante o período de aula. As imagens advindas do ateliê 1336 e as vivências na cidade do Porto também contribuíram para novas experimentações artísticas. No retorno, mesclando minhas memórias com elementos daquele lugar fiz sobreposições de imagens, elementos familiares que remetiam à sensação de sentir-se em casa. Mesmo transitando entre estes dois lugares, fisicamente diferentes, a sensação que provocada era semelhante. Os objetos significantes de cada um destes lugares que me serviram como lócus de produção artística, passaram a se fundir, mesclando a azulejaria portuguesa, os objetos presentes nestes espaços, além das vivências e memórias de família. Assim como Benetti (2017) explana que, "Objetos que tem repercussão em geral, sutil ou explícita, fazem parte do ambiente. Objetos que temos a nossa volta nos significam, quase que dialogam, não são neutros, por isso são importantes [...]" (BENETTI, 2017 em entrevista).

No desenvolvimento desta prática, a energia que o ambiente carrega remete às minhas memórias e vivências em família ou em grupos. Representando na tela alguns objetos que fazem referência ao ambiente que estou, em consonância com o que já vi e vivi. No caso das figuras humanas a partir do referencial fotográfico, insiro imagens que, por si estão resolvidas visualmente pela bidimensionalidade da fotografia, porém, revistas no espaço do ateliê, requerem outra solução a partir das cores, composições e elementos que compõem o entorno. Dessa forma, entendo que todos os objetos do ateliê têm uma força que liga a imagem ao objeto, de acordo com o que Entler (2006) argumenta:

não menosprezam a força que liga a imagem ao objeto, mas tiram proveito daquilo que falta. Assumem a precariedade dessa ligação, sem negá-la. E mostram como o desejo é físgado, não apesar do pouco que a imagem oferece, mas exatamente porque ela não oferece tudo. (ENTLER, 2006, p. 37).

A partir dessa percepção, e pela necessidade de obter melhores resultados, valorizo essas imagens e o diálogo que elas produzem em minha formação e pesquisa pessoal. O que produz em arte nesse ambiente que gera outra narrativa, ocorre pela sobreposição do passado e do presente durante o processo, além do movimento de pessoas no ambiente e da troca de experiências e partilhas que ali são possibilitadas.

Percebendo e construindo uma natureza-morta – Milena Duarte

A pesquisa em natureza-morta surgiu do interesse na representação de objetos que compunham o ateliê. Esses objetos dialogam com todas as imagens e pessoas que compartilham do espaço, significam e representam o ateliê 1336. Segundo Alphonsus Benetti, em entrevista exclusiva, “objetos que não são neutros, eles dizem coisas mesmo que não os usemos, são objetos que fazem parte do lugar, se tirados descaracterizam o espaço”. Justamente por ser o principal ambiente de estudo, senti-me impulsionada a registrar esses objetos através de pinturas, em suas múltiplas facetas, com interferências da iluminação natural do espaço. No início do processo, tratavam-se de estudos rígidos e preocupados com o acabamento, enquanto no final, ganhava ênfase na expressão por meio do uso de pinceladas espessas. Garrafas, xícaras, tecidos, manequim, frutas, cavaletes, pincéis e objetos antigos compõe o acervo de pinturas deste período. A abordagem também se desenvolveu na exploração da serigrafia em papel – disciplina alternativa no currículo do curso – como possibilidade de exploração de outras estruturas compositivas e elaboração de outras formas visuais que não havia investigado na pintura a óleo.

Com este acentuado interesse em revisitar os objetos do entorno, a pesquisa poética se desenvolveu em estudos sobre a natureza-morta enquanto gênero de pesquisa na história da arte. As possibilidades que encontrei na temática foram e estão se multiplicando enquanto processo criativo, acompanhando minha pesquisa, em que destaco cada vez mais alternativas atreladas à história da arte e ao que tem sido produzido na contemporaneidade.

Na história da arte, filosófica e esteticamente, a natureza-morta, de acordo com CANTON (2004, p. 11) refere-se a uma natureza parada, inerte, composta de objetos e/ou seres inanimados. Inicialmente, por volta do século XV e XVI, não se tinha interesse em indagar ou questionar. A partir do século XIX, os artistas que trabalhavam com a temática passaram a se interessar nos próprios objetos representados – sua cor, textura, volume, superfície e a relação entre eles – uma característica própria que perdura até hoje.

A natureza morta é, afinal, um gênero que dialoga com a história da arte ocidental e os sistemas estéticos de forma abrangente. Na arte contemporânea, o conceito de natureza-morta perpetua-se, expandindo-se numa proliferação de suportes e maneiras de lidar com sua forma, sentido, altitude. (CANTON 2004, p. 12).

Destarte, entende-se que, mediante a infinidade de aproximações e distanciamentos, de fazeres e saberes, a natureza-morta tem se mostrado um tema adaptável e duradouro. E dessa maneira, percebemos sua proliferação com requinte em várias manifestações na arte contemporânea. Em uma análise estética, compreendemos

que ela deixa de ser um gênero de representação de objetos e passa a desempenhar o papel conceitual, com técnicas e recursos que se relacionam com seus conceitos.

Ainda que, na contemporaneidade, a natureza-morta se mostre múltipla e abarque tudo que diga respeito a outras possibilidades, as pinturas que continuam sendo produzidas assumem um aspecto mais cotidiano, sendo compostas por objetos e composições simples. Os pintores até o século XIX, por exemplo, não tinham tantas informações visuais em seu entorno que fossem motivos para sua pesquisa em pintura, ou ainda, a sua relação com o entorno era distante. Na contemporaneidade, a infinidade de imagens e objetos também aparece nos trabalhos artísticos, fato que se constitui como uma questão de contexto. Como exemplo, trago a pintura da americana Carol Marine (1968), que busca explorar as formas geométricas dos objetos em seus vários ângulos, com uso de cores, marcas e pinceladas bem projetadas que dão unidade ao conjunto da obra, uma pintura que desempenha outro papel com outros propósitos.

O trabalho de Marine foi referência para a pesquisa pictórica quando o intuito era lançar um novo olhar sob aqueles mesmos objetos com a intenção de ressignificá-los. São objetos que se relacionam, dialogam com um espaço que é comum, entretanto, não se mostram neutros por atingirem vasta gama de contingências e oportunizarem uma pesquisa pictórica em arte.

Nu: Corporeidade e subjetividade como práticas pictóricas – Stéfani Agostini

O nu sempre esteve presente na história da arte, desde a arte primitiva, passando pela grega e romana, modernismo até a contemporaneidade. Esse tema refletia padrões sociais, estéticos e morais de todas as épocas em que foi retratado, e hoje pode ser considerado, segundo Seraller (2005) como motivo mais importante de arte do ocidente. Observando o nu na história da arte, é possível compreender o homem com seus ideais e sua concepção de mundo, sendo possível observar os desdobramentos da arte. Por meio do corpo, pode-se lançar o imaginário em direção ao palpável, para que assim as imagens possuam, também corpos.

Sabe-se que a nossa relação com o mundo é física, passa pela pele, visão, olfato, tato, paladar, ou seja, sensações mais diversas que se produzem no corpo a partir dos sentidos, das relações e da imaginação. Como define Breton (2006), “antes de qualquer coisa, a existência é corporal” (p. 7).

A iniciou-se através dos retratos, muitas vezes retratando os próprios colegas de ateliê, pois sempre tive interesse na figura humana, sua complexidade e possibilidade de eternização do rosto e corpo através da pintura, como propõe Didi-Huberman (1998).

A questão do retrato começa talvez no dia em que, diante de nosso olhar aterrado, um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se levantar mais. Para finalmente desaparecer na terra e se misturar a ela. A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 62).

Assim como Didi-Huberman, buscava através da cor, na paleta reduzida a tons

terrosos, volume criado pela massa de tinta, eternizar a figura retratada. Dentro do ateliê, tive influência e me inspirei nas pinturas de Wiliam Silva, egresso do mesmo ateliê, justamente por esta capacidade de manipulação da cor e da massa de tinta e pela construção empregada no desenho da figura humana, mais especificamente em sua produção de nus; além do trabalho de Antonio Junior, colega do ateliê 1336, pela sua pesquisa poética com a figura humana, e também pelo emprego da massa de tinta.

A pesquisa, orientada pelo professor Alphonsus Benetti evoluiu para uma busca mais aprofundada do retrato, aumentando os suportes e agregando mais objetos. Vislumbrava o corpo em seu caráter carnal, da pele, vivo na relação com o outro, portanto social e afetivo. O corpo simbólico, não sendo mais encarnado, é constituído por seu rastro, vestígio, imagem, que restitui o corpo através da pintura.

Por meio da atmosfera geral onde a figura está inserida, sempre em ambientes internos, busquei convidar o espectador a observar por esta fissura, uma janela criada através da pintura, a relação entre artista e modelo, de forma íntima. O corpo passou a ser então motivo e suporte para que ali acontecesse uma síntese da intimidade. Sendo assim, podemos compreender o "corpo como materialidade polissêmica" (SOARES, 2001, p. 1).

Compreende-se então que a corporeidade representada na pintura não passa de um corpo-simulacro, dialética entre o real e o aparente. Ao representar o modelo, busco uma "realidade" inexistente, pois a obra composta a representará idealmente. O corpo do modelo é instrumento para a expressividade, e ele acaba por refletir uma subjetividade latente. O objeto retratado serve apenas como uma base, infinitamente mais real do que o modelo, devido à permanência da obra e da captura de um momento singular pelos olhos do artista, e, ao mesmo tempo, imensamente diferente, devido à impermanência de seu olhar sobre ele. É o que discorre Tarkovski, ao dissertar sobre a imagem:

[...] é uma impressão da verdade, um vislumbre da verdade que nos é permitido em nossa cegueira. A imagem concretizada será fiel quando suas articulações forem nitidamente a expressão da verdade, quando a tornarem única e singular — como a própria vida é, até mesmo em suas manifestações mais simples. (TARKOVSKI, 1998, p. 123).

Assim o retrato muito além de uma representação fidedigna do modelo, é a visão íntima e singular do artista sobre ele. Desse modo, a presente pesquisa poética e pictórica, além de um estudo do corpo é uma passagem pela subjetividade. Uma reflexão sobre o "eu", visto que o "eu", na sua forma individual, só pode existir através de um contato com o "outro".

Considerações finais

O propósito deste trabalho foi buscar através de um estudo bibliográfico e documental estabelecer a influência que o espaço de convivência e criação coletiva do ateliê de pintura 1336, tem sobre nossas pesquisas pessoais. Relacionando este

lugar de partilha às nossas trajetórias artísticas como ponto de origem e divergência. Este espaço de ateliê não poderia ser elucidado sem citar sua história, criação e metodologia, atrelados ao currículo concebido por Silvestre Peciar. Os apontamentos do currículo presentes neste artigo foram estímulo e aprendizado para destacarmos sua importância, visto que ele passa por uma nova reestruturação na instituição.

Após a pesquisa acerca da antiga proposta curricular e as metodologias vigentes apresentamos a proposta auto-gestora desenvolvida no artigo, fundamental para a subsistência do ateliê 1336, organismo vivo e dinâmico. Em consequência do qual, nossas pesquisas poéticas e pictóricas puderam ser realizadas. O desenvolvimento singular dessas pesquisas, como pode-se perceber, além do espaço compartilhado, possuem características em comum, como disse Alphonsus (2017), em entrevista, ao relacionar nossas concepções de qualidade pictórica a título de pincelada, massa de tinta, expressividade e textura.

Conclui-se que o impacto do espaço de criação do ateliê de pintura 1336 ainda reverbera em nossas trajetórias, posto que este fez parte da construção formativa enquanto artistas e pesquisadores. O contato obtido através do currículo com diversas linguagens e técnicas fortalece os diferentes processos de cada aluno dentro do ateliê. Possibilitando a constituição de um espaço dialógico, onde as imagens do ambiente suscitam narrativas compartilhadas. Sabe-se que espaços de criação artística adotados pelos artistas não se dão a esmo. A relação do ser criador com o meio em que cria têm grande influxo nas pesquisas. Quando a criação acontece coletivamente e de forma paralela, prospera ainda mais, definindo a estrutura de um organismo vivo e familiar.

Referências

ESNER, R., KISTERS, S., LEHMANN, A.S. (ed.). *Hiding Making - Showing Creation. The Studio from Turner to TacitaDean*. Amsterdam: University Press, 2013.

BASICO, S. P. *Aportes para o diálogo sobre um novo currículo*. Santa Maria: Imprensa Universitária UFSM, 1986.

BENETTI, A. Entrevista exclusiva concedida aos autores. Santa Maria, Brasil. Em 12 jun. 2017.

CALVO SERRALLER, Francisco. *Los géneros de la pintura*. Los géneros de la pintura. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2005.

CANTON, K. Natureza-Morta. In: *Museu de Arte Contemporânea / SESI. Natureza-Morta: Still Life*. São Paulo, 2004.

CHEREM, R. M. *Imagem – acontecimento*. In: FONSECA da SILVA, M. C. R.; MAKOWIECKY, S. (Org.). *Linhas cruzadas: artes visuais em debate*. Florianópolis: Ed. UDESC, 2009.

CIRILLO, J. *Imagem – Lembrança: Comunicação e Memória no Processo de Criação*. 2004. 160 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2004.

_____, J; GRANDO, Ângela (org). *Arqueologias da Criação: Estudos Sobre o Processo de Criação*. Belo Horizonte: Com Arte, 2009.

COLI, J. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

SOUZA, E. C.; ABRAHÃO, M. H. M. B. *Tempos, narrativas e ficções: a invenção de si*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. *O Rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto*. v. 9, n. 16. Porto Alegre: Porto Arte, 1998.

ENTLER, R. *Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea*. São Paulo: ARS, 2006.

FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 2ª impressão da 43ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

LACROIX, L. "L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'oeuvre d'art". *Anthropologie et Sociétés*, XXX (3), 2006.

PASSERON, R. *A poética em questão*. n. 21. v. 13. Instituto de Artes/ UFRGS. Porto Alegre: Porto Arte, 2004.

POLLAK, M. *Memória e identidade social*. Estudos históricos. v. 5, n. 10, p. 200-212, Rio de Janeiro: Editora FGV, 1992.

SCHNEIDER, N. *Naturezas-Mortas*. Lisboa: Taschen, 2009.

SOARES, C. *Corpo e História*. Campinas: Autores Associados, 2001.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Submetido em 02/04/2018
Aprovado 02/07/ 2019

A TELIÊ COMO PRÁTICA DE LIBERDADE
ATELIER LIKE A PRATICE OF FREEDOM
TALLER COMO UNA PRÁCTICA DE LIBERTAD

Paola Zordan¹

Resumo

Ateliê, conceito intrínseco às artes visuais, é tratado em suas implicações históricas, epistemológicas e econômicas. Desde sua etimologia, é pensado em suas variações terminológicas entre oficina, estúdio e laboratório. Com a ética de Michel Foucault, a heterotopia de um ateliê permite viver um só lugar em muitos espaços.

Palavras-chaves: espaço, heterotopia, ateliê, ética-estética

Abstract

Atelier is an intrinsic visual arts concept development most sens what aproachs office, workshop, studio and laboratory. The differences among concepts for atelier indicates economical and epistemological variations. With Michel Foucault ethics treat the importance of these spaces being a heterotopic place.

Key-words: space, heterotopy, atelier, ethics-aesthetics

1 Artista visual, Bacharel em Desenho, Licenciada em Educação Artística, Mestre e Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora do Departamento de Artes Visuais da UFRGS, na mesma instituição é professora do Programa de Pós-graduação em Educação na linha de pesquisa Filosofias da Diferença. Líder do Grupo de Pesquisa ARCOE, Arte, Corpo, enSigno/CNPq, desenvolve pesquisas que envolvem poéticas no âmbito educativo, historiografia da arte e esquizoanálise. Trabalha a partir de fragmentos, colagens, iconografia pop, pintura kitsch e escultura social. Como articuladora do M.A.L.H. A., Movimento Apaixonando pela Liberação de Humores Artísticos, propõe intervenções em espaços públicos e institucionais. Professora no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. paola.zordan@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4035205657093564>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8937-7706>

Resumen

Atelier, un concepto intrínseco a las artes visuales, es tratado en sus implicaciones históricas, epistemológicas y económicas. Desde su etimología, es pensado en sus variaciones terminológicas entre taller, estudio y laboratorio. Con la ética de Michel Foucault, la heterotopia de un estudio permite que un lugar sea muchos espacios.

Palabras-claves: Espacio, heterotopía, estudio, ética-estética.

ISSN: 2175-2346

Introdução

Talvez não seja possível pensar a arte sem pensar o espaço, quase a ponto de a arte chegar a ser definida de acordo com os espaços que ocupa. Em uma de suas conferências, Foucault considera seu tempo, o final do século XX, como “a época do espaço” (FOUCAULT, 2001, p.411) em contraponto à época do “tempo”, denotada pela Revolução Industrial. Em suas divisões políticas, o espaço está implicado nos estudos foucaultianos via minuciosa descrição de dispositivos: os ginásios na antiga Grécia, as cidades, os hospitais, os asilos e prisões, a nau em que eram colocados os loucos, entre outros. Para Foucault, o espaço “se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos” (FOUCAULT, 2001, p.413), muitos deles utópicos, ou seja, espaços idealizados e sem possibilidade de se realizarem em um lugar, ou seja, num espaço situado. De uma utopia, “lugar sem lugar” (FOUCAULT, 2001, p.415), passamos a uma heterotopia, ou seja, um lugar que são muitos lugares. Especialmente, um espaço instaurado como ateliê, lugar com “uma inerente qualidade de certo mistério e solenidade” (AMADO, 2015, p. 469), motiva pensarmos a arte junto aos espaços destinados a seu ensino e criação.

Ateliês, lugares de arte e artesanaria, são lugares estratégicos ao instaurarem uma ética do espaço, pois desconfiguram as salas de aula de modelo escolástico com o professor na cátedra discursando aos alunos. Como experiência heterotópica na relação consigo e com os outros, tais usos do espaço constituído como lugar para aprendizagem e desenvolvimento consistem numa “prática racional de liberdade” (FOUCAULT, 2010, p. 268). Para os pensadores antigos, a ética, “maneira certa de fazer”, era uma forma de liberdade na conduta: “o éthos era a maneira de ser e a maneira de se conduzir” (FOUCAULT, 2010, p. 270). Foucault estudou gregos e romanos com o intuito de reafirmar o que Nietzsche clamava: tornar a própria vida uma obra de arte, numa ética inseparável da estética. Esses cuidados com as ações cotidianas, em exercícios que visavam a “superar a si mesmo” (FOUCAULT, 2010, p. 268), ultrapassando seus limites por meio de prescrições, abstinências e observações do corpo e da alma via diversos tipos de provas, Foucault chamou de “tecnologias de si” (FOUCAULT, 1991). Tais atitudes implicavam “medir em que ponto se está em relação àquilo que se era, em relação ao progresso já feito, em relação ao ponto que se deve chegar” (FOUCAULT, 2010b, p. 387) para atestar a si mesmo uma condução ética e estética de seus atos. A ética também envolve “ocupar na cidade, na comunidade ou nas relações interindividuais o lugar conveniente” (FOUCAULT, 2010, p. 271) para governar a si e aos outros, visto o cuidado de si também se estender ao cuidado dos outros e à administração de espaços de poder. Uma prática de liberdade configura um poder sobre si mesmo a fim de regular e cuidar de um espaço coletivo com temperança, da maneira certa, em equilíbrio e harmonia com os outros. Espaços de criação, negociação e aprendizagem, ao terem uma finalidade estética, configurados ao amplo conceito que, nas línguas latinas tende a se designar atelier e, na língua inglesa, studio, estabelecem modos de se pensar a arte, os artistas e as comunidades que os frequentam.

Da importância do espaço para as Artes Visuais

Os textos que se dedicam a pensar a importância desse tipo de espaço, como os publicados na *Kunstforum 208* (2011), em dossiê especial, apresentam o papel histórico dos ateliês, ressaltando seus aspectos conceituais, estéticos, sociais, econômicos e mercadológicos. Textos do âmbito da psicoterapia, terapia ocupacional e outros da intersecção entre a arte e a saúde, em especial a saúde mental (GARAVELO, 2016; LIMA, 2004; VILLAS BÔAS, 2008), tendem a relevar e discutir o potencial desse tipo de espaço mais dos que teóricos da arte e seu ensino. Poucos autores se detiveram nos aspectos eminentemente pedagógicos dos ateliês, ainda que seja possível encontrar menções sobre o quanto os espaços apropriados para experimentação e criação são vitais à aprendizagem nas artes (IAVELBERG, 2003; LEITE, 2007; SILVA, 2012). Talvez, essa lacuna se deva ao problema de ainda existir uma demarcação que separa, especialmente nas Artes Visuais, “teoria” e “prática”. Sendo o ateliê um espaço historicamente considerado “prático”, a teoria, e as significações que ensina, apenas vem a se ocupar dele quando a historiografia observa relações entre conceitos para o que é ou não considerado arte, estilos e movimentos com os espaços onde estes são deflagrados. Isso foi percebido no projeto de Nise da Silveira para o Ateliê do Engenho de Dentro, relacionado com a emergência do concretismo brasileiro (VILLAS BÔAS, 2008). A mistura do trabalho dos pacientes com o dos artistas que ali trabalharam produziu “um debate sistemático sobre os limites entre a normalidade e a anormalidade, entre arte e razão, entre academicismo e experimentação. Discutiam-se questões de autoria e do estatuto do artista. Que obras poderiam ser nomeadas de arte?” (VILLAS BÔAS, 2008, p. 206).

Um ateliê é uma “peça-chave” (VILLAS BÔAS, 2008, p. 199) na efetivação e realização de projetos, sendo sua existência estratégica para as instituições. Tais espaços de “criação”, apropriados ao desenvolvimento das modalidades artísticas, são considerados potencialmente transformadores, especialmente pela clínica contemporânea. Como espaço de “de inclusão social” (LIMA, 2004, p.59), um exemplo notório é La Borde, na França, que ficou célebre pelo trabalho de Guattari e seu “múltiplo sistema de atividades, composto de uma infinidade de ateliês agrupados nas áreas cultural, artesanal, agrícola, somados a passeios, festas, reuniões” (LIMA, 2004, p. 69). O ateliê do Engenho de Dentro acabou sendo um lugar de trocas afetivas, onde os pacientes do Hospital Psiquiátrico se sentiam “em casa” (VILLAS BÔAS, 2008, p.203). Observa-se as mesmas relações na Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em que além dos espaços destinados ao Teatro e às Artes Visuais, pacientes internos e externos podem participar de ateliês de escrita. Nesta instituição, a experiência com o ateliê de escrita no âmbito de um espaço dedicado às artes foi tematizada numa tese (GARAVELO, 2016) que cunha o adjetivo atelial a fim de pensar a potência ética-estética deste tipo de prática.

Os ateliers d'écriture, também chamados writing workshops, constituem espaços alternativos ao da sala de aula convencional com vistas ao desenvolvimento da escrita, estruturando pequenos grupos. Podemos relacionar esse tipo de prática com as proposições de escrita criativa do grupo OuLiPo, *Ouvroir de Littérature*

Potentielle e outras estratégias de criação textual dentro de um espaço de ensino e aprendizagens atelias. Também encontramos os ateliês que desenvolvem Histórias de Vida, “ateliês biográficos de projeto”, os quais consideram a “dimensão do relato como construção da experiência do sujeito e da história de vida como espaço de formabilidade aberto ao projeto de si” (DELORY-MOMBERGER, 2012, p.366). Tais ateliês apresentam propósitos e métodos que se assemelham aos das práticas de escritura da Antiguidade Clássica estudadas por Foucault junto à elaboração conceitual do “cuidado de si”. Estas envolviam correspondências com amigos, mestres e discípulos, diários pessoais, anotações cotidianas sobre dieta, saúde, tarefas em relação a funções públicas e compromissos sociais. A ética se expressa nesta “escrita de si”, a qual Foucault afirma como uma “prática de liberdade” (FOUCAULT, 2010).

Antes das questões éticas, as quais retomam a questão ontológica nietzschiana de “como alguém se torna o que é”, Foucault se deteve na problemática do espaço frente aos dispositivos de saber e poder intrincados à subjetividade, em especial nas instituições muradas e gradeadas. Aqui, articulamos esses dois aspectos da obra de Foucault para pensar o espaço do ateliê no ensino de arte, inflexionando a problemática do posicionamento espacial às condições éticas e pedagógicas do cuidado de si. Passados mais de trinta anos da morte de Foucault, nos deparamos com inúmeros espaços inacessíveis e intocáveis, vivemos um confinamento progressivo de corpos restritos ao espaço privado cada vez menor, agravado pelos valores do mercado imobiliário e pela deterioração dos espaços públicos. A “secreta sacralização” do espaço cultural e do espaço útil, a qual delimita espaços de lazer e espaços de trabalho, reforça oposições que parecem dadas quando se precisa “saber que relações de vizinhança, que tipo de estocagem, de circulação, de localização, de classificação dos elementos humanos devem ser mantidos de preferência em tal ou tal situação para chegar a tal ou tal fim” (FOUCAULT, 2001, p. 413). Quando o estudo de Glaucia Villas Bôas relaciona o surgimento do movimento concretista brasileiro às trocas e produções ocorridas no Ateliê do Engenho de Dentro, mostrando que a realização de uma estética não se aparta dos espaços afetivos e intelectuais para aprendizagem, há que se considerar que:

“Um fato freqüentemente negligenciado no estudo da produção artística são os espaços sociais onde se situam os artistas e aspirantes à carreira artística. A história e a crítica de arte privilegiam os fenômenos estéticos, colocando sob seu enfoque o objeto artístico; além disso, é comum analisar a obra artística como consequência de um processo histórico de transformações ou relacioná-la com a trajetória do artista” (VILLAS BÔAS, 2008, p. 205).

A fim de atingirmos uma “dessacralização prática do espaço” (FOUCAULT, 2001, p. 413), trazemos o ateliê como espaço para o cuidado de si e dos outros, no qual as posições fixas, especialmente as dicotômicas (teoria e poética, atividade manual e estudo, arte e artesanato, escola básica e universidades, artistas e professores), são questionadas perante a historicidade que produziu essas distinções.

Breviário do que vem a ser um ateliê

O registro da palavra francesa atelier consta em dicionários a partir da primeira metade do século XIX, quando seu uso era corrente para designar o lugar de trabalho, individual ou coletivo, dos artistas ou artesões. Advém de *astelier*, no espanhol *astillero*, mesmo radical que *attelle* (*astelle*), estilha ou lasca de madeira, pequeno bastão, haste (do latim *hastella*) ou virola. O vocábulo, no francês arcaico, também era usado para designação do que ata, junta ou mesmo amarra instrumentos e pequenas pranchas, o que situa a palavra, na Idade Média, nomeando o trabalho de carpinteiros, marceneiros, entalhadores, gravadores, ilustradores. Segundo um debate entre estudiosos da arte (GUILLOUËT; JONES; MENGER; SOFIO, 2014), os ateliês, existentes nos mosteiros medievais desde antes do ano mil, mudaram de acordo com as condições econômicas da produção artística, as quais envolvem suprimento de materiais, mão de obra, consumidores e os próprios devires do que vem a ser a arte. O ateliê é um espaço não apenas destinado ao trabalho, mas também ao ensino, exposição, negociação e, dependendo das características do artista, sociabilização. Desde o início da sociedade mercantil é possível encontrar ateliers-boutiques em burgos que viraram polos culturais, sendo possível até hoje mapear a localização estratégica de ateliês em determinadas regiões de uma cidade (LAISERIN, 2003), o que reforça a concepção corporativa da etimologia original, traduzida para o inglês como cluster. Pierre Menger situa as funções tradicionais de um ateliê: produção, estoque, apresentação, venda, formação de parceiros de trabalho e/ou aprendizes e sociabilidade.

Jean-Marie Guillouët situa o nascimento do ateliê laico no século XIII, com a produção de iluminuras no Norte da França. A partir do final da Idade Média, os ateliês, alocados em burgos, eram empreendimentos familiares onde todos os membros contribuíam para conclusão de uma obra, mistura de espaço residencial com comercial. Essas casas também podiam pertencer a uma guilda, alojando temporariamente membros da corporação, mestres ou aprendizes do ofício ali desenvolvido, sendo o ateliê um importante espaço de trabalho coletivo e solidariedade. Em geral, se situavam perto dos canteiros de obras. Nesses acontecia a aprendizagem, a difusão de técnicas e estilos e trocas necessárias para, por exemplo, possibilitar a construção comunitária de uma catedral. Embora os etimólogos não estabeleçam uma relação clara, podemos compreender o ateliê como espaço fora das regras e governos, pois a palavra *atelia*, aplicada ao vocábulo *filatelia*, criado pelo colecionador de selos Herpin em 1864 (CUNHA, 1986, p. 80), provém do grego *ateleias*, termo que pode ser traduzido como "gratuitamente" ou "desprovido de taxas ou impostos".

A partir do século XV, com o crescimento das cidades e o estabelecimento da sociedade mercantil, o ateliê se mistura à loja, lodge. O que ficava restrito a espaços monasteriais passa a ser disseminado nas aglomerações humanas. No século XVI, o material impresso, veiculado tanto nos palácios como nas feiras, propicia a circulação de textos e esquemas explicativos visuais. O estudo, que era restrito aos escolarizados, não é mais uma prática estritamente eclesiástica. O conhecimento, então, circula. Neste contexto, Caroline Jones observa no Renascimento a distinção entre ateliê e estúdio, acentuada quando pintores e escultores defendem seus co-

nhecimentos como arte liberal, como já era desde a Antiguidade, a geometria. Isso demonstra que determinados saberes (em especial a anatomia, as técnicas de perspectiva no bidimensional e o domínio dos efeitos de luz e sombra) fossem considerados como mais uma disciplina do conhecimento, com o mesmo status das artes ensinadas dentro do currículo medieval, implicando o estudo de tratados e outros textos. O nome “estúdio” designava o próprio local de estudo, um lugar de trabalho intelectual, solitário e privado.

A separação entre artistas letrados e artesões emerge nos ateliês dos mestres renascentistas. Empreendimento organizado e com diversos trabalhadores em funções estruturadas, estes ateliês convergiram nos nomes que hoje conhecemos como “grandes mestres”. Porém, são estudiosos como Leonardo Da Vinci e Michelângelo que usam o termo *studio* para circunscrever as atividades laborais, referindo-se aos esboços, anotações envolvidas na criação de suas obras, mas não exatamente em sua execução final. No século XVII, com a instituição das academias de Belas Artes, essa distinção entre os ateliês-estúdios dos mestres letrados e dos ateliês-oficinas dos que aprendem e exercem seu ofício empiricamente e coletivamente apresenta conotações políticas. Neste período, é estabelecida uma divisão de classes com contornos bastante demarcados, valorizando-se a erudição daqueles que têm acesso aos tratados acadêmicos. As condições do trabalho artesanal, livre e nem sempre taxado, passam a ser submetidas a uma governança centralizadora, começando a se tornar precárias perante o mercado de artes voltado para a aristocracia e para a burguesia envolvida com a corte, classes favorecidas economicamente.

De um ponto de vista pragmático e político, a oposição dos ateliês das guildas só poderia reforçar o prestígio das academias a partir de um poder centralizado (o rei, o duque local), muitas vezes em conflito aberto com os poderes e ensinamentos mais descentralizados das guildas” (JONES, 2014, p.32).

Caroline Jones ainda observa que a antinomia entre os termos “estúdio” e “oficina”, ambos presentes no que se designa ateliê, se prolonga até o século XIX, quando o estúdio passa a designar uma única sala privada, de preferência não residencial, para um artista individual, enquanto os ateliês-oficinas continuam a ser tomados como espaços implicados em diversas etapas e estágios de criação e produção manufaturada. O estúdio passa a ser o local onde as singularidades dos artistas, nem sempre acadêmicos, são valorizadas e a originalidade de expressão é buscada. O crescimento populacional faz com que os artistas trabalhem muito e quase sem assistentes. É neste contexto, no qual a força do trabalho livre das guildas medievais é romantizada, que a individualização do trabalho criador no âmbito das atividades manuais, especialmente entre pintores, permite que o conceito de estúdio, finalmente, passe a se “dissociar definitivamente do sistema acadêmico” (JONES, 2014, p. 31). Surgem os primeiros “salões” de arte, os museus começam a se constituir como locais de exposição, o mercado para venda de obras não depende mais dos reis e governantes, começando a ser pautado pelo que sai nos tabloides e jornais especializados. Nestes materiais, Séverine Sofio observa o anúncio de cursos específicos oferecidos em ateliês, atestando formas de aprendizagens artísticas privadas, fora

das oficinas, escolas e academias.

No século XIX, o ateliê, é, por excelência, o lugar onde o artista está em exposição, o seu 'museu pessoal' e o centro de sua sociabilidade profissional. A partir do momento em que o artista se torna, nas representações coletivas, a ser apontado por um dom que o distingue dos mortais ordinários, o ateliê também é, portanto, um lugar em torno do qual se cristaliza o imaginário romântico, o espaço, por metonímia, que evoca o mistério da genialidade do artista" (SOFIO, 2014, p. 39).

Os pequenos ateliês dos artistas modernos seguem, até os meados do século XX, essa tendência romântica: pequenas classes, divãs para modelos vivos, clara-boias favorecendo uma luz nunca direta. Posteriormente, com a criação de museus de arte moderna em escalas monumentais, obras em grandes dimensões são feitas para ocupá-los, aparecendo os ateliês em lofts pós-industriais. É neste contexto que podemos observar as relações entre o ateliê e a personalidade do artista e os efeitos dos espaços designados ateliês na produção de um determinado artista. O tamanho de um ateliê define as dimensões das obras que a produção comportará. A maneira do artista trabalhar também é afetada pelo espaço, como declara David Hockney ao ser indagado sobre as relações entre sua capacidade de produção e os ateliês que ocupou (GAYFORD, 2011, p. 79). A homogeneidade da luz, o pé-direito, o tamanho do lugar, a posição das janelas, tudo afeta Hockney e a necessidade de obras grandes para afirmar uma carreira artística com impacto mercadológico, aos moldes do artista europeu dominante do final do século XX e início do século XXI. Pequenos ateliês individuais, ateliês medianos divididos por grupos de artistas e grandes ateliês com equipes trabalhando para um nome de artista (em empreendimentos como os de Jeff Koons, muito próximos ao modelo renascentista, apesar dos resultados diversos), entre outras possibilidades, extrapolam as categorias classificatórias da arte. "A produção artística é muito eclética para reduzir o ateliê a uma condição estrutural de garantir o que é arte" (JONES, 2014, p. 37). É no final do século XX que o ateliê surge enquanto conceito em aberto, sendo possível encontrarmos ateliês-escola, ateliês-galerias, ateliês pensados enquanto manifestações artísticas em si, tendo a Merzbau (1933), de Kurt Schwitters, como precursora de um ateliê/obra de arte. No século XXI, é possível conceber o espaço de um ateliê como meio para a arte fora dos sistemas instituídos, como alguns estudos, especialmente em torno da obra de Paulo Bruscky, atestam (ANJOS, 2004; MATOS, 2007; AMADO, 2015), dando a ver o espaço/obra do artista da seguinte maneira:

O seu ateliê é local de trabalho e de exposição, arquivo e oficina, público e privado, memória e processo, e existe como fluxo. Não por acaso guarda em seu ateliê uma das maiores coleções do grupo Fluxus, grupo do qual participou especialmente através da arte correio e cujas propostas estão presentes em muitos dos seus trabalhos e postura de vida (MATOS, 2007, p. 121).

O início do século XXI testemunha mostras em que ateliês são reconstituídos em espaços expositivos, como foi o de Bruscky na 26ª Bienal de São Paulo e como é o do Atelier Brancusi no Centro Georges Pompidou, em Paris, que realiza a musealização de um ateliê. Destarte as críticas, o que se aponta é o quanto lugares para arte,

em que se define o que é arte, não conseguem ser fixados. Meios digitais e formas de exposição e propagação via internet ocupam espaços que antes eram legados às instituições, modificando o trabalho artístico e transpondo o ateliê também para espaços não localizados. Ao conceito de ateliê-estúdio sobrepõe-se o de laboratório, espaço de pesquisa e aprendizagem da ciência. Diversos tipos de atividades visuais, em especial a fotografia e a vídeo-arte, são desenvolvidos em laboratórios. Então, assim como foi incutida a palavra "estúdio", o ateliê se torna também "laboratório", lugar de labor e experimentação, cujos resultados pressupõem domínio de uma série de materiais e procedimentos técnicos. Fusões entre laboratórios e ateliês podem ser vista em nomes como "atelier-lab", de Etienne Delacroix (LEITE, p. 54). Independente do nome, tais espaços permitem a existência de atividades artísticas fora do mercado, dos fóruns envolvidos em museus e fora de outras instâncias que venham julgar ou validar a produção como arte ou não, abrindo a discussão entre a valoração da obra e sua relação com o espaço, desenvolvida por Daniel Buren (1979). A partir dos anos 1970, artistas ligados ao fluxus e a arte in situ abdicam de seus studios, de modo que a arte dita contemporânea prescinde de um espaço localizado. Paralelamente, ainda necessita de lugares para armazenamento da documentação, arquivo, produção e sociabilidade, embora, enquanto "arte contemporânea", busque espaços que não os instituídos pelos museus, galerias e outras instituições culturais similares, expondo seus paradoxos.

O campo expandido da arte possibilita poststudio practices, que, no Brasil, Jailton Moreira, artista não institucionalizado, propõe como "ateliê aberto". Tratam-se de espaços para experimentações artísticas fora de recintos fechados. Praias, estradas, praças, viadutos, parques, entre outros lugares, são ocupados pela arte contemporânea, aberta a todo tipo de espaço em suas produções. "Meu ateliê é a rua", defende Marion Velasco Rolim ao apresentar, em fala, sua pesquisa de doutorado (2017) ou quando Gustavo Von Ha diz, em vídeo, para a Bravo (2019), que seu ateliê está na "cabeça". A arte in situ, as artes interativas, a arte efêmera, as performances, os happenings, as instalações, as projeções de vídeo, entre outras possibilidades, permitem a concepção de ateliê não ancorado em um lugar (GUILLOUËT; JONES; MENGER; SOFIO, 2014), tais como o "e-telier" (LAISERIN, 2003), ateliê eletrônico que designa produções informatizadas, inclusive com dois ou mais autores trabalhando concomitantemente em diversos locais do planeta ao mesmo tempo.

No grego, o prefixo atelé – a = negativo + Telos = conclusão, objetivo, propósito, advindo de atelos, significa algo inacabado, sem uma finalidade explícita, ou seja, o que exprime imperfeição ou falta, ou ainda farsa, o que reitera a relação, no uso medieval, com o artífice. Esse lugar sem conclusão é "lugar de todo mundo" ou bordel, conforme Foucault apresenta no texto em que estuda a onirocrítica de Artemidoro, no qual mostra a concepção do espaço designado como "ateliê" (FOUCAULT, 2010, p. 176) nos mesmos termos que ergastérion, lugar de todos, onde todos irão parar, palavra que designa "cemitério". No francês, esse sentido é melhor articulado por força da expressão, comum nesta língua, que associa o prazer máximo do sexo à morte. A arcaica relação do ateliê ao cemitério e aos bordéis mostra que esse tipo de espaço é um lugar perpassado por outros lugares, um lugar que não pode ser encontrado apenas pelas coordenadas que o situam num mapa, mas também um lugar outro,

referente a um plano espiritual-carnal paralelo, indicador das heterotopias da arte.

Heterotopia atelial para a liberdade

Foucault compreende que a liberdade para os gregos envolvia conjuntos de práticas sobre si, as quais trata como tecnologias. Essas constituíam procedimentos pelos quais o cidadão buscava transformar sua própria vida em arte. Uma série de práticas eram sugeridas como exercício ascético, rigoroso, sobre si mesmo. Algo que podemos relacionar com a ioga, com rituais xamânicos que colocam o corpo em situações desconfortáveis e difíceis (suspensões, jejuns, privações, isolamento social) para superar suas limitações, alcançando, nesta relação consigo, uma melhor condução para com o outro (polis). Para Foucault, esse tipo de exercício dietético era um “cuidado de si” (ética) e uma forma de melhor se relacionar com os outros (política). Esses cuidados implicavam o domínio dos próprios atos em prol das relações interpessoais e comunitárias, uma efetiva economia em si e nos outros. Para os antigos gregos e romanos, essas práticas envolviam a escrita pessoal, leituras, meditações, anotações diárias, regimes de saúde, dietas e outros cuidados com o físico e a mente. Relaciono essa postura de superação e enfrentamento de limites em prol de si e dos outros com os cuidados demandados no espaço do ateliê, qualquer que seja sua configuração: oficina, estúdio, laboratório. Sem um trabalho ético-estético sobre si e os outros, ao modo de Foucault, não há como superar tais limitações, especialmente as que se relacionam ao acúmulo de arquivos, ou seja, material para estudos.

A natureza colaborativa do ateliê efetiva uma “rede complexa de relações sociais” (VILLAS BÔAS, 2008, p. 205) que faz circular em um mesmo espaço os artistas que ali produzem, professores e aprendizes, estudantes, historiadores, críticos, curadores de mostras, arquitetos, visitantes eventuais, artistas residentes, entre outros. A realização de um espaço para a arte requer, como nas práticas dos antigos, renúncia de determinados bens em prol de outros, aplicação custosa numa meta, disciplina, cuidados que extrapolam o corpo individual e as tarefas que o próprio espaço exige. As demandas exigidas por esse tipo de espaço se apresentam na organização de arquivos, na manutenção de instrumentos, na disposição dos móveis e objetos, no estoque e providência de materiais e até no asseio do mobiliário e do imóvel. Também são previstas acomodações e suprimentos para visitantes, participantes de projetos e grupos de estudo e, por vezes, coletivos de criação. Trata-se de uma heterotopia de compensação, a qual cria um “outro espaço, um outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-arrumado” (FOUCAULT, 2001, p. 421) que não queremos outro espaço que não seja como esse. Nessa movimentação, ética e estética não se apresentam como conceitos filosóficos e sim como a praxis de um espaço liberado de domínios. Os ateliês alternativos “refletem desejos utópicos de instalações sem fins lucrativos num engajamento que confunde a vida e a arte, ou para projetos sociais de ‘ateliês comunitários’. Essas utopias ocupam diferentes posições cara a cara no mercado de arte” (JONES, 2014, p. 37). Numa “mistura de ateliê de trabalho, casa, biblioteca e arquivo” (MATOS, 2007 p. 123), o espaço/obra de Paulo Bruscky, por exemplo, não permite que se distinga os “elementos do seu ateliê da sua estrutura

coletiva" (BRITTO, s/d, p. 20).

É a partir destas considerações que se torna possível conceber o ateliê como "prática de liberdade", ou seja, "um exercício de si sobre si mesmo através do qual se procura elaborar, transformar e atingir um certo modo de ser" (FOUCAULT, 2010, p. 265). Ser que não se aparta do devir, de uma obra, de um projeto de vida, de uma prática intelectual nunca separada do desenvolvimento da arte, de um trabalho artístico que ensina arte. Como prática de si, está implicado numa ética contemporânea que governa espaços confinados, cujo isolamento penetrável tem como função "criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada" (FOUCAULT, 2001, p. 420). Ao envolver muitos braços de gestão, um ateliê não consegue ser governado por alguém que não o viva, contornando, em todos os casos, formas centralizadas, representações e imposições. "A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis" (FOUCAULT, 2001, p. 418). O espaço de um ateliê é heterotópico porque se estende a uma rede de outros espaços e grupos mais amplos do que os que se situam num topos. O ateliê se confunde com a tradução para o inglês, workshop, hoje palavra empregada para designar encontros pedagógicos, em geral extracurriculares, que fogem do modelo ainda medieval de "aula". Um ateliê amplia o "conceito de sala de aula" (LEITE, 2007, p. 04) se distanciando do modelo da "cela" ao apresentar um espaço menos confinado, de livre movimentação e relacionamentos horizontais. Se a aula é uma heterotopia desde suas bases, na medida que força o intelecto para lugares que não a sala onde acontece, o ateliê, mesmo situado num lugar, constitui uma heterotopia in situ. Ao assinalar que o espaço heterotópico assume formas variadas: jardim, cemitério, bordel, barco, Foucault nos inspira ateliês tanto fora quanto dentro dos espaços das instituições legadas ao ensino da arte.

Os estudos de Foucault nos levam à compreensão de que práticas discursivas se efetivam espacialmente, dispendo as relações e suas instituições ao poder. O ateliê, enquanto prática de liberdade ética-estética, resiste à diversas formas de dominação do poder: midiáticas, mercadológicas, jurisprudentes, ideológicas. Esse é um espaço que favorece o estabelecimento de vínculos, reforça relações e reivindica uma posição fundamental nas relações de ensino e aprendizagens das matérias artísticas. Um ateliê propicia o desenvolvimento de manufaturas e outros esquemas de produção que não os das grandes corporações multinacionais, permitindo a expressão de singularidades.

Referências

AMADO, G. *O atelier musealizado: três casos de estudo* [Brancusi, Schwitters, Bruscky]. In: SEMEDO, A.; SENRA, S.; AZEVEDO, T. *Processos de Musealização. UM SEMINÁRIO DE INVESTIGAÇÃO INTERNACIONAL*, Atas do Seminário. Universidade do Porto, 2015, p. 468-483. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13510.pdf>>. Acesso em: fev. 2019.

ANJOS, M. *O Ateliê como Arquivo*. In. BIENAL DE SÃO PAULO, 26. ed., 2004, São Paulo. Catálogo de Artistas Convidados. São Paulo, 25 set. - 19 dez. 2004.

ATELLIER. *Définition dans le dictionnaire Littré*. Disponível em: <<https://www.littre.org/definition/atelier>>. Acesso em: fev. 2019.

Ateliê do Artista: Gustavo von Ha. Bravo! Revista online. 14 fev. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y3Z3PHSmNX4>>. Acesso em: fev. 2019.

BRITTO, L. *O Ateliê/Arquivo de Paulo Bruscky*. um acervo vasto de quase tudo. Ohun, n.5. Revista de Arte do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, s/d, p. 14-23. Disponível em: <<http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ludmila.pdf>>. Acesso em fev. 2019.

BUREN, D. *The Function of the Studio*. Trad. T. Repensek. October. v. 10, MIT PRESS, 1979. p. 51-58. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778628>>. Acesso em: fev. 2019.

CUNHA, A. G. ET al. *Dicionário Etimológico*: Nova Fronteira da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DELORY-MOMBERGER, C. *Formação e socialização*: os ateliês biográficos de projeto. Educação e Pesquisa. São Paulo, v. 32, n. 2, p. 359-371, mai.-ago. 2006.

FOUCAULT, M. Outros Espaços. In: _____. *Estética*: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Coleção Ditos e escritos, v. 3. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411-422.

_____. A escrita de si. In: _____. *Ética, sexualidade, política*. Coleção Ditos e escritos, v. 5. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a, p.144-162.

_____. A ética de si como prática de liberdade. In: _____. *Ética, sexualidade, política*. Coleção Ditos e escritos, v. 5. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a, p. 264-293.

_____. Sonhar com Seus Prazeres. Sobre a Onirocrítica de Artemidoro. In: _____. *Estratégia, poder-saber*. Coleção Ditos e escritos, v. 4. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a, p. 163-191.

_____. *A Hermenêutica do sujeito*. Trad. Márcio Alves da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

_____. *Tecnologías del yo*. Y otros textos afines. Barcelona: Paidós, 1991.

GARAVELO, L. M. C. *Uma clínica da escrita*: experimentações ateliais. 2016. Tese

(Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

GAYFORD, M. *Uma mensagem maior*. conversas com David Hockney. DBA: 2011.

GUILLOUËT, J. M.; JONES, C. A.; MENGER, P. M.; SOFIO, S. Enquête sur l'atelier; histoire, functions, transformations. *Perspective: Actualité en histoire de l'art*. v. 1, 2014, p. 27-42. Disponível em: <<https://perspective.revues.org/4314>>. Acesso em: fev. 2019.

KUNSTFORUM Internacional, Bd. 208. *Das Atelier als Manifest*. Mai.-jun. 2011. Disponível em: <<https://www.kunstforum.de/band/2011-208-das-atelier-als-manifest>>. Acesso em: fev. 2019.

LAISERIN, J. *From atelier to e-telier*. virtual design studios. *Architectural Record, Digital Practice, Digital Architect*. Jan. 2002. The McGraw-Hill, 2003.

LEITE, L. R. *Atelier Virtual*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

LIMA, E. A. *Oficinas, Laboratórios, Ateliês, Grupos de Atividades*. Dispositivos para uma clínica atravessada pela criação. In: COSTA, C. M.; FIGUEIREDO, A. C. *Oficinas terapêuticas em saúde mental: sujeito, produção e cidadania*. Coleções IPUB. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 2004, p. 59 – 81.

IAVELBERG, R. *Para gostar de aprender arte: sala de aula e formação de professores*. Porto Alegre: Artemed, 2003.

MATOS, L. *Arte é este comunicado agora: Paulo Bruscky e a crítica institucional*. Revista Concinnitas, UERJ, ano 8, vol. 1, n. 10, jul. 2007, p. 118-132.

ROLIM, M. V. *Falei em voz ALTA: ERRAGEM, voz e outros sons em performances sônicas [recurso eletrônico]*. 2017. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

SILVA, B. M. M. *Ateliê de Artes Visuais na escola: um espaço favorável à aprendizagem*. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

VILLAS BÔAS, G. *A estética da conversão: O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)*. *Tempo Social. Revista de Sociologia da Universidade de São Paulo*, v. 20, n. 2, p. 197-219, nov. 2008.

Submetido em 22/02/2019
Aprovado em 17/07/2019

**PESQUISA BASEADA EM ARTE:
CRIAÇÕES POÉTICAS
DESDOBRANDO MUNDOS
ARTS-BASED RESEARCH:
POETIC CREATIONS UNFOLDING WORLDS
RECHERCHE BASÉE SUR L'ART:
CRÉATIONS POÉTIQUES DÉPLOYANT DES MONDES**

Maria Cristina Diederichsen¹

Resumo

O presente artigo visa a contribuir com os estudos acerca da Pesquisa Baseada em Arte (PBA), trazendo um breve histórico desta metodologia e enfatizando a potência do gesto poético de propiciar modos ampliados de pesquisa. O artigo revisita a obra de Elliot Eisner, do grupo *A/r/tografia* e ressalta a contribuição dos desafios colocados por Jan Jagodzinski e Jason Wallin, propondo criações desviantes. Ao desestabilizar o olhar do senso comum e abrir espaço à invenção e ao encontro, a PBA pode operar, mais do que uma construção epistemológica, uma ação ontológica – um devir-arte, uma estética da existência, um acreditar na possibilidade do mundo e de maneiras outras de pesquisar, educar e viver. O ensaio propõe ainda visitas aos gestos transgressores nietzscheanos, que situam a arte no centro da vida e ao pensamento desviante de Deleuze, que se espalha em multiplicidades produzindo inícios.

Palavras-chave: pesquisa; educação; arte; experiência-do-fora.

Abstract

This article aims to contribute to the studies on Arts-Based Research (ABR), bringing a brief history of this methodology and emphasizing the power of the poetic gesture to provide broad ways of research. The article revisits the work of Elliot Eisner, of the *A/r/tography* group and highlights the contribution of the challenges posed by Jan Jagodzinski and Jason Wallin, proposing deviant creations. By destabilizing the gaze of the common sense and opening space for invention and encounter, the ABR can operate, rather than an epistemological construction, an ontological action – a become-art, an aesthetic of existence, a belief in the possibility of the world. The essay also proposes visits to the Nietzschean gestures, which locate art at the center of life and through the deviant thinking of Deleuze, which spreads out in multiplicities to produce beginnings.

Key-words: research; education; art; experience-of-the-outside.

1 Doutoranda pelo CED- UFSC, sob orientação da DRa Gilka Girardello. Sua pesquisa é acerca da Pesquisa Baseada em Arte, enquanto dispositivo de criações poéticas desviantes favorecendo uma estética da existência e um acreditar na possibilidade do mundo. Leciona arte nos ensinamentos fundamentais e médios desde 1986. tintim54@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4487789323478231>
Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-8374-5440>

Résumé

Cet article vise à contribuer aux études sur la Recherche Basée sur l'Art (RBA), en apportant un bref historique de cette méthodologie et en insistant sur la puissance du geste poétique de fournir des modes de recherche élargies. L'article revisite l'oeuvre d'Elliot Eisner, du groupe A/r/tography et souligne l'apport des défis posés par Jan Jagodzinski et Jason Wallin, proposant des créations déviantes. En déstabilisant le regard du sens commun et en inaugurant la place à l'invention et à la rencontre, la PBA peut opérer, plutôt qu'une construction épistémologique, une action ontologique - un devenir-art, une esthétique de l'existence, une croyance en la possibilité du monde et d'autres moyens de rechercher, d'éduquer et de vivre. L'essai propose finalement de visiter les gestes transgressifs nietzschéens, qui placent l'art au centre de la vie, ainsi que la pensée déviant de Deleuze, qui se propage en multiplicités, produisant des débuts.

Mots-Clés: recherche; éducation; l'art; expérience du dehors.

ISSN: 2175-2346

No beiral...

O que é a realidade sem a energia deslocadora da poesia?

René Char

Neste ensaio, busco sobrevoar paisagens da Pesquisa Baseada em Arte (PBA), destacando algumas de suas concepções, que, acredito, podem detonar potentes processos de criação e investigação. Processos artísticos de pesquisa que tencionem os discursos hegemônicos, agenciem ressonâncias vivificantes tanto no autor quanto no leitor, propiciem uma estética da existência (FOUCAULT, 2015), desdobrando mundos outros e outras humanidades. Busco construir uma perspectiva da Pesquisa Baseada em Arte, que possibilite a criação de desvios e encontros, relações solidárias e empoderamentos, fazendo face às crises éticas, sociais e políticas que vivenciamos no Brasil, na América Latina e no mundo.

A Pesquisa Baseada em Arte surgiu nas últimas décadas do século XX, a partir de desejos de pesquisadores, nos contextos acadêmico e escolar, de produção, aprofundamento e legitimação de formas de pesquisa que, por utilizarem linguagens artísticas e abordagens estéticas, permitem tecer e mostrar olhares, relações e potencialidades que permaneceriam invisibilizadas em outras formas de investigação.

As práticas de PBA pressupõem o uso de linguagens poéticas – como as visuais, performáticas, literárias ou musicais –, nos processos investigativos, nas reflexões, na forma das escrituras, das apresentações e dos relatos. Estas metodologias artísticas de pesquisa propiciam modos ampliados de conceber, pensar e significar a pesquisa, criando relações e movimentos imprevisíveis, oportunizando visadas diversas, versos e reversos que poetizam o processo investigativo. Suas práticas, tanto empíricas quanto teóricas, visitam e recriam, através do ato artístico, as dimensões do humano e do inumano, do conhecido e do desconhecido, acolhendo a incompletude e a incerteza.

Acredito que a perspectiva poética, no âmbito da educação e da pesquisa, pode agenciar outras maneiras de se ver, viver e conviver; pode rasgar horizontes, vislumbrar saídas e outras possibilidades de mundo. Afinal, criar perspectivas poéticas é também possibilidade de instaurar outras formas de política, como nos sugere Walter Kohan: “em primeiro lugar no pensamento, uma política da experiência e não da verdade, uma política de interrogação permanente sobre a possibilidade e as formas da própria política, que a desinstale do lugar da impossibilidade.” (KOHAN, 2007, p. 52). Uma política que parta do questionamento do que somos para que possamos vir a ser de outros modos, em nossas formas de pesquisar e de educar.

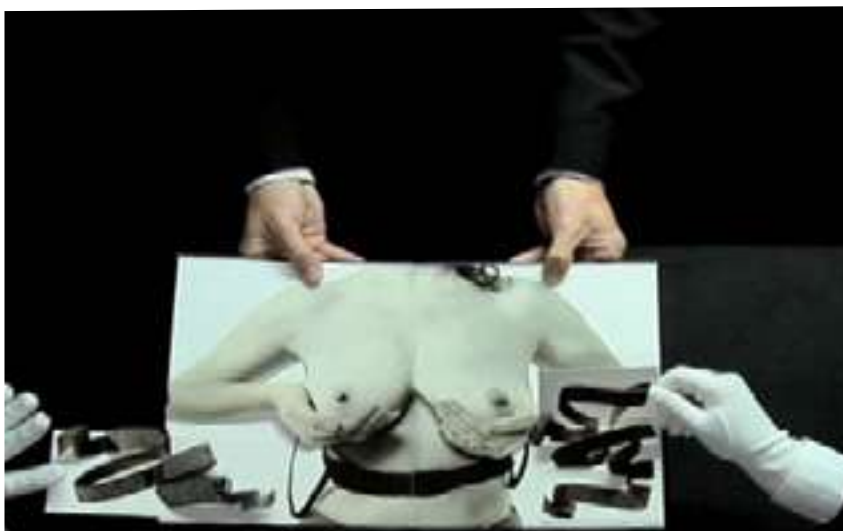


Figura 1 – Sophie Calle. Visionaire 55 – Surpresa. Fotografia. 2009.

Fonte: <https://fotoclubef508.wordpress.com/2009/01/11/visionaire-surpresa/>. Acessado em 08.11.2012.

Diante dos agigantados desafios que encontramos na educação na contemporaneidade, motiva-me entender o ensino da arte e a PBA enquanto potencializadores de *afetus*, de intensidades de vida e de linhas fuga (DELEUZE, GUATTARI, 1992). Inspirada em Gilles Deleuze (1990, p. 207), considero que, se devido às atrocidades cometidas pela humanidade “o vínculo do homem com o mundo se rompeu, reestabelecer este vínculo constitui uma questão ética por excelência”, sendo este o principal desejo que sustenta este trabalho. Ainda com Deleuze ressalto:

Acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos. (DELEUZE, 1992, p. 222).

Os olhos artísticos criam outras paisagens, uma alegria dinâmica as embala, as colore, as torna mais vivas, instaura diferenças, não nos indispondo contra as condições dadas, “mas por cem maneiras de empregá-las com sentidos estranhos à ordem dominante, fazendo-as funcionar em outro registro” (CERTEAU, 2013, p. 89). A arte pode abrir brechas onde podemos jogar com as disciplinas impostas, em ações minúsculas que proliferam em meio às estruturas burocráticas, em “formas sub-rep-tícias que são assumidas pela criatividade dispersa e bricoladora dos grupos ou dos indivíduos (...) compondo a rede de uma antidisciplina” (CERTEAU, 2013, p. 49).

Existem, de longa data, como veremos adiante, muitas pesquisas que desenvolveram investigações salientando elementos estéticos, constituídas através de modelos científicos. Em uma Pesquisa Baseada em Arte, diferentemente, é o teor artístico que estrutura e conduz toda a pesquisa. A linguagem artística na PBA não é utilizada como ornamento de um trabalho produzido cientificamente, mas é a forma da construção do trabalho e vai determinar o que e como ele comunica e o modo como afeta a recepção da obra. Estas metodologias de pesquisa foram sistematizadas e desenvolvidas a partir do trabalho de autores como Elliot Eisner (Stanford University), Tom Barone (Arizona State University), o grupo de pesquisadores

canadenses A/r/tografy, os europeus, Ricardo Marín Viadel (Universidad de Granada) e Fernando Hernández (Universidad de Barcelona) e a dupla Jason Wallin e Jan Jagodzinski (University of Alberta) à qual estou dando especial destaque neste artigo.

No Brasil, a discussão acerca da PBA encontra-se em estado inicial: contamos com a consistente tese de doutoramento de Sonia Tramujas Vasconcellos, intitulada "Entre (dobras) lugares da pesquisa na formação de professores de artes visuais e as contribuições da pesquisa baseada em arte na educação", de 2015 (UFPR), o livro "Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia" organizado por Belidson Dias (UnB) e Rita Irwin e publicado em 2013 (UFSM), e artigos de autoria de Marília O. de Oliveira (UFSM), Irene Tourinho (UFG), Regina Barcelos Machado (USP), Luciana Gruppelli Loponte (UFRGS), entre outros. O 24º Encontro Nacional da ANPAP, Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, realizado em Santa Maria, Rio Grande do Sul, em 2015, contou com um Simpósio (o de n. 8) denominado *Pesquisa em Educação e Metodologias Artísticas: Entre fronteiras, conexões e compartilhamentos*. Este Simpósio, coordenado pelas professoras Miriam Celeste Martins, Sonia Tramujas Vasconcello e Marilda Oliveira de Oliveira, e com a participação de 16 integrantes, trouxe importantes contribuições para o aprofundamento e a discussão acerca deste tema.

A Pesquisa Baseada em Arte, na abordagem que aqui sustento, se aproxima da filosofia deleuziana, trabalha com *perceptos* e *afectos*. Os *perceptos* não são mais percepções, os *afectos* não são mais sentimentos ou afecções, mas transbordam a força daqueles que são atravessados por eles (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213). O mundo da criação artística deixa de ser uma simples materialidade, convertendo-se num potencial e diversificado corpo de relações. O olhar sensível nos coloca na pele das coisas, não para compreendê-las, mas para animá-las, fazendo dos afetos a energia vinculadora de nossas relações. Colocamo-nos na pele do mundo, e "o mais profundo é a pele" (VALERY apud MACHADO, 2009, p. 35).



Figura 2 – M. C. Diederichsen, O mais profundo é a pele. Fotografia. 2010.

Há vivências que só podem ser experienciadas, sentidas e compartilhadas pelo gesto poético. O gesto poético é de uma outra ordem que o ordinário e o científico, ele sustenta uma qualidade de vivência que intensifica nossa existência, atualizando

nosso potencial enquanto criadores de realidades, de mundos, de sentidos. Instaura uma outra qualidade de tempo – Aion – uma outra qualidade de atenção, mais plena, sensível e presente, permeada pela força do caos e da vida. Estas potências do ato artístico podem ser trazidas para a Pesquisa.

Foi a valorização destas potências da PBA que encontrei no livro de autoria de Jan Jagodzinski e Jason Wallin, *Arts-Based Research – A Critique and a Proposal* (Pesquisa Baseada em Arte – Uma Crítica e uma proposta), de 2013. A maneira como Jagodzinski e Wallin concebem a Pesquisa Baseada em Arte é eminentemente política: sublinham a importância de pensá-la e constituí-la como uma “ética da traição”, uma prática desestabilizadora do senso comum dos discursos hegemônicos. Eles ressaltam a necessidade de se abandonar posturas que se mantêm atreladas às representações epistemológicas modernas e às concepções de sujeito fundadas sobre uma transcendência e uma interioridade sempre separada do mundo, tido como externo. É neste terreno que adentramos agora.

Sobrevoando a Pesquisa Baseada em Arte

No início do século XIX, os processos de industrialização e urbanização haviam trazido consigo diversos problemas sociais, de saúde pública e de educação. Naquele ocasião alguns pesquisadores e “jornalistas de investigação” tanto dos EUA quanto da Europa, realizaram um conjunto de estudos comunitários, que os levaram a utilizar linguagens artísticas para acessar as realidades investigadas e sensibilizar a opinião pública a respeito destas questões. Já em 1851, o inglês Henry Mayhew (1812-1887) iniciou a publicação dos quatro volumes do *London Labour and London Poor* (Londres trabalhadora e Londres pobre), que consistiu no registro, ilustração e descrição das condições de vida de trabalhadores e de desempregados, construídos a partir de “histórias de vida” e entrevistas.



Figura 3 – Jacob Riis, A boy in a glass factory. Fotografia. Museum of the City of New York, 1890. Fonte: www.xroads.virginia.edu/~ma01/davis/photography/riis/riis. Acessado em 12.12.2016.

No final da década de 1890 surgiram algumas investigações artísticas como a do fotógrafo dinamarquês Jacob Riis (1849-1914), que pesquisou os problemas vivenciados pela população nova iorquina, expostos no livro de sua autoria *How the other half lives* (Como a outra metade vive) (1890). O livro apresentava desenhos e fotos realizadas durante as intermináveis perambulações que o fotógrafo realizava nos quarteirões mais miseráveis da cidade. Uma das pesquisas sociais mais inovadoras foi a de Pittsburgh, realizada por um grupo de estudiosos em 1907, que apresentava descrições detalhadas, desenhos executados em carvão por vários artistas e muitas fotografias (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p. 20-24).

A Escola de Chicago nos anos 1920 e 1930 introduziu novos elementos de pesquisa, utilizando cartas, diários, fotografias, desenhos e outros objetos, penetrando os mundos sociais que queriam estudar, enfatizando a natureza social e interativa da realidade e do conhecimento. Os investigadores não buscavam uma posição de neutralidade, mas envolviam-se nas questões políticas que consideravam importantes (Idem, p. 28). Willard Woller (1889-1945), da Universidade de Chicago, em sua obra clássica *The Sociology of Teaching* (1932), utilizou entrevistas em profundidade, histórias de vida, observação participante, registro de casos, diários, cartas, desenhos e outros documentos pessoais, para pesquisar o mundo dos professores e dos alunos.

Muito interessante é também a obra do antropólogo Jules Henry (1904-1969), que viveu com os Xogleng de Santa Catarina de 1931 a 1934, junto ao rio Hercílio, na região que hoje é a reserva indígena de Ibirama, e que abrange quatro municípios, incluindo José Boiteux. Henry trabalhava com muitas fotografias e desenhos, e foi o primeiro a realizar uma pesquisa etnográfica com esta etnia indígena. Henry escreveu, em 1963, o polêmico e clássico (embora não traduzido ainda para o português) livro *Culture against men* (A cultura contra o homem), elogiando o papel das artes na educação e na pesquisa e questionando a dominação da racionalidade nas instituições culturais, particularmente na educação pública.

No decorrer do século XX, foram sendo criadas perspectivas que favoreciam visadas mais amplas e diversificadas acerca da singularidade humana, sobre nossos modos de significar a vida, construir linguagens, símbolos, mundos "reais" e imaginários, e também nossas subjetividades. Após a Segunda Grande Guerra, percorrendo os campos da teoria da relatividade, as profundezas do inconsciente, as fronteiras das lutas de classe, as derrocadas das grandes narrativas, as esquinas da virada linguística e as redes da explosão tecnológica e midiática, alguns pensadores e pesquisadores vêm buscando diferentes e poéticas formas de conceituar, pensar e realizar pesquisas em diversas áreas. A "virada literária" que ocorreu nos anos 1970 nas pesquisas em ciências humanas, se deu a partir de certas pesquisas qualitativas que atribuíram valor ao potencial de imaginação e criação que as criações literárias e artísticas ofereciam.

Muitas formas de pesquisa, a partir da descontinuidade proposta pelo pensamento pós-moderno, se utilizam da literatura e das artes, criando trajetórias investigativas onde os conceitos tradicionais de pesquisa são cingidos por deslocamentos, apontando às diferenças e não à unicidade do discurso. Uma destas vertentes é a Pesquisa Cartográfica. O conceito de "cartografia", neste âmbito, foi criado por Gilles

Deleuze e Felix Guattari, em *Mil Platôs* (1995), como um dos princípios do “rizoma”¹. Uma cartografia, ali associada à ideia de mapa, é uma instância aberta, ancorada na experimentação, que acompanha os movimentos múltiplos do rizoma, contribuindo para a conexão dos campos. A cartografia, ao invés de representar objetos e a realidade, acompanha processos, inventa novos olhares e novos caminhos no próprio caminhar. Como comenta Virgínia Kastrup (2012), a cartografia evita tanto o objetivismo quanto o subjetivismo, pois estes são faces da mesma moeda. O cartógrafo “acessa elementos processuais provenientes do território [...] onde o conhecimento que se produz não resulta da representação de uma realidade preexistente. O conhecimento surge como composição.” (KASTRUP, 2012, p. 49).

A Pesquisa Baseada em Arte surge dentre as várias tentativas de atualização destes outros “olhares”, destes outros modos de pesquisar. Em 1981, Elliot Eisner escreveu *The primacy of experience and the politics of method* (O primado da experiência e a política do método), onde propõe formas de avaliação baseadas nos procedimentos das críticas artísticas. Eisner e Barone publicam em 2006 o artigo “Arts-Based Educational Research” (Pesquisa Educacional Baseada em Arte), onde defendem as práticas investigativas que utilizam elementos artísticos e estéticos na busca de outras maneiras de olhar e representar a experiência.

Destaco também o artigo de S. Finley e J. Knowles, “Researcher as artist/ artist as researcher. Qualitative inquiry” (Pesquisador como artista/ artista como pesquisador, Investigação qualitativa), de 1994, apresentado no encontro da American Education Research Association, em New Orleans. Em 1997, a socióloga estadunidense Sara Lawrence-Light-Foot e a arte-educadora Jessica Hoffmam Davis publicaram o livro *The Art and Science of Portraiture* em um estudo pioneiro que desenvolvia um método de pesquisa qualitativa que desfocava as fronteiras entre estética e pesquisa empírica, “num esforço de capturar a complexidade, a dinâmica e a sutileza da experiência humana e da organização da vida.” (LAWRENCE-LIGHT-FOOT; DAVIS, 1997, p. XV).

Um grupo de pesquisadores canadenses, inspirados nas concepções de Eisner, desenvolveram, a partir da década de 2000, outras conceituações e práticas de investigação artística, que denominaram *A/r/tography* (A/r/tografia), talvez a modalidade de PBA mais conhecida no Brasil. São professores/pesquisadores da University of British Columbia, Canadá, entre outros: Stephanie Springgay, Rita Irwin, Carl Leggo, A. Sinner e Peter Gouzouasis. O grupo A/r/tografia define sua prática como uma forma de investigação que desafia as formas conservadoras de pesquisa, criando formas híbridas, habitando entrelugares e instaurando aberturas (SPRINGGAY; LEGGO; GOUZOUASIS, 2008). Os a/r/tógrafos instigam os pesquisadores a repensar suas múltiplas subjetividades: *Artist* (artista), *Researcher* (pesquisador) e *Teacher* (professor), não como identidades isoladas e sim como entidades, que “se multiplicam, se entretecem e se complicam” (SPRINGGAY; LEGGO; GOUZOUASIS, 2008, p. 37).

Quando encontrei em 2014 o livro *Arts-Based Research, a Critique and a Proposal*, de Jagodzinski e Wallin, eu já havia lido alguns artigos de Eisner,

¹ Conceito criado por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, vol. 1 (1995), para se referir a constituição sistemas a-centrados, redes finitas, nas quais a comunicação se faz de um vizinho a um vizinho qualquer da multiplicidade, implicando deslocamento, evasão, ruptura, heterogeneidade, conexão, imprevisibilidade.

Hernandez, Belidson Dias, Rita Irwin e Marín-Viadel, acerca da PBA e questionava alguns de seus pressupostos. Na obra de Jagodzinski e Wallin encontrei análises que possibilitaram alargamentos em minhas reflexões e novas perspectivas para pensar as diversas modalidades de investigação artística. Estes autores propõem formas de PBA que não mais aspirem representar o mundo, mas que, pelo contrário, componham táticas de “dessedimentação” dos hábitos de reconhecimento, o que Deleuze e Guattari (1995) denominam “território”. Sugerem que, é na medida em que quebrarmos os hábitos perceptivos do senso comum, poderemos trabalhar com a liberdade e a força da arte. Vamos agora adentrar algumas destas questões.

Revisitando Eisner

All good art is an inquiry and an experiment. The artist is the researcher par excellence.

Lawrence Stenhouse (1991, p. 59)

Elliot Eisner é, por alguns autores, considerado o pesquisador que inicialmente sistematizou a PBA. Sua contribuição para o ensino da arte e para a PBA é vasta, tendo ele participado e presidido importantes movimentos e organizações de arte-educação, como a InSEA (International Society for Education Thought Art) e a DBAE (Discipline-Based Art Education). Já na década de 1970, Eisner defendia o potencial investigativo da arte no meio acadêmico. Ele escreveu diversos livros e artigos, entre eles o artigo “O que pode a educação aprender das artes sobre a prática da educação” (2002), publicado no Brasil em 2008, na *Revista Currículo sem Fronteiras*.

Em parceria com Tom Barone, Eisner publicou em 2012 o livro *Arts Based Research* (Pesquisa Baseada em Arte), resultado de décadas de pesquisa e experimentação acerca do que pode ser uma Pesquisa Baseada em Arte. Em suas palavras:

O termo “pesquisa baseada em arte” não é autoexplicativo. Correndo o risco de simplificar demais o que é uma concepção complexa e multifacetada, vamos tentar, neste livro, descrever o significado desta frase de uma forma que a torne apreensível ou compreensível. Podemos dizer agora que a investigação baseada em arte é um esforço para empregar as qualidades expressivas da forma, a fim de permitir a um leitor desta pesquisa, participar na experiência do autor. (BARONE; EISNER, 2012, p. xii)².

Neste livro, os autores conceituam a PBA como uma pesquisa qualitativa que, através de procedimentos artísticos – literários, visuais, musicais e performáticos – busca possibilitar ao investigador, ao leitor e ao colaborador, experiências e formas de interpretar estas experiências (BARONE; EISNER 2012, p. XII). O propósito central que engendra suas reflexões neste livro é o de conferir legitimidade epistemológica à Pesquisa Baseada em Arte, especialmente no meio acadêmico, onde prevalece o

2. (Todas as traduções dos trechos de livros em língua inglesa, que constam neste trabalho, são traduções livres de minha autoria) “The term arts based research is not self-explanatory. At the risk of over simplifying what is a complex and multifaceted conception, we will try, in this book, to describe the meaning of that phrase in a form that makes it graspable or understandable. We can say now that arts based research is an effort to employ the expressive qualities of form in order to enable a reader of that research to participate in the experience of the author.”

entendimento do pensamento científico como único instrumento válido de pesquisa e construção de conhecimento. Estes autores defendem, inspirados no pensamento de John Dewey (1949), que o conhecimento deriva da experiência, tomando como experiência exemplar: a artística. Para Eisner e Barone, a PBA é “um esforço para utilizar as formas de pensar (...) e representar que a arte provê, como modos pelos quais o mundo pode ser melhor compreendido e através dos quais advenha um alargamento da mente”. (BARONE; EISNER, 2012, p. XXI).

Segundo Eisner, damos sentido ao mundo criando e trabalhando formas de representá-lo. As diferentes linguagens delineiam diferentes modos de expressão, plasmam o mundo de diferentes maneiras, plasmam diferentes mundos. “Cada forma de representação impõe seus próprios limites e provê seus próprios recursos” (BARONE; EISNER, 2012, p. 164-166). Para estes autores, métodos genuinamente efetivos em PBA são reconhecidos pelas perguntas que engendram, ou seja, não por fornecerem uma resposta ou uma solução correta para o problema, mas por criar questões que estimulem novas formulações e novas atitudes.

Na esteira de Maxine Greene (1995) e de Herbert Read (2001), Eisner e Barone enfatizam que a experiência estética oportuniza um “alto nível de consciência” sobre o que se vê e o que se vivencia. É esta qualidade ampliada de percepção e fruição, esta plenitude de atenção e de empatia, que os educadores e pesquisadores podem aprender com a arte. (BARONE; EISNER, 2012, p. 37). Nas palavras de Eisner e Barone:

A visão estética percebe o potencial de transformação dentro na fixidez – um bloco de madeira, um pedaço de argila, uma disposição de palavras, a configuração de uma sala de aula, ou o comportamento de um indivíduo ou de uma criança. A perspectiva estética é sempre de um ponto de vista específico, filtrado por um tipo específico de consciência. (...) Inclui emoção, imaginação e paradoxo. Ela abraça a complexidade. (BARONE; EISNER, 2012, p. 37)³.

Os autores questionam a premissa de neutralidade política encontrada em algumas das correntes tradicionais de pesquisa. O afastamento de um posicionamento político havia sido uma marca de várias escolas da estética – a busca do belo como uma instância transcendental, não manchada pelas relações de poder existentes no cotidiano. Eisner e Barone assumem outro posicionamento: “nós sustentamos que relações de poder são evidentes em todas as atividades e artefatos humanos, incluindo os artísticos” (BARONE; EISNER, 2012, p. 121)⁴. O caráter político de uma PBA pode se plasmar, para Eisner e Barone, de duas formas básicas: a primeira seria no desenvolvimento de “temas que sugiram a maneira pela qual o poder e os privilégios são distribuídos, ou mal distribuídos, em específicos nichos culturais” (BARONE; EISNER, 2012, p. 122); a segunda, na construção do caráter democrático da pesquisa, de modo a permitir que diversos pontos de vista possam ser devidamente considerados. A PBA, para estes autores, visa a questionar as “grandes narrativas” (LYOTARD, 1979), pois elas operam uma série de pressupostos que são

3. *“The aesthetic vision perceives the potential for transformation within any fixity – a block of wood, a piece of clay, a display of words, the configuration of a classroom, or the behavior of an individual or a child. Aesthetic vision is always from a specific point of view, filtered by a specific consciousness. It includes emotion, imagination, and paradox. It embraces complexity.”*

4 *“We hold with many other theorists that power relations are evident in all human activities and artifacts, including artistic ones.”*

tomados como verdadeiros e não como construções históricas, desenvolvendo, por vezes, um discurso totalizante e excluindo perspectivas alternativas.

Se Eisner e Barone valorizam o potencial epistemológico da arte, Jagodzinski e Wallin, como veremos adiante, enfatizam seu potencial ontológico. Para estes, mais do que um possível instrumento de construção de conhecimento, a arte é uma prática ontológica: a produção de maneiras de existir no mundo que não se submetam ao que “todos já sabem e aos discursos instituídos, já distribuídos dentro de um campo semiótico.” (JAGODZINSKI; WALLIN, 2013, p. 3). Jagodzinski e Wallin ponderam que Eisner e Barone, ao conceberem a arte como uma forma de representação, deixam escapar sua principal potência, a de criar e desdobrar mundos, de construir perspectivas que, à maneira da arte contemporânea, criem estranhamentos e abranjam as máquinas-desejantes do inconsciente. De acordo com Jagodzinski e Wallin, é justamente a traição do conceito moderno de sujeito enquanto locus da criação, esta abertura para uma qualidade pré-subjetiva, impessoal da criação, que constitui a força da PBA.

Penso que talvez Eisner e Barone não tenham atribuído importância à discussão que os filósofos europeus desenvolveram, desde os anos 1960, acerca das questões do sujeito e da representação, pois tratam a questão do “sujeito expressivo” a partir da noção moderna de sujeito transcendental, à maneira kantiana. Acredito que, para se alcançar os objetivos traçados por Eisner para a PBA, são necessárias ações artísticas que detonem processos de transformação como os que Foucault (2010) denomina uma “estética da existência”, ou como as micro-práticas poéticas de devir, cantadas por Deleuze (1997).

Revisitando a proposta A/r/tográfica

No livro *A/r/tography: Rendering Self Through Arts-based Living Inquiry*, Rita Irwin e Alex de Cosson (2004) definem a A/r/tografia como uma forma de representação criativa e analítica que privilegia tanto a linguagem discursiva quanto a artística, trabalha em um espaço intersticial, combinando os papéis do artista, do pesquisador e do professor. Estes autores explicam os papéis do artista, do pesquisador e do professor da seguinte maneira:

A arte é a reorganização visual da experiência que torna complexo o aparentemente simples ou simplifica o aparentemente complexo. A pesquisa é o realce do significado revelado através de interpretações contínuas de relações complexas que são continuamente criadas, recriadas e transformadas. Ensinar é desempenhar saberes construindo relacionamentos significativos com os alunos (IRWIN; COSSON, 2004, p. 31)⁵.

Estes autores propõem formas híbridas de investigação, onde o artista-professor-pesquisador indaga o mundo através de formas artísticas, onde estas funções são questionadas “em uma troca crítica que é reflexiva, responsiva e relacional, que

5. “Art is the visual reorganization of experience that renders complex the apparently simple or simplifies the apparently complex. Research is the enhancement of meaning revealed through ongoing interpretations of complex relationships that are continually created, recreated and transformed. Teaching is performative knowing in meaningful relationships with learners.”

está continuamente em estado de reconstrução e se tornando outra coisa completamente” (IRWIN; SPRINGGAY, 2008, p. 31)⁶. A A/r/tografia é muitas vezes descrita como uma investigação autobiográfica ou autoetnográfica (IRWIN; COSSON, 2004), um processo onde intelecto, sentimento, intencionalidade e autodeterminação se atravessam, propiciando uma reaprendizagem da compreensão do mundo e das experiências e memórias do pesquisador. No artigo “A/r/tography as living inquiry through art and text” (A/r/tografia como uma investigação viva, através da arte e do texto), Springgay, Irwin e Kind entendem a A/r/tografia

como uma perspectiva de interpretação de si mesmo, através de uma pesquisa viva entre arte e texto. É uma pesquisa que confere mais do que um simples significado a nossa experiência; seus fundamentos estão nas perdas, mudanças e rupturas que permitem emergir novos significados. (IRWIN, KIND, SPRINGGAY, 2005, p. 899).

Belidson Dias, organizador, em parceria com Rita Irwin, do livro *A/r/tografia*, comenta que as incursões da A/r/tografia se assentam no conceito de “visualidade, que se refere a como nós olhamos o mundo e que é particularmente relevante para a construção da representação do conhecimento” (DIAS; IRWIN, 2013, p. 22 e 24). Rita Irwin assume que para a A/r/tografia os conceitos são locais flexíveis e intersubjetivos, e as práticas têm um caráter coletivo, a partir da perspectiva de Estética Relacional de Nicolas Bourriaud (2009), incentivando maneiras de “devir” no mundo, como contiguidades, aberturas, reverberações e excessos (DIAS; IRWIN, 2013, p. 33). Irwin ressalta a necessidade de os a/r/tógrafos estarem em contato com o trabalho de artistas contemporâneos e “ponderarem como estas práticas podem influenciar suas percepções, os seus meios de realizar investigações e produzir conhecimento” (IRWIN, 2013, p. 30). Ela sublinha a importância da comunidade nas práticas a/r/tográficas, pois “nenhum pesquisador, artista ou educador, existe somente em si mesmo (...). As comunidades a/r/tográficas podem ser definidas pelo próprio ato de aproximação, pela condição de uma relação, de pertença” (IRWIN, 2013, p. 157).

Stephanie Springgay (2008) traz para A/r/tografia o conceito de *pesquisa viva* – o pesquisador e o processo investigativo estão em constante devir e, portanto, haverá sempre relações inexploradas. Carl Leggo aproxima a pesquisa viva da experiência de viver poeticamente: “Como poeta estou sempre procurando entender as formas e possibilidades que a poesia abre, de saber, ser e se transformar” (LEGGO, 2004, p. 29). A A/r/tografia propõe “investigações impregnadas de práticas [que] não são apenas agregadas à vida de alguém, mas são a própria vida deste, de modo que quem se é torna-se completamente emaranhado naquilo que se sabe e faz” (IRWIN, 2013, p. 72).

Jagodzinski e Wallin tecem importantes críticas e reflexões em torno das atuações dos integrantes do *A/r/tography*, que são seus amigos e companheiros canadenses. Questionam a maneira como o conceito de rizoma é por vezes utilizado sem atualizar a descentralização que o caracteriza, privando-o da radicalidade que só emerge quando se leva em conta a obra de Deleuze em sua totalidade (JAGOD-

6. “In a critical exchange that is reflective, responsive, and relational, which is continuously in state of reconstruction and becoming something else altogether.”

ZINSKI; WALLIN, 2013, p. 5). Interrogam o quanto os “a/r/tógrafos” realizam efetivamente o conceito de “abertura”, tão central em suas proposições teóricas, uma vez que valorizam em suas práticas, imagens representacionais da “vontade própria”, da “autodeterminação”, da “autodefinição”, o que implica algum centramento do sujeito na esfera mais fechada de uma vontade egoica. Jagodzinski e Wallin também advertem ser necessário “problematizar noções humanistas do sujeito que reterritorializam o mundo dentro da representação de perspectivas subjetivas do pesquisador, mantendo o sujeito enquanto princípio unificador” (JAGODZINSKI; WALLIN, 2013, p. 88-89).

Talvez “abertura”, acredito, se aproxime mais daquilo que Barthes (2004) chamou “A Morte do Autor”, quando nos lembra que “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é este neutro, este oblíquo pelo qual foge nosso sujeito, o branco e preto em que vem se perder toda identidade” (BARTHES, 2004, p. 57). Penso que a abertura é de fato uma condição necessária à pesquisa, à curiosidade, à construção do conhecimento, quando, como sugere Foucault, a abertura:

é a curiosidade, a única espécie de curiosidade que, em todo caso, merece ser praticada com certa obstinação: não a que procura assimilar isso que convenha conhecer, mas aquela que se permite se desprender de si mesmo. Quanto valeria a tenacidade por saber se ela só assegurasse a aquisição de conhecimentos e não, de certo modo e até onde isso é possível, o extravio de quem conhece? Há momentos na vida em que a questão de saber se é possível pensar outramente de como se pensa e perceber outramente de como se vê é indispensável para continuar considerando e reflexionando. (FOUCAULT, 1984, p. 14).

A potência do encontro e a “ética da traição” – Jagodzinski e Wallin

Arts-Based Research, a critique and a proposal (2013), de Jan Jagodzinski e Jason Wallin, é um livro de grande densidade filosófica, que leva adiante as questões postas inicialmente pela PBA, desafiando e problematizando aspectos cruciais destas práticas investigativas. Estes autores propõem a PBA como um acontecimento de imanência ontológica, que, através de práticas artísticas, possibilita perceber e pensar de maneira singular, resistindo aos modos instituídos de se endereçar ao mundo. A importância da arte deixa de residir em sua forma e passa a ser sua força. E sua força é a de criar um acreditar no mundo, um acreditar que desatrele, fecunde e liberte as potencialidades da vida.

Jagodzinski e Wallin aprofundam o cruzamento da PBA com as perspectivas filosóficas de Deleuze, para quem um compromisso ético e político requer uma concepção da arte menos como objeto e mais como acontecimento (DELEUZE, 1998). Propõem formas de PBA que deflagrem um “ato transversal e transformador, que escape à lógica produtivista que o ‘capitalismo designer’ coloca em jogo” (JAGODZINSKI; WALLIN, 2013, p. 3)⁷. O foco central não é o que a arte é, mas o que ela pode fazer: desviar o caminhar do pensamento da mesmice representacional e dos

⁷ “A transversal transformative act that escapes productionist logic of modern power that designer capitalism puts into play.” O Capitalismo Designer (Designer Capitalism) é um termo cunhado por Jagodzinski para indicar uma sociedade de controle, como foi inicialmente descrita por Deleuze e Guattari (1995).

apelos midiáticos hegemônicos do neoliberalismo. Uma vez que as imagens e signos do senso comum se tornaram, na atualidade, o domínio do marketing, e estão disseminados nos modelos cognitivos de grande parte da população e das práticas educacionais, é imprescindível o questionamento da “fidelidade representacional” que eles operam, para que se possa produzir uma educação enquanto educere, capaz de nos “conduzir para fora” do espaço confinado em que nos encontramos culturalmente.



Figura 4 – Jenny Holzer (1950-). Proteja-me do que quero. Instalação em Neon, Times Square, NY. 1985. Fonte: www.e-flux.com/.../jenny-holzer-at-printed-matt. Acessado em 05.03.16.

Jagodzinski e Wallin (2013, p. 3) sugerem que, para conectar a vida à sua potencialidade de liberdade, possibilitando um “povo-por-vir”, ideia já vislumbrada por Nietzsche (2011, p. 16), as imagens dogmáticas do senso comum precisam ser “traídas”. Para Jagodzinski e Wallin, não é de se admirar que a PBA e a Cultura Visual tenham tido um aumento de popularidade na última década, já que vivemos atualmente em uma “cultura da imagem” e na imagem também se sustenta todo o discurso padronizante do consumo, tendo nosso olhar sido significativamente territorializado pela estética da indústria publicitária. Para estes autores, as estratégias capitalistas de marketing teriam capturado também nossos protestos e clamores por “diferença”, adotando uma abordagem de “colonização do olhar” superindividualizada, que apela para um narcisismo extremo, onde as subjetivações massificadas são vistas apenas como modos de “fazer negócio” e de sobreviver em nosso tempo inundado pelos valores econômicos.

As estratégias de *marketing* se aliaram às do biopoder (FOUCAULT, 2001) capturando a imaginação e o desejo e atrelando-os ao status conferido pelo consumo. É o que Jagodzinski e Wallin (2013, p. 21) percebem em movimentos como o “capitalismo verde”, que absorveram parte dos protestos ecológicos, transformando-os em mercadoria. Da mesma forma, a criatividade estaria sendo agora teorizada como uma mistura de arte, ciência e engenhosidade, determinando racionalidades para a arte-educação, atreladas ao empreendedorismo e à formação de trabalhadores criativos para as indústrias. São estas formas que precisam ser traídas para dismantelar

o fulcro das estratégias de desempoderamento e para instaurar outras e mais felizes práticas culturais, acadêmicas e escolares.

Jagodzinski e Wallin perguntam: qual é afinal a relação entre arte e pesquisa? Em sua abordagem, querem partir não apenas do problema de como o visual é colocado em relação com os sistemas acadêmicos de pensamento e ação, mas principalmente, com a necessidade de criação de imagens e signos que desafiem e traíam as “imagens do pensamento”. Em termos deleuzianos, a “imagem do pensamento” se refere a uma forma dogmática de pensamento, a uma forma particular de territorialização que efetivamente faz as pessoas pararem de pensar.

A arte tem, para Deleuze, uma “pressão secreta” que sacode o pensamento:

o que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, esta gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas. [...]. Os signos da arte nos forçam a pensar, [...]. O signo sensível nos violenta [...] impulsiona o pensamento, lhe transmite a pressão da sensibilidade. (DELEUZE, 2010, p. 91-94).

Jagodzinski e Wallin nos convidam a criar formas de pesquisa que apreendam um “pensamento do fora” – algo irreconhecível que viole as imagens do pensamento, forçando-nos a pensar. A arte nos força a pensar e a

assaltar uma espécie de letargia através da qual os signos são sempre já distribuídos em um campo semiótico. No entanto, essa fidelidade representativa ainda não encontra o pensamento, nem ao menos uma educação formal capaz de “conduzir para fora”, ou de criar um encontro pedagógico com um pensamento do fora que possa novamente nos forçar a pensar. Esta é talvez a contribuição mais singular da arte para a educação, na medida em que demanda do ensinar e do aprender, algo radicalmente diferente do movimento voluntário da memória (reflexão), da aplicação de matrizes representacionais (transcendência) ou da implantação de leis conhecidas antes de que sejam aplicadas (moralidade). Este é o começo de uma ética na traição. (JAGODZINSKI; WALLIN, 2013, p. 5)⁸.

Os autores ressaltam importância de “libertar a vida lá onde ela é prisioneira”, e de inventarmos outros desdobramentos de mundo, caso contrário, terminaremos por “repetir uma ação e uma subjetividade que servem aos objetivos dos atuais neo-liberalismo e capitalismo” (JAGODZINSKI; WALLIN, 2013, p. 3).

8. *“To assault a kind of lethargy by which signs are always-already distributed within a semiotic field. However, such representational fidelity is not yet to encounter thinking, last a formal education [educere] capable of ‘leading out’, or otherwise, of creating a pedagogical encounter with out-side thought that might again force us to think. This is perhaps the most unique contribution of art to education insofar as it demands of teaching and learning something radically other than the voluntary movement of memory (reflection), the application of representational matrices (transcendence), or the deployment of laws known prior to that which they apply (morality). (...) This is the beginning of an ethics of betrayal.”*



Figura 5 – Adriana Varejão. Andar com fé. Fotografia. 2002.
Fonte: www.itaucultural.com.br. Acessado em 04.09.2015.

A PBA pode trabalhar a criação de ações onde a potência da vida seja intensa, desencadeando alegrias e encontros, pode instaurar um Corpo sem órgãos, como conceituado por Deleuze e Guattari (1995): potência criadora impessoal, não territorializada no Eu artístico, que transborde as estruturas e as molduras do pensamento. Pois não há um sujeito prévio, mas processos de subjetivação – fazer-se diferente, definir condições para que se possa estabelecer uma relação de força consigo, uma “dobra” sobre si mesmo, de inventar modos de existência capazes de resistir aos poderes instituídos (DELEUZE, 1992, p. 120).

O que pode, afinal, a Pesquisa Baseada em Arte?

Aposto na PBA como criação de modos de escapar da solidez enganosa do círculo asfixiante de nossos hábitos, dos determinismos e dos modos estereotipados de pensar e sentir construídos cultural e linguisticamente. Aposto na força micropolítica que a criação artística tem de suscitar acontecimentos, desestabilizar a banalização do dia, o entorpecimento da noite, a espetacularização do sonho, o lugar comum do pensamento, e de questionar e dissolver a estreita conformação que o discurso capitalista deposita seguidamente em nós, em nossas relações e nas instituições de ensino. Se podemos aprender com a PBA e com arte atual é porque ela nos põe diante de um impasse, diante do “absolutamente outro”, uma aprendizagem pela “não-aprendizagem”, se quisermos compará-la com tudo o que sabemos do que seja aprender. “Aprender, no senso comum, é segurar, agarrar, mas aqui, é justamente ver escorregar das mãos todas as possibilidades de agarrar. Um desafio” (KONESKI, 2009, p. 76).



Figura 6 – Guto Lacaz. Auditório para questões delicadas. Instalação flutuante. 1989. Parque do Ibirapuera, SP. Fonte: A Metrópole e a arte. São Paulo: Prêmio, 1992.

Acredito que a PBA pode colaborar para que exerçamos uma “ontologia do presente” (FOUCAULT, 2003), uma ontologia crítica de nós mesmos, escapando da dupla coerção política que a modernidade inventou e que nos aprisiona: de um lado, a individualização crescente; de outro, e simultaneamente, a totalização e a saturação das coerções impostas pelo poder.” (VEIGA-NETO, 2011, p. 40). Acredito que a Pesquisa Baseada em Arte pode, nestes tempos plurais – onde percebermos o real segundo uma singular visão de mundo, e onde há, como nos lembra Nelson Goodman (1992, p. 15), múltiplas e heterogêneas maneiras de se “fazer mundos”, e portanto múltiplos mundos –, colaborar na criação de “superfícies porosas de contato” entre as versões singulares e idiossincráticas de mundo, tanto da educação como na pesquisa, possibilitando e qualificando o “encontro” e o “coletivo”.

A Pesquisa Baseada em Arte nos traz a possibilidade de fazermos da percepção poética e da atitude ética uma decisão de vida, uma estética da existência, dando voz àquilo que não cabia nos lugares da linguagem comum, abrindo fissuras no campo da pesquisa, da academia, da escola, propiciando espaço para mudanças. Neste sentido, aposto também na contribuição da PBA para a formação de professores e pesquisadores, como instrumento multiplicador das possibilidades de linguagem e de maneiras de se revisitar as escorregadias, áridas e inquietantes paisagens da cultura contemporânea, propiciando estranhamentos, encantamentos e diferentes perspectivas, onde diferentes práticas investigativas, pedagógicas e de vida possam se ancorar.

Referências

BAIN, Read. *The Validity of Life Histories and Diaries*. In: *The Journal of Educational Sociology*, vol. 3, no. 3. Nov. 1929. pp. 150-164. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2961062>.

BARONE, Tom; EISNER, Elliot. *Arts based research*. Los Angeles: Sage, 2012.

_____. *Arts-based educational research*. In: GREEN, J; GRACO, C; BELMORE, P. (Org) Handbook of complementary methods in educational research. Mahwah NJ; AEREA, 2006.

BARTHES, Roland. *O rumor da Língua*. Trad. M. Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOGDAN, R.; BIKLEN, S. *Características da investigação qualitativa*. In: Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos. Porto: Porto Editora, 1994.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Botman. São Paulo: Martins, 2009.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Trad. Luis Orlandi; Roberto Machado. São Paulo: Graal, 1990.

_____. *Conversações*. Trad. Peter Paul Pelbart. São Paulo: Ed 34, 1992.

_____. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Paul Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto; Celia Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia*. 1. Trad. L. B. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

DEWEY, John. *El Arte como Experiencia*. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1949.

DIAS, Belidson & IRWIN, Rita. *A/r/tografia Pesquisa Educacional Baseada em Arte*. Santa Maria: Edufsm, 2013.

EISNER, Elliot E. "O que pode a educação aprender das artes sobre a prática da educação". In: Currículo sem Fronteiras, v.8, n.2, Jul/Dez 2008. pp.5-17.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. São Paulo: Vozes, 1984.

_____. *Ditos e escritos: Problematização do Sujeito*. Trad. Ines Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1994.

_____. *História da Sexualidade: a vontade de saber (vol.1)*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

_____. *A Hermeutica do Sujeito*. São Paulo, Martins Fontes, 2010.

GOODMAN, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis. In: Books-Merril, 1992.

GREENE, Maxine. *Releasing the Imagination*. San Francisco: Jossey- Bass; 1a edition, February 2, 2000.

GUBA, E.G.; LINCOLN, Y, S. *Naturalistic Inquiry*. Newbury Park, CA: Sage Publications, 1985.

HENRY y, "La cultura contra el hombre". In: *Crítica a la escuela*. Antología preparada por Olac Fuentes Molinar, SEP-Ediciones El Caballito, México, 1985.

IRWIN, R; COSSON, A. (Org) *A/r/tography: rendering self through art based living inquiry*. Vancouver: Pacific Educational Press, 2004.

IRWIN, R; SPRIGGAY, S; A/R/Tography as Practice Based Research. In CAHNMANN,M; SIEGSMUND, R (Org) *Arts-based Inquiry in diverse learning communities: foundations for practice*. New Jersey: Lawrence Erlbaum, 2008.

_____. *A/r/tografia como forma de pesquisa baseada na prática*. In DIAS, B; IRWIN, R. *A/r/tografia Pesquisa Educacional Baseada em Arte*. Santa Maria: Edufsm, 2013.
JAGODZINSKI, Jan; WALLIN, Jason. *Arts Based Research, a Critique and a Proposal*. Rotterdam: Sense Publishers, 2013.

JAGODZINSKI, Jan; WALLIN, Jason. *Arts Based Research, a Critique and a Proposal*. Rotterdam: Sense Publishers, 2013.

KASTRUP, Virginia. *A invenção de si e do mundo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KOHAN, Walter O. *Infância, estrangeiridade e ignorância*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KONESKI, Anita. *A estranha fala da arte contemporânea*. Revista Palíndromo, n.3, UDESC. Florianópolis, 2009.

LAWRANCE-LIGHTFOOT, S; DAVIS, J. H. *The art and Science of portraiture*. San Francisco: Jossey- Bass, 1997.

LEGGO, Carl. *The curriculum of joy: six poetic ruminations*. In: Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies. V2, n 2, p. 27, 2004.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, arte e filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Trad. P. C. de Souza. São Paulo: Com-

panhia das Letras, 2011.

READ, Herbert. *A Educação pela Arte*. Trad. Valter Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SPRINGGAY, S; LEGGO, C; GOUZOUASIS, P. *Being with A/r/tography*, Rotterdam: Sense Publishers, 2008.

SPRINGGAY, S; IRWIN, R; KIND, S. *A/r/tography as living inquiry trough art and text*. In: *Qualitative Inquiry*, v. 11, n. 6, 2005.

VEIGA-NETO, Alfredo. *Foucault e a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

Submetido em 14/09/2017
Aceito em 22/08/2019

**EDUCAÇÃO ESTÉTICA: [ENTRE] PAISAGENS
ARTÍSTICAS E PEDAGÓGICAS**

**AESTHETIC EDUCATION: [BETWEEN] ARTISTIC AND
PEDAGOGICAL LANDSCAPES**

EDUCACIÓN ESTÉTICA: [ENTRE] PAISAJES ARTÍSTICOS Y PEDAGÓGICOS

*Elaine Schmidlin¹
Jociele Lampert²*

Resumo

O artigo apresenta paisagens artísticas e pedagógicas que refletem sobre educação estética, desdobradas em experiências e movimentos cartográficos presentes nos trabalhos do Grupo de Pesquisa [Entre] Paisagens, CNPq/ UDESC. Este se constitui de duas Linhas de Pesquisa, sendo que a primeira investiga o processo de criação em Arte, e a segunda o processo de criação em Arte e Educação, propondo reconfigurar outras paisagens nas formações de artes visuais, tanto em licenciatura quanto em bacharelado. A finalidade do grupo é promover articulações entre formação docente e formação poética de modo a evidenciar seu aspecto relacional. Assim, o artigo apresenta algumas dessas paisagens desenhadas pelos projetos ancorados no GP, em que cada pesquisador investiga diferentes concepções e eixos teóricos que se entrecruzam com a filosofia.

Palavras-chave: Artes Visuais; Educação Estética; Filosofia; Paisagens.

Abstract

The article presents artistic and pedagogical landscapes that reflect on aesthetic education, unfolded in experiences and cartographic movements present in the works of the Research Group [Between] Landscapes, CNPq / UDESC. This is constituted of two Lines of Research, the first investigating the process of creation in Art, and the second the process of creation in Art and Education, proposing to reconfigure other landscapes in visual arts formations, both undergraduate and baccalaureate. The purpose of the group is to promote articulations between teacher education and poetic formation in order to highlight their relational aspect. Thus, the article presents some of these landscapes designed by the projects anchored in the GP, in which each researcher investigates different conceptions and theoretical axes that intersect with philosophy.

Key-words: Visual Arts; Aesthetic education; Philosophy; Sights.

1. Professora no Programa de Pós-graduação e no curso de Licenciatura em Artes Visuais do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Possui Pós-doutorado pelo Instituto de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa; Doutorado em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Graduação pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Integrante do Grupo de Pesquisa Entre Paisagens UDESC/CNPq. s.elaine@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9781556928615419>.
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7478-1781>.

2. Desenvolveu pesquisa como professora visitante no Teachers College na Columbia University na cidade de New York como Bolsista Fulbright (2013), onde realizou estudo intitulado: ARTIST'S DIARY AND PROFESSOR'S DIARY: ROAMINGS ABOUT PAINTING EDUCATION. Doutora em Artes Visuais pela ECA/USP (2009); Mestre em Educação pela UFSM (2005). Possui Graduação em Desenho e Plástica Bacharelado em Pintura, pela Universidade Federal de Santa Maria (2002) e Licenciatura também pela Universidade Federal de Santa Maria (2003). Professora Associada na Universidade do Estado de Santa Catarina. Atua no Mestrado e Doutorado em Artes Visuais PPGAV/UDESC, como orientadora na Linha de Pesquisa de Ensino das Artes Visuais e na Graduação em Artes Visuais DAV/UDESC. É membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Arte, Educação e Cultura UFSM/CNPq. Membro/Líder do Grupo de Pesquisa Entre Paisagens UDESC/CNPq, Coordenadora do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke (UDESC). É Editora Chefe do Periódico Revista Apotheke. Site: www.jocielelampert.com.br e www.apothekeestudiodepintura.com - jocielelampert@uol.com.br
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7149902931231225>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0963-0925>

Resumen

El artículo presenta paisajes artísticos y educativos que se reflejan en la educación estética, desplegados en los experimentos y los movimientos cartográficas presentes en el trabajo del Grupo de Investigación [Enter] paisajes, CNPq / UDESC. Está constituido por dos líneas de investigación, la primera que investiga el proceso de creación en Arte y la segunda el proceso de creación en Arte y Educación, que propone reconfigurar otros paisajes en formaciones de artes visuales, tanto de pregrado como de bachillerato. El propósito del grupo es promover vínculos entre la formación del profesorado y la formación poética con el fin de resaltar su aspecto relacional. Por lo tanto, el artículo presenta algunos de estos paisajes dibujados por los proyectos anclados en GP, donde cada investigador investiga diferentes concepciones teóricas y ejes que se cruzan con la filosofía.

Palabras-clave: Artes visuales; Educación estética; Filosofía; Paisajes.

ISSN: 2175-2346

INTRODUÇÃO

Inicialmente, o texto caracteriza o significado do termo paisagem compreendido pelo Grupo de Pesquisa (GP) para, na sequência, explicar as diferentes concepções teóricas que se entrecruzam com a filosofia da diferença em Gilles Deleuze e com a filosofia pragmática de John Dewey. Os itens paisagem I e II, respectivamente, trazem esses aportes teóricos e as pesquisas articuladas a eles, em torno das formações, artística e docente. Finalmente, conclui-se em uma interlocução conceitual com a poética e a educação estética e, espera-se, com este artigo, apresentar os atravessamentos sensíveis e conceituais que nos fazem agir, experimentar ou pensar acerca das áreas, artes visuais e educação. Assim, o GP, enquanto um movimento poético e pedagógico, propõe pensar o lugar da pesquisa como acontecimento e experiência.

PAISAGEM

Anne Cauquelin (2007), ao comentar sobre a noção conceitual de paisagem argumenta que a mesma seria apenas um artifício de uma constituição ilusória criada por construções historicamente culturais e intelectuais ao longo do tempo, compostas por milhares de dobras e memórias, que se multiplicam em variações infinitas. Desse modo, entre essas variações, a paisagem não pode ser submetida apenas a uma percepção da natureza, uma vez que é possível construir outras imagens e, conseqüentemente, outras teorias do estatuto da paisagem ao longo da história.

Por outro lado, o termo paisagem vem sendo utilizado com mais frequência na contemporaneidade em áreas do conhecimento como a geografia, a biologia, o urbanismo e a política. Na história da arte, o termo é usado para explicar um gênero de pintura. Entretanto, para Maderuelo (2010), a paisagem não é uma realidade física, ou objetos, ou a própria natureza em si, mas sim uma construção, uma elaboração mental que ativamos por meio de fenômenos culturais. Desta forma, mapas e telas podem, também, configurar percursos tecidos a partir de experiências.

Portanto, para o Grupo de Pesquisa, a noção conceitual de paisagem desfaz a evidência da história da edificação da paisagem unicamente como representação da natureza, mas configura-se como o lugar de experiências e processos, em que a paisagem não tem nenhuma característica representacional com a natureza, mas possibilita apresentar um cenário para a apresentação de duas noções fundamentais para o GP. Uma delas, apresentada na paisagem I, é a noção de acontecimento, esse efeito incorporal na superfície, segundo Gilles Deleuze, que se ancora na filosofia da diferença. Para ele, "o acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera" (2003, p. 152). Desse modo, as pesquisas atreladas a essa concepção teórica estão apoiadas no cruzamento entre questões pedagógicas e poéticas, realçando o acontecimento que o perpassa. Nesse caso, o que interessa é ativar o que se passa entre duas áreas territoriais denominadas arte e educação e ressaltar os devires que ocorrem entre elas. Nesse movimento de desterritorialização, busca-se o devir que não se constitui em "atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscerni-

bilidade ou de indiferenciação [...] não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes". (DELEUZE, 2011, p.11)

A outra, apresentada na paisagem II, é a noção de experiência de John Dewey. Nessa noção, em uma experiência artístico-estética, a relação controla ao mesmo tempo o agir e a percepção, sendo uma filosofia da experiência no âmago da educação e da arte, propondo que professores e artistas sejam conhecedores exímios do seu processo de aprender e que estejam com seus conjuntos de práticas em constante estado de reflexão. Para ter-se uma experiência, é preciso criar experiências, ser atravessado por ações, e, para que esta experiência se torne estética, dependerá do tempo disposto, de percepção e da reflexão desprendida para esse momento. Uma experiência estética consciente origina-se de um perceber, interpretar e compreender processos e procedimentos que adensam o agir/sentir/fazer, aproximando teoria e prática. E, portanto, com a experiência, seu material é vivenciado até o final, no qual sua conclusão "é uma consumação e não uma cessação" (DEWEY, 2010, p. 110).

Seguindo essas ideias filosóficas, a paisagem não está voltada para manifestações territoriais singulares, mas para o acontecimento ou a experiência que ocorre nela. Como cita Cauquelin: "E assim como o lugar (topos) é, segundo a definição aristotélica, o invólucro dos corpos que limita, a pretensa "paisagem" (lugarzinho: topion) nada é sem os corpos em ação que a ocupam" (2007, p. 49).

[Entre] paisagens surgem o acontecimento e a experiência, ambas reconfigurando outros modos de ser na formação docente e na formação do artista. O que está "entre" não corresponde necessariamente a um ou a outro modo de ser, mas aquilo que, de alguma forma, diz respeito aos dois. Nesse cruzamento, quais movimentos podem surgir? Que efeitos/paisagens sugerem? Que pode se passar entre dois domínios totalmente diferentes? Além dessas questões, como conciliar duas pesquisadoras no mesmo GP com teorizações tão diversas, mas que se complementam de modo paradoxal em uma relação disjunta?

PAISAGEM I

Nesta parte do texto, apresenta-se a pesquisa intitulada paisagens pedagógicas, que aposta na ética e na política da diferença como resistência a qualquer modelo representacional na esfera da formação docente em arte educação. Participam desse estudo investigativo estudantes de graduação e pós-graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) desde o ano de 2016, propondo investigações sobre práticas pedagógicas e seus desdobramentos junto a formação docente em Artes Visuais, especialmente, nos seguintes aspectos: teoria pedagógica, metodologias de ensino, conteúdos, procedimentos de criação, tanto em arte quanto na docência. Essa proposição decorreu de uma pesquisa realizada em 2014 e 2015 denominada Arte e ensino [entre] margens, que evidenciou a necessidade daquela investigação para compreender com mais subsídios a relação pedagógica e poética imbricadas na formação docente. A questão metodológica da pesquisa é referenciada no método da cartografia com a finalidade de apresentar algumas paisagens pedagógicas presentes em práticas entrecruzadas pela formação docente e poética. A cartografia,

referenciada nos princípios do rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2004), atesta no pensamento sua força performática, sua pragmática: princípio “inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real”. (Ibidem, 2004, p. 21) Na cartografia, nada se decalca e não há um único sentido para sua experimentação, nem uma mesma entrada. A realidade cartografada se apresenta como algo móvel, sem centro, em que a pesquisa é definida como caminho em um método que deve ser experimentado e não aplicado, resignificando o rigor e a precisão na pesquisa, colocando-a mais próxima dos movimentos da vida.

Assim, a cartografia é compreendida como caminho que pressupõe uma orientação fluída, não prescritiva, sem objetivos previamente estabelecidos. Entretanto, não se trata de uma ação de pesquisa sem direção, pois o modo de pesquisar na cartografia não abre mão da orientação no percurso da pesquisa. Assim, a pesquisa não caminha no sentido de alcançar metas prefixadas, mas orienta-se para o desafio de um caminhar que traça no percurso suas próprias metas, sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados (PASSOS; BARROS In PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2012, p. 17).

O que se observa nos planos cartográficos traçados até o momento é que os mesmos apontam para pistas em que a constituição docente é variável e o que passa entre as formações – artística e docente – acaba por influenciar toda a sua construção que, longe de ser identitária, permanece suspensa em uma série de variações. Essas não estão subordinadas a um “modelo de professor” que possa, talvez, ser repetível, mas se revela como algo ainda por vir, ou, como afirma Deleuze (2011, p.14), em algo que consiste em inventar um povo que falta. Portanto, a construção docente não possui uma única constituição identitária, pois por ela passam toda a sorte de devires – moleculares, femininos, infantis, imperceptíveis – que a fazem delirar, variar indefinidamente, borrando limites e fronteiras entre a docência e a arte.

Desse modo, o caminho da cartografia permite deslizar pelos vários modos de ser docente propondo lidar com o que vem se tornando cada vez mais discutido – a complexidade da experiência –, que por si é móvel, imprecisa e, portanto, imprevisível. A cartografia permite afirmar que o mundo não está lá para ser reconhecido, mas para ser construído numa experimentação incessante, para além de uma oposição entre objeto e acontecimento. Para os autores Tania Mara Galli Fonseca e Luis Artur Costa, percorrer essa oposição exige:

A criação de uma ontologia fluída, na qual nos vemos em meio a uma vertigem de devires em ação, [...] não sendo novidade para os profissionais que trabalham com a perspectiva da filosofia da diferença e da cartografia. Faz parte já da formação de um cartógrafo preparar seu olhar para desfazer “objetos” (coisas), deslizando de suas fronteiras aparentemente rígidas para uma concepção expressionista do mundo, tal como em um quadro de Van Gogh, Munch ou Pollock: as linhas se apresentam informes, selvagens em sua vibração intensa que explicita o ser como agenciamento de modos de ser que constitui estilísticas (por sua vez também agenciamentos de agenciamentos, em uma regressão infinita e paradoxal) (FONSECA; COSTA, In PASSOS; KASTRUP; TEDESCO, 2014, p. 260).

Paradoxal e infinita em agenciamentos, o movimento da cartografia na pesquisa

paisagens pedagógicas insere-se em linhas-pensamentos, linhas-afectos, linhas-provações. Apenas linhas. Em encontros, palavras e ideias movem a pesquisa, fluindo por entre a paralisia do pensamento pronto e da atividade-repetição, burocrática e administrativa, cada vez mais presente tanto na academia quanto nas escolas de modo geral. Para tanto, traçam-se linhas de fuga que movimentam ideias em torno de uma educação que promova encontros com pensamentos que aumentem a potência de existir, de criar linhas de voo, verdadeiras máquinas de guerra, que inaugurem outros modos e fazeres de pesquisa em educação e arte.

Linha de fuga traçada pelo grupo dessa pesquisa que teima em encontrar alegria em discussões de teorias, imagens e metodologias para além de uma pesquisa-decalque, ao agenciar pessoas que se movem a pesquisar, compartilhando vidas, afectos, movimentos, ventos e devires. O que irrompe nessa intersecção é o acontecimento que sobe à superfície em um devir-ilimitado. Segundo Gilles Deleuze, “o devir-ilimitado torna-se o próprio acontecimento, ideal, incorporal, com todas as reviravoltas que lhe são próprias, do futuro e do passado, do ativo e do passivo, da causa e do efeito” (DELEUZE, 2003, p. 9).

Nessa acepção, o acontecimento é infinitamente divisível, sempre dois ao mesmo tempo, eternamente o que se passa e o que vai se passar. Assim, apresentam-se as práticas docentes, alternando o que se passou e o que se passa, confundindo-se, em alguns momentos, com a própria história do ensino de arte brasileiro. O que ocorre é que não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos que subsistem e persistem na formação em licenciatura que, longe de formatar um modelo, permitem traçar as variações intrínsecas à formação docente.

De certo modo, o que ocorre é que se insere no pensamento desta pesquisa uma linha de liberdade livre da incumbência de representar algo, pois ela agencia um outro tipo de realidade que a história só consegue recalcar em um sistema pontual. À história como aquela que designa um ponto final contrapõe-se um ponto de exclamação! O finalmente na história designa o “ponto, como condenação à masmorra daquilo que não deve ser imprevisto: o acaso, as surpresas do acaso, o acontecimento” (LINS, 2012, p. 29). Então, para apreender o acaso e o acontecimento, nessa perspectiva, é preciso, como pesquisador, inscrever-se no campo das forças que reconstitui e/ou reinventa o plano de conhecimento e a realidade conhecida. Nessa inserção, a cartografia como caminho a ser trilhado possibilita orientar-se por uma diretriz não propriamente epistemológica, mas muito mais, ética, estética e política, uma vez que, em sua própria constituição como método, a cartografia apresenta-se como uma multiplicidade em torno do que difere, distanciando-se dos modelos metodológicos orientados pelos pressupostos da representação. Sua prática guarda sempre uma dimensão avessa a unificações, mergulhada que é na experiência singular. Por isso, é necessário ressaltar a necessidade da “posição firme do cartógrafo no que se refere à diretriz da investigação: o acesso/produção do plano de forças que responde pela criação/transformação de experiência” (PASSOS; KASTRUP; TEDESCO, 2014, p. 9). Cabe perguntar: o que move o pesquisador nesse campo de forças? Talvez, estar aberto ao intempestivo, “outro nome para dizer [...], a inocência do devir (isto é, o esquecimento contra a memória, a geografia contra a história, o mapa contra o decalque, o rizoma contra a arborescência)” (DELEUZE; GUATTARI in LINS, 2012,

p. 27).

A partir desse campo de forças surge o pensamento que é forçado a pensar, aquele impulsivo, inventivo, indeterminado, aberto, impessoal, desnorteando o reino da representação, interpondo um pensamento sem imagem, sempre por vir, em um movimento incessante. Com isso, na pesquisa, o que cintila à superfície é o acontecimento, proliferando-se em direção a uma pluralidade infinita de modos de ser docente longe de um perfil identitário, como em um processo que compõe o que Pereira denomina de professoralidade. Segundo esse autor:

[...] a professoralidade não é uma identidade que um sujeito constrói ou assume ou incorpora, mas, de outro modo, é uma diferença que o sujeito produz em si. Vir a ser professor é vir a ser algo que não se vinha sendo, é diferir de si mesmo. E, no caso de ser uma diferença, não é a recorrência a um mesmo, a um modelo ou padrão. Por isso, a professoralidade não é, a meu ver, uma identidade: ela é uma diferença produzida no sujeito (PEREIRA, 2013, p. 35).

Desse modo, a construção da professoralidade não é algo estável a que se chegaria, mas a um estado de risco permanente, produzindo linhas de fuga em fluxos constantes. Nessa construção, que envolve fazer escolhas, o acontecimento, como campo de forças em intensidades variáveis, promove conexões com vários campos de saberes, entre eles, o pedagógico, o estético, o filosófico, o político e o ético, todos inseridos no contexto contemporâneo, sempre móvel e fluido. Portanto, também distante de uma representação única e estável.

PAISAGEM II

É nesta paisagem, em experiências pictóricas, que se situa o projeto de pesquisa intitulado O estúdio de pintura como laboratório de ensino e aprendizagem nas Artes Visuais, no qual participam estudantes de graduação e pós-graduação da UDESC desde o ano de 2014, propondo investigações entre o campo da prática artística e da prática pedagógica. No âmbito de uma Universidade Pública, a pesquisa questiona como construir um espaço de ensino e aprendizagem que compreenda o tempo e o espaço no estúdio de pintura. Tal questão parte não somente da perspectiva de mapear metodologias operativas desenvolvidas na pesquisa em arte, mas do sentido de instaurar outro modo ou paisagem, gerando deslocamentos para uma consonância contemporânea frente à arte e à educação e que dinamize o processo formativo do artista professor neste espaço.

Não se diferencia o lugar do artista professor, e sim compreende-se o 'entre' como caminho formativo na pesquisa em artes visuais. Para o professor, a pesquisa em arte não se refere a pesquisas sobre arte (as quais poderão também se situarem em estruturas de reflexão e articulação), mas sim nas relações que o processo criativo instaura para o fazer/criar 'aula', que partem da articulação prática e teórica, e não o contrário. Compreende-se que a pesquisa sobre arte também tem eixo gerador no sentido de que o pesquisador ancora seu conhecimento em determinado momento/estudo. No entanto, é o que ele produz (seja uma obra, ou uma aula, ou um projeto) que nos interessa como pesquisa em arte. A pesquisa em arte não exclui a reflexão

sobre obras de outros artistas e referenciais teóricos; olha-os e pensa-os de modo diferenciado da pesquisa sobre arte. A referência imagética é constante, pois influencia a percepção diante da produção, agindo sobre singularidades, de acordo com a apreensão do olhar, tornando-se um emaranhado de referências que se transforma subjetivamente no processo. Para tanto, é preciso compreender que a feitura de uma obra ou de uma experimentação é repleta de acasos, imprevistos e insatisfações que, ao serem percebidos, tornam-se bússolas, demonstram caminhos, os quais são permeados por escolhas, por vezes um caminho incerto, para uma nova tentativa sem garantia de acertos. Não há um modelo. Diferentes situações são implicadas pela pesquisa em arte, situações da ordem do viver e da percepção sobre o que é vivido, as quais são conhecidas e questionadas especialmente por aqueles que vivenciam o percurso criador.

A pesquisa em arte pressupõe parâmetros metodológicos que se distinguem da pesquisa científica, mas que também se diferenciam da pesquisa da área social, como até mesmo se diferenciam da pesquisa sobre arte, concebida a partir do produto final. A pesquisa em arte constitui-se numa modalidade específica de pesquisa com características muito próximas de seu campo. Pressupõe uma abordagem específica do objeto artístico e requer questões metodológicas também específicas. Podemos extrapolar brincando e afirmar que não existe uma metodologia para pesquisa em artes visuais, mas sim esta modalidade de pesquisa é (s)cem modelo [...] (REY, 2002, p. 132).

A pesquisa em arte, por estabelecer relação íntima com a necessidade de processo, vai ao encontro da filosofia da poiética, pois "O objeto da Poiética se constitui pelo conjunto de efeitos de uma obra percebida, não é a obra acabada, nem a obra por fazer: é a obra se fazendo" (REY, 2002, p. 134, grifo nosso). O conceito envolve a "consciência das condutas criativas" (PASSERON, 2004, p. 9): saber como se cria, qual metodologia percorre o trabalho e o que imputa um sentido ao trabalho sendo feitos são situações que incorporam a poiética. John Dewey (2010) tece reflexões sobre a experiência estética através de uma metáfora que se refere a caminhos e à transformação gerada ao percorrê-los. O filósofo relata que uma pedra, ao rolar morro abaixo, vivencia um percurso permeado por circunstâncias, entre repousos, e a retomada do movimento estabelece relações com as coisas e obstáculos que encontra. Tais relações funcionam como trocas proporcionadas pelo percurso, e assim com tudo o que veio antes e depois de seu repouso final. O autor demonstra que, para se obter uma experiência, um fator relevante é o caminho. O modo como se desenvolvem interesses por suas situações e se criam relações é o que permite a experiência. Conforme Dewey:

Os inimigos do estético não são o prático nem o intelectual. São a monotonia, a desatenção para com as pendências, a submissão às convenções na prática e no procedimento intelectual. Abstinência rigorosa, submissão coagida e estreiteza, por um lado, desperdício, incoerência e complacência displicente, por outro, são desvios em direções opostas da unidade de uma experiência (2010, p. 117).

Os inimigos do estético apontados por Dewey também são os desvios do pró-

prio fazer e do pensamento artístico. São os fatores que permitem o trabalho 'amornar', ser deixado de lado ou esquecido. Pode-se ponderar sobre a pesquisa em arte e o autoconhecimento que esta intenta por meio da filosofia da experiência de Dewey. Conhecer-se também é olhar para o Outro, para o mundo, para as situações e processos de criação que este olhar proporciona, que causam repouso ou que impulsionam.

Observando este contexto, Lampert (2016) salienta que todo objeto artístico poderá ter dimensões políticas, discursivas e pedagógicas, compreendendo a prática no estúdio de pintura como processo de um fazer criativo no qual se inclui a reflexão crítica e a produção plástica por meio da experimentação (e vice-versa), concebendo que a pintura poderá ser uma representação imaginária, mas que também denota incontestavelmente derivações sobre a estética. O desafio de teorizar a prática de ateliê requer a construção de uma robusta e defensiva estrutura para considerar a relação entre as teorias e as práticas, que intuem como a arte é feita (produzida), e como pode ser estudada e aprendida. A necessidade de ser cauteloso sobre descrever uma estrutura analítica para teorizar a prática artística como um lugar para a pesquisa é evidente. Qualquer estrutura sistemática tem o potencial de conduzir a uma nova ortodoxia como interesses preferidos e funções de métodos para normalizar práticas. A experiência no ateliê de pintura pode ser uma forma de investigação cognitiva, em que a pesquisa pode ser empreendida de forma suficientemente robusta e forte, para produzir conhecimento e compreensão, que é transformadora e confiável, e também social e culturalmente relevante. Assim como também poderá ser o lócus da consequência educacional de práticas que oferecem resultados e inclinam-se para mudar em relação a diferentes circunstâncias socioculturais. Trata-se de um lugar repleto de ideias e imagens que informam ações individuais, sociais e culturais.

A formação do professor de artes visuais perpassa por um sujeito artista professor (compreendemos que a pesquisa está implícita e inerente ao trabalho docente), pensando no processo de ensino e aprendizagem cotidiano, ultrapassando o limite entre o pessoal e o profissional. A prática reflexiva diária pode levar a procedimentos que partem desde a concepção de diários, mapas ou investigações que examinem problemas educativos por meio da criação artística, utilizando linguagens artísticas, e não apenas evidenciando estudos de caso ou pesquisas quantitativas.

Refletir (e produzir) sobre propostas de ensino/aprendizagem que relacionem teoria e prática é relevante para conectar a subjetividade da prática docente e o próprio processo de formação docente, usando o espaço do ateliê híbrido, como eixo e cartografia como meio de metodologia ou caminho a ser percorrido como possibilidade de trabalho. Conforme Passos, Kastrup; Escóssia (2012), a cartografia é um modo de construir uma realidade a partir daquela que já existe usando o coletivo, os processos subjetivos e a transversalidade da própria temática. Sendo assim, cria-se a possibilidade de estudar as relações entre a educação e o espaço/lugar/tempo do ateliê de arte. Os usos da cartografia e da narrativa, pensando a subjetividade, podem permitir agregar conceitos e perspectivas ao estudo sobre o ateliê e suas implicações pedagógicas.

A cartografia e o lugar do ateliê completam-se, compondo uma narrativa que condiz com a característica de um professor que também pensa na pesquisa e em uma produção artística, ambas vinculadas com sua prática docente, seja no espaço

das oficinas, laboratórios, escolas, ensino formal ou não, até as galerias e museus, poderá ser vista como um caminho para um ensino de arte em consonância com a contemporaneidade.

[ENTRE] PAISAGENS

No item paisagem I aparece as variáveis e/ou variações de uma pesquisa flutuante, ainda em curso, que não busca a identidade, mas o acontecimento que se prolifera na formação de licenciatura entre a área de conhecimento Arte e a materialidade da arte como pesquisa artística. Nessa dimensão, o que atravessa os dois campos é a educação estética, que se configura em linhas diversas produzindo infinitas cartografias. Segundo Lins, “[...] a transversalidade é o eixo peculiar à construção da Estética como Acontecimento. Terreno fértil, propício ao exercício de um pensamento rizomático” (LINS, 2012, p. 22).

Essa transversalidade permite o exercício de um pensamento que se abre a leituras plurais da realidade da formação docente e artística, que supera a supremacia de uma única razão, sendo a transversalidade o próprio rizoma, ou seja, uma multiplicidade por onde passam intensidades em velocidades muito diferentes. Nesse exercício, as linhas escapam por todas as partes, permitindo ou não ao pesquisador segui-las para a composição de novas cartografias feitas a partir do escoamento dessas mesmas linhas.

[...] como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 11).

Nessa composição, a estética aparece como acontecimento entre as coisas, sempre no meio, como em um movimento transversal que carrega a potencialidade da vida em um plano não transcendente, mas puramente imanente. Para Lins, a estética como acontecimento é uma filosofia que compartilha com a arte outra exigência que não é aquela da representação, mas como estética dos sentidos, ou como ele diz, um verdadeiro arquipélago de sentidos, que surgem da intersecção de um problema com um pensamento. Cabe salientar que o sentido não preexiste ao acontecimento que o produz, pois “o real em si” é o caos, uma espécie de efetividade sem efetuação (LINS, 2012, p. 25). Portanto, uma filosofia que não se protege do caos, mas o mergulha, fazendo emergir os possíveis desse real, eliminando toda sua relação com uma representação de mundo. O caos, nesse caso, é concebido como caos-gênese (GUATTARI, 2012), comprometido com uma abertura a experiências singulares, que afrontam o que está estabilizado e/ou normatizado na educação em arte. Normas que, em geral, transformam-se em hábitos que impedem qualquer potencialidade de criação, de espanto, ou de novas possibilidades em modos de ser docente.

Desse modo, atravessar o caos da pesquisa sem a explicar ou comentar em uma travessia que ordena apenas planos e paisagens singulares que configuram o aconte-

cimento, continua sendo, para o grupo, algo a ser feito com arte. Pois, como afirma Deleuze, o acontecimento nunca é o que acontece ou um simples estado de coisas, uma vez que se situa no interstício entre o sensível e o pensamento, entre arte e docência, lugar de uma gênese do sentido sempre renovada. Uma gênese ambulante, órfã, nômade, como um jeito criativo de revisitar e fazer respirar os conceitos, como diria Deleuze.

Eis por que pensamos a Estética como Acontecimento, feita arte que exige da existência algo muito mais forte do que ela nos proporciona. Potente, inventora, a vida, às vezes, pede socorro! A vida parece estar com medo [...] (LINS, 2012, p. 30).

A vida parece estar com medo, como diz Lins, algo que parece exigir novos modos que a levem à invenção de outros possíveis. Talvez, levá-la a uma filosofia da arte habitada por disparidades e devires artísticos em que a estética como acontecimento se apresente como intercessora primordial da vida em todos os níveis. Em outros termos, seria pensar a cartografia das linhas-pensamentos-moventes da pesquisa como forças que escapam da dominante biológica e finita da vida, pois a mesma demanda ser inventada, assim como a educação e a arte.

Por outro lado, no item Paisagem II, a prerrogativa relevante para pensarmos na atualização do conceito de experiência cunhado por Dewey é a de recusar as verdades absolutas e as dicotomias, sobretudo no caminho da pesquisa em arte e arte educação. Dewey defende um princípio de continuidade em sua filosofia, na qual essa continuidade confere uma unidade, que nada se aproxima de imutabilidade. Para Dewey, unidade implica flexibilidade e continuidade de interações, ou mesmo a busca por acontecimentos. É o cerne da relação entre o homem e o mundo. A experiência é uma espiral. Seu fluxo contínuo unifica a percepção entre o que é feito e o que é suportável; cria conexões com experiências anteriores – uma observação constante entre o que existiu, existe e existirá. O processo é vivenciado conscientemente. A ansiedade e as frustrações, que fazem parte da vida cotidiana e estão presentes no processo criativo, não são impeditivas para que a inteligência organize a consumação da experiência pulsante; discernimento entre ações e desejos. Não há dicotomias, fragmentações entre inteligência e sensibilidade. É o próprio processo do viver unificado ao ambiente tomando consciência de si – esse conjunto consciente propicia ao sujeito uma experiência. O estético, na filosofia da arte de John Dewey, não é um fator externo e que se “lança” para a experiência. Tampouco está relacionado ao luxo ou é idealizado por qualquer corrente de pensamento transcendental.

Portanto, o grupo [Entre] Paisagens deriva sobre caminhos que evidenciam a prática pedagógica e a prática artística, que colaboram com o que Anne Cauquelin (2007) reporta em ‘A invenção da paisagem’, que a paisagem não é apenas parte da natureza, mas sim uma construção conceitual humana, que busca seu equivalente na natureza. A paisagem mostra-se como um conceito aberto, evidenciando um modelo mais cultural do que ideal estético. Dessa forma, não tratam somente do espaço e tempo, mas norteiam encontros que são apreendidos da realidade do mundo por meio das experiências daqueles que nos cercam e legitimam para nós

sua presença. Assim, a paisagem torna-se metáfora ampliada para a construção do conhecimento produzido pelo pensamento visual por meio da arte e da educação.

Referências

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007. (Coleção Todas as Artes).

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4. ed. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2003.

_____. *Crítica e clínica*. 2ª ed. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011

_____; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* – vol. 1. Tradução: Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FONSECA, Tania Mara Galli; COSTA, Luis Artur. *As durações do devir: como construir objetos-problema com a cartografia*. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia (orgs.). *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum*. Porto Alegre: Sulina, 2014.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2012.

LAMPERT, Jocielle; GOULART, Tharciana; FACCO, Marta. *A pesquisa em arte na arte educação: reflexões sobre "invenções" no ateliê de pintura*. In: Anais do 26º Encontro Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas. Campinas, São Paulo, 2017.

LINS, Daniel. *Estética como acontecimento: o corpo sem órgãos*. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

MADERUELO, Javier. *Paisaje: un término artístico*. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia B. *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Editora UFRGS, 2010.

PASSERON, René. A poética em questão. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, n. 21, vol. 1, jul./nov. 2004. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27885/16492>>. Acesso em: 17 maio 2016.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina benedides de. *A cartografia como método de pesquisa-intervenção*. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

PEREIRA, Marcos Villela. *Estética da professoralidade*: um estudo crítico sobre a formação do professor. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013.

REY, Sandra. *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais*. In: BRITES, Blanca; TESLER, Elida (orgs.). *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002. pp.123-140.

WOSNIAK, F.; LAMPERT, Jocielle. *Sobre o ensino/aprendizagem em Artes Visuais ou arte como experiência*. In: Seminário comemorativo do centenário do livro *Democracia e Educação*, 2016, São Paulo. Seminário comemorativo do centenário do livro *Democracia e Educação: a Filosofia da Educação de John Dewey em debate*. Paraná: Londrina, 2016, vol. 1, pp. 39-54. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/centenariode/>>. ISBN978-85-7846-365-6. Acesso em: 08 maio 2016.

Submetido em 27/07/2019
Aceito em 25/08/2019

**A MEDIAÇÃO CULTURAL EM MEIO A
CONTROVÉRSIAS**
CULTURAL MEDIATION IN BETWEEN CONTROVERSIES
MEDIACIÓN CULTURAL EN EL CONTROVERSIAS

Cayo Honorato¹

Resumo

Desde o caso Queermuseum, a expectativa de que a tarefa dos programas educativos fosse corrigir a “incompreensão do público” relativamente à arte moderna ou contemporânea foi significativamente questionada. Ocorre que diferentes públicos, baseando-se em valores quase sempre alheios aos pressupostos e debates do mundo da arte, têm se manifestado contrariamente à realização de de-terminadas exposições e trabalhos de arte, com uma veemência e repercussão inauditas. Qual deve ser então o papel da mediação diante dessas rejeições? Neste artigo, recorreremos à metodologia proposta por Nathalie Heinich (2010) para uma sociologia dos valores, qual seja, a de “um bom uso da neutralidade”, para propor uma reformulação das atribuições e maneiras de fazer da mediação cultural no âmbito da educação em exposições de arte e espaços museais; uma que leve em conta seus aspectos investigativo, documentário, pós-crítico e propriamente político.

Palavras-chave: Mediação cultural; Guerras culturais; Caso Queermuseum.

Abstract

Since the Queermuseum case, the expectation that the task of educational programs is to correct the ‘audiences’ misunderstandings’ with respect to modern or contemporary art has been significantly questioned. The point is that different audiences, based on values almost always unrelated to the presuppositions and debates of the art world, have been contrary to the realization of certain exhibitions and works of art, with an unprecedented vehemence and repercussion. What, then, is the role of mediation in the face of such rejections? In this article, we use the methodology proposed by Nathalie Heinich (2010) for a sociology of values, that is, “a good use of neutrality”, to propose a reformulation of the attributions and ways of doing cultural mediation in the context of education in art exhibitions and museum spaces; one that takes into account its investigative, documentary, post-critical and properly political aspects.

Key-words: Cultural mediation; Culture wars; Queermuseum case.

¹ Cayo Honorato é professor adjunto no Departamento de Artes Visuais (VIS) da Universidade de Brasília (UnB), na área de História e Teoria da Educação em Artes Visuais. Doutor em Educação pela FE/USP; mestre em Educação pela FE/UFG; especialista em Arte Contemporânea e bacharel em Artes Visuais pela FAV/UFG. Integra a rede Another Roadmap for Arts Education desde 2015. É pesquisador associado do Centre for the Study of the Networked Image (CSNI) da London South Bank University (LSBU), desde 2018, onde atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado. cayohonorato.unb@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8539725380344782>.
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5220-0691>

Resumen:

Desde el caso de Queermuseu, la expectativa de que la tarea de los programas educativos sería corregir el "malentendido del público" sobre el arte moderno o contemporáneo ha sido cuestionada significativamente. Resulta que diferentes audiencias, basadas en valores casi siempre ajenos a los supuestos y debates del mundo del arte, se han opuesto a la celebración de ciertas exposiciones y obras de arte, con una vehemencia y repercusión sin precedentes. ¿Cuál debería ser entonces el papel de la mediación ante tales rechazos? En este artículo, recurrimos a la metodología propuesta por Nathalie Heinich (2010) para una sociología de los valores, es decir, "un buen uso de la neutralidad", para proponer una reformulación de las atribuciones y formas de hacer de la mediación cultural en el campo de la educación en museos y exposiciones de arte; una que tenga en cuenta sus aspectos documental, poscríticos, políticos y de investigación.

Palabras-Claves: Mediación cultural; Guerras culturales; Caso Queermuseu.

ISSN: 2175-2346

Introdução

Desde o caso Queermuseu¹, a expectativa ainda muito difundida de que a tarefa dos educativos fosse corrigir a “incompreensão do público” relativamente à arte moderna ou contemporânea, ou mesmo lhe proporcionar boas (e brandas) experiências, foi significativamente questionada. Trata-se de uma expectativa unilateral, diga-se de passagem, que considera o público como um simples suporte das ações artísticas e/ou institucionais, em vez de agentes transformadores das próprias instituições. Ocorre que diferentes públicos, baseando-se em princípios e valores quase sempre alheios aos pressupostos e debates da história e do mundo da arte, têm se manifestado contrariamente à realização de determinadas exposições e trabalhos de arte, com uma veemência e repercussão inauditas – o que a mediação cultural não pode negligenciar.

Certamente, o teor dessas manifestações nem sempre corresponde ao caráter conflitivo, em sentido transformador, que Michael Warner (2002, p. 56-63) atribuiu à noção de contrapúblicos. Por vezes, corresponde à ascensão de um tipo de conservadorismo que, nos últimos anos, decidiu tomar parte – conforme seus interesses – das guerras culturais que vêm sendo travadas desde a emergência das políticas identitárias.² Porém, assim como os contra-públicos, tais manifestações questionam aquilo que foi socialmente sancionado, seja por uma ou várias instituições culturais, seja pelas políticas culturais. Ao mesmo tempo, tornam públicos sentimentos que há pouco eram privados, embora muitas vezes de ódio, em um contexto disponível de circulação, por meio do qual podem ser compartilhados, favorecendo a constituição de um público. Em todo caso, tornou-se evidente que a “docilidade do público” – que avalizava aquela expectativa unilateral – não pode mais ser suposta.

Desse modo, o que está para ser enfrentado, por parte dos educativos, não é tão somente uma indiferença ou desinteresse relativamente à arte, decorrentes da sua “incompreensão”, mas sim uma rejeição combativa, parcialmente organizada, que eventualmente mobiliza certas concepções de arte, e que de qualquer forma tem suas próprias razões, quer estejamos de acordo com elas ou não. Essas mudanças, que podemos caracterizar pela “emergência dos não especialistas”, postulam a insuficiência de uma mediação comprometida apenas com a formação de público e a democratização cultural, uma vez que tais objetivos têm como certo um desejo do público pela arte, em geral, por um tipo de arte, cuja importância terá sido cons-

1. Em 10 de setembro de 2017, após manifestações de repúdio terem se avolumado pelas redes sociais nos dias anteriores, o Santander Cultural decidiu encerrar a exposição Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, em cartaz na instituição desde o dia 15 de agosto, antecipando seu término em quase um mês. As principais queixas eram de que a exposição – mais precisamente, três ou quatro obras expostas – fazia apologia à pedofilia e zoofilia, além de blasfemar contra símbolos e valores religiosos cristãos. O episódio foi sucedido por uma série de outros eventos, em diferentes cidades brasileiras (Campo Grande, Jundiá, São Paulo, Belo Horizonte, Fortaleza, Vitória, Brasília), chegando à condução coercitiva do curador da exposição em 08 de novembro, mediante requerimento aprovado pela CPI dos Maus-tratos.

2. Ao menos duas leituras desse fenômeno podem ser exemplificadas aqui: (1) Referindo-se à atuação do Movimento Brasil Livre (MBL) no caso Queermuseu, a jornalista e escritora Eliane Brum (2017) escreve: “Desde então [2010], o corpo de mulheres e de gays, lésbicas, travestis e transexuais tornou-se uma das principais moedas de barganha eleitoral”. (2) Entrevistando Kim Kataguirí, um dos líderes do MBL, sobre a mudança de foco da organização, a jornalista Anna Virginia Balloussier (2017) transcreve: “Esse distanciamento [em relação à moral, aos costumes, às tradições], segundo ele [Kataguirí], levou a uma derrota política acachapante para a direita, porque as pessoas, antes de se preocuparem com o que é economicamente viável, se preocupam com o que é justo. A gente esqueceu de focar no discurso da justiça – que o MBL trouxe de volta para o liberalismo e o conservadorismo brasileiros”.

truída sob condições históricas e sociais particulares. Qual deve ser então o papel da mediação em meio a essas controvérsias?

Desacordos em torno da arte

Pouco traduzida para o português,³ a socióloga francesa Nathalie Heinich (2010) dedicou parte do seu trabalho à pesquisa do que chamou de “rejeições à arte contemporânea”. Seu livro originalmente publicado em 1997 reúne seis diferentes estudos de caso, realizados no período de 1985 a 1995, por meio dos quais se dedica à elaboração de uma sociologia dos valores. Embora as recentes guerras culturais tragam um emaranhado de questões que Heinich não precisou enfrentar naquele momento, a autora ainda pode nos oferecer aportes metodológicos para enfrentar controvérsias públicas em torno da arte. Antes disso, da nossa perspectiva, seu mérito estava em considerar como produtivo aquilo (as rejeições) que os educativos tendem a dissimular. De resto, podemos pensar que sua sociologia produz uma espécie de estudo de público, mas não segundo os interesses da fidelização; um no qual os públicos são reconhecidos como sujeitos sociais e praticantes da cultura. Neste artigo, revisaremos um estudo de caso específico, objeto do capítulo VI do livro, intitulado *Ping à Paris, 1994: De Beaubourg à Brigitte Bardot* (cf. HEINICH, 2010, p. 155-194).

Em novembro de 1994, a exposição *Hors limites*, realizada no Centro Georges Pompidou em Paris, foi inaugurada sem que um dos trabalhos selecionados fosse apresentado na sua integridade: a instalação intitulada *Le Théâtre du Monde* (1993), do artista chinês Huang Yong Ping. O trabalho se constituía de uma espécie de viveiro em forma de tartaruga, no qual seriam expostos: serpentes, aranhas, lagartos, escorpiões, lacraias e baratas, alimentados só com água. Segundo Heinich (2010, p. 157 et seq.), a decisão foi tomada na véspera da abertura, após uma rápida e intensa campanha de mobilização dos defensores dos animais. Mais precisamente, depois de uma decisão administrativa da Prefeitura, que observando a legislação vigente recusou o pedido de autorização feito pelo Centro, considerando a “inadequação do ambiente em questão às espécies apresentadas [...], onde não se pode assegurar que elas terão seu território próprio” (p. 161, tradução minha)⁴. Contudo, parte do trabalho foi mantida – o viveiro sem os animais –, acompanhada de uma amostra das cartas de protesto enviadas à instituição, além de um comunicado em resposta, assinado pelo presidente do Centro, pelo diretor do Museu e pelo curador da exposição. Uma “solução de compromisso”, que atendia mas não se dobrava aos detratores.

Anos depois, o mesmo trabalho foi objeto de polêmicas semelhantes. Em abril de 2007, em uma retrospectiva do artista na Vancouver Art Gallery, no Canadá, artista e instituição decidiram, 10 dias após a abertura, retirar os animais do trabalho, após pressão da Sociedade para a Prevenção de Crueldade contra Animais. Em se-

3. Em 2001, a EDUSC publicou *A sociologia de Norbert Elias* e, em 2008, *A sociologia da arte* – ambos esgotados. Uma quantidade de artigos avulsos pode ser encontrada em revista acadêmicas brasileiras. O livro a que iremos nos referir teve uma versão em artigo publicada em 2011 na revista *Observatório Itaú Cultural* (n. 12), com o título “A arte contemporânea exposta às rejeições: contribuição à sociologia dos valores”.

4. Todas as citações de fontes em língua estrangeira têm tradução minha.

tembro de 2017, uma petição online denunciando a “crueldade contra os animais em nome da arte”, acompanhada de manifestações em frente ao museu, solicitou ao Guggenheim de Nova Iorque que retirasse 3 trabalhos – dentre eles o de Ping – da exposição *Art and China after 1989: Theater of the World*. A sucessão desses episódios sugere mudanças nas circunstâncias em que tais controvérsias se desdobram, no decorrer dos últimos 20 anos. Ao que parece, as instituições se tornaram mais suscetíveis às pressões externas. Certamente, aumentou a desconfiança em relação a seu papel de legitimadoras sociais e representantes do interesse público. Ao mesmo tempo, na medida em que vão assumindo a lógica do mercado, tornam-se mais dependentes de certa aprovação pública, ou melhor, de seus clientes. Também as disputas em torno das instituições se tornaram mais acirradas, incluindo “ameaças de violência”. Finalmente, as pressões por parte dos detratores se midiaticizaram. Em 1994, não houve repercussão significativa na imprensa. Em 2017, petições online e boatos virais mobilizam protestos (ou mesmo ataques) presenciais e virtuais.

Para Heinich (2010), os argumentos dos detratores e dos defensores da arte podem ser atribuídos a diferentes “registros de valores”. Desse modo, os detratores são principalmente assimilados a um registro ético, empenhado na defesa do bem contra o mal, do justo contra o injusto – no caso em questão, com base em uma sensibilidade ao sofrimento dos animais que se dispõe a denunciar os causadores desse sofrimento –, enquanto os defensores são principalmente assimilados a um registro estético, empenhado na defesa da liberdade de criação artística e que, eventualmente, recorre à tradição artística para se legitimar.

Todavia, a autora observa que os defensores, no caso, prevendo a possibilidade de serem interpretados como insensíveis, inumanos ou cínicos, evitam opor com veemência seus argumentos estéticos aos argumentos éticos dos adversários. Em vez disso – reconhecendo deste modo sua fraqueza relativa –, deslocam tais argumentos para um terceiro registro, que ela chama de hermenêutico, por meio do qual o valor da autonomia criativa cede lugar a um valor de significação e simbolização, que não necessariamente agrada os públicos, mas os convoca para um trabalho de interpretação. Essa “duplicação axiológica” (melhor dizendo: esse empréstimo de credibilidade) entre o estético e o hermenêutico devolve aos defensores alguma capacidade de persuasão diante dos indecisos. No caso, permite-lhes justificar que a obra em questão seria um “símbolo da paz”, ou que ela favorece uma “harmonia entre as raças e as culturas” (palavras do curador), apresentando-se desse modo como o exato oposto daquilo que seus detratores lhe imputam.

Convém observar, como sublinha Heinich, que há uma desigualdade de forças entre os diferentes registros, ou ainda, uma hierarquização por ser evidenciada em cada contexto. Embora o registro estético seja avalizado pela instituição, que a princípio parece possuir maior legitimidade social do que os visitantes avulsos, os valores éticos possuem maior capacidade de mobilização, “[...] na medida em que se apoiam em causas bem estabelecidas, dotadas de uma jurisdição e de associações já constituídas, como no caso da defesa dos animais” (HEINICH, 2010, p. 181). Assim, os “efeitos de dominação” de um sobre outro, como a autora faz questão de observar – diferenciando-se aqui de Pierre Bourdieu –, não se baseiam numa cons-

trução unilateral da relação dominante/dominado, mas sim na interação (dinâmica) de diferentes fatores:

Nem absoluta, nem inexistente, a desigualdade entre os registros de valores [...] deve ser considerada como [...] relativa à natureza do objeto de litígio, às características dos sujeitos que julgam e às propriedades do contexto de enunciação (HEINICH, 2010, p. 189).

Contudo, sua preocupação em compreender (empiricamente) por que os detratores se saíram vitoriosos termina sem relativizar a distribuição de forças que aí se configurou. Faço aqui uma ressalva. Poderíamos acrescentar que o registro estético também é fraco, na medida em que quantitativamente minoritário, ou socialmente supérfluo. Contudo, o gesto de dissidência que muitas vezes se manifesta na “liberdade de criação” – ainda que se possa questioná-lo nas suas ocorrências mais individualistas ou elitistas, isto é, quando ele desconsidera as relações sociais nas quais se constitui – é fonte necessária de uma desconfiança e resistência em relação às arbitrariedades das convenções e poderes sociais. Haveria, portanto, sem prejuízo para a legitimidade relativa de cada registro, *efeitos de regulação recíproca* por serem considerados entre eles. Afinal de contas, apesar da heterogeneidade dos registros em disputa, todos eles se referem a um mesmo bem, “[...] que podemos resumir como sendo a civilização, a humanidade ou, segundo os termos de Boltanski e Thévenot, a ‘comunidade humana’” (HEINICH, 2010, p. 182).

O termo “registro de valor”, segundo Heinich, tem a vantagem de poder qualificar tanto as modalidades de ação quanto as de discurso. Mas também, enquanto ferramenta de compreensão, de deslocar as divergências entre uns e outros argumentos, de um simples conflito de gostos ou desacordo sobre valores supostamente compartilhados, para uma eventual “incompreensão total” de parte a parte a respeito daquilo que é valor para o outro. Em suma, a certa altura, detratores e defensores não se referem à mesma “realidade”. O termo busca portanto identificar cada contexto de enunciação, aquilo que é valor nesse contexto, assim como as linhas divisórias entre os diferentes *sistemas de valores*: enquanto os detratores não reconhecem o trabalho como arte, os defensores não consideram que o trabalho pudesse infringir a lei; enquanto a defesa hermenêutica denuncia a incapacidade dos detratores de ampliar o campo do simbólico para além da literalidade material do trabalho, a denúncia ética acusa os defensores de não ampliar o campo da sensibilidade, de não se compadecerem como o sofrimento animal. Assim, “[...] é menos um conflito de valores que assistimos [...] do que um conflito de registro de valores, que desloca o desacordo à montante, na direção de saber se o objeto litigioso é da competência da moral, da arte ou do simbólico” (HEINICH, 2010, p. 184).

Diante desse conflito, os diferentes argumentos podem até ser capazes de persuadir quem ainda não aderiu a nenhum dos lados, mas não quem se encontra entrincheirado no registro adversário: “Compreendemos então que os argumentos de uns e de outros não têm a menor chance de se responderem, e que se a legislação pode momentaneamente suspender a controvérsia, ela não necessariamente a encerra” (HEINICH, 2010, p. 184). Neste ponto, o debate democrático – no sentido de um debate entre diferenças – pode ser prejudicado, não só pela incompreensão

entre as partes, mas também pela suspensão (formal) da controvérsia.⁵ Assim, mais do que insistir no enquadramento persuasivo do debate, é preciso – caso o restabelecimento do debate democrático seja uma premissa – que cada lado assuma outra estratégia de interação; uma que passe pela tradução de um registro em outro, ou ainda, pela transformação de um registro pelo outro. Eventualmente, um lado parece reconhecer o registro do outro: os defensores podem (eticamente) alegar que os animais estão sendo bem cuidados, assim como os detratores podem (esteticamente) propor, em nome da arte, a destruição performática de certas obras de arte. Porém, fazem-no aí para reafirmar seu próprio registro. Segundo Heinich (2010, p. 184), “[...] é preciso, noutros termos, que um e outro campo aceitem a possível ilegitimidade de sua própria posição, além da possível legitimidade da posição adversária”.

Um “bom uso da neutralidade” (pela mediação cultural)

Retomamos enfim a questão levantada anteriormente: qual deve ser o papel da mediação diante dessas controvérsias? De que modo ela pode favorecer esse tipo de transformação (de um registro pelo outro)? As observações de Heinich, naturalmente, não se referem ao mediador cultural, mas sim ao pesquisador ou, mais particularmente, ao sociólogo dos valores, para quem ela recomenda um “bom uso da neutralidade”. De algum modo, no entanto, penso que elas podem ser apropriadas pela mediação cultural. Certamente, a recomendação de que a mediação “seja neutra” parece contrariar os pressupostos de uma mediação crítica, para quem a neutralidade constitui uma posição solidária ao *status quo*. De fato, ela pode parecer polêmica. Mas não se trata neste caso de se evitar uma posição crítica, deixando prevalecer uma posição hegemônica, e sim, de se evitar uma posição *a priori*, que de maneira hegemônica tem se comprometido com a defesa da arte, desconsiderando os públicos; como se a arte fosse o único agente da crítica, como se os públicos não pudessem manifestar o heterogêneo. Para que se possa compreender o registro do outro, sem necessariamente pôr-se de acordo com ele, e ao mesmo tempo desdobrar a controvérsia, sem que para reafirmar uma posição prévia, é preciso pensarmos em ações não só em face dos detratores, mas também dos defensores; ações que se situem efetivamente em meio às controvérsias.

Por certo, ao considerar uma variedade de informações, o pesquisador (assim como o mediador) pode ora endossar, ora rechaçar cada um dos lados, sem chegar a uma opinião conclusiva. Para Heinich, no entanto, é justamente essa labilidade de opinião que lhe permite “deslocar-se de um [lado] ao outro, compreender a lógica de um e outro e, eventualmente, fazer com que ela seja compreendida por cada lado” (HEINICH, 2010, p. 190). A neutralidade, nesse sentido, não é uma objetividade em si mesma, mas sim uma “suspensão de julgamento” – o que não sugere subtrair as opiniões para uma esfera privada, mas considerar (publicamente) a pluralidade existente dos regimes de relações à experiência, interagindo uns com os outros. Do mesmo modo, essa neutralidade não recusa engajar-se naquilo que mobiliza os ato-

5. Refiro-me aos efeitos da decisão administrativa da Prefeitura, no caso estudado por Heinich. Mas talvez um interesse pelo desdobramento (em vez da suspensão formal) da controvérsia possa diferenciar a “mediação em meio a controvérsias” da simples mediação de conflitos.

res; diferentemente da manifestação de uma posição – eventualmente valorizada como “um imperativo viril” –, a neutralidade é o que permite ao pesquisador – especialmente quando o debate atingiu certa inércia – “produzir um máximo de efeitos sobre o real”, ao permitir “que [uma opinião] seja entendida por todos e, correlativamente, que uns sejam (em alguma medida) entendidos por outros” (HEINICH, 2010, p. 191). Assim, ela terá contribuído para que as próprias condições do debate democrático sejam restabelecidas.

Portanto, não se trata de restabelecer “o mito da neutralidade científica”. Noutros termos, não se trata de alcançar a verdade mais verdadeira, supostamente “independente dos sistemas sociais e econômicos”, arrogando-se desse modo uma posição superior aos fatos e à realidade; mas de se abrir à consideração simultânea de uma variedade de verdades, na forma como elas são verdades para si mesmas, “banhadas por uma inegável atmosfera sócio-político-cultural” (JAPIASSU, 1975, p. 9-10). Nesse sentido, continua Heinich, a neutralidade não é uma realidade em si, mas um objetivo metodológico a ser alcançado: “Não se trata, noutros termos, de ‘acreditar’ em uma linguagem da neutralidade, mas de constituí-la da forma mais rigorosa possível” (HEINICH, 2010, p. 192). Essa suspensão (profissional) de julgamento, é acompanhada por uma postura descritiva, que em vez de se pronunciar (normativamente) sobre a legitimidade dos valores em disputa, busca explicitar os sistemas de valores utilizados pelos atores, pronunciando-se (descritivamente) sobre a forma como sua legitimidade é construída. Heinich argumenta que o papel do pesquisador não é decidir se determinado trabalho é ou não é cruel – inclusive porque os atores já fazem isso com abundância, por vezes com muita propriedade. Em vez disso, seu papel é “compreender os processos de ativação de certas ações, assim como as reações que elas provocam. [...] Noutros termos, o sociólogo [dos valores] não deve substituir-se aos atores” (HEINICH, 2010, p. 192-193).⁶

Podemos inclusive observar que uma política – algo em relação a que ela se mobiliza histórica e socialmente – é implícita a essa neutralidade. Ser neutro, nesse sentido, não é ser isento. Embora Heinich não tenha exatamente descrito transformações deste tipo, a transformação de um registro pelo outro, sem reduzir o outro ao mesmo, ou ainda, aquilo que Agamben (2009, p. 92) chamou de “partilha sem objeto”, são momentos de um debate efetivamente democrático, no qual as diferenças (e as identidades) estão abertas à possibilidade de se diferenciarem de si mesmas; assim como à possibilidade de construírem um mundo (dissensualmente) comum. Eis o que o método parece implicitamente aspirar, para o que poderia ser empregado. Não sabemos ainda se a autora sustenta, a respeito da democracia, uma perspectiva consensual ou “agonística” (MOUFFE, 2005), que nos pareceria mais consequente. Nos limites do que ela propõe, o que o sociólogo pode aportar, para além do que os atores já sabem e fazem, é “uma capacidade de refazer o laço entre as partes opostas, de restabelecer as zonas de comunicação, de fazer entender, para além dos argumentos, as razões de uns e de outros” (HEINICH, 2010, p. 194).

6. Há neste ponto uma aproximação entre a sociologia dos valores de Heinich e a sociologia das associações de Bruno Latour.

Mediando o caso Queermuseu

Entre o caso estudado por Heinich e o caso Queermuseu, não há só uma distância temporal (entre 1994 e 2017) e cultural (entre França e Brasil) – que já nos pediria considerar inúmeras mediações. A significativa popularização do acesso à Internet – providenciando uma circulação incomensurável de conteúdos expressivos –, assim como o ressurgimento das guerras culturais (na forma como revertem pautas morais em projetos políticos) – em um ambiente de “debate” marcado pela disseminabilidade de *fake news* e boatos virais –, produziram um amálgama entre público e privado que mal começamos a compreender. Não é possível listar aqui – por falta de espaço, mas também pela dificuldade de esgotá-las – todas as questões que permeiam essa controvérsia. Nesse emaranhado, chamam a atenção a mencionada reconfiguração dos contrapúblicos em sentido hegemônico, mas também a persistente autorreferencialidade dos defensores. Portanto, se acaso cabe mais aos defensores do que aos detratores restabelecer o debate democrático, torna-se oportuno perguntar: quando os primeiros se deixam transformar pelos segundos?

Embora não se possa afirmar que a onda de manifestações a partir do caso Queermuseu tenha sido iniciada pela militância do Movimento Brasil Livre (MBL), é certo que a atuação do grupo fez dele o principal polo de referência dos detratores (cf. TAVARES & AMORIM, 2017). Em debate promovido pelo programa Esfera Pública da Rádio Guaíba, dois dias após o encerramento da exposição, Paula Cassol (in: CURADOR [...], 2017a), coordenadora regional do MBL em Porto Alegre, resumiu algumas das posições da organização: eles são – a seu modo – favoráveis à liberdade de expressão,⁷ assim como à prerrogativa das famílias na educação de seus filhos, além de contrários ao financiamento público da produção cultural, particularmente via Lei Rouanet. Eis o que disse Cassol: “[...] as pessoas têm o direito de se sentirem ofendidas com aquilo [a exposição] e de não quererem que seus filhos tenham acesso a isso e, muito menos, que a gente tenha que pagar com dinheiro público uma exposição dessas” (in: CURADOR [...], 2017a). A posição articula um direito privado (sobre os filhos) com uma contestação pública (que tem contornos de prática cívica). Desse modo, entendem que as reações não configuram censura, mas sim boicote.

Dentre os defensores, de um modo geral, os argumentos são de que houve censura. Para Rodrigo Cássio de Oliveira (in: BRANDALISE, 2017), doutor em estética e professor da UFG, “há diferença entre não gostar e pedir para que não seja exibida [...]. Exigir o fim da exposição é intolerância”. Noutra entrevista, o professor é taxativo: “O resultado de toda essa polêmica e da decisão final [o fechamento da exposição] foi censura. Não foi simplesmente um boicote” (in: MENDONÇA, 2017). Do mesmo modo, Luiz Camillo Osorio (in: D’ANGELO, 2017), curador da exposição em que o artista Wagner Schwartz apresentou a performance *La Bête*, afirmou que “fechar uma exposição por conta de protestos sobre o conteúdo das obras é um ato extremo e uma forma de censura”. Segundo Paula Alzugaray (2017), editora e crítica de arte, o episódio tem uma significação histórica: “Ainda que reações ultraconser-

7. O entendimento (ou as divergências) a respeito do que seja liberdade de expressão, fundamental ao debate sobre a diferença entre censura e boicote, foi uma das principais controvérsias do caso Queermuseu.

vadoras não sejam exceção no Brasil, este foi o primeiro caso de censura consumada a uma exposição". Por sua vez, Francisco Alambert (in: BRANDALISE, 2017), professor de história da arte da USP, sugerindo uma explicação, entende que o episódio foi "uma tragédia sintomática da época de obscurantismo, conservadorismo histórico e violência que estamos passando".

Na verdade, os argumentos dos defensores foram mais diversos. Dentre eles, alguns nos remetem às categorias identificadas por Heinich. Há argumentos que recorrem à tradição artística, como o de Eliseu Venturi (2017), mestre em direitos humanos, para quem, "fosse este o foco (pornografia), [...] veríamos que a sexualidade perpassa representações realmente antigas, como parecem atestar, além da arte rupestre, a arte greco-romana". Assim como argumentos de autoridade, como este de Paula Alzugaray (2017), para quem o Santander Cultural chancelou a opinião de que *Cena do interior II* (1994), de Adriana Varejão, faz apologia à zoofilia, "ignorando o caráter crítico ao colonialismo da obra dessa artista, aspecto vastamente estudado por pesquisadores do estatuto da antropóloga Lilia Moritz Schwarcz" (grifo meu). Além de argumentos hermenêuticos, como este de Venturi (2017), para quem "A arte não impõe seu conteúdo [...]: ela manifesta objetos que demandam compreensão e cuja mensagem é dada à discussão, à discordância, ao incômodo, à fruição, ao gozo".

Neste ponto, no entanto, dificilmente se pode cogitar uma compreensão entre as partes. Parte dos argumentos hermenêuticos não funciona como defesa, mas sim como contra-ataques que buscam desqualificar o adversário, acusando-o de desinformação, falta de cultura, incapacidade cognitiva ou má-fé. Assim, para o crítico de arte Moacir dos Anjos (2017), "Não se pode atribuir à performance [*La Bête*], muito menos à produção artística em geral, aquilo que lhes foi imputado sem uma análise e discussão sérias e informadas sobre o que se passou na ocasião". Do mesmo modo, para a advogada Juliana Campos (in: ALZUGARAY, 2017), "Isso é desinformação compartilhada e viralizada. Muitas pessoas contrárias à mostra sequer se abriram à discussão, mesmo diante de comprovações de que não havia nenhuma ilegalidade nas obras". Outros são ainda mais irônicos: para o cineasta e produtor Felipe Poroger (2017), "Os escândalos inauguraram [...] um terceiro modelo de apreciação artística – este um verdadeiro milagre: não se faz mais necessário sequer entrar no museu para julgar o seu conteúdo; basta chegar à fachada com cartazes difamatórios". Todos esses argumentos, no entanto, partilham da ideia de que é a arte que precisa de compreensão, não suas rejeições.

Certamente, dentre os argumentos dos defensores, alguns deveriam ser discutidos seriamente pelos detratores, uma vez que operam num "mesmo" registro ético, ainda que, em parte, revertendo-o em favor de uma sensibilidade artística. Ao questionar a criminalização das produções artísticas, que segundo ela "movimentam a economia e criam possibilidades", a artista Adriana Varejão (in: GOBBI, 2017) adverte: "Enquanto isso, crianças estão expostas a riscos reais de abusos enquanto estão soltas nas ruas, nas cidades que estes prefeitos [Marcelo Crivella e João Doria] administram". Por sua vez, Moacir dos Anjos (2017) se refere ao fato de que a imagem de um menino de 11 anos, encontrado na cela de uma cadeia em Altos, no Piauí, junto a um homem acusado de pedofilia e estupro de menor, repercutiu

muito menos nas redes sociais – o equivalente a somente 8,2% do número de compartilhamentos, nos dois primeiros dias de circulação – do que a imagem do performer nu sendo tocado na mão e no pé por uma criança em uma exposição de arte. De modo semelhante a Varejão, porém menos preocupada com a defesa da arte em primeira instância, Eliane Brum (2017) chega a relativizar o prejuízo causado à Queermuseu, em termos de cerceamento da liberdade de expressão, para enfatizar outros apagamentos que esse tipo de ataque pode ajudar a produzir e perpetuar: “Ao denunciar a arte e os artistas como ‘pedófilos’, o que se produz é o apagamento de um fato bastante incômodo: o de que a maioria das crianças violadas é violada por familiares e conhecidos”.

Todavia, como sugeriu Eliane Brum (2017), “De nada adianta chamar as pessoas que se manifestaram contra a mostra de ‘ignorantes’, ‘fascistas’ e ‘nazistas’. É também preciso escutá-los para além do óbvio. E para além do que é dado a ver”. Do mesmo modo, ela insiste em que não seria o caso desqualificá-los por não compreender o que é arte: “Se parte significativa da população não teve e não tem acesso à arte é também porque os privilégios se mantêm intactos neste país graças a muita gente que entende de arte” (BRUM, 2017). De fato, boa parte dos defensores não se desloca dos próprios registros; observam uma falta de abertura à discussão, mas não se abre ela própria à discussão. Em contraponto à posição de Gaudêncio Fidelis, curador da Queermuseu, para quem a mostra tinha um “alto teor acadêmico”, com obras que estiveram nas “mais importantes exposições desse país”, e que tinha a “disposição de abrir o debate para essas discussões [sobre diversidade, respeito à diferença, questões de gênero, de identidade]”, o youtuber Arthur do Val (in: CURADOR [...], 2017a), ligado ao MBL, rebateu: “Não tenho realmente esse nível pra debater com um curador especialista em arte. Uma coisa que ele falou é que ele respeita muito as diferenças, que a exposição é pra abrir o debate. A questão é: o que se faz depois que se abre o debate?”

Pode haver um “cinismo competente” nessa pergunta, mas ela atinge em cheio o argumento de Fidelis. Note-se que do Do Val não só ironiza o “teor acadêmico” da exposição, como refuta as credenciais para se tomar parte num debate especializado, perguntando pela disposição da mostra para considerar como diferenças as posições que assumem rejeitá-la. Em debate promovido pelo programa Café com Jornal da TV Band em 15 de setembro de 2017, o youtuber acrescentou: “Não faz sentido que um artista queira que as pessoas entendam exatamente aquilo que ele quis dizer com aquela obra. Faz parte da liberdade de expressão das pessoas falar algo contra aquilo com que se sentiram ofendidas” (in: CURADOR [...], 2017b). Neste ponto, por exemplo – que não deve ser considerado isoladamente –, talvez os defensores pudessem reconhecer a razão dos detratores, mesmo que isso não seja suficiente para “refazer o laço entre as partes opostas”.

Algumas considerações

De qualquer forma, a ideia de que a mediação cultural pudesse praticar aquela neutralidade – como forma de desdobrar as controvérsias, buscando restabelecer o debate democrático – teria implicações “deontológicas”, relativas à caracterização

conceitual e profissional dessa atividade. A primeira delas seria pensá-la como um espaço de pesquisa e produção de conhecimento, em vez de simples ferramenta de reprodução de uma experiência consumada noutra lugar (pelas curadorias, por exemplo). A segunda, como uma atividade que assume uma postura descritiva ou documentária, em vez de exclusivamente interventiva, no sentido de fazer prevalecer uma agenda previamente acordada, sem que muitas vezes seus destinatários tenham participado desse acordo. A terceira seria pensá-la como uma mediação pós-crítica, que não se substitui aos atores, mas que sobretudo considera aquilo que é produzido empiricamente pelos atores, em contraponto àquilo que apenas se sustenta teórica e discursivamente. Tudo isso, por certo, excede a tarefa educacional tipicamente atribuída à mediação, que tem na convocação feita pelo registro hermenêutico – para o trabalho da interpretação das obras de arte pelos públicos – uma de suas principais formulações. Em última análise, convoca a mediação para tomar lugar em meio a processos e debates políticos e culturais mais amplos, nos quais ela teria uma significação própria.

Obviamente, nada disso pressupõe que tal ideia pudesse ser facilmente implementada. Por exemplo, ela precisaria contrariar a “notável regularidade empírica” verificada por Cass Sunstein (1999), de que o debate tende a mover os indivíduos e grupos para posições mais extremas do que aquelas que eles sustentavam anteriormente – o que ele irá chamar de “polarização de grupo”. Inicialmente, segundo o autor, a polarização não se refere ao que acontece entre grupos, mas ao que ocorre dentro de um grupo, discutindo um caso ou problema. Todavia, se um grupo assume uma posição mais extrema, em comparação a uma posição anterior sua, pode ser que o faça para se diferenciar ainda mais de outro grupo. O ponto é que a vontade de ser transformado pelo debate democrático não pode ser pressuposta. O que poderia nos alargar, ampliar nossa consciência, parece de algum modo ser recebido como ameaça. Chegamos, desse modo, a um novo patamar do que são os desafios da mediação. Em todo caso, como sugere Sunstein:

[...] a melhor resposta para esse problema é tentar evitar uma balcanização e fragmentação sociais, por meio de mecanismos que assegurem uma “esfera pública” usada por pessoas com perspectivas concorrentes, tanto a respeito dos fatos, quanto dos valores. Se uma esfera pública geral se encontra indisponível ou impraticável, torna-se ainda mais importante assegurar que, no decurso de um processo deliberativo, as pessoas sejam expostas a uma gama de visões razoáveis em conflito. (SUNSTEIN, 1999, p. 30)

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O amigo. In: _____. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios; tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 77-92.

ALZUGARAY, Paula. Onde o debate acontece. *Revista Select*. São Paulo, 23 set. 2017. Disponível em <<http://bit.ly/2AyCSzm>>. Acesso em 22 jun. 2018.

ANJOS, Moacir dos. Por uma pedagogia do olhar. *Revista Zum*. São Paulo, 30 out.

2017. Disponível em <<https://bit.ly/2Fpbx4s>>. Acesso em 22 jun. 2018.

BALLOUSSIER, Anna Virginia. Moral e costume entram em foco em congresso do MBL. *Jornal Folha de São Paulo*. São Paulo, 11 nov. 2017. Disponível em <<http://bit.ly/2hmRD0I>>. Acesso em 21 jun. 2018.

BRANDALISE, Camila. Arte é arte. *Revista Isto É*, n. 2492. São Paulo, 15 set. 2017. Disponível em <<http://bit.ly/2i2mRuu>>. Acesso em 22 jun. 2018.

BRUM, Eliane. Gays e crianças como moeda eleitoral. *Jornal El País*. São Paulo, 18 set. 2017. Disponível em <<http://bit.ly/2xTglPG>>. Acesso em 21 jun. 2018.

CURADOR DA QUEERMUSEU E MBL DISCUTEM EXPOSIÇÃO. *Programa Esfera Pública*. Porto Alegre: Rádio Guaíba, 12 set. 2017 [2017a]. Programa de rádio (1h29m). Disponível em <<http://bit.ly/2jdkbxS>>. Acesso em 22 jun. 2018.

CURADOR E YOUTUBER DEBATEM SOBRE EXPOSIÇÃO QUEERMUSEU. *Programa Café com Jornal*. São Paulo: TV Band, 15 set. 2017 [2017b]. Programa de TV (19m11s). Disponível em <<http://bit.ly/2AuYYUa>>. Acesso em 22 jun. 2018.

D'ANGELO, Helô. Casos como o 'Queermuseu' devem ser tratados como desafios educacionais, diz crítico de arte. *Revista Cult*. São Paulo, 11 set. 2017. Disponível em <<http://bit.ly/2ywOvGt>>. Acesso em 22 jun. 2018.

GOBBI, Nelson. Artistas vão processar políticos por difamação. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, 06 out. 2017. Disponível em <<https://glo.bo/2fQurqH>>. Acesso em 22 jun. 2018.

HEINICH, Nathalie. *L'art contemporain exposés aux rejets*. Paris: Fayard; Pluriel, 2010.

JAPIASSU, Hilton. *O mito da neutralidade científica*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

MENDONÇA, Heloísa. Caso Queermuseu mostra que são tempos de intolerância. Da direita, mas também da esquerda. *Jornal El País*. São Paulo, 14 set. 2017. Disponível em <<http://bit.ly/2zQ6AUi>>. Acesso em 22 jun. 2018.

MOUFFE, Chantal. Por um modelo agonístico de democracia. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, nº 25, p. 11-23, nov. 2005. Disponível em <<http://bit.ly/2JZ8yTz>>. Acesso em 19 jun. 2018.

POROGER, Felipe. Da selfie à intolerância: o brasileiro agora se preocupa com a arte? *Revista Carta Capital*. São Paulo, 04 out. 2017. Disponível em <<https://bit.ly/2JB3DaZ>>. Acesso em 22 jun. 2018.

SUNSTEIN, Cass. *The Law of Group Polarization*. John M. Olin Program in Law and Economics Working Paper nº 91, 1999. Disponível em: <<http://bit.ly/2K4XHuB>>. Acesso em 19 jun. 2018.

TAVARES, Flavia & AMORIM, Daniele. Como movimentos conservadores conseguiram encerrar a exposição Queermuseu. *Revista Época*. São Paulo, 15 set. 2017. Disponível em <<https://glo.bo/2ABhxX0>>. Acesso em 22 jun. 2018.

VENTURI, Eliseu. Em uma democracia, a arte possui plena liberdade e apoio de provocar. *Revista Carta Capital*, Blog Justificando. São Paulo, 02 out. 2017. Disponível em <<https://bit.ly/2kieG0G>>. Acesso em 22 jun. 2018.

WARNER, Michael. *Publics and counterpublics*. 3^a reimp. New York: Zone Books, 2002.

Submetido em 22/06/2018

Aceito em 22/08/2019

PALÍNDROMO

ABERTA

A ARTE BRUTA DE JEAN DUBUFFET
EL “ARTE BRUTA” DE JEAN DUBUFFET
THE ART BRUT BY JEAN DUBUFFET

Thays Alves Costa¹

Resumo

Este estudo tem como intuito uma reflexão em torno dos ideais defendidos pelo artista plástico francês Jean Dubuffet para a concepção da terminologia arte bruta. Durante a década de 1940, o artista demonstrou de forma expressiva seus posicionamentos sobre arte, cultura, política, questões sociais e no que diz respeito à formação da sociedade. Tais argumentações possibilitam a compreensão de certos conceitos e tendências abordadas por Dubuffet em suas interpretações sobre as produções de arte bruta. Não obstante sua aparente contradição e anseios utópicos, Dubuffet valorizou a arte bruta e promoveu o surgimento de novos diálogos e perspectivas nas artes.

Palavras-chave: Arte Bruta. Arte e loucura. Jean Dubuffet.

Resumen

Este estudio tiene como objetivo una reflexión en torno de los ideales defendidos por él artista plástico francés Jean Dubuffet para la concepción de la terminología "arte bruta". Durante la década de 1940, el artista demostró de forma expresiva sus posiciones sobre arte, cultura, política y, en lo que se refiere a la formación de la sociedad e las cuestiones sociales. Estas argumentaciones posibilitan la comprensión de ciertos conceptos e tendencias abordados por Dubuffet en sus interpretaciones sobre las producciones de "arte bruta". A pesar de su aparente contradicción y anhelos utópicos, Dubuffet valoró la "arte bruta" e promovió el surgimiento de nuevos diálogos y perspectivas en las artes.

Palabra-clave: arte bruta, arte y locura, Jean Dubuffet.

1 Mestre em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) - linha de pesquisa Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte - integra o grupo de pesquisa Crítica e experiência estética Gerd Bornheim. É Licenciada em Artes Visuais, com a pesquisa intitulada Considerações sobre a expressão na Arte Bruta. tizepeixe@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6145280283527690>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2761-8532>

Abstract

This study has as a reflection around the ideals defended by the French artist Jean Dubuffet for the conception of the terminology art brut. During the 1940s, the artist expressively demonstrated his positions on art, culture and politics, as regards the formation of society and social issues. Such arguments make it possible to understand certain concepts and trends approached by Dubuffet in his interpretations of art brut productions. Despite its apparent contradiction and utopian yearnings, Dubuffet valued art brut and fostered the emergence of new dialogues and perspectives on the arts.

Key-words: Art Brut. Art and insanity. Jean Dubuffet.

ISSN: 2175-2346

INTRODUÇÃO

Desde muito jovem, Jean Dubuffet (1901-1985) demonstrou interesse pelas práticas artísticas. Dubuffet nasceu na cidade de Le Havre localizada no noroeste da França, iniciando seus estudos em arte aos 15 anos, com uma breve passagem pela Academia Julian, em Paris. Nessa época, ele ainda encontrava-se dividido entre a administração dos negócios de sua família de vinicultores e a dedicação exclusiva à arte. Há registros que somente entre os anos de 1942 e 1943 que o artista decidiu abrir seu ateliê em Paris. Foi neste momento que ele adquiriu notoriedade, juntamente com o artista Jean Fautrier, por incursões pela arte Informal¹.

A obra pictórica de Dubuffet chama atenção por diversos motivos, como a similaridade com os desenhos infantis e grafites de rua. Dubuffet ao longo de sua produção pictórica utilizou uma diversidade de materiais (areia, gesso, resíduos industriais, matéria orgânica e inorgânica) que conceberam um aspecto primitivo², sobretudo, em suas pinturas e assemblages. A primeira exposição individual foi realizada na Galeria René Droiun, em 1944. Com o proprietário da galeria, René Droiun, Dubuffet manteve uma relação favorável o que posteriormente viabilizou a primeira exposição de arte bruta, em 1947.

Na definição apresentada pela Collection d' Art Brut, a arte bruta é entendida com as seguintes características na produção artística "artistas autodidatas, marginais com um espírito rebelde, impermeável às normas e aos valores coletivos, criam sem preocupação. Não há necessidade de reconhecimento ou de aprovação, eles projetam um mundo para seu próprio uso. Além de serem livres de influências da tradição artística"³ (DUBUFFET, 1949). Nessa primeira exposição de arte bruta foram apresentadas as obras dos seguintes artistas brutos: Alöise, Crépin, Juva, Hernandez, Forestier, Salingardes e Wölfli.

1 A noção presente no livro Arte Moderna de Giulio Carlo Argan, apresenta que o Informalismo acontece numa "situação da crise da arte como 'ciência europeia', pretende-se o puro ato, a ênfase na matéria pictórica, questionamentos do artista a condição da existência e a situação da sociedade". ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 619.

2 Para essa suposição, evoco aqui as noções de primitivo e primitivismo explicitadas por Nicola Abbagnano em Dicionário de Filosofia. Pode-se dizer que constituem as ações de povos primitivos a união com a natureza e os valores ambientais, daí por exemplo, o mito do "bom selvagem" e a "crença de que é a forma mais perfeita da vida humana". Dubuffet parecia admirar esses povos pelo vínculo e pelo respeito que demonstravam em suas ações na relação com a natureza. O artista tentou materializar aspectos primitivos, quando em suas pinturas enfatizou o uso da matéria orgânica, como se fosse uma tentativa de apresentar essa união, o ser e a matéria ou o ser e a natureza, como fundamentos da existência ou da condição humana em sua pura relação. No texto de Dubuffet Honor a los valores salvajes presente no livro Escritos sobre arte, ele apresentou uma visão eurocêntrica, idealizando o "bom selvagem" ou o primitivo, como um espírito anárquico, de superação dos valores morais e éticos, de negação das crenças religiosas, nesse caso, o cristianismo, e ainda, como aquele que consegue viver pelos seus próprios instintos e se relacionar de forma harmoniosa com a natureza. ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 791-792.

3 DUBUFFET, Jean. L'Art Brut préféré aux arts culturels. Paris: Galerie René Drouin, 1949. Texto original disponível em: <http://www.artbrut.ch>

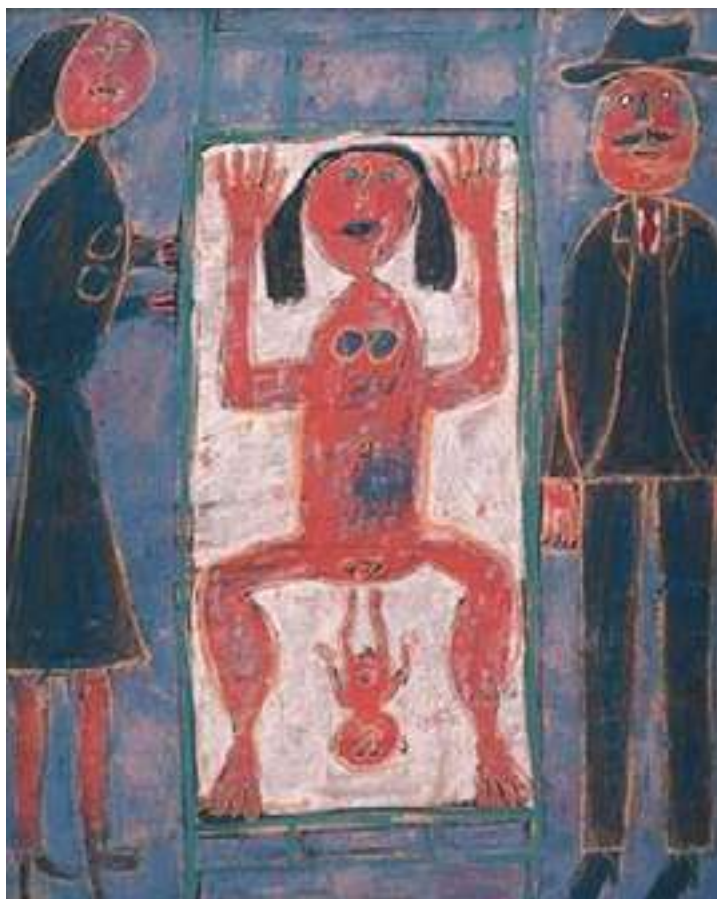


Figura 01 – Jean Dubuffet. L'accouchement, 1944. Óleo sobre tela, 99,8x80,8 cm. Fonte: www.moma.org

O historiador de arte em Arte Moderna, Giulio Carlo Argan, expôs aspectos da obra de Dubuffet, no que diz respeito à expressão crítica e ao cinismo, ao tom de protesto à cultura europeia, à exaltação da matéria e, assim como Fautrier, por sua assimilação aos conceitos existencialistas de Sartre e ao psicologismo de Bergson. Argan identificou Dubuffet como sendo “o único artista que enxergou no cômico um aspecto revelador da condição (trágica) da consciência moderna” (ARGAN, 1992, p.542). Nesse sentido, além do seu reconhecimento como artista, Dubuffet é lembrado pela criação da terminologia arte bruta e por ações de resistência, até mesmo de dissidência em relação aos cânones culturais.

Dubuffet atribuiu o termo arte bruta à produção artística de autodidatas que estavam sob o regime de internamento em hospitais psiquiátricos e prisões. A coleção de arte bruta de Dubuffet teve início quando realizou visitas a hospitais psiquiátricos na Suíça em 1945. É importante lembrar que o cenário para o surgimento da arte bruta acontece diante de um forte sentimento niilista que assombrava a Europa no início da década de 1940, afinal o mundo estava sofrendo as consequências da Primeira Guerra Mundial e em vias do acontecimento da Segunda Guerra Mundial. Assuntos como arte e inconsciente eram discutidos na época e, anteriormente, pelos artistas da primeira fase do surrealismo com os quais Dubuffet manteve vínculo.

O artista⁴ tinha como amigo de infância o escritor surrealista Georges Limbour,

4 Informações presentes em sua autobiografia *Biografía a passo de carga* em que Dubuffet comenta suas relações de amizade com os surrealistas André Breton, Antonin Artaud e Georges Limbour. DUBUFFET, Jean. *Biografía a paso de carga*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

que publicou *Tableau bon levain a vous de cuire la pate: L'art brut de Jean Dubuffet* em 1953, a respeito das produções de arte bruta. Além disso, Dubuffet convidou o líder do movimento surrealista André Breton para formar a *Compagnie de l'Art Brut*, que pode ser considerada um marco dessa união, pois ambos apresentavam pensamentos similares e alguns posicionamentos extremistas sobre o tratamento da loucura e argumentos contrários ao sistema e ao mercado de arte. Durante um tempo Dubuffet foi responsável pelas finanças do dramaturgo Antonin Artaud que era seu amigo e frequentemente o visitava no período em que ele estava internado no hospital psiquiátrico em Rodez.

Os surrealistas pertencentes à primeira fase buscavam dar forma ao inconsciente através de diversas experiências (uso de entorpecentes e a "escrita automática") e interpretações das publicações de Freud. Segundo Argan, "no inconsciente pensa-se por imagens, e, como a arte formula imagens, é o meio mais adequado para trazer à superfície os conteúdos profundos do inconsciente" (ARGAN, 1992, p. 360), assim, os surrealistas baseavam sua produção artística nesse tipo de pensamento. Nessa linha, vale destacar que o criador do Manifesto do Surrealismo, André Breton se dedicava à literatura, à psiquiatria e aos estudos freudianos. Breton juntamente com Dubuffet, Michel Tapié, Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri-Pierre Roché formaram a *Compagnie de l'Art Brut*, criada em 1948. Os integrantes da companhia tinham o intuito de impulsionar discussões acerca do inconsciente e da criação na arte, assim como, divulgar as produções de arte bruta⁵.

Dubuffet, admitindo a relevância de sua coleção de arte bruta e a necessidade de conservação, ofereceu seu acervo ao governo francês na expectativa da criação de um museu temático. Após a frustração da recusa, ele doa a coleção à cidade de Lausanne, na Suíça. A coleção de Dubuffet contava com 5.000 obras de 133 criadores e foi aberta para visita pública em 1976. Dessa forma, foi criada e institucionalizada a primeira coleção de arte bruta, originando o museu nomeado *Collection de l'Art Brut*⁶.

A categorização da arte bruta permitiu a ampliação para diversas formas de leitura e interpretação desse tipo de produção, como, por exemplo, *Outsider Art* e a *Arteterapia*. O termo americano *Outsider Art* de 1972, descrito por Roger Cardinal que ampliou o conceito de arte bruta, compreende uma arte marginal de não artistas situados fora dos sistemas e das instituições de arte, também são participantes dessa classificação os artistas autodidatas representantes de minorias sociais, sexuais e religiosas⁷.

No Brasil, a *Arteterapia*⁸ possibilitou discussões sobre a temática, vinculada aos campos de conhecimento da arte e da psicologia. O objetivo da *Arteterapia* é a utilização das linguagens artísticas, tanto em atividades individuais como em grupos,

5 DUBUFFET, Jean. *Biografia a paso de carga*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004, p. 56-58.

6 O museu *Collection de l'Art Brut* continua em atividade promovendo importantes diálogos sobre a temática, através de conferências, exposições permanentes e temporárias, assim como, realizando eventos que divulgam e promovem não só a instituição, mas também propiciam o desenvolvimento de pesquisas.

7 Cardeal, Roger. *Outsider art*. Nova Iorque: Praeger, 1972.

8 A *Arteterapia* teve como precursora a doutora Nise da Silveira, influenciada pelos estudos de Carl Jung. Nise era contrária aos tratamentos brutais e excessivos da época, estimulou e difundiu atividades artísticas entre os pacientes. Nise criou ateliês de arte no Hospital Engenho de Dentro, utilizando como base a psiquiatria junguiana de interpretação através dos símbolos. Ela trocou correspondências com Jung, e em participou do II Congresso Internacional de Psiquiatria em Zurique, 1957. Jung inaugurou a exposição *A Arte e a Esquizofrenia*, analisando junto com Nise as obras dos pacientes.

com fins terapêuticos. A intenção é conhecer o ser humano através de imagens produzidas por ele, incentivando, assim, a coordenação motora, a expressão das emoções, o desenvolvimento da percepção, da imaginação e da criatividade, como também, o desenvolvimento da comunicação entre paciente e terapeuta.

O crítico de arte Mário Pedrosa, ao acompanhar a pesquisa de Nise sobre a produção artística de internos do Centro Psiquiátrico Dom Pedro II, definiu tais expressões como "arte virgem". Para Pedrosa, as produções de Arteterapia eram espontâneas e feitas por aqueles sem conhecimento acadêmico em arte, assim, "todos os que expõem são individuais e criadores. Criadores virgens" (PEDROSA, 1996, p. 88). No cenário nacional, as principais instituições que representam esse tipo de produção artística são o Museu do Inconsciente e o Museu de Arte Contemporânea Bispo do Rosário, ambas situadas no Rio de Janeiro.

A Arte Bruta de Jean Dubuffet

Os ideais e posicionamentos artísticos, políticos e sociais de Jean Dubuffet são de extrema relevância para compreensão dos motivos que o levaram a colecionar e criar o termo arte bruta. Publicações, principalmente originadas na década de 1940, afirmam tais opiniões anarquistas e/ou contrárias aos sistemas hierárquicos da sociedade. Dubuffet se dedicou à produção plástica e teórica, em seus escritos opinou a respeito da sociedade francesa e identificou alguns papéis determinados. Para o artista, a sociedade era controlada por classes dominantes, originalmente burguesas, que contavam com o auxílio do Estado, da Igreja e da Polícia para exercer o poder, além disso, existia a figura do intelectual que determinava os padrões culturais a serem seguidos.

Com base nos textos: *L'Art Brut préféré aux arts culturels* (1949) e *Cultura asfixiante* (1968), apresentarei reflexões acerca da terminologia e da opinião contrária de Dubuffet a esse modelo de sociedade descrito pelo autor. Cabe ressaltar que esses argumentos têm repercussão e são defendidos pelo artista em edições posteriores, contudo, por ora me limitarei à análise dos dois textos mencionados anteriormente.

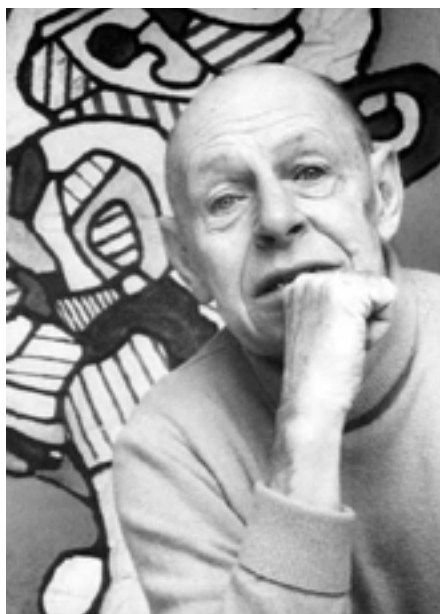


Figura 02 – Retrato de Jean Dubuffet, 1969. Fotografia de W. Slawny.
Fonte: <http://www.dubuffetfondation.com>

No ensaio *Cultura asfixiante*, o autor apresentou um alicerce para definição da arte bruta. É importante ressaltar que nos anos 1960⁹ aconteceram diversos eventos que impactaram a sociedade ocidental, como o auge da contracultura estadunidense e a Greve Geral na França, que foram seguidos de uma série de protestos pelo mundo. Movimentos de amplas reverberações que proporcionaram diálogos percucientes, por exemplo, com os pensamentos de Michel Foucault, que compôs obras de extrema importância para as reflexões referentes aos assuntos abordados na contracultura e que também estão presentes no ensaio de Dubuffet, como crítica à formação hierárquica da sociedade.

Em *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, presente no catálogo da primeira exposição organizada pela *Compagnie de L'Art Brut*, Dubuffet apresentou os critérios para que uma obra possa ser considerada arte bruta, como também criticou a arte culta ou cultural. Primeiramente, a arte bruta era a oposição ao que chamou de arte culta ou cultural, representante dos sistemas de arte. Para ele, após observar as obras dos artistas brutos, o público mudaria sua concepção da arte cultural, que era vista por ele como uma arte artificial ou cópia, assim "esta produção não lhe parecerá mais, em efeito, representativa da atividade artística geral, mas, somente da atividade de um clã muito particular: o clã dos intelectuais de carreira"¹⁰ que representava os aspectos dominantes da cultura.

Outro critério apresentado no texto era da arte bruta como oposição à razão, no sentido de que atribuía à arte cultural uma produção artística relacionada às ideias,

9 O livro *Filosofia Francesa: A influência de Foucault, Derrida, Deleuze & cia*, apresenta um breve relato do cenário do surgimento da contracultura americana dos anos 60. Uma rebelião cultural marcada pela arte, rock'n roll e poesia beat. A Teoria francesa circulava às margens em vários países, através de cronistas ou indicações de amigos e professores, tendência filosófica conceituada pós-estruturalista. Os assuntos abordados relacionados à arte, à política, à sociedade, ao poder e etc. Lembrando que a década de 1960, constituiu de forma efervescente para o desenvolvimento de diversas tendências artísticas, como por exemplos: happenings, Pop Art, Novo Realismo, Minimalismo, etc. Havia uma busca por liberdade política, artística, pelos direitos sobre o próprio corpo, principalmente, em grande parte da Europa.

10 Traduzido do francês, trecho original: "*Cette production ne lui paraîtra plus en effet représentative de l'activité artistique générale, mais seulement de l'activité d'un clan très particulier : le clan des intellectuels de carrière*". DUBUFFET, op. cit., 1949, tradução nossa.

visto que os intelectuais que determinavam o que entraria no sistema de arte. Desse modo, acreditava que o “intelectual, ele gosta de ideias, ele é um grande mascarador de ideias, ele não pode conceber que existam outras gomas de mascar além desta de ideias”¹¹. Ele argumentava que os artistas franceses na década de 1940, seguiam as tendências da moda a fim de participar do sistema de arte e serem reconhecidos pelos intelectuais. Ainda nessa publicação, ele afirma que a posição do intelectual era passiva que “opera demasiadamente sentado: sentado na escola, sentado na conferência, sentado no congresso, sempre sentado. Adormece geralmente. Morto às vezes, sentado e morto”¹².

Retornando ao ensaio, o artista criticou negativamente tanto a figura do intelectual como a do artista que, para ele, tratava-se de pessoas que estavam à disposição da burguesia para, sobretudo, terem a oportunidade de usufruir os benefícios dessas relações, com a ambição de um dia serem considerados a própria classe dominante. Para o artista, a classe dominante, claramente a burguesia, possuía além do poder aquisitivo, o auxílio de instituições como a Igreja, o Estado, a Polícia, que a serviam para sua conservação. A classe dominante era guiada pelos intelectuais, que resumidamente eram os formadores de opinião a favor da burguesia. Para ele:

Os burgueses provincianos orgulham-se dos seus caldeirões Luís XIV, Luís XV, Luís XVI. Empenham-se em distinguir uns dos outros, soltam altos gritos quando a seda do espaldar não é da época; estão convencidos de que se revelam assim como verdadeiros artistas. Sabem reconhecer as janelas de travessas, o ogival antigo e o princípio da Renascença. Estão persuadidos de que essa bela sabedoria legítima a preservação de sua casta (DUBUFFET, 1968, p. 8).

Ao artista, Dubuffet dirigiu uma crítica severa, que em sua opinião estava apenas em busca de status e com o único interesse de circular em meio à classe dominante burguesa. De modo que “o intelectual, o artista, conquista sobretudo um título que o coloca em pé de igualdade com os membros da casta dominante [...] o artista é convidado para as festas das duquesas, como o padre” (Idem, p. 10). É importante salientar que o autor acreditava que a cultura ocupava um papel que antes era da Igreja, como detentora de uma grande narrativa de controle social. Apesar de evidenciar essa crítica endereçada à cultura, ele também traçou um caminho para defender outros posicionamentos, de forma que o ensaio *Cultura Asfixiante* assume não só um aspecto crítico em relação à arte, mas de interpretações antropológicas, políticas e sociais.

A respeito dos artistas brutos defendidos por Dubuffet, esses estavam enquadrados em hospitais psiquiátricos e prisões ou em “sociedades disciplinares”¹³, conceito enunciado por Foucault. As sociedades disciplinares surgem da necessidade da sociedade em manter o controle, assim alguns indivíduos eram submetidos à vigilân-

¹¹ Traduzido do francês, trecho original: “L’intellectuel, il raffole des idées, c’est un grand mâcheur d’idées, il ne peut pas concevoir qu’il y ait d’autres gommages à mâcher que celle des idées”. DUBUFFET, op. cit., 1949, tradução nossa.

¹² Traduzido do francês, trecho original: “opère trop assis : assis à l’école, assis à la conférence, assis au congrès, toujours assis. Assoupi souvent. Mort parfois, assis et mort”. DUBUFFET, op. cit., 1949, tradução nossa.

¹³ A definição desse tipo de sociedade, leva em consideração a necessidade que indivíduos sejam submetidos à vigilância ou ao enclausuramento, em função da avaliação feita por instituições psiquiátricas ou por sistemas hierárquicos que detêm o poder para impor-lhes a interdição.

cia ou ao enclausuramento, conseqüentemente, isolados e excluídos. Dessa forma, a avaliação é feita por instituições psiquiátricas ou por sistemas hierárquicos que têm o poder para interdição.

Nessa linha, tudo o que não fosse considerado racional seria banido ou silenciado no discurso. A razão, no sentido de alcançar as ideias universais da verdade, é entendida como sendo algo produzido em comum acordo com uma sociedade racional, que rege uma sociedade ética e moral, assim oposta à ideia de loucura, que exime ou desobriga o sujeito de responsabilidade com os padrões e as definições de arte no caso da arte bruta. É justamente aí que a arte bruta ganha força em sua análise à resistência aos sistemas e dispositivos dominantes. Os conceitos foucaultianos, como de sociedade disciplinar e de dispositivo¹⁴, são analisados para áreas específicas, mas permitem ampla reflexão que também podem ser interpretados separadamente e reposicionados em outros campos do conhecimento, como a arte.

De certa forma, os artistas brutos estão ligados às sociedades disciplinares e isso pode ter gerado o fascínio de Dubuffet por esse tipo de produção. Como uma busca por uma produção artística dos excluídos, daqueles que não são ouvidos ou vistos pela sociedade ocidental. Quando Dubuffet expõe a arte bruta numa galeria, torna visível a produção dos que foram considerados marginais pela sociedade, assim, inserindo-a nos sistemas de arte. É claro que essa visibilidade ainda era restrita aos que “habitam ou circulam” por esses espaços, que por si também podem ser considerados supressivos, e que para Dubuffet – apesar de inserido nesses sistemas – afirmava que eles eram além de excludentes, normatizadores. O fato dos artistas brutos pertencerem a sistemas tão opressores como esses, já possibilita a abertura de discussões não apenas no campo da arte, mas se estende às problemáticas sociais. A vida de alguns artistas brutos foi marcada por sistemas opressores e pelo tratamento dado a loucura.

A Arte Bruta e a loucura

A pesquisa a respeito das produções artísticas de internos em hospitais psiquiátricos teve início com a psiquiatria que tinha como objetivo a utilização desse material para a análise. Dubuffet ganhou de Paul Budry o livro *Bildenerrei der Geisteskranken*, escrito pelo psiquiatra Hans Prinzhorn, em 1922. Nessa publicação, Prinzhorn realizou estudos de caso de dez produções artísticas de pacientes diagnósticos com esquizofrenia. Apesar do artista se mostrar contrário ao tratamento que a psiquiatria dava a arte bruta, realizou visitas aos hospitais psiquiátricos na Suíça e procurava conversar com psiquiatras sobre a temática¹⁵.

Em trechos de *Cultura Asfixiante*, Dubuffet anunciou a arte bruta como a oposição à razão, seguindo a mesma ideia de Foucault em *A ordem do discurso*, que afirmou que a “loucura só existe em relação à razão” (FOUCAULT, 2002, p. 184). Para os autores, a noção de loucura estava baseada em definições de normalidade impos-

14 Foucault afirmou na conferência feita no Brasil que o conceito de sociedade disciplinar se origina das suas pesquisas sobre o sistema prisional, caracterizada pelas relações de poder e de saber, possuindo dispositivos de poder disciplinar como o panóptico. FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Ed., 1999.

15 Dubuffet comentou em sua biografia que em 1945, que acompanhado pelo amigo Paul Budry realizou visitas a hospitais psiquiátricos e a médicos em cidades da Suíça, foi quando iniciou a coleção de arte bruta. DUBUFFET, Jean. *Biografia a paso de carga*. Madrid: Editorial Sintesis, 2004, p. 52.

tos por uma sociedade racionalista. Para ele, “apenas os loucos podem [...] visar uma arte diferente daquela que é seguida e adotada por convenção coletiva” (Idem, p. 36), assim, só os loucos poderiam se libertar da cultura, do Estado e da razão. Em sua opinião, a arte servia apenas ao que chamou de “campo do capricho” e não a uma “subordinação e a uma razão para o Estado, a sua administração através da coletividade, implicando assim o seu controle” (DUBUFFET, 1968, p. 37).

Dubuffet defendia a ideia de que a arte bruta acontecia em todas as épocas e, independentemente das condições, os artistas brutos criavam apenas por necessidade de se expressar. Ele discordava dos psiquiatras porque para ele a arte bruta como material para análise psicológica era o mesmo que atribuir uma função social para a arte e, essa posição que poderia ser ocupada pela arte como informação para tratamento psiquiátrico era doentia. Acreditava que o processo criativo do artista bruto se fazia de forma tão instintiva, que parecia espontâneo e natural, como um gesto cotidiano. Dubuffet atribuía a liberdade na criação que o artista bruto vivenciava por sua condição ou afinidade com a loucura. Grande parte dos artistas brutos que apresentaram transtornos globais e traumas pareciam criar por necessidade de expressar seus sentimentos e dores, como fez Adolf Wölfli ¹⁶.

Adolf Wölfli (1864 - 1930) foi um artista bruto cuja obra fez parte da coleção de Dubuffet. O suíço Wölfli passou parte de sua vida em sistemas opressores, como vítima dessas sociedades disciplinares, que Dubuffet criticou negativamente. A produção artística de Wölfli (figura 02) apresenta uma diversidade de desenhos, colagens, manuscritos e peças musicais, que foram feitos no período em que estava internado. O psiquiatra Walter Morgenthaler publicou um livro sobre a vida e obra de Wölfli, intitulado *Ein Geisteskranker als Künstler*, em 1921. Dubuffet mencionou Wölfli no ensaio *Cultura Asfixiante*, destacando a relação do artista bruto e a recepção do público, ainda discorreu sobre o valor que Wölfli dava a sua própria obra. Para Dubuffet, Wölfli não sabia a importância de sua própria obra, atribuindo valor seja “de um milhão como o de um maço de cigarros” (DUBUFFET, 1968, p. 66).

Estava claro que para Dubuffet o artista bruto criava por necessidade de expressão, não levando em consideração o valor comercial. Artistas como Wölfli, criavam seu próprio mundo através da arte e “estritamente para seu próprio uso e sem que intervenha aí o menor desejo de mostrar a quem quer que seja” (Idem, p. 66). Para Dubuffet, isso era consequência da loucura que ampliava a liberdade para a criação, de modo que o artista bruto não tinha nenhuma preocupação com fatores exteriores.

De certa forma, pode-se afirmar que essa liberdade que Dubuffet tanto mencionava, estava restrita. Existe um paradoxo para a noção de liberdade defendida pelo artista. O discurso do artista bruto estaria livre e presente em sua obra ou ainda, estava atrelado a princípios não necessariamente compartilhados pelo autor da obra. Ao mesmo tempo, o discurso do artista bruto era negado e silenciado pelas instituições e pelas sociedades disciplinares nas quais estava inserido, pois alguns artistas brutos viviam em regime de enclausuramento.

¹⁶ Informações sobre Adolf Wölfli podem ser encontradas no site: <http://www.adolfwoelfli.ch>. Já a opinião de Dubuffet sobre a afinidade da arte bruta com a loucura, pode ser encontrada em *Cultura Asfixiante* e *El arte em bruto* presente no livro *Escritos sobre arte*.



Figura 03 – Adolf Wölfli. Les onze fleurs, 1922.
 Fonte: <https://www.artbrut.ch>

Segundo Dubuffet¹⁷, a loucura poderia ser vista como uma maneira de negar o discurso cultural, dessa maneira, o indivíduo não se importaria com o filtro social ou cultural imposto ao longo das civilizações, criando sem preocupação com os diversos aspectos culturais. Na carta ao psiquiatra Volmat de 1952, o autor afirmou que “de uma produção artística se exige – pelo menos eu exijo – que tenha um caráter excepcional, ou seja, anormal” (DUBUFFET, 1975, p. 299), e que compreendia a criação artística como um fenômeno insano e patológico.

Relacionando o tema da loucura novamente com a interdição, Foucault tinha grande interesse pelo assunto, revelando isso em suas publicações que buscaram compreender o funcionamento da sociedade através da crítica aos sistemas de controle dos discursos. Para Foucault, “o louco é aquele cujo discurso não pode circular” (FOUCAULT, 2002, p. 10), inibe-se a liberdade de expressão do indivíduo através do silenciamento do discurso ou do isolamento. Parece que Dubuffet viu na arte bruta a possibilidade de dar voz ao discurso desses artistas brutos que, por muitas vezes, foram considerados loucos e tiveram seu discurso silenciado, mesmo que essa visibilidade existisse nos sistemas de arte, os quais criticou negativamente.

¹⁷ Argumentações defendidas pelo autor em relação à loucura e à negação do discurso cultural podem ser lidas na publicação *Cultura Asfíxica* em que expõe os aspectos da cultura, além de afirmar que a cultura é excludente. DUBUFFET, Jean. *Cultura Asfíxica*. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968, p. 17.

A opinião de dubuffet sobre a cultura e os sistemas de arte

A *L'Art Brut préféré aux arts culturels* de 1949, representa um ataque aos intelectuais de sua época, Dubuffet discorre criticamente sobre o que nomeou como arte culta ou cultural. Primeiramente é necessário compreender o que seria essa noção de arte. Para o artista, se tratava de uma produção artística legitimada pelos intelectuais e que estava presente nos museus e nas galerias, enfim, nos sistemas de arte. A arte culta ou cultural era escolhida pelos intelectuais que representavam as classes dominantes ou a burguesia, conseqüentemente, padronizavam os aspectos da cultura, para "a preservação da sua casta" (DUBUFFET, 1968, p. 8).

Segundo Dubuffet, "a arte dos intelectuais por falsa arte, por falsa moeda da arte, moeda copiada adornada, que não tem significado"¹⁸ (DUBUFFET, op. cit., 1949, tradução nossa), sendo produzida por artistas que tinham como intuito obter status e lucro. Dubuffet comparou esses artistas aos camaleões e papagaios, pois entendia que eles se adequavam ao sistema de arte e apenas repetiam certas tendências artísticas que estavam na moda e eram determinadas pelos intelectuais.

Em oposição, Dubuffet argumentava que "a verdadeira arte está sempre onde nós não esperamos. Lá onde ninguém não pensa nela e nem pronuncia seu nome. A arte detesta ser reconhecida e cumprimentada por seu nome. Ela foge imediatamente"¹⁹ (DUBUFFET, op. cit., 1949, tradução nossa). Uma arte produzida sem intenção de reconhecimento, de modo que o artista bruto não estava preocupado com o status de ser ou não artista, simplesmente realizava o ato de criação. O artista bruto não considerava a imposição rígida da crítica de arte e das instituições de arte para sua elaboração, compondo uma espécie de ruptura com os padrões acadêmicos que alguns movimentos artísticos também fizeram, como as vanguardas artísticas europeias.

A arte bruta poderia ser considerada uma oposição à arte culta ou cultural, pois não levava em consideração a história da arte. Dubuffet acreditava que essa falta de preocupação com o sistema de arte e por não ter conhecimento historiográfico, facilitava a independência criativa do artista bruto, logo, as obras de arte bruta eram produzidas por pessoas indiferentes à arte clássica. Conseqüentemente, uma arte independente aos sistemas de arte ou às definições de arte.

Essas vertentes, de certa forma, criticam uma sociedade que gera publicidade, na qual os indivíduos são coagidos a um comportamento reverente a padrões, com objetivo de alcançar status, reconhecimento, prestígio e uma produção de valor. Valor que pode ser considerado ético, estético e financeiro. Para Dubuffet, o sistema de arte aqui pode ser visto como de dominação e de exclusão, porque define o que é arte e o que entra no mercado de arte. E ainda um normatizador cultural, pois busca padronizar conceitos de arte dentro de determinadas culturas.

Não que os artistas brutos sejam contra as instituições de arte, afinal a maioria parece não estar ciente das mesmas, porém aproveitam de um diferencial perante a

¹⁸ Traduzido do francês, trecho original: "l'art des intellectuels pour faux art, pour la fausse monnaie de l'art, monnaie copieusement ornée mais qui ne sonne pas." DUBUFFET, op. cit., 1949, tradução nossa.

¹⁹ Traduzido do francês, trecho original: "Le vrai art il est toujours là où on ne l'attend pas. Là où personne ne pense à lui ni ne prononce son nom. L'art il déteste être reconnu et salué par son nom. Il se sauve aussitôt". DUBUFFET, op. cit., 1949, tradução nossa.

sociedade que é essa ideia de liberdade para criação, que Dubuffet associou à noção de loucura. Segundo Dubuffet, a arte bruta era uma má propaganda da arte, porque não seguia as tendências artísticas de publicidade e não era defendida pelos intelectuais, distanciando-se da chamada arte cultural.

Ele buscou defender a ideia de uma arte “fora do campo cultural” ou que resiste ao campo cultural. Como também destacou os aspectos negativos da cultura. Para ele, a classe dominante estabelece, filtra e legitima algumas características predominantes na cultura, determinando as formas do indivíduo se comportar e seguindo uma hierarquia. A crítica de Dubuffet é endereçada à religião, ao estado, à classe dominante, que decide o que será conservado e selecionado.

Dubuffet atribuiu a essa ideia como uma arte “fora do campo cultural” à arte bruta. Como se o artista bruto apesar de inserido em determinada cultura, não se contaminasse com suas particularidades. Para ele, a produção artística bruta era individual, no sentido em que sua criação somente era feita para seu próprio uso e sem função social. Conforme o autor, os desejos e interesses do indivíduo são contrários aos do coletivo, assim como a produção artística que também é individual.

Ele sublinha também que a produção cultural ou material da cultura pode ser entendida como produção artística, uma obra de arte, uma obra literária, etc. Identificou a necessidade da sociedade em nomear e rotular essas particularidades. Dessa forma, o artista sugeriu a criação de escolas de “desculturação”, para que o indivíduo se libertasse de aspectos, como os valores morais que estão fortemente relacionados à cultura. Desse modo, o indivíduo não levaria mais em conta a noção e o valor da cultura.

Dubuffet concluiu que “a cultura é essencialmente eliminadora” (DUBUFFET, 1968, p. 17), no sentido em que ela domina a sociedade e limita o indivíduo no processo de criação. Para ele, somente os artistas brutos manifestavam criatividade e inventividade, revelando seus impulsos mais imediatos com liberdade. Dessa forma, a arte bruta revelou uma produção expressiva e sem as amarras da moral e das interdições.

Considerações finais

A pesquisa de Jean Dubuffet possibilita a reflexão sobre questões ainda instigantes do cenário atual, como a liberdade do discurso na arte, a criação artística, o sistema de arte e a receptividade da sociedade, ainda que se trate de uma produção artística da década 1940. Dubuffet se concentrou nos excluídos, buscou uma produção artística que materializasse seus ideais e posicionamentos, como a ideia de uma arte libertária e de oposição aos padrões estabelecidos pela sociedade europeia de sua época.

Mesmo que os ideais defendidos por Dubuffet para concepção da arte bruta, pareçam utópicos. O artista deu visibilidade à produção, como também a valorizou. Logicamente que muitas de suas publicações podem ser questionadas, devido aos seus posicionamentos que parecem extremistas, como a noção de arte culta ou cultural e as escolas de desculturação.

Até mesmo a ideia de uma arte libertária pode ser contestada, já que atribuiu a liberdade à loucura. A noção de loucura como patologia e seu tratamento, se trans-

forma constantemente. Principalmente mencionando a sociedade atual, é difícil encontrar alguém que não apresente nenhum tipo de distúrbio psicológico. E apesar da grande crítica ao sistema de arte e de cultura, que considerou sistemas de exclusão e de normatização, Dubuffet inseriu a arte bruta nesses sistemas e acabou consumida pela cultura. Quando a arte bruta é discutida como arte, exposta em espaços artísticos (museus, galerias, etc.) e legitimada por críticos de arte, se transfigura ao status de arte e é incluída nesses sistemas.

A contribuição de Dubuffet é de extrema relevância para a arte, principalmente pensando num contexto ocidental. Seus argumentos defendidos em publicações, catálogos e outros possibilitam a ampliação de definições e padrões artísticos e sociais. A arte bruta proporciona uma nova percepção, um novo olhar aos seus criadores, muitos marginalizados pela sociedade. As produções de arte bruta trazem a possibilidade desses criadores serem vistos. Ao longo, de sua carreira Dubuffet demonstrou fortemente sua opinião sobre determinadas questões sociais e existenciais, que propiciam a abertura para diversos diálogos nos mais diversos campos do conhecimento.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução: Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. BERST,

COLLECTION *Art' Brut Lausanne*. Disponível em: <<http://www.artbrut.ch>>. Acesso em: 13 jun. 2018

CUSSET, François. *Filosofia francesa: a influência de Foucault, Derrida, Deleuze & cia*. Tradução Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Qu'est-ce que l'acte de création?*. Paris: Éditions de Minuit, 2003.

DUBUFFET, Jean. *L'Art Brut préféré aux arts culturels*. Paris: Galerie René Drouin, 1949.

_____. *Cultura Asfixiante*. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968.

_____. *Biografía a paso de carga*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2002, 8ª ed.

FONDATION *Jean Dubuffet*. Disponível em: <<http://www.dubuffetfondation.com>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

PEDROSA, Mário. *Forma e Percepção Estética II: Textos Escolhidos II* / Mário Pedrosa; Otilia Arantes (org.). – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

Submetido em: 22/07/2018
Aceito em: 22/08/2019

**A ABSTRAÇÃO EM MOVIMENTO:
ABERTURA NOS *MÓBILES* DE ALEXANDER
CALDER E PINTURAS TRANSATLÂNTICAS
DE PIET MONDRIAN**

**MOVING ABSTRACTION: OPENING IN ALEXANDER
CALDER'S *MOBILES* AND PIET MONDRIAN'S
TRANSATLANTIC PAINTINGS**

**LA ABSTRACCIÓN EN MOVIMIENTO: APERTURA EN LOS MÓVILES DE
ALEXANDER CALDER Y LAS PINTURAS TRANSATLÁNTICAS
DE PIET MONDRIAN**

Débora Visnadi'

Resumo

Este artigo evidencia uma relação comparativa entre a obra de dois artistas na vanguarda da produção abstrata: Piet Mondrian na pintura e Alexander Calder na escultura. Nos diversos estudos sobre o desenvolvimento do trabalho de Calder, o papel de Mondrian encontra-se restrito à recepção do artista em seu ateliê em 1930: ao se deparar com os retângulos coloridos, Calder sugeriu movimento a tudo aquilo, culminando em uma série de experimentações abstratas que rapidamente se transformariam em seus conhecidos *Móviles*. A divergência teórica entre eles – de um lado a rigidez de Mondrian em seguir as proposições neoplásticas, e de outro a soltura presente em Calder – não são suficientes para anular suas similaridades estilísticas. Assim, este trabalho enfatiza os modos como suas produções se aproximam para além do despertar de Calder à abstração, apoiando-se no conceito de obra aberta de Umberto Eco para evidenciar o modo como seu incomum gênio, ao mesmo tempo apolíneo e dionisíaco, potencializa sua obra.

Palavras-chave: Pintura abstrata; Escultura abstrata; Obra aberta.

Abstract

The present essay intends to showcase a comparative relation between the work of two artists at the vanguard of abstract production: Piet Mondrian in painting and Alexander Calder in sculpture. In several studies on the development of Calder's work, Mondrian's role is restricted to the reception of the former in his studio, in 1930: when Calder came across the colorful rectangles and the absence of ornamentation, he suggested movement to all of that, which culminated in a series of abstract experiments that would quickly become his known *Mobiles*. The discrepancy between both of their artistic theories – on one hand Mondrian's inflexibility in following the neoplastic propositions, and on the other Calder's light fluency – are not enough to cancel the stylistic similarities of their artwork. Therefore, this research emphasizes how their kinship goes beyond Calder's awakening to non-figurative art, while it relies on Umberto Eco's open work concept to showcase how their unusual genius, both Apollonian and Dionysian, potentiates their artwork.

Key-words: Abstract painting; Abstract sculpture; Open work.

1 Mestranda em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas, na linha de pesquisa de Fundamentos Teóricos. Possui experiência em pesquisa de arte abstrata, arte moderna e arte moderna brasileira.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4944637124581011>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9979-5303>

debora.visnadi@gmail.com

Resumen

Este artículo destaca una relación comparativa entre el trabajo de dos artistas en la vanguardia de la producción abstracta: Piet Mondrian en pintura y Alexander Calder en escultura. En varios estudios acerca del trabajo de Calder, el papel de Mondrian se limita a la recepción del primero en su estudio, en 1930: cuando Calder encontró los coloridos rectángulos y la ausencia de ornamentación, sugirió la introducción del movimiento, lo que culminó en una serie de experimentos abstractos que rápidamente se convertirían en sus conocidos Móviles. La discrepancia entre sus dos teorías artísticas, por un lado la rigidez de Mondrian al seguir las proposiciones neoplásicas, y por otro, la soltura presente en Calder, no es suficiente para anular sus similitudes estilísticas. Por lo tanto, esta investigación enfatiza cómo sus producciones se acercan más allá del despertar de Calder a la abstracción, confiando en el concepto de obra abierta de Umberto Eco para mostrar cómo su genio inusual, tanto apolíneo como dionisiaco, potencia su obra de arte.

Palabra-clave: Pintura abstracta; Escultura abstracta; Trabajo abierto.

ISSN: 2175-2346

Introdução

Ainda que não tenha sido o primeiro a introduzir o movimento de fato como parte integrante de uma obra artística, o norte-americano Alexander Calder (1898-1976) permitiu o estabelecimento da forma dinâmica como parte da linguagem escultórica: sua extensiva dedicação em investigar relações de cor e forma em um movimento real lhe rendeu o título informal de “pai da arte cinética”. Desse modo, ainda que tenha começado a desenvolver seus *Móviles* em 1930, cerca de uma década após as primeiras investigações abstratas na escultura¹, a nova forma de pensamento proposta configurava uma obra essencialmente não figurativa, permitindo-lhe compor o quadro de pioneiros da abstração na produção tridimensional. O pintor holandês Piet Mondrian (1872-1944) teve papel central para que Calder introduzisse novas definições de cor e forma a seu trabalho; ainda que por meio apenas de uma dupla de encontros, a impressão deixada pelo contato se deu em tão alto grau que modificou significativamente o trabalho do americano.

Os artistas produziram obras muito próprias e características, cuja autoria não causa confusão. Ainda assim, seus elementos compositivos, como o uso das cores puras e as formas geométricas ou beirando a geometria, aproximam-se. A questão rítmica é o que se altera, sendo possível traçar paralelos entre a variação desse elemento e o conceito de obra aberta proposto por Umberto Eco: quanto mais vemos uma abertura da obra a diversas possibilidades de apresentação, mais presente se torna a questão rítmica.

Por possuir sua produção centrada no meio bidimensional, a questão rítmica no trabalho de Mondrian se apresenta enquanto sugestão ao olhar. Desse modo, sua obra não possui capacidade de reconfiguração, não podendo ser inserida no conceito de obra aberta – no entanto, veremos que diversas propriedades presentes em sua extensiva exploração neoplástica formarão caminho para essa abertura.

Já na obra de Calder, cada um de seus trabalhos possui diferentes apresentações, dependendo tanto do acaso como da colocação do espectador em frente à obra. O ritmo, dessa forma, além de ser trazido pela organização compositiva, é também parte de uma abertura.

Desdobramentos abstratos de Mondrian e Calder

À época do mencionado encontro, os dois artistas haviam deixado seus países de origem para morarem e trabalharem na França, em sua efervescente capital, centro de distintos pensamentos e manifestações de vanguarda. Até então, Calder desenvolvia um trabalho de natureza lúdica, seu circo de marionetes, cujas apresentações tornaram-se cada vez mais conhecidas a partir de 1927 – o espetáculo de variedades contava com uma série de mecanismos que colocava em movimento as figuras confeccionadas em arame, madeira e outros materiais. Alguns de seus acrobatas eram feitos apenas em metal retorcido; as formas vazadas faziam com que os

1 O *Manifesto Realista* dos irmãos Naum Gabo (1890-1977) e Antoine Pevsner (1884-1962), por exemplo, data de 1920 e já traz ideias quanto ao movimento real enquanto um elemento escultórico, em oposição ao ritmo meramente sugerido, com suas obras caminhando ao lado daqueles ideais.

trabalhos, apesar de tridimensionais, apresentassem-se enquanto contorno, não permitindo uma percepção muito profunda de peso e volume. Não fosse a combinação entre os artistas de brinquedo, equilibrando-se em um balanço calculado, poderiam se apresentar como desenhos no espaço. Calder utilizou esta técnica para compor peças únicas que não integravam o *Cirque* e que foram expostas em algumas mostras em galerias, não deixando, contudo, aquele humor espirituoso de lado.

Desse modo, percebe-se que, até então, apesar de duas gerações de artistas o precederem na família, Calder não se inquietava com as questões da arte que se apresentavam naquele momento, nem se inseria nas discussões do desenvolvimento vanguardístico. Sua amizade era com artistas de menor reconhecimento, e a formação na área da engenharia permitia a criação dos recursos para dar vida à sua trupe simulada, realizando as apresentações do circo mais como um modo de divertir seus espectadores.

O primeiro artista moderno de maior alcance com que veio a ter contato foi Joan Miró (1893-1983), em 1928, através da sugestão de um amigo em comum. Trocaram visitas em seus estúdios, mas Calder não pôde entender ou se relacionar ao seu trabalho então. Foi somente após a criação abstrata dos *Móviles* que eles voltaram a se relacionar, estabelecendo uma amizade e admiração profissional mútua que duraria até o fim de suas vidas. Além de Miró, outros artistas foram levados aos espetáculos do *Cirque Calder* devido à propaganda de seus admiradores. Foi então que Fernand Léger (1881-1955), Theo van Doesburg (1883-1931) e Piet Mondrian compareceram a uma dessas apresentações – o entusiasmo demonstrado pelo último é o que leva o norte-americano à visita em seu ateliê, sendo neste encontro que as coisas começam a mudar no programa artístico de Calder:

Fiquei muito movido pelo ateliê de Mondrian, amplo, belo e irregular em suas formas, com as paredes pintadas de branco e divididas por linhas pretas e retângulos de cores fortes, como em suas pinturas. Era muito encantador, com luzes entrecruzadas (havia janelas dos dois lados), e eu pensei no momento como seria bom se tudo ali se movesse; embora o próprio Mondrian não aprovasse a ideia. Fui para casa e tentei pintar. Mas o arame – ou algo para torcer, romper ou dobrar – é um meio em que posso pensar mais facilmente. Comecei com algumas formas simples. (CALDER, 1937, p. 63, tradução nossa)

Antes de chegar aos primeiros *Móviles*, Calder fez experimentos com a pintura por algumas semanas; despertado pelo encontro com Mondrian, a cor passou a fazer parte de sua composição para nunca mais se dissociar das formas. Ainda que o artista aponte outros companheiros como preponderantes para a evolução de seu percurso, como aqueles já citados, o contraste entre os volumes coloridos – de tons fortes e

chapados – e o preto dos fios de metal (figura 1) demonstra o quanto aquele encontro foi o ponto de inflexão para que passasse a pensar de fato a arte e a abstração.



Figura 1 - Alexander Calder: 125, 1957. Chapa metálica, haste e tinta. 7,5 x 13,5 x 5m. (fonte: <www.calder.org>)

A produção artística de Mondrian pela qual é mais expressivamente conhecido conta com a utilização das cores primárias puras e das linhas ortogonais (figura 2). Os componentes básicos na composição da tela configuravam o que acreditava ser a eliminação de impressões individuais – buscando a pureza, a manifestação da personalidade do artista entraria em conflito com os princípios universais que Mondrian acreditava regerem o todo da arte e da vida. Desse modo, a abstração representaria para ele um modo mais direto de atingir esses fins, uma vez que a figuração apresentava suas relações puras “‘veladas’ na pintura mais antiga pelos traços da natureza, que apenas distraíam o observador do universal e absoluto na arte” (SCHAPIRO, 2001, p. 30-31):

O espírito, ao triunfar, não pode mais se apresentar sob a mimese de formas naturais, devendo reduzi-las a si, abstraí-las e depurá-las, até chegar à verdade e à beleza que lhe são próprias e melhor manifestas por retas, planos retangulares e cores primárias. Sendo universal, esse espírito recusa tanto a arte que se origina das aparências externas quanto a que é pensada como expressão da individualidade e da subjetividade. (BRANDÃO, 2008, p. 12)

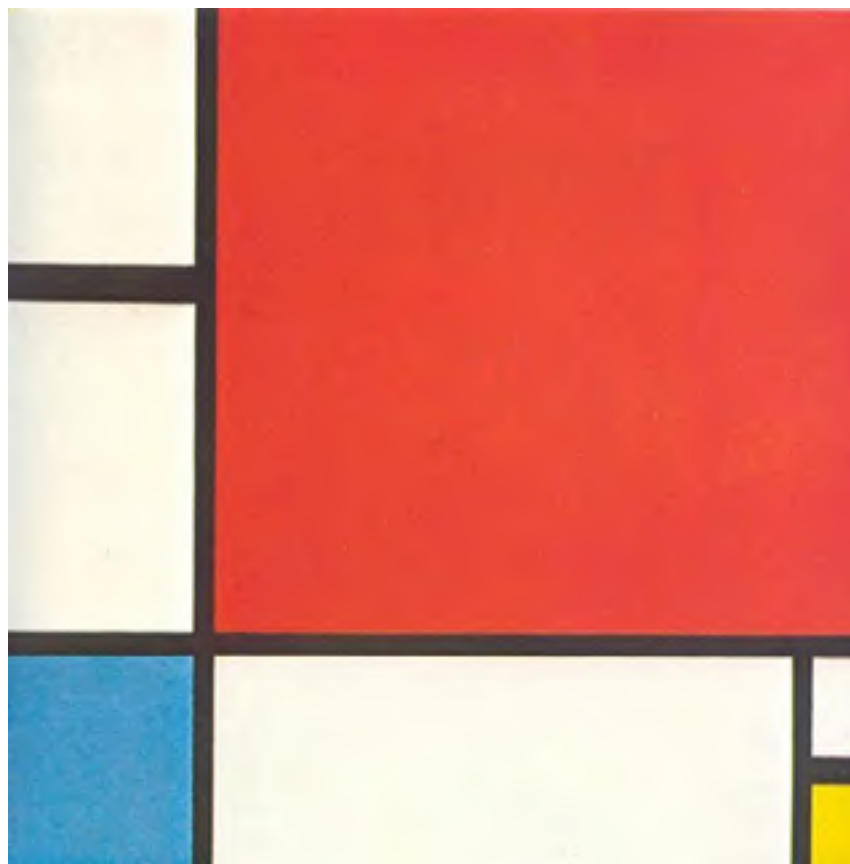


Figura 2 - Piet Mondrian: **Composição em vermelho, azul e amarelo**, 1930. Óleo sobre tela. 66x86cm. (fonte: <www.wikiart.org>)

Desse modo, é visando à síntese entre natureza e espírito que Mondrian chega ao uso do vermelho, amarelo e azul em sua obra, uma vez que tais cores surgem “depois de depurarmos e reduzirmos as que percebemos na natureza” (MONDRIAN, 2008, p. 15).

Sua composição é também guiada pelo princípio do equilíbrio assimétrico: uma vez que se deve dotar de tensão interna, o uso da repetição par a tornaria estática. É a partir desse sentido que a dinamicidade integra fundamentalmente seu trabalho, justificando a negativa à sugestão de Calder de transferir um movimento real a sua pintura. “Não, não é necessário, minha pintura já é bem rápida” (MONDRIAN apud CARANDENTE, 1968, p. 14, tradução nossa) é a resposta de Mondrian, que evidencia justamente o ponto levantado. E de fato, seus trabalhos são dotados de ritmo, ainda que seja sempre virtual, interno à concepção da tela, e diferente da questão cinética que Calder viria a explorar. No entanto, a rigidez do artista em seguir os mencionados princípios neoplásticos à risca, uma vez que se integram a sua visão de mundo, é motivo pelo qual esse movimento encontra-se ainda muito inflexível.

Pode-se exemplificar o desejo de Mondrian de manter-se fiel à universalidade que buscava através do episódio em que rompe com o grupo *De Stijl* e, especialmente, com Theo van Doesburg: seu companheiro utiliza uma diagonal naquele sistema de ângulos retos que haviam teorizado, o que, para Mondrian, implicou em uma “correção arbitrária” (SCHAPIRO apud CARANDENTE, 1968, p. 27), de caráter pessoal, que invalidava qualquer tipo de colaboração posterior. Apesar de tal dogmatismo – ou

talvez justamente por ele – seu trabalho não é esvaziado de humanidade: intelectual, sim, mas também sensível e espiritual, Mondrian segue regras por acreditar em uma visão teosófica de que “o mundo compreende matéria, intelecto ou consciência, e espírito ou divindade, todos interligados numa fusão dinâmica evolutiva” (MILNER, 1992, p. 10, tradução nossa). Busca, portanto, uma combinatória entre elementos aparentemente opostos a um primeiro olhar desatento, buscando uma forma de elevação espiritual em seu exercício de pintor, o que resolve conflitos internos que uma vez tivera, relativos à escolha da arte ou da religião.

Calder, ao contrário do holandês, que deixou inúmeros escritos detalhando suas teorias e as premissas da associação de vanguarda que integrava, aqui apresentadas, afirma querer discutir apenas aquilo que já produziu. Para ele, “teorias podem funcionar muito bem para o artista, mas não devem ser transmitidas a outras pessoas” (CALDER, 1937) uma vez que temia se sentir obrigado a fazer seu trabalho subsequente se encaixar na explicação. Ainda que tivessem essa visão praticamente oposta sobre o papel da teoria no desenvolvimento do trabalho artístico, essa divergência se tratava, na verdade, de quanto conhecimento o público teria sobre seu princípio guiador. Calder, como Mondrian, também aponta a simetria como algo indesejável em seus trabalhos, sendo que para ele “a coisa mais importante na composição é a disparidade” (CALDER, 1943); e vê, similarmente, no universo uma das maiores fontes de estímulo para seu trabalho, ainda que não do mesmo modo teosófico de Mondrian, mas através das formas, das constelações. Assim, não seria o modo como abordam a teoria na arte – nem a rigidez com que a seguiriam – que colocaria em xeque sua possível similaridade artística.

A aproximação maior entre suas obras se dá justamente quando Mondrian se muda para os Estados Unidos – terra natal de Calder e onde ele voltara a residir – na década de 1940, onde passaria os últimos anos de sua vida. Levando um conjunto de obras não finalizadas que iniciara na Europa – conhecidas como pinturas transatlânticas (figuras 3 e 4) – é nesta época que permite que os princípios neoplásticos não atuem de maneira tão rígida na concepção de sua pintura: profundo admirador do jazz e do teatro musical, é ao ter um contato mais direto com estas manifestações artísticas que as questões do movimento adquirem maior liberdade. As linhas pretas aparecem em maior número e se tornam por vezes mais curtas ou mais longas, sobrepondo-se aos retângulos coloridos; os tons de amarelo, vermelho e azul não sofrem variações, mas passam a fazer parte do conjunto de traços verticais e horizontais. Tudo isso gera uma sensação de ritmo ainda mais aprofundada do que o que fora sugerido até então.

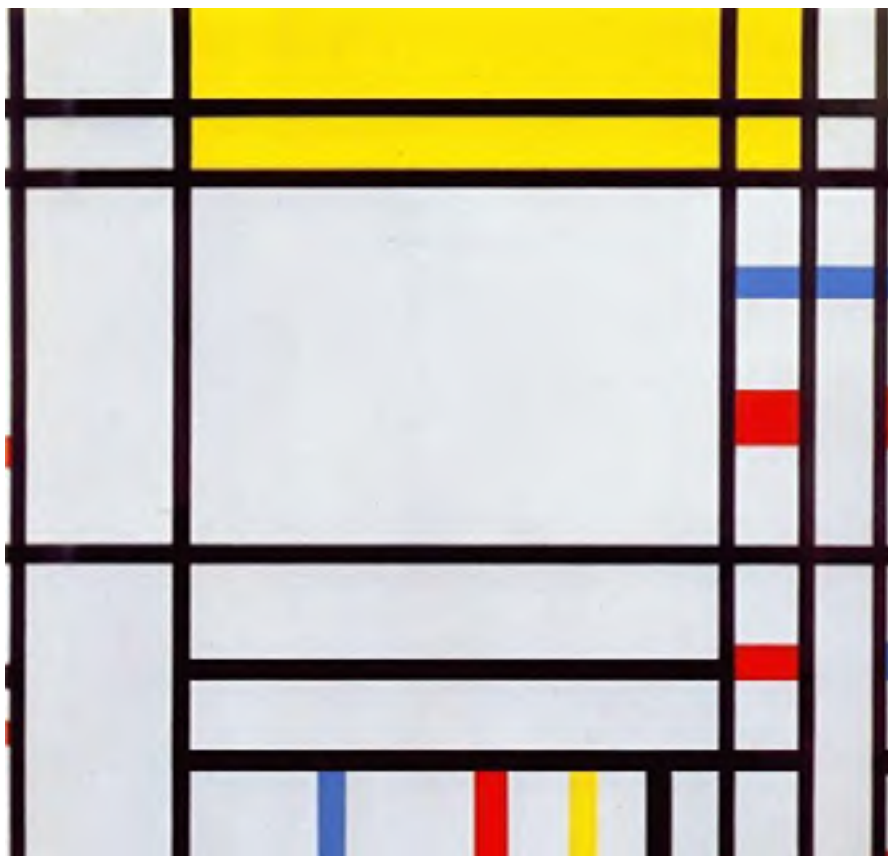


Figura 3 - Piet Mondrian: **Place de la Concorde**, 1938-1943. Óleo sobre tela. 94 x 95 cm. (fonte: <www.wikiart.org>)

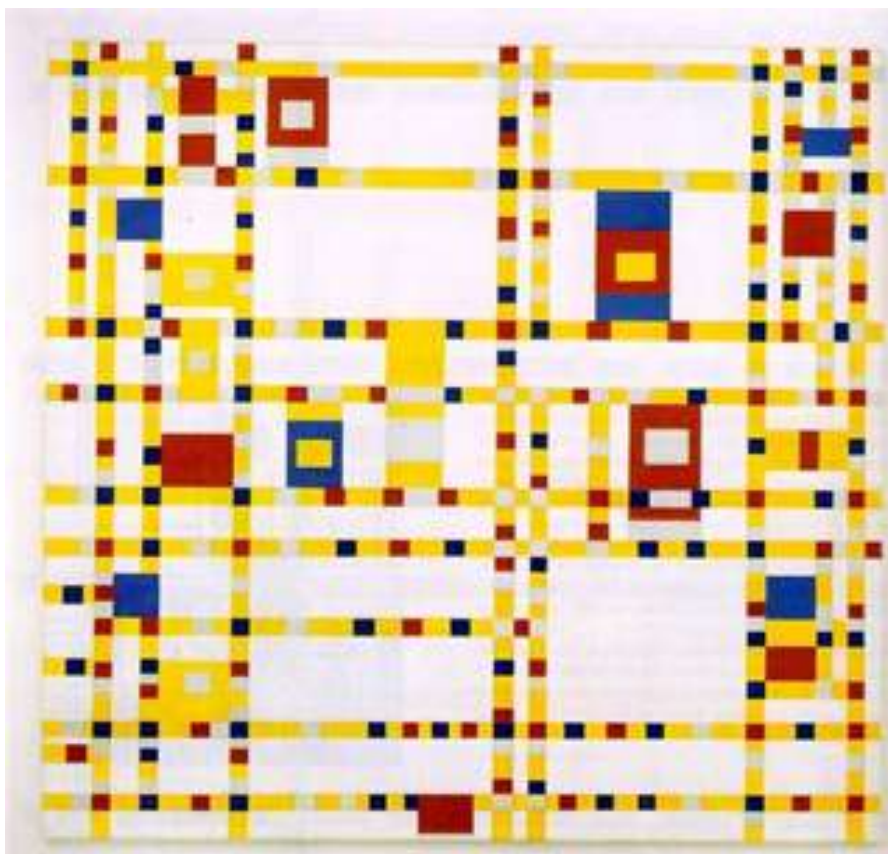


Figura 4 - Piet Mondrian: **Broadway Boogie-Woogie**, 1942-1943. Óleo sobre tela. 127 x 127 cm. (fonte: <www.wikiart.org>)

Uma das questões apontadas pelo neoplasticismo seria a da harmonização entre arte e vida, por se ligarem às leis universais, chegando Mondrian a acreditar que “no futuro [...] já não precisaremos de quadros, pois viveremos o meio da arte realizada” (MONDRIAN apud CHIPPE, 1996, p. 320). Nesse momento, ao contrário, o pintor deixa que a “vida” permeie sua composição artística, como aponta o curador Harry Cooper, em livro sobre estas pinturas de Mondrian:

O momento “ainda não era maduro” (como ele dizia) para a dissolução da arte na vida cotidiana. Na verdade, era o oposto: ele estava de alguma forma trazendo a vida de Manhattan à sua arte, onde poderia causar um caos cuidadosamente controlado. [...] Mais do que se assimilar ao novo ambiente, ele tentou assimilá-lo a si mesmo. (COOPER, 2001, p. 46-47, tradução nossa)

Assim, é com uma nova visão dos princípios que regeram a maior parte de seu trabalho que a obra de Mondrian se vê mais próxima da de Calder. O norte-americano chegou ao ponto da integração entre arte e ambiente urbano da vida cotidiana: por meio dos seus trabalhos monumentais, nos quais chega a combinar, em certos momentos, estruturas móveis e estáticas (figura 5). No entanto, devido à questão rítmica, aponta-se aqui uma aproximação entre os *Móviles* de Calder e as pinturas transatlânticas de Mondrian, que encontram maior soltura em seu desenvolvimento. Normalmente, o trabalho de Calder é altamente relacionado ao do pintor Joan Miró nas questões de afinidade artística; não convém aqui argumentar que sua maior aproximação seria a Mondrian, mas evidenciar outras correspondências em seu trabalho, demonstrando como sua relação vai além do despertar de Calder à escultura abstrata em 1930.



Figura 5 - Alexander Calder: **Cinco vazios ou Três para cima, três para baixo**, 1973. Folha metálica, haste, parafuso e tinta. 7 x 6,5 x 6,5m. (fonte: <www.calder.org>)

Ritmo sugerido e ritmo dinâmico

Mondrian, a todo momento, estabelece relações com outras artes – notadamente a arquitetura, como mencionado – , inclusive com seu grupo de atuação artística contando com representantes da área. Não é por acaso que apresenta tais vínculos: a integração entre arte e vida almejada não poderia encontrar meio mais fecundo para se afirmar do que o das construções, que exercem esse papel por definição. Calder cerca-se, também, de arquitetos, principalmente em viagens ao Brasil, onde, através de Mário Pedrosa, estabelece amizade com Henrique Mindlin, Lina Bo Bardi, Flávio de Carvalho, entre outros – o que também não é coincidência: ao propor o movimento real na escultura, o norte-americano traz a obra ao espectador, atribuindo a ela um caráter de proximidade análogo ao da arquitetura e sendo catalisador de uma relação orgânica ambiental:

Finalmente, a obra de Calder oferece extraordinárias possibilidades para a integração da escultura na arquitetura nova de nossos dias. Basta imaginar um de seus grandes móveis suspenso no pórtico de um dos nossos edifícios novos, por exemplo no Ministério da Educação ou no Instituto de Resseguros, basta visualizá-lo tocado pela brisa, enchendo o espaço claro com os seus ritmos sempre novos, para compreender não só a importância das contribuições que Calder traz à nova arquitetura, como especialmente daquela que poderia trazer para a arquitetura do sol e dos espaços abertos que se realiza no Brasil (MINDLIN, 2006, p. 58)

Própria da música, a dimensão temporal inaugurada nos *Móviles* é um dos fatores que configura na proposta de Calder aquilo que Umberto Eco chama de obra aberta, sendo indissociável da questão espacial apontada que aproxima a escultura do espectador, suspendendo e tirando-a de um apoio expositivo típico dessa linguagem. Visando indicar como são propostos certos problemas artísticos, uma obra aberta traz “uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados em um só significante” dependendo “da intervenção ativa do consumidor, sem, contudo, deixar de ser ‘obra’” (ECO, 1976, p. 22-23). Desse modo, o caráter cinético presente nesses trabalhos de Calder faz com que sua estrutura se reorganize a cada momento, completando-se em frente do espectador, ou como Umberto Eco coloca, trazendo em si “uma capacidade de reproduzir-se caleidoscopicamente aos olhos do fruidor como eternamente novos” (ECO, 1976, p. 51).

Essa questão é abordada por Mário Pedrosa em texto de 1948, em que disserta a respeito da tensão presente no repouso de um *Móvil*: funcionando como uma espécie de energia potencial, a espera pelo movimento traz na obra todas suas variações possíveis apenas esperando para aflorar:

O movimento neles não visa à impressão de um instante; visa, ao contrário ao que há de mais eterno, perene, imutável no conceito do dinâmico, isto é, sua perpétua e ilimitada virtualidade, e que se manifesta paradoxalmente sobretudo no repouso. O repouso contém potencialmente todas as formas ideais, desencarnadas de qualquer convenção ou representação. Se a forma

é a fonte irredutível de toda ideia cinética, o movimento é o princípio latente da forma; é a origem geradora de toda forma. Os objetos calderianos são construídos para permitir todas as variações possíveis da forma. (PEDROSA, 2006, p. 132)

Desse modo, percebe-se que a abertura em um *Móvil* de Calder está presente mais em sua potência em assumir diversas identidades do que em seu movimento propriamente dito. Esse tipo de abertura se encaixa no que Julio Plaza classifica posteriormente como de “primeiro grau” (PLAZA, 2003, v. 1, p. 9), sendo os níveis subsequentes mais ligados à participação efetiva do espectador em uma obra de arte, recompondo-a de modo direto. Dessa maneira, o vazio aponta na direção de uma obra aberta, não sendo, contudo, algo a ser preenchido – é como o repouso em Calder, “manancial prenhe de potência de onde, pela dança da energia, nascem todas as formas” (PLAZA, 2003, v. 1, p. 13). Dentre uma breve lista de artistas que Plaza (2003, v. 1) aponta possuírem essa característica, Mondrian figura no topo, uma vez que os retângulos brancos presentes em suas telas neoplásticas funcionam como um hiato e não como um vazio destituído de sentido.

E são essas lacunas que levam Ferreira Gullar a chamar os *Móviles* de “escultura às avessas” (GULLAR, 2006, p. 226): ao contrário do que tradicionalmente se entendia como escultura, uma peça apresentando massa e volume fechados, Calder se utiliza de elementos típicos do desenho para compor seus trabalhos, uma vez que os arames e placas de metal colorido transparecem uma relação de linha e plano. Desse modo, trabalhando essencialmente no meio tridimensional, Calder reconfigura essa linguagem, inserindo-se em seu desdobramento moderno: antes das experimentações cubistas (decomposição) e futuristas (velocidade), a escultura fazia uso de outras estratégias para apresentar o objeto como um todo, como a sua representação através de múltiplos pontos de vista. O movimento efetivado propõe uma solução para essas alternativas e integra arte e indivíduo, funcionando como estratégia para solucionar um desejo antigo da arte: tornar palpável aquilo que até então poderia apenas ser representado.

Tudo isso faz parte da disposição dos *Móviles* enquanto estruturas abertas, apresentando um vazio cheio de potencialidade e uma movimentação, semelhante à obra de Mondrian, ainda que o último componente seja, em seu caso, sugerido. O pintor também se insere em outra questão “fundamentalmente ambígua”, uma estrutura na arte que Rosalind Krauss introduz como grade, referindo-se a formas exclusivamente modernas de caráter geométrico, que trazem intersecções de planos e evidenciam a bidimensionalidade da pintura:

Há duas maneiras pelas quais a grade funciona para declarar a modernidade da arte moderna. Um é espacial; o outro é temporal. No sentido espacial, a grade afirma a autonomia do domínio da arte. Achatada, geométrica, ordenada, é antinatural, antimimética, antireal. É o que a arte parece quando virar as costas para a natureza. [...]

Na dimensão temporal, a grade é um emblema da modernidade por ser exatamente isso: a forma que é onipresente na arte do nosso século, enquanto não aparece em nenhum lado, na arte do último. (KRAUSS, 1999, p. 9-10)

A estrutura é contraditória, segundo Krauss (1999), por se encontrar fundamentada ao mesmo tempo pela originalidade e pela repetição. Mondrian e o pintor russo suprematista Kazimir Malevich (1878-1935), além de explorarem as formas de arte relativas à grade, foram os que mais teorizaram a seu respeito, deixando como legado inúmeros escritos e publicações – ambos possuíam uma motivação espiritual, ainda que com dadas particularidades, buscando o Universal através da redução das formas da arte aos elementos mais simples e puros.

Já foi mencionado que Mondrian insere questões da ordem da intuição e do intelecto, da matéria e do espírito, em seu programa artístico. E, não só isso, ele se vale de todas essas dualidades para alavancar sua obra em direção a uma evolução, visando um equilíbrio dinâmico dotado de questões rítmicas:

O belo é o verdadeiro contemplável. E o verdadeiro é a multiplicidade de opostos; se quisermos achar o verdadeiro no belo, então é preciso descobri-lo como multiplicidade de opostos. Encontramos o belo em si como multiplicidade do que é linguística ou matematicamente exprimível nas relações quantitativas. (BOLLAND apud MONDRIAN, 2008, p. 76)

O que se aponta aqui é que a pluralidade de significados não se configura como um paradoxo, como aponta Krauss (1999), mas como uma abertura – oposições em harmonia, que não se anulam mas se potencializam. Percebe-se uma coexistência do gênio apolíneo e dionisíaco: Calder utilizando a sistemática engenharia para revelar o lúdico e Mondrian fazendo uso de ligações espirituais para se manifestar com precisão matemática. E esta confluência é algo que aparece com mais frequência no século XX do que em qualquer outro, tornando-se comum à medida que a obra de arte se abre cada vez mais à participação do espectador.

Isso se demonstra por artistas que tiveram inspiração tanto em Calder como em Mondrian, sendo o brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980) o exemplo mais claro dessa questão. Principal expoente do Neoconcretismo, tinha sua produção ligada ao conceito de *não-objeto* levantado por Ferreira Gullar em 1959, formulação que anda de braços dados à noção de *obra aberta*, como uma abertura de segundo grau. Sendo “um objeto especial em que se pretende realizar a síntese de experiências sensoriais e mentais” (GULLAR, 1999, p. 289), é no *não-objeto* que o espectador deixa a contemplação para fazer parte da obra. Os artistas do grupo propunham uma revisão crítica da racionalização dos movimentos concretistas a que se associavam, passando a buscar aspectos da sensorialidade na arte enquanto ainda ligados à geometrização. Assim, evidencia-se o caráter apolíneo e dionisíaco em que se desdobra a abertura iniciada por Calder, na movimentação efetiva, e por Mondrian, na ambiguidade da *grade*.

Essas noções só poderiam se manifestar em uma arte essencialmente abstrata, organizada por soluções a um interesse de igual intensidade entre o palpável e o imaterial. Estabelece-se aqui a confluência desses gênios – de um lado, a ordem e harmonia, e de outro, a expressão e o instinto – como uma característica da obra aberta, que pensa minuciosamente a estrutura que compõe, mas permite aos sentidos uma resolução final. Calder e Mondrian são dotados de uma capacidade de síntese entre

questões da intuição e do intelecto no universo da arte, denotando como seus cruzamentos vão além do encontro em 1930, o que é evidenciado tanto pelas questões plásticas que se põem frente ao espectador, como pelas perspectivas teóricas que se encontram por trás das obras e que continuamente instigam artistas de gerações posteriores.

Referências

BRANDÃO, C. L. *A Arte contra a natureza: filosofia, pintura e arquitetura em Mondrian*. In: MONDRIAN, P. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 7-23.

CALDER, A. *À Propos of Measuring a Mobile*. 1943. Disponível em: <http://calder.org/system/downloads/1943_A_Propos.P2903.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2017.

_____. *Mobiles*. In: EVANS, M. (ed.). *The Painter's Object*. London: Gerold Howe, 1937, p. 62-67. Disponível em: <http://www.calder.org/life/system/downloads/1937_Mobiles.P0301.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2017.

CARANDENTE, G. *Calder: mobiles and stables*. New York: New American Library, 1968.

CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COOPER, H. *Mondrian: The transatlantic paintings*. New Haven: Yale University Press, 2001.

ECO, U. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

GULLAR, F. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999.

GULLAR, F. Calder e a alquimia do peso. In: SARAIVA, R. (org.). *Calder no Brasil: crônica de uma amizade*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 225-228.

KRAUSS, R. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. London: MIT, 1999.

MILNER, J. *Mondrian*. New York: Abbeville, 1992.

MINDLIN, H. Alexander Calder. In: SARAIVA, R. (org.). *Calder no Brasil: crônica de uma amizade*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 54-58.

MONDRIAN, P. Neoplasticismo na pintura e na arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
PEDROSA, M. Tensão e coesão na obra de Calder. *In*: SARAIVA, R. (org.). *Calder no Brasil: crônica de uma amizade*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 124-135.

PLAZA, J. *Arte e interatividade: autor-obra-recepção*. ARS (São Paulo), São Paulo, v.1, n.2, dez. 2003. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202003000200002>>. Acesso em: 25 nov. 2017.

SCHAPIRO, M. *Mondrian: A dimensão humana na pintura abstrata*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

Submetido em 19/09/2018
Aprovado em 22/06/2019

AÇÕES FECUNDAS COM O COTIDIANO E A ARTE CONTEMPORÂNEA NA SALA DE AULA

PRODUCTIVE ACTIONS WITH THE DAILY LIFE AND CONTEMPORARY ART IN THE CLASSROOM

ACCIONES PRODUCTIVAS CON LA VIDA COTIDIANA Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN EL AULA

Ana Beatriz Campos Vaz¹
Ana Lúcia Pereira Ferreira de Quadros²

Resumo

O texto trata sobre a arte contemporânea em sala de aula, através de propostas desenvolvidas em duas redes de ensino, uma na esfera estadual e outra no âmbito federal. O trabalho expõe investigação realizada por professoras de arte, as quais têm na arte contemporânea o seu mote de pesquisa. O escrito exhibe considerações sobre o contexto da sala de aula em que a arte contemporânea se faz presente, em sua disponibilidade de lidar com o cotidiano como em Certeau (2009), contemplando um en-dereçamento ao olhar da forma tratada por Didi-Huberman (1998).

Palavras-chave: arte contemporânea; olhar; cotidiano.

Abstract

The text deals with contemporary art in the classroom, through proposals developed in two education networks, one at the state level and another at the federal level. The work exposes research elaborated by art teachers, who have in contemporary art their motto of research. The paper presents considerations about the context of the classroom in which contemporary art makes itself present in its availability to deal with daily life, as in Certeau (2009), contemplating a guidance for to the sight of the form treated by Didi-Huberman (1998).

Key-words: contemporary art; sight; everyday practices.

1 Mestra em Artes Visuais, na linha de Ensino da Arte e Educação Estética, pela Universidade Federal de Pelotas. Graduada em Educação Artística - Habilitação Artes Plásticas e Especialização em Ensino de Artes Visuais pela URCAMP - Bagé - RS. Professora, no ensino fundamental e médio. Escola Estadual de Ensino Médio Frei Plácido em Bagé - RS. abcvaz@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4603087965519043>
Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-5800-910X>

2 Mestra em Memória Social e Patrimônio Cultural, pela Universidade Federal de Pelotas. Graduada em Educação Artística – Habilitação em Artes Plásticas e especialista em História e Cultura Brasileira Contemporânea pela URCAMP – Bagé – RS. Atua como professora, no ensino médio técnico, no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense – Câmpus Bagé – RS. aninha-q@hotmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0647666837903065>
Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-2173-0443>

Resumen

El texto aborda el arte contemporáneo en el aula, a través de propuestas desarrolladas en dos redes educativas, una a nivel de estado y la otra a nivel federal. El trabajo expone la investigación realizada por profesores de arte, que tienen el arte contemporáneo como su tema de investigación. La escritura presenta consideraciones sobre el contexto del aula en el que está presente el arte contemporáneo, en su disponibilidad para tratar con la vida cotidiana como en Certeau (2009), contemplando una guía traducida dada por Didi-Huberman (1998).

Palabras-Claves: arte contemporáneo; la mirada; la vida cotidiana.

ISSN: 2175-2346

Introdução

Este escrito traz ponderações a respeito de propostas pedagógicas que são resultados das nossas pesquisas como professoras de artes visuais da rede pública de ensino. A investigação apresenta uma conversa entre duas ambiências distintas as quais se embasam em torno às vivências com a arte e, em especial, com a arte contemporânea. A arte contemporânea é refletida por sua disponibilidade em lidar com as questões do cotidiano, ao fazê-lo sair de sua condição de subsolo para emergir sob novo olhar, com outros usos como propõe Certeau (2009), ou seja, faz-nos refletir sobre a forma como podemos nos aproximar dos eventos do mundo e transformá-los em ocasião. Michel de Certeau em seu texto, *A invenção do cotidiano: artes do fazer*, alega que: “O cotidiano se inventa com mil maneiras de caça não autorizada” (CERTEAU, 2009, p.38). Tal argumento pode ser trazido para a sala de aula com propostas que transitem por onde não há territórios delimitados. A delimitação também não se aplica às ações da arte contemporânea. Não há limites para suas manifestações. Em tempos de complexidade crescente, em que as informações se reconstroem a cada instante, é pertinente que o ensino da arte se volte para as ações que refletem as dúvidas de que somos feitos, as quais abastecem a sensibilidade através de um repertório pleno de múltiplos pontos de vista, os quais são oferecidos pelas propostas da arte contemporânea. Esse caráter polissêmico da arte contemporânea é tratado na *Estética Relacional* de Nicolas Bourriaud (2009), em que o autor discute a respeito de obras contemporâneas – as quais têm na relação com o público a sua possibilidade de existência – e sobre sua condição de não serem fechadas em si mesmas, ou seja, a essência da obra relacional está justamente na troca entre os sujeitos. Com esse propósito o trabalho foi realizado com turmas de alunos, em períodos díspares de escolarização, em Escolas de diferentes esferas públicas: uma Escola no âmbito estadual¹, com turma de alunos do 7º ano do ensino fundamental e a outra Escola da esfera federal², com alunos do segundo semestre do Curso Técnico Integrado de Informática.

Desenvolvimento

Escrever com arte ao invés de optar por uma escrita sobre arte. Assim, o crítico de arte e curador Cauê Alves responde ao questionamento da revista *Select*³ sobre a importância do contato do curador com o artista. No momento em que aquele convive com o artista, tem a possibilidade do acesso à produção em momentos distintos do processo e não somente em ocasião determinada correspondente à obra em sua abordagem final. Portanto, o envolvimento deixa de ter um caráter burocrático e afastado para se embrenhar direto na ação produtiva.

Nesse sentido, trabalhar com arte e não sobre arte é uma preocupação do nos-

1 Escola Estadual de Ensino Médio Frei Plácido, localizada em Bagé – RS – Brasil.

2 Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-Rio-Grandense do Campus Bagé.

3 Revista *Select* edição 37 (2018, p. 36 a 38) na qual foram questionados vários pesquisadores, críticos e curadores sobre: “O crítico de arte deve ou não ter contato pessoal com artista?”.

so processo educativo com arte. Trabalhar com arte é trazer uma dedicação especial ao olhar como parte importante desse processo. Olhar com o corpo inteiro, sem amarras. Maria Beatriz de Medeiros (2014, p.23), em seu texto – *Pesquisa em arte, linguagem da arte. Ou como escrever sobre o pensamento como corpo inteiro* – refere que: “A arte revela um outro do mundo real, cria um mundo que lhe é próprio [...] a arte é pensamento, mas pensamentocomocorpo inteiro [sic], descoberta a cada resto e a cada novo re-sentir [sic] a criação”. Transferimos, aqui, essa premissa para o olhar, ao trazer, para o olhar, a perspectiva de o olhar acontecer com o corpo inteiro. Desse modo, devolver ao olhar o poder de se voltar para os cantos, para o entorno, para o que nos cerca e que, em regra, não é percebido. Revelar um outro do mundo real como propõe Medeiros.

Sobre o olhar e o ver Georges Didi-Huberman (1998) estabelece pendências que consideramos relevantes para o contexto que pretendemos abordar. De acordo com Didi-Huberman o ato de ver traz consigo, na maioria das vezes, a pressuposição de posse sobre o que é visto. Já o olhar transcende porque o que é olhado é visto como um outro e, desse modo, também olha. Ou seja, no momento em que sou envolvido por esse outro, este me devolve o olhar e apresenta imediatos questionamentos. Assim, para o autor: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.29).

Por esse viés, pode-se estabelecer uma relação com a sala de aula em que são propostas ações que acarretem, no olhar, motes de discussão, ou seja, abram espaços para o estranhamento. Proposições que proporcionem ações que levem ao que remete Didi-Huberman, de modo que: “Abramos os olhos para experimentar o que não vemos [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.34).

A arte contemporânea, nessa acepção, pode trazer tais demandas uma vez que muitas de suas propostas nos fazem ter um olhar diferenciado para que experiências familiares possam ser olhadas, não como algo que possuímos, mas, pelo seu lado que, como refere Didi-Huberman, “[...] inelutavelmente nos escapa” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). A arte contemporânea, por sua pluralidade de manifestações, oferece-nos tal espaço para discussão em sala de aula. Eis o porquê, então, de suas apresentações frequentarem o espaço escolar. Quanto mais não seja por suas ações estarem perpassadas pelo que acontece no momento em que vivemos nos devolvendo ao olhar um certo incômodo, talvez por não termos as respostas para suas provocações.

Maurice Blanchot refere que as respostas matam as questões. Em seu texto *A conversa infinita* o autor menciona que: “Toda questão verdadeira está aberta para o conjunto das questões [...]. Daí sua força movediça, sua dignidade, seu valor” (BLANCHOT, 2010, p. 55). Assim, mesmo que a questão traga em si a necessidade da resposta, a resposta não sossega a questão. Nesse sentido, podemos fazer uma aproximação com a arte contemporânea e a sala de aula. Nós não dispomos de respostas às suas questões. Daí sua potência⁴. Esse pode ser um dos pontos para trazermos as discussões avocadas pela arte contemporânea para a sala de aula.

4 Potência como referem Deleuze e Guattari (1997) em *O que é a filosofia?* Os autores remetem a Schelling à criação do conceito e consideram que a potência traz em si as possibilidades, uma vez que oferece uma infinidade de caminhos, de relações.

A arte contemporânea apresenta a possibilidade da conversa infinita da maneira aventada por Blanchot. Para o autor, a presença do estrangeiro, esse outro, “[...] é o que me ultrapassa absolutamente” (BLANCHOT, 2010, p.99). Desse modo, a arte contemporânea, em muitas de suas propostas, excede em tudo o que dela podemos esperar. Faltam-nos referências fixas, modelos dos quais podemos nos servir.

A arte contemporânea se oferece aberta, de certa forma, a inúmeros ingressos ao mostrar que não existe um só critério que permita o encontro com suas propostas, porém, várias oportunidades de discutir e rever pontos de vista. No momento em que deixamos de estabelecer regras construídas previamente, permitimos que a obra se mostre, abra-se a seus múltiplos sentidos. Ou seja, desconstruímos verdades ao mesmo tempo em que abrimos precedentes para que outras demandas possam surgir.

Há, em produções da arte contemporânea, propostas que devolvem ao cotidiano um olhar, que se pretende, como um olhar fecundo. Como alude Didi-Huberman, em relação às obras ou imagens dialéticas, numa referência a Benjamin, segundo o qual, tal acepção proponha uma imagem “[...] capaz de se lembrar sem imitar [...]”. Sua força e sua beleza estavam no paradoxo de oferecer uma figura nova, e mesmo inédita, uma figura realmente inventada da memória” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 114). Ora há obras que nos sugerem justamente essas ações e, mesmo que façamos usos de nossos guardados, somos instigados a devolver a estes um olhar inusitado. Essas são pendências que nos trazem para este trabalho.

Com tal intuito o objeto *cadeira* surgiu como tema de investigação, justamente pela proximidade e pela função desempenhada a qual nos impede de olhá-la. Estamos acostumados, através do uso, a não questionarmos o que estamos vendo. Simplesmente vemos a cadeira como um objeto preexistente, que sempre esteve disponível, à nossa mão, com sua função delimitada.

Didi-Huberman ao fazer referência entre o cheio e o vazio tratando das obras dos artistas minimalistas – numa referência aos cubos negros de Tony Smith – remete que os mesmos poderiam nos fazer questionar sobre o que há em seu interior? O vazio, ou algo a esconder? Para o autor: “A inquietude retira então do objeto toda a sua perfeição e toda a sua plenitude. A suspeita de algo que falta ser visto se impõe doravante no exercício de nosso olhar [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.118-119).

Ora essas questões podem ser trazidas para o cotidiano da sala de aula para fazerem vibrar o que nos cerca. Através das propostas de exercício do olhar, interessa-nos que esse olhar ande à procura. Nessa significação, foi dedicada atenção diferenciada para o objeto – cadeira – com seu caráter antropomórfico e talvez por isso mesmo tão familiar. A proposta, aqui, é ir mais além da construção do objeto cadeira em sua forma/função enquanto produção cultural.

A cadeira como construção cultural, quer seja no sentido etimológico quer seja em sua característica de função se faz presença em nosso cotidiano diariamente sem que para ela nos dediquemos. Simplesmente usamos o que temos disponível sem tentar extrair desse objeto o que dele não se apresenta. Nada além de sua função utilitária.

Marize Malta (2017), em seu texto sobre a presença das cadeiras nos espaços expositivos, remete que tais cadeiras começaram a chamar sua atenção, como tema

de pesquisa, por normalmente estarem dispostas em lugares despercebidos, em sua condição de servir de uso para os trabalhadores dos museus em suas posições de vigilância, para facilitarem a permanência desses observadores que agem, de certa forma, como mantenedores de controle dos corpos durante a visita aos espaços expositivos.

Se alargarmos esse pensamento em direção à escola, as cadeiras também funcionam como suporte para corpos que estão, pode-se dizer, sujeitos a regras que uniformizam os comportamentos. Nos espaços expositivos, as cadeiras podem ganhar um desenho diferenciado, como é o caso de uma cadeira de Álvaro Siza⁵ referida no artigo de Malta (2017) e que, de acordo com a autora, foi criada pelo arquiteto especificamente para o local ao qual se destina. Na escola, as cadeiras são padronizadas e pouco diferem de uma sala de aula e de uma escola para outra. Via de regra são todas desconfortáveis, principalmente para quem tem que permanecer nelas sentado por horas. Esse aspecto também se fez presente em nossos questionamentos com os alunos.

Tais questionamentos rondaram a pesquisa pelo fato também de que em uma das escolas, na sala de arte, as cadeiras não obedeciam a um padrão definido, diferindo, assim, das cadeiras das demais salas do restante do ambiente escolar. Isso acontece por que, nessa escola, à sala de arte foram destinados vários móveis que não mais serviam ao uso de diversos setores da escola e incorporados a outros móveis que foram trazidos de diferentes salas que abrigaram a arte em momentos distantes. Essa disparidade, pelo contrário, não prejudicou a pesquisa uma vez que, justamente por esse aspecto plural, propiciou aos alunos, também, a possibilidade de escolha pela cadeira em que queriam sentar durante as aulas.

Um ponto importante a ser mencionado referente ao texto de Malta (2017), diz respeito à observação feita pela autora em relação às pinturas de Van Gogh⁶, uma vez que, ambas, privilegiam a cadeira como protagonista da cena. Esse artista também foi contemplado por nós. Porém, como refere a autora, trata-se de pintura. E a pintura tem o seu local de sagração na história da arte. Em outras palavras, a pintura é arte. Essa é a aceção aceita como verdade e a história da arte está aí para referendá-la.

A cadeira pode ser tema, um objeto a ser moldado ao ímpeto do artista. Cadeira amarela de Van Gogh, cadeira vermelha e azul de Gauguin. Cadeiras vazias de pessoas e inertes que tomam quase todo o quadro e, centralizadas, ocupam o lugar de seus usuários e os representam. Sem estarem ocupadas, podem ser inteiramente observadas, como foram construídas, com suas texturas e cores em pintura. As cadeiras assumem o centro das atenções porque são cadeiras em pintura. Van Gogh pôde propô-las porque era um homem do século XIX, quando os móveis assumiram capacidade de dizer das idiosincrasias de cada pessoa, conforme seu material, sua procedência, seu estilo, seu lugar. É como se cada um tivesse a sua cadeira particular, conforme personalidade e hierarquia social. As duas não estão vazias. Livros e velas em uma, cachimbo e fumo em outra. São cadeiras que foram ocupadas e desse modo, conformaram-se aos perfis psicológicos dos seus ocupantes, que deixaram suas marcas e animaram o objeto inerte. São cadeiras com alma

5 Álvaro Siza, arquiteto português. A cadeira mencionada, de acordo com Malta (2017), encontra-se no Fundação Serralves, Porto, Portugal.

6 Vincent Van Gogh, 18853-1890. Artista holandês.

(MALTA, 2017, p. 133,134).

As cadeiras trazidas pela pintura, em suma, expressam a subjetividade do artista, a alma referida pela autora. Mas, como já aludido acima são pinturas, portanto, seu lugar já está garantido na aceitação da maioria. Esse foi outro ponto importante na nossa pesquisa.

A arte é pensada por nós como possibilidade de vivências em torno a experiências que possam cambiar maneiras de ver e compreender o espaço que nos cerca. Nesse sentido pensamos na arte contemporânea como propõe Canton (2009, p. 49): “[...] a arte contemporânea [...] se materializa a partir de uma negociação constante entre arte e vida, vida e arte”. Nessa perspectiva, trabalhar a arte contemporânea em sala de aula possibilita promover uma reflexão crítica sobre a relação da arte com a vida, ao abordar questões sobre o que acontece no momento em que são vividas. Esses questionamentos são estendidos aos aspectos formais, à materialidade, aos aspectos conceituais relativos a: representação/apresentação, apropriação e possibilidades de interação ou participação do espectador que vão além da concepção visual.

Feitas tais considerações, cabe destacar que o foco das propostas, em sala de aula, estava em sugerir situações que gerassem questionamentos de modo a tentar romper com a ideia de arte tradicional, ou seja, a sua aceção dentro de categorias institucionalizadas como a pintura e a escultura. Desse modo, a perspectiva estava voltada em buscar aproximar a arte da vida, ao trazê-la para o espaço próximo, ao mesmo tempo em que, buscava a desmitificação de que a arte é algo sacralizado e que se encontra guardado sob a tutela dos museus. É pertinente destacar que foram abordados aspectos referentes às instituições artísticas e seu poder balizador das produções artísticas. Até por que perguntas frequentes, como “isso é arte?” sempre surgem, o que torna o debate mais interessante.

As propostas de experimentação com a cadeira foram efetivadas seguindo etapas as quais tiveram reciprocidade nas duas instituições escolares, embora os momentos de realização fossem processados de maneiras não coincidentes. Essas etapas seguem relatadas na sequência.

Foi solicitado aos alunos que observassem as cadeiras na sala de aula, ao mesmo tempo em que também foi estimulado o pensamento sobre demandas relativas a sua função e ao tempo em que permaneciam sobre as mesmas.

Ulterior etapa, foi a saída da sala de aula com o objetivo da retirada do objeto de seu contexto habitual para sua posterior inserção em outra conjuntura que procurasse desconstruir sua função, ao criar uma situação inusitada que lançasse um novo olhar sobre o mesmo. Tal processo integrou dois períodos de aula e resultou na elaboração de imagens, como as expostas abaixo.



Figura 1. Fonte: Fotografia de aluno.



Figura 2. Fonte: Fotografia de aluno.

Como em outras ocasiões, na construção de outras propostas, as fotografias produzidas – como as destacadas acima – foram projetadas em sala de aula, em etapa posterior, para que os alunos tivessem acesso ao que foi realizado, momento

em que foram discutidas as impressões de cada um sobre as suas produções e as produções dos colegas. Nessa fase, o deslocamento do objeto cadeira, de seu contexto cotidiano, propiciou criar espaços para novos olhares, novas visualidades e novas relações com o mundo que vão além das percepções cotidianas. É pertinente reiterar que tais etapas foram propiciadas nas duas instituições de ensino, com resultados semelhantes em ambas no que se refere ao interesse e às provocações despertadas.

Mais um momento relevante, dessa vez, focalizado na leitura de imagem, leitura de imagem interpretativa que traz a possibilidade da abertura de canais de percepção. Segundo Lúcia Santaella (2012, p.183): “Ler uma imagem comporta, antes de tudo, dar-se conta de seu contexto de existência [...] significa dar-lhe o tempo que ela precisa para começar a falar conosco”. Nesse sentido, o contato silencioso com a imagem propiciou um diálogo entre a imagem e o aluno, resultando numa leitura permeada pelo reconhecimento às identificações e às referências pessoais. As atividades decorrentes da leitura de imagem ocorreram em três horas/aula, tempo disponibilizado igualmente nas duas instituições de ensino.

A obra escolhida para essa ocasião foi *Jardim da Infância* (1997) da artista Lia Mena Barreto⁷. Quais leituras uma obra de arte contemporânea, numa linguagem não tradicional, que se apropria de objetos do cotidiano, pode suscitar? A indagação foi o fio condutor para a abordagem da instalação de Lia Mena Barreto. O encontro com a obra, mesmo processado através de reprodução, propiciou debates profícuos que foram proporcionados, no seguimento, na busca do compartilhamento de pontos de vista. Nessa etapa foram estimulados para a produção de textos, os quais poderiam ser realizados de forma coletiva ou individualmente, em que foram evidenciadas narrativas distintas, a partir das provocações que a obra apresentou. A imagem destacada abaixo reflete uma fase desse momento em que a subjetividade é afluída. Nesse sentido cabe destacar o que refere Hernández (2000, p.128) “[...] os objetos não têm vida, mas sim adquirem sentido pela experiência de quem os olha e os possui”.



Figura 3. Fonte: Fotografia de aluno.

7. Artista nascida no Rio de Janeiro, Brasil.

A socialização dessa experiência possibilitou entender a obra de arte como potência que suscita múltiplas leituras, as quais se efetivam na relação entre o repertório que cada um dispõe e as tensões ocasionadas pela obra. Nesse viés, refere Bourriaud (2009, p.59):

A prática do artista, seu comportamento enquanto produtor, determina a relação que será estabelecida com sua obra: em outros termos, o que ele produz, em primeiro lugar, são relações entre as pessoas e o mundo por intermédio dos objetos artísticos.

Conforme Bourriaud (2009), uma obra de arte sempre ambiciona mais do que ser uma mera presença no espaço. Ela se propõe ao diálogo, à discussão, a uma forma de negociação entre as pessoas.

Esse foi o objetivo da leitura, tanto com relação à instalação referida logo acima, como também estendida para o entorno circundante, justamente para buscar aproximação entre essas duas circunstâncias de reflexão sobre o objeto.

Nessa perspectiva a leitura é verdadeiramente uma produção: não mais de imagens interiores, de projeções, de fantasias, mas, literalmente, de trabalho: o produto (consumido) é devolvido em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito (BARTHES, 2004, p.40).

Com o pensamento de Barthes, acima destacado, podemos acessar Archer que diz: "A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado" (ARCHER, 2001, p.236). Ou seja, é um processo e não uma ação isolada que se esgota em si mesma. Nesse contexto, o encontro com a obra proporcionou uma experiência sensível que ampliou o olhar para o mundo que se descortina ao redor.

Outra fase envolvida pelas propostas esteve focada no conceito de representação. Nessa situação os alunos foram estimulados a realizar o desenho de observação de cadeira da sala de aula, e sua relação com o contexto. Na apresentação, para a apreciação coletiva das produções, foi possível observar os diferentes pontos de vista e proporcionar uma reflexão sobre a maneira como olhamos, percebemos e significamos o mundo a nossa volta.

Na sequência são apresentadas algumas imagens que remetem ao que foi anteriormente descrito.



Figura 4. Fonte: fotografia de aluno



Figura 5. Fonte: fotografia de autora



Figura 6. Fonte: fotografia de autora

Em outro momento foi solicitado que usassem os desenhos produzidos – para os quais foram disponibilizadas cópias – os quais foram recortados e inseridos em outros contextos. Nessa sequência de experimentação em torno aos recortes e suas possibilidades, os alunos foram estimulados na produção de uma instalação⁸, conforme imagens destacadas abaixo.



Figura 7. Fonte: fotografia de autora

8. Segundo Amy Dempsey (2003), a instalação se propagou no início dos anos 1960 e, por suas características de relacionamento com o espaço circundante, denotavam a rejeição da tradição da arte. “Uma arte de tamanha fluidez e provocação logo tornou-se popular” (DEMPSEY, 2003, p. 247). A provocação que tais eventos despertam esteve presente nas intenções de realização desta proposta.

A instalação coletiva aconteceu no espaço da sala de aula e teve como conceito a subversão da função do objeto, que foi ressaltada mais uma vez. O processo de construção partilhada permitiu a participação de todos os envolvidos, evidenciando uma construção poética colaborativa que entende e sente a arte como um produto das relações humanas, a qual envolve também o público, potencializando provocações, reflexões e significações.



Figura 8. Fonte: fotografia de autora

A produção de outros artistas, cuja pesquisa em torno das cadeiras nos pareceu pertinente destacar, foi tratada na sala de aula. Para exemplificar citamos Doris Salcedo⁹, Nino Cais¹⁰ e Joseph Kosuth¹¹. Tais artistas foram elencados pelas características das obras que foram apresentadas, as quais utilizam a cadeira em contextos diferenciados entre si, no entanto, as mostram em sua forma crua, sem disfarce. Outro aspecto proporcionado pelas obras tem a ver com a discussão política que se mostra explícita na abordagem de Salcedo, e envolve o enfoque dos demais artistas elencados.

De acordo com Bourriaud (2009, p. 119): “[...] a prática artística é sempre a relação com o Outro, ao mesmo tempo em que constitui uma relação com o mundo”. Essa relação com o mundo pôde ser percebida nas ações dos alunos com a sua produção e com a produção realizada pelos colegas. No momento da criação da instalação a sala de aula tornou-se um espaço de trocas pois uma ideia não poderia se sobrepor à outra a não ser pelo diálogo, pela negociação, gerando assim o fortalecimento das relações em um espaço de produção poética coletiva.

Considerações finais

As propostas abordadas buscaram aproximar a arte da vida cotidiana dos alunos. A aproximação foi expandida pela presença da arte contemporânea no debate. No momento em que puderam olhar para um objeto de uso cotidiano e perceber outros usos como refere Certeau (2009), puderam experimentá-lo e interpretá-lo de manei-

ra diferenciada. Desse modo, as ações do cotidiano estiveram redimensionadas por uma dedicação distinguida. Tal dedicação distinguida abriu para que o objeto não só fosse olhado como também pudesse olhar (DIDI-HUBERMAN, 1998), ao despertar questionamentos sobre os outros usos referidos por Certeau (2009).

As experiências vividas pelos alunos propiciaram sentir e compreender a arte relacionada com a vida, pois conforme Katia Canton (2009, p.35), “a arte contemporânea penetra as questões cotidianas, espelhando e refletindo exatamente aquilo que diz respeito à vida”. Portanto as ações da arte contemporânea referendaram as produções dos alunos nessa aproximação com a vida.

Conforme Hernández (2000, p.114) a arte:

[...] está sujeita a uma atribuição de significações, pois não só expressa o que o artista tem em sua ‘mente’ no momento em que está realizando a obra, mas inclui a interpretação do espectador, que também contribui para dar sentido à experiência estética.

Nesse viés, a participação do espectador é fundamental na significação do que vê e sente em contato com a proposta artística. É nesse momento que a obra se completa.

A leitura de imagem, que não se limita aos aspectos formais, mas que privilegia a interpretação – promovendo uma reflexão sobre o que é visto – esteve presente nesta proposta. Desse modo, ampliou, através de novas narrativas, os sentidos do objeto cotidiano. Como indica Bourriaud (2009, p.80): “A arte não transcende as preocupações do cotidiano: ela nos põe diante da realidade através de uma relação singular com o mundo, através de uma ficção”.

Diante dessas pontuações, podemos sinalizar que ações fecundas com o cotidiano na sala de aula promovem relações, articulações e diálogos com a arte contemporânea permitindo ao espectador uma participação mais ativa e plena de significações.

O objeto *cadeira* pôde ser olhado como propõe Medeiros (2014), com o corpo inteiro e um *outro*¹² do mundo real foi experimentado. O trabalho que propõe experiências com arte ao invés de propostas sobre arte pôde favorecer situações de conexão entre arte e vida na busca da significação de mundos possíveis. Assim, a sala de aula pode se tornar espaço de criação, capaz de proporcionar outras possibilidades de olhar para o que nos cerca.

Referências

ALVES C. Seção Fogo Cruzado. *O crítico de arte deve ou não ter contato pessoal com o artista?* SELECT (ISSN 2236-3939), São Paulo, Edição 37, p.36-38, 2018.

ARCHER, M. *Arte contemporânea: uma história concisa*; tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção a)

12. Outro como aquele que me ultrapassa, como refere Blanchot (2010).

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Roland Barthes)

BLANCHOT, M. *A conversa infinita*. tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010. 152p.

BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*. tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009. (Coleção Todas as Artes)

CANTON, K. *Do moderno ao contemporâneo*. Coleção temas da arte contemporânea, São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: Artes do fazer*; tradução Efraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1997.

DEMPSEY, A. *Estilos, escolas e movimentos*. tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 304 p., 266 ilustr.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. 264p. (Coleção TRANS)

HERNÁNDEZ, F. *Cultura Visual, mudança educativa e projeto de trabalho*. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.

MALTA, M. A arte de expor cadeiras: modos de exibí-las, usá-las e olhar obras de arte. MODOS. *Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n.2, p.124-144, mai. 2017. Disponível em: <http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/763> DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i2.763>. Acesso em: 29 mai. 2018.

MEDEIROS, M.B. *Pesquisa em arte, linguagem da arte*. Ou como escrever sobre o pensamento como corpo inteiro. In: ANAIS DO ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS / Maria Luiza fragoso (organizadora). – Rio de Janeiro: anpap, 2014.

SANTAELLA, L. *Leitura de Imagens*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

Submetido em 26/07/2018

Aceito em 06/06/2019

**ENTRE: A LITERATURA COMO EFLAGRADORA
DE UMA PRODUÇÃO POÉTICA**
ENTRE: LITERATURE AS A SPARK TO A POETIC WORK
**ENTRE: LA LITERATURA COMO DESFLAGRADOR DE UNA
PRODUCCIÓN POÉTICA**

Marcelo Armesto dos Santos ¹

Resumo

O presente artigo tem como objetivo tecer uma investigação sobre minha própria produção artística recente, estabelecendo uma relação entre as artes visuais e a literatura em suas estratégias de criação, posto que os trabalhos aqui implicados têm como deflagrador o livro "Se um viajante numa noite de inverno", de Italo Calvino. Relacionando as ideias do próprio autor e minhas observações sobre o romance, além dos escritos de Maurice Blanchot sobre literatura, busco adensar o entendimento em relação a minha produção poética recente e o papel que o texto tem adquirido nessa produção visual.

Palavras-chave: Desenho; Literatura; Fragmento; Italo Calvino.

Abstract

This article investigates my own recent artistic production, establishing relationships between the visual arts and literature and their creative strategies, whereas the work involved here has the book "If a Traveler on a Night of winter", by Italo Calvino, as a starting point. Relating author's own ideas and my observations on the novel, in addition to Maurice Blanchot's writings on literature, I try to deepen my understanding of my recent poetic production and the role the text has acquired in this visual production.

Key-words: Drawing; Literature; Fragment; Italo Calvino.

1 Mestrando em Poéticas Visuais, no PPGAV/UFRGS, bolsista CAPES, artista visual e ilustrador. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UFRGS.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4367604514875033>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6138-769X>
marceloarmesto@gmail.com

Resumen

Este artículo tiene como objetivo hacer una investigación sobre mi propia producción artística reciente, estableciendo una relación entre las artes visuales y la literatura en sus estrategias creativas. Los trabajos implicados aquí tienen como disparador el libro de Italo Calvino "Si una noche de invierno un viajero". Articulando las ideas del autor italiano y mis observaciones sobre la novela, además de los escritos sobre literatura de Maurice Blanchot, busco profundizar la comprensión de mi poética reciente y el papel que el texto ha adquirido en esta producción visual.

Palabras-Claves: Dibujo; Literatura; Fragmento; Italo Calvino.

ISSN: 2175-2346

Trataremos aqui de um conjunto de trabalhos que se desdobram em séries, chamado *Entre*, que têm como deflagrador um livro que desenvolve uma intensa autor-reflexão: *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino (1990). O romance vem atuando como um centro evanescente, como uma origem turbilhão do que, até o presente momento, são seis séries de trabalhos em andamento: *Vago*, *Preciso*, *Desmontagem*, *[LEITURAS_nome]*, *[Conchas]* e *Pretexto #2*.

Vago é uma série de cadernos em que faço aquarelas sobre a paisagem. *Preciso*, uma série de desenhos de um só folha de Ginkgo biloba. *Desmontagem* é um livro de artista que analisa o texto de *Se um viajante...* em seus aspectos linguísticos. *[LEITURAS_nome]* se apresenta como um vídeo de leituras em voz alta. *[Conchas]* é composto por uma série de desenhos que recorto e remonto. *Pretexto #2* apresenta-se como uma série de desenhos de montagens tipográficas em papel de fax. Refiro-me a eles como em andamento não só porque são séries de trabalhos que têm uma tendência ao infinito, mas porque alguns deles estão em fase de projeto. Alguns ainda nem encontraram seu nome, como tento demonstrar pelos colchetes.

Me concentrarei sobretudo sobre dois deles: *Desmontagem* e *[LEITURAS_nome]*, já que possuem uma relação mais estreita entre texto e imagem. Como interlocução teórica, além das reflexões do próprio autor italiano sobre sua produção, recorro principalmente às ideias de Maurice Blanchot. A principal pergunta é: qual é a importância e o porquê da escolha do romance como deflagrador de meus trabalhos recentes? Essas escolhas, em meu trabalho poético, se dão em um momento pré-lógico e pré-razional, se dão por contingências. Creio ser sempre prolífico voltar a esses momentos de inflexão para – ainda que mantendo o intuito de escapar de explicações psicologizantes – adensar o entendimento sobre os caminhos de meu processo produtivo e, talvez, abrir possibilidades futuras de trabalho. Para isso, será feita uma análise do livro em suas características formadoras e uma tentativa por estabelecer relações com minha produção poética.

[LEITURAS_nome] parte do seguinte enunciado:

1. Escolha um texto que fale sobre seu próprio fazer;
2. Defina uma palavra que apareça na escrita, identifique dois momentos em que ela ocorra. Escreva a primeira frase até a primeira posição em que ela aparece, escreva a segunda frase a partir de sua ocorrência (por exemplo: o primeiro trecho poderia ser “obstáculos para um possível encontro entre nós. Em primeiro lugar, a senhorita Zwida coleciona e desenha conchas. Faz anos” e o segundo trecho “anos; toda conversa é a continuação de outra mais antiga. Trocam provocações, às vezes até um pouco pesadas”;
3. Usando essa técnica de palavras como ponto de inflexão entre os dois momentos do texto, repita o processo até criar uma nova composição a partir do texto que você escolheu;
4. Utilizando-a como roteiro, grave vídeos lendo-o para uma câmera. Cada vez que chegar a uma palavra que se repete, interrompa a filmagem, comece-a de novo com as frases seguintes;

5. Monte um filme em que esses textos vão sendo alternados, sobrepondo a palavra repetida. Ela será o ponto de inflexão entre os dois vídeos.

Se um viajante... tem dez capítulos que podemos chamar de “começos de romances”, ou incipits, ainda que isso seja uma denominação que está aquém do que são. Poderíamos encará-los como contos, como um só romance fragmentado, como um tipo de narrativa pouco classificável. Opto aqui por chamar de começos de romances, acompanhando a denominação do próprio autor.

[LEITURAS_NOME] é um trabalho em vídeo, que consiste de uma tela dividida em grade, em dez quadros onde apenas um começa ativo. Cada um deles contém a leitura em voz alta de um desses começos de romances. O vídeo mostra o quadro de uma leitura por vez; o ponto de inflexão em que um quadro troca para outro é uma palavra repetida nos dois textos, por exemplo “anos”, como acima descrito. O trabalho, assim, alterna entre as dez leituras, costurando um novo texto dentro da narrativa de Calvino.

Partiu de uma série de vontades iniciais: ler o texto em voz alta e transformar isso em um trabalho; instaurar um jogo que pode ser chamado de “calviniano” – em sua análise combinatória – dentro do próprio texto de Calvino; construir um trabalho mais indicial em relação ao texto que tem originado essas séries de trabalhos mais recentes; escrever valendo-me de um texto já pronto, remixando-o, sampleando-o, remontando-o e observar que tipo de novo escrita pode surgir dali.

Os trabalhos que venho desenvolvendo estão bastante ligados a um romance que não será apresentado junto a eles. [LEITURAS_NOME] é uma forma de tentar invocá-lo em sua matriz criativa – na forma essencial de como identifico a criação do romancista – e fazer com que ele possa se dar a ver em uma experiência audiovisual. A abertura da narrativa através de um enunciado simples me interessou: uma palavra detona a transição, ela é o ponto de inflexão, o nó entre as várias linhas.



Já *Desmontagem*, poderia ser descrito da seguinte forma:

1. Selecione um texto do seu interesse;
2. Escolha um programa de análise de corpus de sua preferência;
3. Estude esse texto através desse programa, buscando entender sua estrutura, suas repetições de palavras, seu tema, suas hierarquias, através da tabulação de seus vocábulos;
4. Remonte esses estudos em um segundo livro.

Desmontagem é um livro de artista, criado a partir da apropriação do texto de Calvino. Através de uma prática de pesquisa da linguística, a *análise de corpus*¹. Por meio de um *concordador*, é possível, por exemplo, contar o número de vezes em que uma palavra aparece num corpus de texto, qual a combinação de duas palavras que mais ocorre, etc.

Em um trecho avançado de *Se um viajante...*, temos a reprodução do diário de um dos personagens, Silas Flannery, ele mesmo um escritor. A passagem é uma longa reflexão sobre o fazer da escrita, sobre seu desejo de escrever o “escrevível” que não foi jamais narrado por ninguém, como uma escrita desencarnada, indefinida.

Como eu escreveria bem se não existisse! Se entre a folha branca e a efervescência das palavras e das histórias que tomam forma e se desvanecem sem que ninguém as escreva não se interpusse o incômodo tabique que é minha pessoa! O estilo, o gosto, a filosofia, a subjetividade, a formação cultural, a experiência de vida, a psicologia, o talento, os truques do ofício: todos os elementos que tornam reconhecível como meu aquilo que escrevo me parecem uma jaula que limita minhas possibilidades. Se eu fosse apenas uma mão decepada que empunha a pena e escreve... Mas o que moveria essa mão? A multidão anônima? O espírito dos tempos? O inconsciente coletivo? Não sei. Não quereria anular a mim mesmo para tornar-me o porta-voz de alguma coisa definida. Só o faria para transmitir o escrevível que espera para ser escrito, o narrável que ninguém narra. (CALVINO, 1990, s. p.)

Nessa passagem, em meio a um bloqueio criativo, o escritor busca em outros textos a inspiração para voltar a escrever. Como tentativa desesperada, passa a copiar inícios de textos célebres, na busca por herdar a energia criativa contida nesses romances. Copia os primeiros parágrafos de *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski, como forma de ultrapassar o terror do vazio da primeira página em branco.

Creio que pode estar aí uma chave de entendimento sobre o porquê não só de ter decidido fazer *Desmontagem*, mas também de colocar *Se um viajante* numa noite de inverno como origem-turbilhão dessa série de trabalhos: ao me parear junto das estratégias criativas de Calvino, entro na corrente de um movimento já iniciado.

Ainda nesse trecho, o escritor é visitado por uma pesquisadora de seus textos, que diz que não leu nenhum deles da forma tradicional. Ela perscrutava os romances através de um programa de leitura eletrônica que ordena os vocábulos em ordem de frequência e isso bastaria para entender o texto. Parti dessa ideia para desenvolver

¹ Linguística de corpus (ou córpus) é uma área da Linguística que se ocupa da coleta e análise de conjuntos de dados linguísticos coletados criteriosamente para serem objeto de pesquisa linguística. É uma abordagem empirista do texto, que se debruça sobre padrões de linguagem utilizados na escrita, identificados através de programas de computador chamados concordadores. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lingu%C3%ADstica_de_corpus>. Acesso em 7 mai. 2018.

Desmontagem: esse trabalho é uma forma de pesquisar, de ler e processar o romance de forma mais visual e instantaneamente apreensível. É a tentativa de entender o texto e as palavras como matéria plástica de fato.

Venho fazendo várias incursões investigativas usando a análise de corpus em *Se um viajante...*, desde as mais primárias, como a listagem das palavras mais recorrentes, até buscas mais subjetivas, como a das palavras que tratam do próprio fazer da escrita. O mais importante tem sido o encontro proporcionado pelos acasos poéticos surgidos em combinações de palavras como “pelo todos nada qual pode ter são depois só vez assim” dentro de uma lista dura de vocábulos. Mesmo dentro de uma investigação sistematizada, informatizada e digitalmente processada, é possível identificar lampejos poéticos, ver a emoção vazar para dentro do sistema. Desmontagem, enquanto livro de artista, permite-me usar outra faceta da minha formação de pesquisador visual: o design.

Nessa altura uma pergunta já deve estar instalada: foram feitas tantas menções ao livro de Italo Calvino, mas por que especialmente esse texto? O que existe nesse livro que provocou uma resposta poética? Essas são as perguntas mais evidentes, ao menos para mim, no momento atual de pesquisa. Tentarei refletir sobre elas.

Mal começou a ler, Vincent Degraël teve uma sensação de mal estar que lhe foi impossível definir com precisão, mas que se acentuava à medida que virava as páginas do volume, com a mão cada vez mais trêmula: era como se as frases que tinha diante dos olhos se tornassem de chofre familiares, fazendo-o irresistivelmente lembrar alguma coisa, como se à leitura de cada uma delas se impusesse, ou antes superpusesse, a lembrança ao mesmo tempo precisa e frouxa de uma frase idêntica que ele lá lera em algum lugar [...] (PEREC, 2004, p. 76)

E o conto segue:

Eram quatro horas da manhã quando Vincent Degraël terminou a leitura de *Viagem de inverno*. Havia localizado cerca de trinta empréstimos. Certamente haveria outros. O livro de Hugo Vernier parecia uma prodigiosa compilação dos poetas do fim do século XIX, um centão desmesurado, um mosaico em que quase todas as peças eram obra de outrem. Mas no exato momento em que se esforçava por imaginar esse autor desconhecido que decidira extrair de livros alheios a própria matéria de seu texto, quando tentava figurar até o fim esse projeto insensato e admirável, Degraëll sentiu nascer em seu íntimo uma suspeita assustadora: acabava de lembrar que, ao tomar o livro da estante, havia maquinalmente observado a data, movido por esse reflexo de jovem pesquisador que jamais consulta uma obra sem atentar para os dados bibliográficos. Talvez se tivesse enganado, mas achava que havia lido “1864”. (PEREC, 2004, p. 78)

Esses dois trechos, na verdade, não são de Italo Calvino, mas de Georges Perec. Nesse conto, o protagonista encontra fortuitamente um livro chamado *Viagem de inverno*, e identifica nele trechos de outros textos que assumira que o autor copiara, até perceber que a data de publicação do livro antecederia os outros textos em até vinte e cinco anos. Pensa, então, que talvez o caso fosse contrário: *Viagem de inverno*, apesar de ter se mantido nos recônditos esquecidos da literatura, nutriria quatro

gerações posteriores de grandes autores. O protagonista encontrou mais de trezentos trechos que se repetiram em mais de trinta poetas posteriores ao livro. Adriano Schwartz, no posfácio de *A coleção particular* (PEREC, 2004), nos diz que Péric se considerava apenas um copiador competente que emprestava histórias alheias e transformava-as.

Posso imaginar que Calvino tenha enxergado nesses empréstimos uma abertura e que ele próprio tenha se sentido impelido a tomar o texto de Péric para levá-lo adiante, transformando-o em *Se um viajante numa noite de inverno*. Coloco-me, embora em clara posição de humildade perante esses gigantes da literatura, nesse fluxo, ao apropriar-me do romance do autor italiano como um deflagrador para meus trabalhos visuais. Aproveito para ressaltar que toda a aproximação literária é feita aqui por um artista, com interesse de espectador e sem conhecimento especializado, no papel de um pesquisador visual que toma para si uma obra literária e que precisa refletir sobre ela dentro de suas possibilidades e interesses.

Se um viajante... é uma obra meta-literária. O romance começa com o narrador dirigindo-se diretamente ao leitor que está com o livro em mãos e preparando-se para lê-lo. Após algumas páginas de digressão sobre o próprio ato de começar a ler o livro, o romance entra no trecho ficcional homônimo.

Esse início de romance se desenrola em volta de uma mala que precisa ser entregue a alguém pelo personagem principal, sem que se saiba exatamente qual conteúdo ela carrega ou o porquê da necessidade de entregá-la. A valise precisa ser trocada por outra igual, porém vazia, por meio de um encontro fortuito com um desconhecido no meio da estação. A senha para os envolvidos se reconhecerem envolve “Zenão de Eléia”, o filósofo do paradoxo do movimento: uma flecha, para atingir seu alvo, precisa antes percorrer a metade do caminho entre o arco e seu destino; para alcançar a metade do caminho, ela precisa percorrer a metade da metade e, assim ao infinito, em uma eterna divisão que a faria parar no ar e cair aos pés do atirador. O movimento, portanto, seria uma ilusão de nossos sentidos.

Não por acaso a senha invoca o paradoxo de Zenão. Assim como a flecha que jamais chega ao alvo, a mala também não consegue encontrar seu destino. Identifico aí uma metáfora poderosa sobre meu fazer em arte – e, correndo o risco de uma extrapolção exagerada – sobre minha forma de entender o conhecimento. A pesquisa artística como um mala que se carrega sem saber direito o porquê ou o que ela contém, a qual somos impelidos a entregar para outrem que não sabemos quem, mas sem a possibilidade de obter êxito na tarefa. À medida que a chegada se aproxima, a distância final a ser percorrida se divide infinitamente, a tensão entre objeto e destino – ou a pergunta e a resposta – aumenta mas nunca se resolve.

A passagem termina com o delegado da cidade chegando repentinamente junto ao protagonista desconhecido, dizendo a senha e ordenando-o que pegue um trem que não passaria naquela estação, mas que uma organização misteriosa e muito poderosa faria parar. O trem parou, levou o personagem e a narração embora consigo. Esse início de romance se interrompe e a narrativa se volta para o leitor – não mais o real, mas o personagem dentro do livro que também estava lendo *Se um viajante numa noite de inverno* – e que teve sua leitura interrompida pelo fato de ter em mão uma cópia defeituosa do texto de Calvino, onde a história não continuava por

um problema de impressão.

A partir daí o Leitor (agora transformado em personagem) adentra uma saga tentando finalizar sua leitura do romance, voltando à livraria e reclamando uma cópia sem erros. Recebe outro livro e, logo ao iniciar a leitura, percebe que este não é o mesmo texto que lia, entretanto, é tão interessante quanto e resolve lê-lo. Abre-se outro trecho de romance que, novamente é interrompido em sua melhor parte e, assim, o leitor (real) passa por dez inícios de romances entremeados pela aventura do Leitor (personagem) atrás da finalização do texto e de sua paixão pela Leitora, chamada Ludmilla, que está na mesma situação que ele.

Calvino opera, em *Se um viajante...* como um mágico que entrega o truque já nos primeiros instantes de seu número. É possível deduzir, já nas primeiras dezenas de páginas, que o romance será fragmentário, cheio de começos que não se concluem. Porém, o que poderia causar desinteresse, com o trabalho hábil do autor, provoca uma sensação de curiosidade em relação a como a mágica vai continuar, como ele vai nos enganar dessa vez. De alguma forma, esse é um procedimento que busco em meu trabalho: esse “entregar o truque” está presente na maneira como formulo esses enunciados, esses pretextos que disparam os trabalhos. Está também no procedimento da repetição e da serialização, em que o que há de comum entre os trabalhos passa a ser entrevistado no desdobramento das séries. Voltarei a isso mais adiante.

Se um viajante numa noite de inverno é fruto da terceira fase do autor,

denominada de combinatória, pois Calvino vale-se de uma nova forma de fazer literatura: como um jogo combinatório. Segundo essa óptica, o autor deve fazer visível a estrutura da narração para o leitor e assim aumentar a sua participação na narrativa. Além disso, diz-se combinatória, visto que o mesmo mecanismo que permite escrever assume um papel central no interior da obra. Essa nova concepção literária de Calvino é fruto de numerosas influências: o estruturalismo, a semiótica, a aproximação com o Oulipo, a escritura labiríntica de Jorge Luis Borges, bem como da releitura de Tristram Shandy, de Laurence Sterne. (BRIZOTTO; BERTUSSI, 2013. p. 78)

Calvino parece tentar pensar uma possibilidade de narrativa em um mundo fragmentado e acelerado, onde o romance estruturado, com início, meio e fim perde seu lugar. Fazendo do próprio leitor o personagem principal do livro, o autor instaura um jogo de *mise en abyme*² que leva o leitor – o real, não o personagem – através dessa série de textos começados e não finalizados, em que o exercício da liberdade do autor se torna um exercício de possibilidades de autoria. E Calvino faz um jogo duplo, ao mesmo tempo que cria uma obra metanarrativa, que reflete e problematiza seu próprio fazer – o que poderia dar origem a uma narração árida e asséptica, voltada somente aos iniciados – também cria uma obra absolutamente narrativa e que se configura (creio ser possível de afirmar) em uma homenagem à beleza da literatura – o que ajuda a fisgar o leitor diletante.

2. En abyme é uma expressão em francês cunhada por André Gide e que referia-se à crítica literária. Ainda que, enquanto prática, exista na heráldica e esteja presente desde obras de Homero até Borges, foi no modernismo que tornou-se prática corrente. Gide definiu-a como uma estratégia metalinguística em que textos reproduzem sua estrutura em fragmentos dentro do próprio texto, como em um jogo de espelhos de pinturas como *As meninas*, de Velásquez. A ideia central para o autor era a da retroação. CORONA, Marilice. Autorreferencialidade em território partilhado. 2009. 282 f. Tese – PPGAV - UFRGS, Porto Alegre, 2009.

[...] a dimensão do tempo foi estilhaçada, não conseguimos viver nem pensar senão em fragmentos de tempo que se afastam, seguindo cada qual sua própria trajetória, e logo desaparecem. A continuidade do tempo só pode ser reencontrada nos romances da época em que o tempo, conquanto não parecesse imóvel, ainda não se estilhaçava. Um período de cerca de cem anos. (CALVINO, 1990, s.p.)

A importância de *Se um viajante...* em meus trabalhos faz surgir algumas dúvidas: o romance não é uma experiência inaugural da metalinguagem e da autorreflexão, tampouco é a mais significativa delas, como poderíamos apontar em *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello, ou nos romances de Georges Perec. Como exercício de linguagem, de montagem e de fragmentação, Calvino mantém-se em limites muito mais modestos do que um *Ulisses*, de James Joyce, ou *Galáxias*, de Haroldo de Campos. Tampouco como narrativa, diria que seja a mais impressionante com a qual já tive contato. Então, por que a escolha? Talvez justamente aí esteja o motivo: porque ela não é uma experiência de vanguarda em nenhum desses sentidos, mas está entre todas essas coisas, e faz desse espaço intermediário a estratégia para que essa amálgama funcione. Também não me vejo como um artista dos extremos, pelo contrário, talvez pudesse advogar em termos da defesa da mediana – ou da mediocridade. Não discuto, em meus trabalhos, o desenho em sua máxima elasticidade, ou o filme, ou a pintura de paisagem, mas navego entre essas linguagens e questões. Não abandono um grau de projeto e de racionalidade, mas não abro mão dos acasos da materialidade e dos caminhos decididos pela inteligência muda dos materiais.

Quando tive contato com *Se um viajante...*, estava em um momento pós-primeira exposição individual, da série *Reminiscências futuras*³, com uma sensação de vazio, urgindo uma revisão de toda a produção, em que parece impossível voltar à elaboração criativa. Encontrei no romance muitas respostas profundas para questões que estava somente começando a arranhar a superfície. Por conta disso, pensei em responder a elas com novos trabalhos.



Tendo em mente o que Maurice Blanchot fala sobre o mestre, poderíamos tentar extrapolar a relação entre esse e seu discípulo para a função da obra de arte em

um trabalho de pesquisa em poéticas visuais:

O mestre, assim, não está destinado a aplainar o campo das relações, mas transformá-lo; não a facilitar os caminhos do saber, mas, antes de mais nada, a torná-los não apenas mais difíceis, mas propriamente intransponíveis; o que a tradição oriental da atividade do mestre mostra muito bem. O mestre não dá coisa alguma a conhecer que não permaneça determinada pelo “desconhecido” indeterminável que ele representa, desconhecido esse que não se afirma pelo mistério, o prestígio, a erudição daquele que ensina, mas pela distância infinita entre A e B [A sendo o mestre e B o aluno]. Ora, conhecer por intermédio da medida do “desconhecido”, avançar para a familiaridade das coisas mantendo sua estranheza, referir-se a tudo por intermédio da própria experiência da interrupção das relações, nada mais é do que ouvir falar e aprender a falar. (BLANCHOT, 2010, p. 33)

O trabalho artístico é aquele que não simplifica o caminho do seu discípulo – aqui o próprio artista/pesquisador – e, resgatando a ideia da flecha de Zenão e a distância intransponível entre o arqueiro e o alvo, poderíamos dizer que torna-o ainda mais complexo. O objeto artístico é o desconhecido impossível de conhecer em sua totalidade, afinal, ele sabe sempre mais do que o próprio artista. Sua fatura instaura questões maiores do que inicialmente intencionadas e a sua materialidade remete a uma sabedoria ancestral, à sapiência dos materiais, das substâncias. Sua inscrição na história da arte remete a um tempo muito maior do que o tempo do próprio artista, e que lhe é impossível de apreender. Conhecemos o trabalho de arte por seus estranhamentos.

Penso que tomo *Se um viajante...* como esse desconhecido, como um centro evanescente em relação ao qual me aproximo e me afasto em um pendular. Alguns dos trabalhos a que me refiro aqui estão colados ao livro, são comentários marginais ao texto. Outros possuem uma relação muito mais tênue, menos palpável. Isso se dá porque existe uma interrupção intransponível, uma estranheza que se reafirma a cada nova leitura, uma camada que se adensa a cada vez que volto a pensar no romance. Se dá pela natureza infinitesimal, pela distância eternamente divisível, da linguagem, do pensamento, da atividade artística.

No romance do autor italiano, as histórias se desdobram infinitamente e remetem umas às outras, em um jogo em abismo. O nome do personagem de um dos capítulos volta como o nome de uma fábrica em outro; a protagonista de um dos trechos reaparece em outro momento com um papel completamente diferente; as imagens aparecem, reaparecem, somem e se transformam com o andar do texto. Essa é uma prática que persigo já desde desenhos mais antigos, em que os trabalhos passavam a servir de referência para os outros trabalhos, constantemente redeseenhados, cortados, remontados.

Em *Entre*, esse jogo em abismo também acontece: a capa do livro *Desmontagem* é feita através da reprodução de um dos desenhos de *Pretexto #2*. O texto de [LEITURAS_nome] aparece em *Desmontagem*. Um dos desenhos de *Preciso* utiliza a técnica da grade de Vago. Persigo esses vínculos como forma de criar novos caminhos entre os trabalhos, de modo que as relações sejam cada vez menos causais e temporalmente lineares, que esses caminhos tornem-se mais e mais labirínticos.

A escrita de *Se um viajante...* poderia ser interpretada como duplamente des-

contínua: a dos começos reiterados somada à descontinuidade de escrita que Blanchot. No primeiro volume de *A conversa infinita* (BLANCHOT, 2010), o texto faz um elogio à descontinuidade. Remete ao pensamento de Platão, de Nietzsche, de Bataille, como pensadores do descontínuo. O arranjo que interessa ao autor não é aquele da composição, mas o da justaposição, em que o acerto se dá no nível da desordem. A oposição entre pergunta e resposta ou a linearidade de um pensamento argumentativo não dão conta do verdadeiro sentido do conhecimento: operar uma linguagem que põe a própria linguagem em jogo. Este é um jogo que Calvino se dispõe a jogar em sua obra.

Desmontagem e [LEITURAS_nome] colocam em jogo duas formas de ler um livro, uma analítica, estatística e científica (Desmontagem) e outra mais aleatória, que dá vazão às poéticas do acaso ([LEITURAS_nome]).

Retomando a ideia de análise combinatória dentro das estruturas narrativas, Calvino faz com que, não só a estrutura do texto seja analisada sob essa ótica, mas a estrutura entre narrador, texto e leitor também sejam tragadas por esse vórtex de sentido.

Mas este é somente o primeiro passo da gramática e da sintaxe da ficção narrativa. O jogo combinatório entre as possibilidades narrativas logo ultrapassa o nível do conteúdo para se aproximar da relação entre narrador, material narrado e leitor: isso nos leva ao conjunto de problemas mais difíceis que a ficção contemporânea enfrenta.⁴

Maurice Blanchot defende que as verdadeiras ideias não se desenvolvem. Mesmo que isso não seja uma argumentação contra a razão — o autor afirma que o juízo é um animal que dorme fácil e às vezes precisa ser cutucado — parece-nos que ele desenvolve uma argumentação contra o ter razão, no sentido de esse ter razão ser assumido sob uma ótica do progresso positivo. Os verdadeiros pensamentos são os pensamentos de recusa, já que são os questionam a ordem. A palavra, quando verdadeira, não busca ser a palavra última.

Ao contrário, a fala que não desenvolve renunciou desde o início à última palavra, seja porque este supostamente já foi pronunciado, seja porque falar é reconhecer que a fala é necessariamente plural, fragmentária, capaz de manter sempre a diferença, para além da unificação. Alguém diz algo e se detém aí: isso significa que outro alguém tem o direito de falar e que é preciso lhe dar lugar no discurso. (BLANCHOT, 2010b, p. 87)

Essa, parece-nos, é a palavra de Calvino. Se a palavra não quer ser a última, significa que ela pode ser sempre desdobrada. Assim como em *Viagem de inverno*, de Perec, em que o conto se presta ao seu desdobramento, coisa feita por Calvino em *Se um viajante...*, no texto do autor italiano, existem inúmeros fios soltos em suas narrativas suspensas que permitem seus desdobramentos posteriores.

Tento, em meus trabalhos da série *Entre*, dar vazão a esse tipo de abertura, de

4. Minha tradução. Texto original: But this is merely the first step in the grammar and syntax of narrative fiction. The combinatorial play of narrative possibilities soon passes beyond the level of content to touch upon the relationship of the narrator to the material related and to the reader: and this brings us to the toughest set of problems facing contemporary fiction. (CALVINO, 1986, p. 4)

que os trabalhos não se encerrem em si. *Entendo [LEITURAS_nome]* como uma operação de abertura no texto de Calvino, que poderia desaguar em uma leitura infinita; Desmontagem é só uma das possibilidades de análise do livro, que poderia ser seguida.

Na alegoria de uma conversa entre duas pessoas que consistiria somente da segunda ouvindo a primeira e repetindo o que esta havia dito quase nos mesmos termos, invertendo os papéis indefinidamente, Blanchot vê a impossibilidade da repetição de um mesmo pensamento. Dessa repetição é que surgiria a diferença fundamental:

[...] mas se a farsa por sua vez se repete? Se aquilo que ocorreu sempre retorna, e outra vez, e outra? Se aquilo que foi dito uma vez não só não cessa de ser dito, como recomeça sempre, e não apenas recomeça, mas impõe-nos a ideia de que isso na verdade jamais começou, tendo desde o começo começado por recomeçar, destruindo desse modo o mito do inicial ou do original (ao qual continuamos irrefletidamente submetidos) e ligando a fala ao movimento neutro daquilo que não tem começo nem fim, o incessante, o interminável? (BLANCHOT, 201, p. 90)

Essa ideia está plenamente colocada em *Se um viajante...*, não só em trechos pontuais como o supracitado, porém como concepção do texto e de processo. Além de uma citação direta e, poderíamos dizer, uma apropriação do texto de Péric, é também uma citação das infindáveis possibilidades da literatura, de seus estilos, de seus objetos, de seus assuntos.

Venho desenvolvendo, nesse conjunto de séries, trabalhos que não têm um desenvolvimento estilístico evolutivo, em que exercito inúmeras possibilidades do desenho — e do desenho como pensamento para a pintura, o vídeo, o design — de modo repetitivo, mas com uma constante pergunta: essa repetição é possível? *[LEITURAS_nome]* é um vídeo em loop, termina exatamente como começa e reinicia. Entretanto, em interlocução com Maurice Blanchot, seria possível afirmar esse exatamente em "...termina exatamente como começou..."? Ou esse reinício é sempre o de um novo texto? Busco sim, em determinados momentos, deslindar o texto de Calvino, desde que entendamos o gesto de desembaraçar o fio de sua narrativa como também gesto que a emaranha novamente em seguida.

Em *[LEITURAS_nome]*, esse novo texto costurado por dentro do texto de Calvino sugere uma narrativa com sentido em suspenso. Os trechos se encadeiam em palavras pouco evidentes, sem que o corte seja completamente abrupto (ao menos isso foi o que busquei durante toda o desenvolvimento do vídeo). Por isso, enquanto a leitura de um trecho começa a criar um certo sentido, falando de um contexto narrativo específico, logo em seguida é justaposto a outro trecho, que pega a narrativa e a leva em outra direção.



Desmontagem é um trabalho que flerta com a arte conceitual de grupos como o *Art & Language*, ou a poesia concreta dos irmãos Campos. Ainda assim, talvez seja uma busca por pensar tanto a diagramação quanto uma análise linguística enquanto possibilidades de expressão artística. O livro retira a narrativa do livro de Calvino para analisa-la em suas características de repetições de padrões, em seus usos de linguagem, em suas particularidades descritivas linguísticas (aqui pensando na tradução para o português da referida edição).

Essas operações, de alguma forma ou de outra, estão já no livro. O procedimento de Desmontagem é sugerido por uma das personagens, por exemplo. Ainda assim, talvez o motivo de estar me valendo do texto de Calvino seja porque algo que poderia ser uma “mera” transposição entre uma ideia colocada textualmente e sua execução como trabalho visual sempre carrega consigo uma enorme possibilidade artística. Essa tradução é, talvez, o principal motor criativo desses trabalhos recentes. Como diz William Kentridge (2014), é um processo que preza pelo elogio à tradução errônea, onde o que interessa são justamente esses deslizamentos entre uma linguagem e outra. Desmontando o texto de *Se um viajante...* e remontando-o em outro livro crio outra narrativa, mais visual, que se vale das tabulações de dados, do design, para escrever outro texto.

No romance de Calvino, existe o personagem que é também ele mesmo um escritor em momento de crise criativa (já o citamos anteriormente, chamado Sillas Flannery). Visitado por Ludmilla, a Leitora que desejava conhecê-lo após ter lido todos os seus livros, acontece o seguinte diálogo:

[...] uma vez que correspondo ao que ela considera o modelo ideal de escritor. Esse modelo consiste – para dizê-lo com as palavras dela – num autor que faz os livros “como uma aboboreira faz abóboras”. Usou também outras metáforas de processos naturais que seguem imperturbavelmente seu curso: o vento que modela as montanhas, os sedimentos das marés, os anéis anuais dos troncos; mas essas eram metáforas da criação literária em geral, ao passo que a imagem da aboboreira se referia diretamente a mim. (CALVINO, 1990, s. p.)

Ludmilla admira os escritores que escrevem como os animais que cavam tocas, que fazem formigueiros e colmeias. Novamente, ela fornece-nos outra imagem, ao falar sobre sua visão dos romances desse escritor:

Não, veja só... Os romances de Silas Flannery são alguma coisa bem caracterizada... Tem-se a impressão de que já estavam ali, com todos os detalhes, antes mesmo que o senhor os tivesse escrito... Parece que passam através do senhor, que sabe escrever, porque para que sejam escritos é preciso existir alguém que saiba fazer isso... (CALVINO, 1990, s. p.)

Ludmilla é a leitora que se interessa pela narrativa, enquanto sua irmã é a pesquisadora que está interessada nos aspectos quantitativos e linguísticos dos textos. Não só *Desmontagem* pode ser visto como uma tentativa de cruzar essas duas possibilidades de leitura mas, creio, todos esses trabalhos recentes. Partem de um pendular entre privilegiar o trabalho conceitual/intelectual/racional e aproximar-me de um trabalho mais poético/sensório/pré-consciente.

Como já comentado, antes do encontro com o livro de Italo Calvino, vinha eu de um hiato criativo, de um momento de repensar meu trabalho artístico. Defrontar-me com a potência de abertura desse texto despertou o desejo de responder poeticamente a ele, mesmo que, no início, acreditasse que essa relação seria curta, que o romance teria somente a função de tirar-me da inércia e que logo seguiria por outros caminhos. Essa aproximação tem-se mostrado muito mais prolífica do que jamais imaginara e não parece ter se esgotado ainda.

Talvez, além de todas relações já elencadas anteriormente, ainda reste uma outra proximidade não mencionada. Nesse gosto pelo jogo, identifico em Calvino uma característica que me é cara: a descrença na possibilidade da conclusão. O romance, é claro, termina, tem uma certa duração não só material mas também narrativa. Mas a interrupção dos começos de romance é o que permanece, a repetição é o que mais caracteriza o texto. Meus trabalhos também, evidentemente, têm uma duração: o tamanho de página, a quantidade de repetições materiais que pude fazer, o tempo de um vídeo, o número de caracteres de um texto. Entretanto, busco que sugiram sempre possíveis desdobramentos. Como Paul Valéry (1999), quando defende que nenhum trabalho de arte é jamais terminado, mas sim abandonado, sinto que nada que produzo está acabado, mas sim interrompido.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRIZOTTO, B; BERTUSSI, L. T. *A mulher enquanto leitora em se um viajante numa noite de inverno*. In *CADERNOS DO IL*, nº 47, dezembro de 2013.

BLANCHOT, M. *A conversa infinita 1: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, M. *A conversa infinita 3: a ausência de livro*. São Paulo: Escuta, 2010b.

CALVINO, I. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. E-book. Paginação irregular.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.

_____. Cybernetics and Ghosts. In Calvino, Italo. *The Uses of Literature*. San Diego, New York, London: Harcourt Brace & Company, 1986.

KENTRIDGE, W. *Seis lições de desenho*: William Kentridge. Instituto Moreira Salles. Manaus: AMZ Mídia Industrial S.A., 2014. 392 minutos, DVD, legendado, colorido.

PEREC, G. *A coleção particular*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de Poética. In: _____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 179-192

Submetido em 20/04/2019

Aceito em 10/06/2019

PAULO GAIAD: ENTRE LUGARES E CAMINHOS
PAULO GAIAD: BETWEEN PLACES AND ROADS
PAUL GAIAD: ENTRE LUGARES Y CAMINOS

*Rafael Fontes Gaspar*¹

Resumo

A obra do artista Paulo Gaiad revela narrativas entre a ficção e a biografia, em tramas que são tecidas por imagens e palavras, que contam uma série de acontecimentos reais e imaginários registrados pela memória e reinventados pela imaginação, sobre lugares, viagens e paisagens. Deste modo, pretende-se lançar um olhar sobre os elementos narrativos do artista a partir de aproximações e distanciamentos, com o processo de criação híbrido das linguagens artísticas, inseridas no cenário contemporâneo. Além disso, os elementos narrativos na obra do artista, apresentam-se contra a destruição da memória, presente no imediatismo da vida cotidiana e na escravidão imposta pelo trabalho, o que pertence à própria característica da experiência na vida contemporânea.

Palavras-chave: arte contemporânea; narrativa; paisagens; viagens.

Abstract

The work of the artist Paulo Gaiad reveals narratives between fiction and biography, in plots that are woven by images and words, which tell a series of real and imaginary events, recorded by memory and reinvented by imagination, places, travels and landscapes. In this way, we intend to take a look at the narrative elements of the artist based on approximations and distances, with the hybrid creation process of the artistic languages, inserted in the contemporary scenario. Moreover, the narrative elements in the artist's work are presented against the destruction of memory, present in the immediacy of daily life and in slavery imposed by work, which belongs to the very characteristic of experience in contemporary life.

Key-words: contemporary art; narrative; landscapes; travels.

1 Doutorando (linha de pesquisa Teoria e História da Arte – 2016-2020) e mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Santa Catarina (Udesc), especialista em Filosofia Moderna: Aspectos Éticos e Políticos e graduado em Filosofia pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0670197855501141>.
Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-7938-7310>
rafaelfontesgaspar@gmail.com

Resumen

El trabajo del artista Paulo Gaiad revela narraciones entre ficción y biografía, en tramas tejidas por imágenes y palabras, que cuentan una serie de eventos reales e imaginarios grabados por la memoria y reinventados por la imaginación, sobre lugares, viajes y paisajes. Así, se pretende echar un vistazo a los elementos narrativos del artista desde aproximaciones y distancias, con el proceso de creación híbrida de lenguajes artísticos, insertados en el escenario contemporáneo. Además, los elementos narrativos en la obra del artista se oponen a la destrucción de la memoria, presente en la inmediatez de la vida cotidiana y la esclavitud impuesta por el trabajo, que pertenece a la característica de la experiencia en la vida contemporánea.

Palabras-clave: arte contemporánea; narrativa; paisajes; viajes.

ISSN: 2175-2346

O artista plástico Paulo Gaiad, nascido na cidade de Piracicaba em 1953, interior de São Paulo, fixa residência na ilha de Florianópolis, capital de Santa Catarina, em 1981, onde se tornará mais tarde um artista representante da cena contemporânea catarinense. Morreu aos 63 anos, em outubro de 2016, após passar um período de internação no hospital Baía Sul. Gaiad é um artista que considerava o seu processo de criação "como um trabalho de alma". Nesse sentido, parte da composição do seu trabalho surge de uma subjetividade intensa e de uma relação mútua com o mundo exterior. Aliás, é neste mundo que o artista se apropria de outras memórias, tomando-as para si, ao tecer os fios de outras vivências, reinventando-as com sua própria biografia, em uma única obra. A força estética do seu trabalho abrange um processo amplo de procedimentos e operações, entre técnicas e materiais, como desenho, pintura, fotografia, costura e a marcenaria, no qual transforma matérias-primas como carvão, madeira, cimento, chumbo, papelão, tintas e tecidos; salienta-se ainda o recorte de diversos materiais, como fotografias, jornais e livros, que expressam na composição da sua obra, imagens íntimas e tempestuosas. Em vista disso, pretende-se explorar neste estudo as tramas narrativas construídas por imagens e palavras, que compõem a obra do artista, através de quatro produções intituladas: Uma senhora de cabelos brancos tecendo enfeites (2011), Ilha do papagaio (2007) e duas obras da série As paredes que me cercam (2003 - 2007).

Como foi dito anteriormente, a imagem construída pelo artista indica diversas estratégias, estéticas e conceituais, através de interações e trocas, com propostas e desafios, que aparecem entre diversas linguagens, articuladas na dimensão da arte contemporânea. A poética visual do artista pode ser apreciada por meio de processos híbridos, pois ele estabelece um diálogo intenso com outras linguagens. Exemplo disso é o uso da fotografia como instrumento de reminiscência na composição das suas paisagens. Este procedimento artístico elimina as fronteiras que existem entre os campos da pintura, fotografia, desenho e literatura. Neste estudo, as obras analisadas repercutem o procedimento do artista com a fotografia, como procedimento de reminiscência. Deste modo, pode-se observar nas imagens, conjunturas entre os procedimentos fotográficos com outros modos de expressão artística, como a pintura e o desenho.

A pesquisadora Paula Cabral Tacca analisa o papel da fotografia na arte contemporânea, tendo em vista o desafio da impossibilidade de sistematizar a produção artística contemporânea através de sistemas rígidos de arte, uma vez que esta é feita a partir de processos híbridos, os quais dificultam verificar categoricamente a obra de muitos artistas. Em seu artigo Não é mais sobre fotografia, é sobre arte contemporânea: alguns apontamentos (2017), Tacca descreve esse desafio e retrata o contexto da expressão artística, o mundo fragmentado e desordenado no qual se inserem os artistas.

Obviamente, não é simples lidar com essa constatação, em especial se esperamos ancoragem teórica e formal. Fica difícil enfrentar o desafio, se não estamos dispostos a encarar um campo que se atualiza o tempo todo, no desconhecido e no abismo aberto do indefinível. Obras e artistas marcados pela liquidez, pela fragmentação e pela (des)ordenação no caos da contemporaneidade. Obras que carregam a marca do gesto, do processo, do construído, do peso de uma existência ou de um vazio. Obras que não desejam ser

fotográficas, pictóricas, esculturais, ou isso, ou aquilo. Obras que são múltiplas, porosas, escorregadias. (TACCA, 2017, p.372)

Dentro dessa ótica, a fotografia, inserida na arte contemporânea, transita entre diversos procedimentos e operações, ao contrário da experiência mimética atribuída à origem da fotografia, com seu “antigo” dever de transpor a realidade para a imagem, no qual definia, como poder de registro e documento, sua característica “essencial” da fotografia. No início do século XXI, a questão sobre essa “essência” se enfraquece diante de um desdobramento contínuo de estratégias, que vão constituir a dimensão da arte contemporânea. Nessa perspectiva, o horizonte da fotografia indica outros lugares e caminhos, com diferentes possibilidades de combinação entre as linguagens. Assim, este procedimento da expressão artística pode ser considerado como um processo híbrido, ou, como são denominados também, como processos contaminados, expandidos. Conforme a análise da autora, o processo híbrido na arte contemporânea revela uma questão do tempo presente, “do agora”.

E que dentro de uma perspectiva mais segura, poderão ser analisadas e compreendidas a partir de vieses específicos, passando a ser chamadas, talvez, de pintura, escultura e fotografia – entre outras possibilidades –, mas sempre acrescidas de adjetivos como expandido, contaminado, híbrido. Isso releva as tentativas de alocação desse tipo de fotografia num lugar de compreensão segura e garantida, que são, em primeiro lugar, consequências das características e das demandas de um contemporâneo fragmentado e fragmentário e de uma postura contemporânea assumida pelos artistas sensíveis às questões urgentes do hoje e do agora. (TACCA, 2017, p.372)

Igualmente, pretende-se analisar as questões contemporâneas na obra do artista Paulo Gaiad, o gesto que expressa o estado dilacerado, fragmentado e desordenado da experiência humana no mundo atual. Com isto, esta investigação apresenta relações intercambiáveis de conceitos e posturas adotadas por Walter Benjamin (1892-1940) a respeito da transformação que ocorreu na tradição da arte e da narrativa. Entre os ensaios utilizados, está Narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1936) e Experiência e pobreza (1933), com o intuito de compreender a subjetividade intensa do artista, através de uma reflexão sobre a atrofia de uma experiência “autêntica”, constituída pela memória, que hoje se encontra ausente na vida contemporânea.

Para o autor, essa experiência instituída pela memória revelaria uma experiência “autêntica”, semelhante àquela que se transmitia entre as gerações através da oralidade, dos antigos provérbios e conselhos, apreendidos pelo gesto do trabalho artesanal. Porém, a intensa subjetividade do artista contrapor-se-ia, na filosofia benjaminiana, à esta experiência “autêntica” (Erfahrung), e seria mais apropriada à existência do indivíduo no “mundo capitalista moderno”: ao conceito de “vivência” (Erlebnis). Segundo Jeanne Marie Gagnebin, a “vivência” diria respeito à “experiência vivida, característica do indivíduo solitário” (GAGNEBIN, 1994, p. 9). Salienta-se que a “vivência”, além de concernir à solidão ao indivíduo contemporâneo, relacionar-se-ia, ainda, à circunstância deste indivíduo se encontrar, em sua existência, continuamente defrontado com a experiência do “choque”, experiência submetida dentro da vida nas grandes

idades.

Para Benjamin, o empobrecimento da experiência analisado no ensaio, *Experiência e pobreza* gira em torno, principalmente, de um período marcado pela desagregação dos valores humanos causada pela Primeira Guerra Mundial e da ascensão do nazismo ao poder. A experiência trágica tornou silencioso o combatente que viveu a experiência da guerra de trincheira e viu a morte do corpo diante da fome. Para o filósofo alemão, surge uma forma de miséria causada pelo monstruoso desenvolvimento da técnica que se sobrepôs ao homem.

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1994, p. 115.)

Nessa linha de reflexão, o filósofo Giorgio Agamben, no livro *Infância e História: ensaio sobre a destruição da experiência*, retoma a concepção de experiência benjaminiana, através de uma releitura atual deste conceito, e afirma que “nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim perfeitamente suficiente” (AGAMBEN, 2008, p. 21-22). Segundo o autor, as informações que são transmitidas no mundo inteiro não comunicam mais histórias surpreendentes; por mais que um atentado terrorista, ou uma grave crise econômica, ocorra, da forma mais desmoralizada que seja, não importa mais, pois sua informação acompanhada de tantas explicações não surpreende mais ninguém. Porém, o homem esgotado de experiências vive a crise econômica, a guerra, a ética do governo, a inflação, o silêncio e a corrupção. Deste modo, o filósofo conclui: “O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz –, entretanto nenhum deles se tornou experiência” (AGAMBEN, 2008, p. 21-22). Conforme descreve o autor, a própria experiência cotidiana é tão destrutiva para a experiência que nenhuma catástrofe possui mais o poder de impacto sobre a experiência do homem. Deste modo, pretende-se analisar a obra de Paulo Gaiad diante do esgotamento e da insuficiência da experiência “autêntica” no mundo contemporâneo, pois suas narrativas revelam o esforço de uma obra que combate a aceleração da vida cotidiana. Inserida em questões contemporâneas, sua produção luta contra uma cultura maciça e banal ao realizar operações estéticas, como rasuras, apagamentos e a degradação material. Suas obras são marcadas pela ação do tempo e apresentam tramas biográficas e fictícias, entrelaçadas pela memória, que surgem através de procedimentos híbridos pertencentes ao cenário artístico contemporâneo.

Corroborando com essa ideia, pode ser vista diante da obra de Gaiad intitulada *Uma senhora de cabelos brancos tecendo enfeite* (2011), na Figura 1. A composição visual apresenta a fotografia de uma senhora sentada à frente de uma casa açoriana, com uma fachada simples e com grandes janelas. Neste trabalho, o artista compõe o tecido branco que a senhora tece, entre as linhas e as superfícies preenchidas do desenho. Nota-se que as linhas do desenho do artista, formado em arquitetura

ra, se manifestam em complemento com o suporte da fotografia. Nessa perspectiva, o conjunto de enfeites costurados como uma pequena constelação, apresentam, a meu ver, os fragmentos da memória do artista. Além disso, essa tonalidade em sépia torna a imagem mais envelhecida. Uma senhora de cabelos brancos, a prática do tecer e uma casa antiga, podem ser vistas como uma reflexão sobre esse tempo que não existe mais, em que o valor da transmissão do conhecimento de práticas artesanais aparece nos detalhes dos cabelos brancos pintados pelo artista, como modo de ilustrar a experiência acumulada da senhora que tece; elementos narrativos que se apresentam contra a destruição da memória, presente no imediatismo da vida atual e na escravidão imposta pelo trabalho, que são características próprias da experiência do "choque" (Erfahrung) na vida contemporânea.



Figura 1 - Paulo Gaiad, Uma senhora de cabelos brancos tecendo enfeites. 2011. Pintura, fotografia e colagem sobre papelão. 120 x 50 cm.
Fonte: Acervo do artista.

Nesse trabalho, a sua maneira de atuar consiste na articulação de técnicas artesanais com o registro de fotos digitais. Além disso, como processo de reminiscência, se apropria de fotografias analógicas coletadas nos diversos arquivos que encontra, como em feiras de antiguidade e sebos. Dentro dessa configuração, pode-se afirmar que a arte contemporânea percorre o caminho contrário às tradições clássicas da narrativa, do mundo ocidental e oriental, que estavam vinculadas ao trabalho artesanal de sua cultura, das suas produções "perfeitas" da antiguidade. Os procedimentos artísticos, por exemplo, a escultura e a pintura, participaram deste trabalho artesanal que esteve vinculado à todas essas tradições, mas no cenário contemporâneo suas fronteiras são dissolvidas e se encontram diante de um tempo fragmentado. Essa questão se apresenta no trabalho intenso de alma e de experimentações técnicas de Gaiad, que transforma os elementos narrativos da sua produção visual em um traba-

lho estético provocativo e perturbador, que leva o espectador a sentir uma sensação profunda e desconcertante ao ver suas imagens.

O artista plástico em sua dimensão narrativa se torna o personagem da própria trama que tece. Assim, pode-se pensar, a meu ver, a obra deste artista plástico não como uma narração, mas a partir de uma dimensão narrativa, onde apresenta traços biográficos tecidos entre a ficção e a vida. Na série *As paredes que me cercam* (2003-2007), aparece um elemento fundamental na obra do artista, a figura da vaca preta. Esse elemento narrativo constitui principalmente as narrativas da série *Atestado da loucura necessária* ou *A vaca preta que pastava em frente da minha casa* (2003-2008). Nessa série, Gaiad medita sobre o tempo ocioso que está presente na vida do animal, que pasta em frente à sua casa, onde estava sendo construída uma igreja. Com a figura da vaca, sugere o autorretrato da própria condição de artista. A condição do animal bovino e a condição do artista propostas em seu trabalho mostram a importância de se perceber o instante atual. A ruminação surge como um ato de criação, em perfeita harmonia com seu tempo presente. Nesse sentido, Friedrich Nietzsche (1844-1900) afirma suas principais ideias sobre a memória e o esquecimento através da figura do animal bovino presente na Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história (1874).

Considera o rebanho que passa ao teu lado pastando: ele não sabe o que é ontem e o que é hoje; ele saltita de lá para cá, come, descansa, digere, saltita de novo; e assim de manhã até a noite, dia após dia; ligado de maneira fugaz com seu prazer e desprazer à própria estaca do instante, e, por isto, nem melancólico nem enfadado. Ver isto desgosta duramente o homem porque ele se vangloria de sua humanidade frente ao animal, embora olhe invejoso para a sua felicidade – pois o homem quer apenas isso, viver como o animal, sem melancolia, sem dor; e o quer, entretanto em vão, porque não quer como o animal. O homem pergunta mesmo um dia ao animal: porque não me falas sobre tua felicidade e apenas observa? O animal quer também responder e falar, isso se deve ao fato de que sempre esquece o que queria dizer, mas também já esqueceu esta resposta e silencia: de tal modo que o homem se admira isso. (NIETZSCHE, 2001, p. 7)

Como pode ser vista na série *As paredes que me cercam* (Figura 2), a poética do artista rompe com a “representação” da realidade e admite outras funções. Na imagem, as linhas do desenho complementam os galhos e o tronco da árvore registrado pela fotografia. A vaca como elemento narrativo fundamental se apresenta através de uma foto em preto e branco, colada sobre um fundo preto, dissolvido pela tinta acrílica, em que palavras e linhas incidem diante de um cenário melancólico e noturno. As folhas de papel são sobrepostas à imagem e aparecem como se estivessem soltas sobre a mesa do seu ateliê. Neste jogo, entre palavra e imagem, a partir de um olhar apurado, pode-se ler os textos de sua autoria. Gaiad confessa seus segredos de forma escrita: “Preciso de histórias. Eu preciso andar. Preciso parar, recomeçar. No geral, tudo que fiz, deixo para trás. Gerando algumas memórias, as essenciais. Gerando texto e imagens para poder contar”.



Figura 2 - Paulo Gaiad, *As paredes que me cercam VI*. 2003 - 2007. Acrílica, fotografia, cimento e massa sobre tela. 200 x 140 cm. Fonte: Acervo do artista.

Nesse sentido, pode-se considerar que a memória do artista se apresenta como um receptáculo, constituída por um manancial de impressões que foram registradas pela observação das paisagens que, por sua vez, apresentam ao espectador a reflexão do espaço como um acontecimento. Não de um espaço geograficamente específico ou documentado, mas de uma memória que se reinventa a partir de fragmentos, expressos por camadas feitas através de desenhos, traços, linhas, figuras que são ocultas e reveladas em um jogo de lembranças e esquecimentos. O artista também utiliza a raspagem como uma de suas técnicas que marcam a destruição e o apagamento. Essa pulsão de vida e de morte, neste jogo de recordações e apagamentos, constitui o arquivo do artista como um domicílio da alma, considerado este como o “espírito do lugar”. Conforme Jacques Derrida (1930-2004), em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (1995), o homem apresenta no percurso histórico um desejo de memória (DERRIDA, 2001, p. 9). Assim, os arquivos tornam-se moradia da memória, lugar institucionalizado e público dos acessos mnemônicos. As noções de memória sofreram modificações significativas, pois, com o advento das novas tecnologias, muda-se o ponto de vista teórico sobre a concepção de memória, bem como o processo de arquivamento. Nesse sentido, a produção visual do artista estabelece uma luta contra a amnésia, porém, o trabalho de arquivo apresenta uma contradição, ao mesmo tempo que o arquivo conserva (pulsão de arquivo), ele mesmo o destrói (pulsão de morte). Assim sendo, para Derrida (2001, p. 32), não existe o desejo de arquivo sem a possibilidade do esquecimento. Tal como a tradição histórica requer o acesso para tratar sobre os temas como arquivos e memórias, as construções estéticas contribuem para compreender e ampliar as relações do homem com a experiência,

memória e arquivo.

Além disso, o artista explora múltiplas perspectivas; as formas de expressão se tornam mais potentes com o processo híbrido de sua produção. Com isto, a força estética da sua criação reflete a intensa cultura midiática e fragmentária do mundo contemporâneo. Deste modo, Gaiad compreende a fotografia como instrumento, pincel, ou seja, ela se torna mais uma “mídia” na construção de suas imagens. A fotografia torna-se um componente importante na composição do seu trabalho, porém, ele expande os limites da fotografia através dos elementos de sua concepção plástica, do desenho e das noções de pintura. Assim, liberta a fotografia no campo das artes visuais, da capacidade de reprodução visual da realidade, através de diversas possibilidades de explorar a potência da imagem.

Nessa perspectiva, a fotografia como procedimento de reminiscência pode ser analisada nas observações das viagens feitas pelo artista, que podem ser vistas, por exemplo, nas impressões de um passeio que está presente na série intitulada Ilha do Papagaio (2007), composta por quatro imagens. Na Figura 3, pode ser observada uma paisagem de um barco solitário no mar, ancorado ou à deriva, que nos apresenta os traços biográficos do artista, de caminhos distantes e de pausas contínuas, que registram os lugares e os elementos de sua narrativa. Nesta paisagem envelhecida, a ação do tempo aparece no desgaste produzido sobre a tela, na qual a imensidão do mar predomina, permitindo que um barco solitário flutue sobre ela. Após passar um período da viagem, o artista retoma os registros, desencaixota as memórias, revira todo o material e as transforma no exercício de observação das paisagens, reinventa novos significados e expande os limites das linguagens artísticas. Além disso, os elementos narrativos como o mar, a montanha e as nuvens são como uma reflexão do artista sobre o espaço. Aliás, o artista compõe uma paisagem atemporal através de um registro fotográfico de viagem, que transborda os sentidos e torna o espaço físico, visitado, no “lugar espiritual” do artista.



Figura 3 - Paulo Gaiad, Ilha do papagaio. 2007. Técnica mista: fotografia, pintura e colagem sobre tela. 100 x 150 cm. Fonte: Acervo do artista.

Dentro dessa ótica, podem ser vistas as paisagens naturais compostas por elementos constantes como o mar, as nuvens, o céu, os pássaros, os peixes, etc. Os elementos da natureza exercem papéis essenciais na trama de suas narrativas. A sua poética consiste em extrair das paisagens uma imagem atemporal, envelhecida. Como a marca da ação do tempo sobre suas obras conjuga o passado, presente e futuro, Gaiad também se apropria da memória do outro, da troca de experiência, com seus amigos, familiares, e comunica essas memórias através de fragmentos que indicam suas obras. São relatos visuais entre narrativas biográficas e fictícias, em que os acontecimentos fluem e o artista transforma as paisagens e os lugares que visitou em produções visuais que beiram o mistério.

Em última análise, a série *As paredes que me cercam* apresenta o processo expandido de criação do artista, que revela na imagem traços da sua vida, a partir das caminhadas feitas pelo bairro Campeche, na ilha de Florianópolis. A composição da sua obra ignora a noção de paisagem e de cartografia ao retratar a praia do Campeche. Na Figura 4, uma fotografia no centro da imagem apresenta o registro das caminhadas matinais do artista pela orla, que está na obra de Gaiad, assim como as linhas do desenho ou as pinceladas de tinta, pois esse conjunto de técnicas constitui o suporte da sua poética. Nessa paisagem, os elementos da natureza compõem um espaço que sofre a ação do tempo, com o uso do cimento, da massa e da tinta acrílica que se dissolve na imagem, revelando uma textura visual e o envelhecimento da imagem. O artista apresenta a restinga como típica vegetação das dunas através do grafismo e também deixa registrado o nome da praia através do escrito: "Campeche". Além disso, considerado como um processo de montagem, desenha os peixes fora do mar, destacando a importância de todos os elementos da natureza quando apresenta uma paisagem.



Figura 4 - Paulo Gaiad. *As paredes que me cercam III*. 2003 - 2007. Acrílica, fotografia, cimento e massa sobre tela. 200 x 140 cm. Fonte: Acervo do artista.

O artista deixa para trás rastros, como palavras recortadas, fotografias, objetos e materiais pertencentes a uma memória familiar, mas é principalmente neste espaço da ficção que ele apresenta o mistério e o desconhecido, marcado por uma interioridade profunda e silenciosa. Não esconde o processo e apresenta a condição da obra inacabada. Os vestígios da obra do artista são como pegadas na areia da praia, que se desfazem com o vento ou com o toque d'água do mar. Essas pegadas são como marcas profundas na areia, que indicam um trajeto pela orla, mas que logo se perdem nas dunas. Para o artista, o lugar não é um ambiente, mas um vir-a-ser simbólico, um lugar de significações e de ressignificações, conforme Jean-Luc Nancy (1940) descreve sobre a relação do vestígio com a arte.

o vestígio dá testemunho de um passo, de uma marcha, de uma dança ou de um salto, de uma sucessão, de um impulso, de uma recaída, de um ir-ou-vir, de um transire. Não é uma ruína, que é o resto sulcado de uma presença, é apenas um toque diretamente no solo. (NANCY, 2012, p. 304)

Para este autor, o vestígio seria como o ser passante, daquele ser que passa. Assim, o vestígio seria considerado como um sopro, como a passagem invisível de um ser vivente. Primeiro, considera que o vestígio está em tudo aquilo que resta da obra, de tudo que desapareceu. Nesse sentido, o que realmente importa é o que resta da imagem. Então, seria melhor não falar da obra, do que se vê, mas daquilo que escapa. Deste modo, o artista plástico explora diversas articulações entre os elementos da imagem, como uma espécie de vestígio, deixando traços biográficos, entre lembranças e apagamentos, naquilo que resta e que escapa.

Após essas digressões, nota-se que a obra do artista consiste em diversas estratégias que exploram a fotografia, mediada por um mundo complexo de imagens. A manipulação da fotografia e a ruptura com os limites entre as linguagens passa a ser considerada, neste procedimento, como um processo híbrido de criação. Assim, pode-se ver como a imagem se constrói e se tece entre a ficção e a biografia do artista. O cenário contemporâneo no qual o artista se insere revela uma revolução de comportamentos, diante de uma estrutura complexa de imagens. "Não é mais e apenas sobre fotografia que estamos falando. Estamos falando sobre arte contemporânea, suas estratégias, seus discursos, suas experiências e suas demandas" (TACCA, 2017, p. 375). Os artistas dessa geração renunciam às regras clássicas e aos princípios vanguardistas da modernidade, que já propunham rupturas, bem como o dadaísmo. Nesse sentido, este período apresenta-se por um amplo processo de hibridismo, contaminação ou expansão das linguagens artísticas. Assim, a atitude crítica no mundo contemporâneo consiste em olhar para os procedimentos e para as estratégias, que desafiam os limites existentes entre as linguagens artísticas. Como foi visto, por exemplo, na obra do artista, os procedimentos analógicos e digitais, que extrapolam a imagem, através de operações, como as rasuras e os gestos tão expressivos na obra. Assim, a experiência do artista, submetida à vida moderna, diante do caos e da fragmentação da vida, revela as impressões de suas vivências, transformadas em uma poética visual complexa, que se apresenta por caminhos solitários e obscuros.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*. Destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. [tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin] – 7. ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)

_____. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. [tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin] – 7. ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio Walter Benjamin ou a história aberta. In: *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

NANCY, Jean-Luc. "O vestígio da arte". In: Huchet, Stephane (org.). *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo: Edusp, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Segunda Consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

TACCA, Paula Cabral. *Não é mais sobre fotografia, é sobre arte contemporânea: alguns apontamentos*. Resgate - Rev. Interdiscip. Cult., Campinas, v. 25, n. 1 [33], p. 333-378, jan./jun. 2017.

Submetido em 06/04/2018

Aceito em 29/07/2019

EXISTIR COMO ARTE: A QUE SE DESTINA?
EXIST AS ART: WHAT IS IT FOR?
EXISTIR COMO ARTE: ¿PARA QUÉ SIRVE?

*Walter Karwatzki Chagas*¹

*Lurdi Blauth*²

Resumo

O artigo apresenta um recorte da obra do artista visual e fotógrafo Walter Karwatzki (Maceió/AL, Brasil, 1959). Nele são evidenciados três trabalhos com a técnica da fotografia que têm como plataforma o corpo do artista. As obras ressaltam a passagem do fotógrafo que via apenas o outro para o fotógrafo que agora se vê e se mostra para o outro, mudança que se dá em função de uma situação de morte pela qual passou. As obras apresentadas são dotadas de uma dramaturgia resultante ora de aspectos sociais, ora de aspectos culturais ou de aspectos pessoais do artista. Nessas obras, o corpo está carregado de um grande sentido autorreferencial. Este artigo apresenta a trajetória fotográfica do autor em oito trabalhos fotográficos que, de uma maneira ou de outra, têm sua produção poética em constante aproximação com a questão da memória, tendo como referências Samain (2012), Achutti (1997, 2004), Didi-Huberman (2010), Dubois (1993), Bossi (2010), Canclini (2013) e Tolstói (2016), entre outros.

Palavras-chave: Fotografia, autorreferencial, memória, poética.

Abstract

This article features a cut-out of the work of visual artist and photographer Walter Karwatzki (Maceió/AL, Brazil, 1959). In it are evidenced three works with the technique of photography that have as platform the body of the artist. The works emphasize the passage of the photographer who used to see only the other, to the photographer who, now, sees and shows himself to the other, a change that happens due to a situation of death through which he passed. The works presented are endowed with a resulting dramaturgy of social aspects, sometimes of cultural aspects or of the artist's personal aspects. In these works, the body is charged with a great self-referential meaning. This article presents the photographic trajectory of the author in eight photographic works that, in one way or another, have their poetic production in constant approximation with the question of memory, having as references Samain (2012), Achutti (1997, 2004), Didi -Huberman (2010), Dubois (1993), Bossi (2010), Canclini (2013) and Tolstoy (2016), among others.

Key-words: Photography, self-referential, memory, poetics.

1 Doutorando PROSUP/CAPES no PPG Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale. Professor no Instituto Federal do RS - Campus Porto Alegre. Membro do GP em Cultura, Identidade e Trabalho do IFRS-CNPq. Membro do GP em Linguagens e Manifestações Culturais da Universidade Feevale, em Novo Hamburgo/RS. Realiza exposições individuais e participa em exposições coletivas, nacionais e internacionais.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3857602294969769>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5298-6914>
walter.karwatzki@gmail.com

2 Doutora em Artes Visuais, PPGAV, UFRGS/RS, 2005. Doutorado/sanduíche, Université Pantheon-Sorbonne, Paris I, França, 2003. Docente em cursos de graduação, pós-graduação em Artes Visuais e mestrado em Processos e Manifestações Culturais; integra o grupo de pesquisa em Linguagens e Manifestações Culturais da Universidade Feevale, em Novo Hamburgo/RS. Realiza exposições individuais e participa em exposições coletivas, nacionais e internacionais.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2617246885619168>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5590-1007>
lurdib@feevale.br

Resumen

El artículo presenta un recorte del trabajo del artista visual y fotógrafo Walter Karwatzki (Maceió/AL, Brasil, 1959). Muestra tres obras con la técnica de la fotografía que tienen como plataforma el cuerpo del artista. Los trabajos destacan el pasaje del fotógrafo, que solo via al otro para el fotógrafo y ahora se ve y se muestra al otro, un cambio que ocurre debido a una situación de muerte por la que ha pasado. Las obras presentadas están dotadas de una dramaturgia resultante a veces de aspectos sociales, a veces de aspectos culturales o aspectos personales del artista. En estas obras, el cuerpo está cargado de un gran sentido autorreferencial. Este artículo presenta la trayectoria fotográfica del autor en ocho obras fotográficas que, de una forma u otra, tienen su producción poética en constante aproximación a la cuestión de la memoria, teniendo como referencia a Samain (2012), Achutti (1997, 2004), Didi-Huberman (2010), Dubois (1993), Bossi (2010), Canclini (2013) y Tolstoi (2016), entre otros.

Palabras-clave: Fotografía, autorreferencial, memoria, poética.

ISSN: 2175-2346

Introdução

No processo criativo há a premissa de que, sempre, o “a partir do artista” é o que o direciona ao outro para ter respostas a seus questionamentos. O outro o ajuda a ver a si mesmo, e o resultado é transformado em poéticas visuais em que, sempre, o artista está. No caso da fotografia, se está diante ou atrás da câmera, com o olhar ou com o corpo. E cada uma delas está na memória e no arquivo de fotografias, seja ele analógico, ou digital: é o depósito pessoal.

Etienne Samain (2012) tem uma colocação muito poética sobre fotografias que gostaria de apresentar aqui:

As fotografias são tecidos, malhas de silêncios e de ruídos. Precisam de nós para que sejam desdobrados seus segredos. As fotografias são memórias, histórias escritas nelas, sobre elas, de dentro delas, com elas. É por essa razão, ainda, que as fotografias se acumulam como tesouros, dentro de pastas, de caixinhas, de armários, que elas se escondem dentro de uma carteira. Elas são nossos pequenos refúgios, os envelopes que guardam nossos segredos. As pequenas peles, as películas, de nossa existência. As fotografias são confidências, memórias, arquivos (SAMAIN, 2012, p. 58).

Refletindo sobre a colocação de Samain, pode-se afirmar que a fotografia, fisicamente, é apenas matéria. Para que possa se revelar possuidora de qualquer referência memorial, precisa do elemento humano. Uma fotografia, em si, é um objeto que está no lugar de algo que poderia ser dito, escrito. Sabe-se que há algo a ser dito. Algo que poderia ser chamado de lembrança, memória, recordação que, no entanto, permanecerá em silêncio, sendo apenas matéria, se não houver quem a desperte de seu repouso.

No Livro dos Abraços, do escritor uruguaio Eduardo Galeano (1991), há uma pequena história sobre o aprender a olhar que diz:

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: Me ajuda a olhar! (GALEANO, 1991, p. 15)

Eduardo Galeano (1940 – 2015) escreve sobre sua memória pessoal e sobre a memória coletiva, como América. Quando escreve, mostra que a história pode – e deve – ser contada a partir de pequenos momentos, aqueles que sacodem a alma da gente sem a grandiloquência dos heroísmos de gelo, mas com a grandeza da vida. Em suas andanças incessantes de caçador de histórias, Galeano vai ouvindo tudo. O que de melhor ouviu ele transforma em livros como este, onde lembra como são grandes os pequenos momentos e como eles vão se abraçando, traçando a vida.

Antes, eu apontava a máquina fotográfica para o que estava à frente; buscando encontrar uma identidade, talvez a própria. A fotografia me ajudava a olhar para fora, mas toda a experiência, nesse ato de fotografar, representava, na verdade, uma busca identitária. Essa busca é assim apresentada por Zygmunt Bauman (2005, p. 55): “A

tarefa de um construtor de identidade é como diria Lévi-Strauss, a de um bricoleur, que constrói todo tipo de coisas com o material que tem à mão [...]”.

Devido a uma experiência de quase morte, descobri meu próprio corpo como plataforma ideal para minhas poéticas visuais. Descobri o “eu outro eu”. Na verdade, o que buscava não estava à frente, mas, sim, dentro de mim mesmo. Tudo estava ali, da pele para dentro.

Ao tomar consciência de que o corpo é sujeito e objeto de expressões, não importando se é retrato ou paisagem, deixei de lado certos requintes da técnica, liberando o fazer artístico para um entendimento de que fotografia não é só o que está enquadrado no visor óptico da câmera fotográfica. A fotografia está dentro de cada um, porém, guardada lá fora, esperando ser vista. A fotografia tem sido a maneira artística pela qual tenho me expressado nos últimos dez anos. Mas, o “tenho me expressado” refere-se a me expressar sobre mim mesmo; é autorreferencial.

Gradativamente, desloquei-me na arte fotográfica, sem, dela, me distanciar, mantendo, de alguma maneira, o maior número possível de características que fazem da fotografia um ato de instante, do instante; mesmo que a poética seja resultado de um fazer em construção, em camadas, com mestiçagens, narrativas, deslocamentos, apropriações, poéticas. Esses “movimentos” são instantes da mesma grandeza de uma pincelada, de uma nota musical, de uma palavra... Tudo é criação, do ato ou efeito de criar, de tirar, do nada, um novo mundo; substantivo feminino como vida e arte. Houve um aprofundamento em temas, inicialmente externos, ver-me. E, tendo o cuidado para não me deixar ser o outro pois o reconhecimento da intransponível situação de ser o outro é, na verdade, o que torna a cada um ele mesmo e ter a obra e ser (re) descoberto em cada deslocamento artístico, é desafiar-me na habilidade da ars. Nada finda. Tudo na arte e na vida caminha.

O corpo, na arte contemporânea, tem um papel muito importante como salienta Katia Canton (2009),

[...] artistas contemporâneos não lidam com o corpo como tela. Nas obras contemporâneas, em suas sensibilidades diversas, o corpo assume os papéis concomitantes de sujeito e objeto, que aparecem mesclados de forma a simbolizar a carne e a crítica, misturadas (CANTON, 2009, p. 24).

A experiência física na própria corporalidade permitiu abordar, ainda mais, na produção artística, conceitos contemporâneos. A cada dia um pouco menos fotógrafo e mais artista! Definitivamente, estava rompida a unicidade imposta pelo fotografar. Segundo Icleia Borsa Cattani (2007, p. 22), essa unicidade na arte contemporânea, “dá lugar às migrações de materiais, técnicas, suportes, imagens de uma obra à outra, gerando poéticas marcadas pela transitoriedade e pela diferença; o único dá lugar, assim, à coexistência de múltiplos sentidos”.

Ainda sobre essa superação da unicidade, a fotografia como meio de dizer, no contexto contemporâneo de alteração dos sentidos, da fatalidade do referente e do acontecimento único, segundo Carlos Alberto Murad (2011, p. 6) propicia aos fotógrafos adotar a encenação-edição fotográfica de objetos e personagens no desenvolvimento de seus projetos. A revivência de suas imagens no projeto fotográfico

aporta especialmente à coexistência de tempos múltiplos perpassando as distintas cogitações racionais e imaginais envolvidas nessas encenações. Sob tal aspecto, memória pessoal e imemorial são presenças conaturais, de intensidade e importância variáveis no desenvolvimento do projeto fotográfico.

As possibilidades de encenação/edição possíveis, nos projetos fotográficos, abrem espaço para que o processo criativo se expanda tanto no sentido temporal, como no da aceitação do inverossímil. Nessa fusão, a memória pessoal e a não memória têm a mesma natureza e são de mesma importância em um projeto fotográfico.

Em meu processo de criação poético, é possível identificar duas fases bem distintas. A primeira, *Eu e o Outro* e a segunda que intitulo *Eu outro Eu*. Na fase *Eu e o Outro* tenho como foco o que está fora de mim. É um fazer de fotografia documental, em que o viés antropológico e cultural é bem visível. Nesse fazer aponto minha máquina fotográfica para o outro, para o que acredito ver.

A segunda fase está voltada para meu interior. Busco em mim temas relativos ao que acredito ser. Agora, olho para mim e tento me externar, através de uma poética sobre meus problemas de sobrevivência. Agora, não olho mais para os outros, olho a mim. Agora, experimento a fase “eu outro eu”, em que o processo de me reinventar como pessoa resulta na “pessoa-artista-artística”.

Eu e o Outro

Na primeira fase há os seguintes trabalhos: *Agua, cultura y ciudadanía* (2006), *Um Olhar Atrás das Cores* (2006), e *Papangus de Bezerro* (2007), todos de caráter cultural.

Em dois momentos, em obras diferentes, Luiz Eduardo Achutti (1997, p. 29) salienta a importância do conhecimento do tema por parte do fotógrafo. Achutti diz “a fotografia documental é feita com mais profundidade que o fotojornalismo, feita com mais tempo [...] O autor tem tempo de se aprofundar no estudo daquilo que pretende documentar”. E, em outro momento, Achutti, comenta sobre a questão etnográfica que há na fotografia, salientando que “Para fazer fotos etnográficas, é preciso primeiramente delimitar e conhecer bem o tema que será tratado [...] sem jamais perder de vista que o objetivo, na verdade, é relatar visualmente uma situação bem específica e sua relação com a realidade”. (2004, p. 112).

Adiante, se apresentam algumas produções que tratam da questão da memória, seja da pública social, seja da pública cultural, da particular, ou da memória coletiva territorial.

A fotografia denominada de *Hermanos*¹, 2006 trata de questões da memória pública e social, foi obtida em formato digital e, cuja cena, foi feita uma única tomada. Em vista das características da máquina fotográfica, a fotografia impressa tem, originalmente, 30x40 cm, no formato retrato. Os pais das crianças retratadas deram autorização para que a mesma fosse utilizada sem fins comerciais. Depois de receber

1. Vencedora do VI Concurso de Fotografia de La Red Mercociudades, tendo tema *Agua, cultura y ciudadanía*, promovido pelo Ministério de Cultura do Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (Argentina). Em 2006, o tema foi escolhido pela UNESCO para comemorar o Ano Mundial da Água.

o prêmio, voltei à cidade para doar-lhes uma parte do mesmo e duas cópias físicas da fotografia. Porém, a família das crianças havia se mudado para outra cidade e não consegui localizá-los (Figura 1).



Figura 1. Walter Karwatzki. Hermanos, 2006. 30x40cm
Acervo do Ministério da Cultura de Buenos Aires
Fonte: Arquivo do autor

A escolha dessa fotografia está no significado que tem para o autor, pois, além de ter ganho seu primeiro prêmio internacional em fotografia, ele tem, com ela, fortes laços de raízes e identitários. Entre as duas crianças e o autor, não existe nada. Ou seja, apenas o olhar entre os três, uma triangulação. Philippe Dubois (1993, p. 183) aborda a questão de olhar para a câmera como sendo algo quase instintivo, pois “o ‘olhar para a câmera’ é uma coisa totalmente normal, ensinada e até instituída. Quase todo retrato (individual ou coletivo) [...] funciona a partir do princípio fundamental do cara a cara entre o fotógrafo e o modelo”. (grifo nosso).

Qualquer texto, seja ele verbal ou não verbal, é um produto, ou seja, é um enunciado que pressupõe um processo que revela o discurso propriamente dito. Ao observarmos a imagem dessa fotografia, pode-se encontrar outras leituras significativas, como o discurso dos despossuídos, ou mesmo desassistidos socialmente. Os sorrisos das crianças diante das lentes do fotógrafo revelam uma inocência sobre a realidade ideal que os mesmos não conhecem e que, talvez, demorem a conhecer, o que é um tanto assustador, pois a água para o consumo diário em suas casas está bem próxima deles, apenas não é encanada pelo poder público, que parece ignorar

esse detalhe, e se vale do instinto de sobrevivência das crianças, que continuam se sujeitando a carregá-la, diariamente.

Para a exposição *Um Olhar Atrás das Cores*, foi enviada a imagem que segue (Figura 2), que é de um ensaio que foi realizado durante a Parada do Orgulho LGBT de Porto Alegre, em 2005, como exercício para um curso de fotografia documental. O aspecto antropológico e da memória pública cultural é evidenciado pelo registro fotográfico, que foge das cenas clichês de conotação sexual, e apresenta imagens que representam as pessoas como indivíduos de sua memória e, conseqüentemente, uma memória social que busca seu espaço territorial no exercício de sua cidadania. As fotografias precisavam fazer uma leitura tão clara quanto possível. Ou seja, a minha intenção não era simplesmente fotografar os participantes da Parada e os momentos mais marcantes não era o suficiente. Era preciso reconhecer o acontecimento como um ato significativo de parte da comunidade local.



Figura 2. Walter Karwatzki. *Um Olhar Atrás das Cores*, 2006. 30x40cm
Acervo do SOMOS
Fonte: Arquivo do autor

Por maior que fosse minha intimidade com o tema, a incursão foi devidamente autorizada, liberada pelos integrantes da Parada e pela organização, que me permitiu circular pelo palco, camarins, caminhões. Não quis, no caso, fazer parte do espetáculo, pois minha tarefa era “roubar” imagens que falassem por si. Poucas vezes deixei-me ser percebido – uma das exceções é a foto aqui apresentada – pois, apesar do diálogo direto entre o fotografado e eu, a espontaneidade do momento foi significativa.

Essa foi uma experiência mesclada de fotojornalismo com trabalho autoral. O desafio autoral foi fotografar, com máquina analógica, utilizando um filme Kodak Tri-X, IOS 400, desconsiderar a cor em um evento em que essa é um forte atrativo. Era preciso desobedecer, transgredir! Desconsiderar a cor em nosso dia a dia não é tarefa

fácil; a cor atrai o olhar. A cor trai o olhar. O trabalho tenta chamar a atenção para a percepção das cores a partir da ausência delas; um arco-íris em tons de cinza.

Apesar do clima festivo, a Parada é um ato político. Como o tema não se esgota ao findar o evento, seria importante captar imagens que não desconstruíssem os objetivos gerais do movimento: visibilidade e respeito. Uma fotografia é um gesto. E como gesto tem muitas variáveis. Não há gesto/fotografia sem uma intenção. Chama atenção a colocação de Achutti (2004) quando declara que:

As fotografias são recortes arbitrários, traduções da realidade. Suas margens delimitam as escolhas feitas pelo fotógrafo para demarcar o tempo e o espaço; elas são o resultado de um só gesto, um gesto último e definitivo, aquele de apertar o disparador; é um ato intencional determinado pelo ponto de vista particular daquele que olha e adota uma certa posição frente à realidade. Uma fotografia é a materialização de um olhar, é o discurso de um olhar (ACHUTTI, 2004, p. 111).

Com a intenção sugerida por esse gesto, procurei dar materialidade ao que se manifestava à frente, porém, sem intervir, sendo apenas um tradutor da realidade ali exposta. Como ressalta Achutti, esse gesto é definitivo. Todo o cuidado é pouco para não apresentar uma realidade que não corresponde ao real.

O trabalho *Papangus de Bezerros*², se refere a um ensaio fotográfico que apresenta uma memória afetiva territorial. No amanhecer do domingo de carnaval, a cidade de Bezerros/PE, a 107 quilômetros de Recife, em pleno agreste pernambucano, é invadida por milhares de mascarados: são os tradicionais papangus, que dançam ao som dos maracatus, caboclinhos e blocos de frevo. Os ritmos são contagiantes, as fantasias inusitadas e Bezerros, que preserva essa importante manifestação carnavalesca, é só folia. Segundo os moradores mais antigos, a brincadeira começou na década de 30, quando alguns homens quiseram sair no carnaval sem serem reconhecidos por suas esposas. Os primeiros grupos de mascarados invadiam as residências de familiares e amigos, comendo angu e bebendo anonimamente.

Devido ao exagero no apetite de alguns foliões, originou-se o nome da folia: papa angu. O fato foi se repetindo e foram surgindo, a cada ano, novos blocos de mascarados. Hoje, não são apenas os homens que desfilam mascarados, mas também as mulheres e as crianças, numa celebração da alegria única em todo o Brasil (Figura 3).

2. Foi selecionada pela Associação Rio-grandense de Imprensa para ser exposta na Galeria T Cultural Tereza Franco da Câmara dos Vereadores de Porto Alegre/RS, de 3 a 21 de novembro de 2007.



Figura 3. Walter Karwatzki. Papangus de Bezerros, 2007. 60x70cm
Acervo Foto Clube de Caxias do Sul (RS)
Fonte: Arquivo do autor

O bom humor, a criatividade e, acima de tudo, o anonimato permitem que os foliões consigam seu objetivo de enganar pessoas e arrancar gargalhadas ao redor, principalmente de familiares e amigos. Como exemplo, há um bloco em que os participantes têm duas faces, uma na frente e uma nas costas. Há aspectos tradicionais que têm sido mantidos, como a troca de roupa em lugares desconhecidos, as visitas aos amigos, quando, antes de cair na folia, costumam comer angu. Durante o desfile pela cidade, os Papangus bebem caipirosca e comem angu de milho, uma comida típica da região.

Em Bezerros, a cultura do Papangu é vivenciada durante o ano inteiro por meio das oficinas de máscaras, da culinária desenvolvida com variados pratos feitos com angu, além das oficinas de dança e música carnavalesca.

Alfredo Bossi (2010) ressalta que

da cultura brasileira já houve quem a julgasse ou a quisesse unitária, coesa, cabalmente definida por esta ou aquela qualidade mestra. E há também quem pretenda extrair dessa hipotética unidade a expressão de uma identidade nacional (in BOSSI, 2010, p. 7).

Ou seja, há quem sugira homogeneizar uma das mais ricas e plurais culturas da sociedade ocidental. Uma pluralidade que é expressa em todas as manifestações que compõem o grande acervo cultural brasileiro que vai da arte gráfica dos povos indígenas ao traço de Oscar Niemeyer. Dos atabaques dos rituais religiosos afro-brasileiros às Bachianas Brasileiras nº 5 de Heitor Villa-Lobos. Do Brasil do Festival de Parintins, no Amazonas, ao Carnaval da cidade do Rio de Janeiro. São essas mesclas que dão o caráter plural da cultura brasileira.

Essa manifestação cultural, que nasceu de uma demanda do campo, protagoni-

zada, originalmente, pelos campesinos, tem, como território de execução, a cidade. Trabalhadores do corte de cana superam dificuldades materiais e, com criatividade, se utilizam de poucos recursos naturais para criar um vestuário que mostra personagens híbridos, ricos em tradição. A cidade de Bezerros, literalmente, transforma-se em uma festa. A festa é uma resistência. A festa isolada, administrada ou na moldura, como querem alguns, é apenas uma festividade, uma comemoração, não uma festa. O valor simbólico de uma festa não é transferível, é inalienável.

Um novo território é estabelecido. Expandido pela força centrífuga que move a cultura. A cultura é movimento. E, como movimento tem que ser híbrida. Para Néstor García Canclini (2013), atualmente, todas as culturas são de fronteira e reafirma que

Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com o seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento (CANCLINI, 2013, p. 348).

Na cidade de Bezerros, essa relação cultural ainda é muito percebida. A cidade passa o ano se preparando para os festejos desse dia. É como uma cerimônia em que há, em um mesmo dia, estreia, êxtase e despedida. Os trabalhadores passam um ano em expectativa, à espera do domingo de carnaval para poder festejar. O rigor, dado pelo trabalho árduo ao longo do ano, é compensado por esse festejar, por essas experiências que, para a memória de cada um, são como o instante que está salvo de toda crise; de todo o fardo.

Eu Outro Eu

As produções poéticas que compreendem essa fase são representações alegóricas realizadas em estúdio e com auxílio de programas de computação gráfica. Os trabalhos da série Eu outro eu são: Cartografias: Coletivo Ibero América (2011), A Imagem da Palavra (2012), Asfixia (2014), Sertões (2015) e Guardar (2015). Essas duas últimas não têm meu corpo como suporte para a manifestação poética, mas ele aparece em Sertões de forma figurativa, pois esse, na apresentação da obra, fala sobre o sertão que há em cada um. Na obra Guardar, a corporalidade está presente na imaterialidade dos meus pais, que estão na fotografia.

Em três desses trabalhos, o espaço é o meu próprio corpo: Cartografias: Coletivo Ibero América, A Imagem da Palavra e Asfixia. Georges Didi-Huberman (2010, p. 246, grifo do autor) faz uma declaração significativa ao colocar que "Portamos o espaço diretamente na carne. Espaço que não é uma categoria ideal do entendimento, mas o elemento despercebido, fundamental, de todas as nossas experiências sensoriais ou fantasmáticas". Como Didi-Huberman ressalta, pode-se afirmar, então, que o corpo é o território primeiro de todas as experimentações. É a partir do próprio corpo que se percebe o mundo. Corpo no sentido mais amplo da palavra; físico, mental e espiritual. Para Octavio Paz (1979, p.129), o corpo é "ponto de reconciliação do homem com os outros e consigo mesmo; mas também ponto de partida, para além do

corpo em direção ao Outro”.

Estes, de uma maneira ou outra, são meus arquivos. Os arquivos artísticos que dizem sobre mim mesmo. Que dizem de meu passado, de meu presente e dizem que quero um futuro. Um futuro, ainda, em aberto. Mas um futuro. Sobre arquivos Etienne Samain (2012) diz:

O arquivo não pertence só ao passado, não é fadado a permanecer num mero plano de desconstrução e de exumação. Sempre, confessará o seu desejo de um futuro, isto é, um projeto de construção, de reconstrução possível, um recomeço. Os arquivos são, de certo modo, as articulações, as considerações (passado simples, passado composto, presente, futuro, condicional, imperativo, particípio) e as declinações de nossas aventuras humanas (SAMAIN, 2012, p. 161).

Início abordando a obra da mostra Cartografias: Coletivo Ibero América. Nessa obra única, denominada Errante, há memórias particulares com uma das fotografias selecionadas pelo Proyecto ACE para fazer parte da mostra coletiva, que tinha como tema principal a questão das migrações. Migração no plural, pois a mesma engloba vários deslocamentos: físicos, culturais, emocionais, geográficos e até de gênero.

Esse autorretrato foi feito a partir de uma fotografia do meu corpo, o migrante, a sobreposição do detalhe de um mapa do estado onde nasci, e uma foto do fundo de um açude seco, da fazenda de um irmão meu. O mapa representa as rotas de fuga, de caminhos para partir. A foto do fundo do açude representa a seca que castiga a região e faz com que o homem que nela habita migre buscando melhores opções de vida. Mesmo não tendo sido meu caso migrar por causa da seca utilizei meu corpo como representante de todos os migrantes nordestinos que partiram para outros recantos, daí meu rosto estar encoberto por uma nuvem, já que essa, como elemento da natureza, significa a vinda ou não da chuva (Figura 4).



Figura 4. Walter Karwatzki. Errante, 2011. 60x80cm
Acervo Proyecto ACE- Buenos Aires Fonte: Arquivo do autor

Pela primeira vez, utilizei meu corpo para uma criação artística. Então, passei para o outro lado. Foi o primeiro exercício. Uma primeira leitura, um primeiro verso, um primeiro parágrafo do livro que pensava ser. Então, a exposição tornou-se inevitável. Lancei-me. Era chegada a hora de esquecer do “momento decisivo”³ de Cartier-Bresson, ou do “instante certo”⁴ de Dorrit Harazim (2016, p. 9). O instantâneo iria repousar.

Assim, as fotografias foram sobrepostas e passaram a conversar umas com as outras e, como palavras que se justapõem para formar outra palavra, foram se ressignificando e configurando novas imagens. Novas técnicas para novos desafios; apropriações, mestiçagens, ambiguidades, poiética/poética... Busco conceitos, respostas, teorias, significados, referências, referentes, processos, consultas, pesquisas. Agora é arte?

Para Lurdi Blauth (2008), as proposições conceituais apontadas no campo da pesquisa em arte

têm como referência norteadora a possibilidade do artista pesquisador encontrar o direcionamento metodológico para as suas certezas e incertezas durante o percurso [...] Nesse caso, o enfoque está no processo de criação do artista, no processo da obra se constituindo e não na obra acabada (BLAUTH, 2008, p. 87).

Agora eu “construía” as imagens por meio das quais queria me comunicar com o mundo. As fotografias eram parte dessa nova linguagem. Seriam, assim, meu ponto de partida para dizer-me.

A obra *Cego*, 2012, composta pela sobreposição de minha imagem e texto, a qual fez parte de uma exposição denominada de *A Imagem da Palavra*⁵, na qual cada artista convidado recebia um poema de um escritor gaúcho e, a partir desse poema deveria criar uma imagem fotográfica que representasse a essência do mesmo. Ou seja, dar visualidade à palavra que expressa os momentos e sentimentos do poeta que o criou. A mim coube o poema *Peoplano* de Dilan Camargo, de 2010. Mais uma vez, utilizei meu próprio corpo para dar suporte à mensagem que queria transmitir. Fotografei meu rosto com um livro aberto, próximo aos olhos e, na imagem resultante, fiz algumas intervenções: sobreposição e extração/aplicação. Sobrepus à imagem um poema escrito com letra gótica e retirei da imagem os olhos, aos quais acrescentou falsos olhos de cego. O poema não fala em cego, mas a narrativa do poema fala numa forma de ser cego (Figura 5).

3. Alusão ao termo criado por Cartier-Bresson que definiu o momento exato no qual é tirada uma foto, ou seja, quando “se alinha (em palavras suas) a cabeça, o olho e o coração” para conseguir a fotografia. O livro, publicado em 1952, originalmente em francês, tem o título de —*Imagens à sauvette!*, que traduzido para o inglês ficou —*The decisive moment!*. No Brasil acompanha a tradução literal do inglês: “O Instante Decisivo”. (ASSOULINE, 2008, pág. 118).

4. O termo é o título do livro de mesmo nome escrito pela jornalista croata-brasileira Dorrit Harazim. São 38 fotografias e textos que falam e mostram que há cliques que alteraram o rumo da história, os costumes da sociedade, os hábitos privados e coletivos. Dorrit Harazim guia não apenas através das imagens, mas de um universo de histórias interligadas, acasos e aqueles breves instantes de genialidade que só a fotografia pode captar.

5. Foi um coletivo realizado em parceria entre o Instituto Estadual do Livro, Instituto Estadual de Artes Visuais do Rio Grande do Sul e o Centro de Exposiciones Subte, Montevideu – Uruguai e a exposição ocorreu em maio de 2012. Dela participaram 15 poetas e 15 artistas visuais. Cada obra fotográfica tinha a dimensão de 1mx1m. Houve exposições em Montevideu, na Subte, e na Casa de Cultura, em Porto Alegre/RS.



Figura 5. Walter Karwatzki. Cego, 2012. 100x100cm
Acervo Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul
Fonte: Arquivo do autor

Nessa nova experiência um passo além. Por meio da fotografia e da literatura (poesia), experimento o exercício de mestiçagem e pude conhecer a obra do poeta Dilan Camargo, não só pelo contato com um poema, mas indo em busca do que ele já tinha escrito, para poder, realmente, “entrar” em seu universo e criar, além da imagem, uma mensagem.

Leon Tolstói (2016, p. 109) argumenta que “geralmente, quando uma pessoa recebe uma impressão verdadeiramente artística, parece-lhe que a conhecia todo o tempo, apenas era incapaz de expressá-la”. O poema Poeplano de Dilan Camargo (2010, p. 88) de alguma maneira já estava em mim:

Minha lei é ler
o nome na lista
o sangue na pista
os cacos do vidro
os brancos do livro
a febre de sentir
a ânsia de partir.

Minha lei é ler
o amor imperfeito
o vazio no peito

o "amém" das igrejas
o antes que elejas
o gemido da foca
a viagem da coca.

Eu só leio
eu só leio
o Livro do Desassossego.

Minha lei é ler
o anverso do espelho
o estorvo do artelho
a fome da escória
o fio da História
o medo do infante
uma linha adiante.

Minha lei é ler
o dólar do dia
a cidadania
o choro profundo
a letra do mundo
a alma que voa
tudo do Pessoa.

A série *Asfixia* é composta por dez imagens, um painel fragmentado e um vídeo, tendo um caráter marcante na minha trajetória como artista e perceber que o meu trabalho traz questões relacionadas com a arte contemporânea. São imagens em que *Eu sou o corpo*. O corpo era, então, o experimento em fotografias encenadas. É um autorretrato de minhas vivências entre novembro de 2007 e os dias atuais. Vivências de ter passado por duas cirurgias de lobectomia, devido ao alto grau de enfisema nos dois pulmões. Assim, a diminuição da capacidade respiratória e a dificuldade de falar, tornaram-se uma constante em meu dia a dia. Para o trabalho, mais uma vez, utilizei o próprio corpo como suporte para expressar meus sentimentos. Tendo como tema a asfixia, e partindo da própria asfixia, explorei a temática em diferentes situações ou contextos, tentando representar as asfixias por que passei em diferentes momentos. A asfixia não é apenas mecânica, no corpo. Ela se manifesta nas relações pessoais, na mídia, na estética, na cultura e de tantas outras maneiras (Figura 6).



Figura 6. Walter Karwatzki. Asfixia, 2014. 60x80cm
Fonte: Arquivo do autor

Para obter os resultados desejados tive que voltar a passar pelas situações de asfixia, ou seja, de falta de ar. Para tanto, utilizei uma técnica de sufocamento físico para “sentir” falta de ar. Para uma das obras utilizei um saco plástico em torno da minha cabeça, para outra enrolei minha cabeça em papel alumínio, depois com filme plástico, para outra, ainda, jornais, palha de aço, e até mesmo uma máscara de gás da II Guerra Mundial. Busquei, pois, materiais que representassem as “asfixias” por que se passa diariamente. Essas representações são da mídia, do consumo, dos filtros morais, da poluição, etc..

Sandra Rey (2008, p. 10) se refere à natureza profundamente “impura” da arte contemporânea e diz que “é preciso considerar que muitos processos artísticos contemporâneos não partem mais de um saber fazer técnico e específico das artes plásticas” regulamentado pela aprendizagem do ofício do desenho, da pintura, da escultura, da gravura “mantido e transmitido pelas escolas de belas-artes até meados do século XX”.

Considerando os aspectos citados sobre esse novo fazer, a exposição *Asfixia* apresentou, a partir da fotografia, outras coexistências: videoinstalação, fotomontagem, entre , deslocamentos de sentidos. Em relação a isso, chama a atenção, nas obras expostas, a inquietação que provocaram em parte do público. Alguns visitantes chegaram a registrar que se sentiram “sufocados”! Foi satisfatório saber disso, pois

significa que foram contagiadas pelas obras.

A outra série Sertões são imagens captadas no mês de fevereiro de 2011, nos sertões dos estados de Sergipe e Alagoas, nas proximidades do leito do rio São Francisco, e que ficaram guardadas por quatro anos até que resolvi mostrá-las, em 2015 (Figura 7).

Este trabalho, é composto de imagens fotográficas justapostas que formam o painel sobre os sertões me levaram por meandros de memórias e lembranças, ao sertão que existe em cada um; ao sertão de cada dia. As imagens apresentam-no em sua magnitude espacial e seus aspectos físicos – a vegetação, o relevo, a aridez – e os antropológicos – o homem, a casa, a igreja, o boi, o carro de boi. Esse é o sertão palpável. Mas o verdadeiro sertão é aquele que habita em cada um. É aquele que se permite existir nos olhares e corações. É aquele da aridez diária na relação com os outros e consigo mesmo. É aquele que dificulta a possibilidade de bem estar e de fertilidade. Esses aspectos físicos e antropológicos tornam o cenário uma espécie de labirinto, como se fosse uma metáfora da vida. A travessia do labirinto pode ser interpretada, por analogia, como a travessia da própria existência.



Figura 7. Walter Karwatzki. O Sertão Nosso, 2015. 200x320cm
 Fonte: Arquivo do autor

A exposição Sertões, mesmo não mostrando meu corpo, talvez esteja entre aquelas em que mais me sinto incluído. Quando construí o painel O sertão que nos habita, que centraliza a exposição estava construindo a mim mesmo. As fotografias que formam a grande imagem são fotografias de vários sertões. São territórios que formam um novo território. É um território único. Único como cada um é.

Nesse sentido, e dissertando sobre identidade e singularidade, Félix Guattari e Suely Rolnik (1999) argumentam que identidade e singularidade são duas coisas

completamente diferentes. Para eles, singularidade é um conceito existencial, enquanto a identidade é um conceito de referência, de circunscrição da realidade a quadros de referência, quadros que podem ser imaginários. Essa referência vai desembocar tanto no que os freudianos chamam de processo de identificação, quanto nos procedimentos policiais, no sentido da identificação “[...] Em outras palavras, a identidade é aquilo que faz passar a singularidade de diferentes maneiras de existir por um só e mesmo quadro de referência identificável”. (1999, p. 68, grifo do autor).

Sendo assim, no grande painel da exposição Sertões estou eu. No painel estão o homem, a religião, a casa e o trabalho. Todos no sertão que construí, pois todos são eu mesmo. Minha identidade nordestina está ali, em cada fotografia que compõe, agora, uma única imagem. Uma imagem de mim mesmo. Minha identidade plena.

Nesse contexto, há o conceito de território em seu sentido mais amplo dado, também, por Guattari e Rolnik (1999), que pode ser:

relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente ‘em casa’. O território é sinônimo de apropriação [...] Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estético, cognitivos (GUATTARI, ROLNIK, 1999, p. 323)

Minha identidade nordestina resiste a sair de mim. Já a identidade territorial, me compõe culturalmente, socialmente, esteticamente e cognitivamente. Uma identidade territorial que se diz todos os dias diante de todas as propostas para negá-la. Resistência que se fortalece a cada dia. Em sua avaliação sobre a arte contemporânea, Ligia Canongia (2005) fala do contágio, que retira a “pureza” da prática artística contemporânea, pois essa absorve elementos do dia a dia, do cotidiano para seu corpo, o que é uma prática de caráter trivial.

A obra *Guardar*, (2014) é constituída por dez imagens, tendo sido apresentada em stop motion e, para elaborá-la, em um vídeo, usei uma foto referência. A foto de referência é a que foi tirada no dia do noivado de meus pais. Essa foto foi colocada em um recipiente com água e o mesmo foi levado ao freezer para que congelasse. A foto ficou, então, aprisionada em um bloco de gelo. O bloco de gelo foi colocado ao sol e, ao longo de seu derretimento, foram feitas 80 fotos. Dessas 80, foram selecionadas dez para fazer o vídeo. Em *Guardar*, foi trabalhada a questão da memória, do lugar da memória e do tempo da memória. Em *Guardar*, eles, pai e mãe, estão presentes na fotografia, que é plena de lembranças e memórias simbólicas. (Figura 8).



Figura 8. Walter Karwatzki. Guardar, 2014. Frames de Guardar. 2min9s
Fonte: Arquivo do autor

Considerações finais

De caráter autobiográfico, este artigo traz a produção artística que elaborei ao longo dos últimos 11 anos e é apresentada em duas fases distintas: uma primeira, em que meu olhar está voltado para os outros, com um forte viés antropológico e cultural, e uma segunda, na qual o olhar está voltado para mim mesmo.

As fases são distintas em função das mudanças ocorridas em minha vida. A experiência de quase morte redirecionou o fazer artístico fotográfico e me fez mergulhar no misterioso campo de me aproximar mais de mim mesmo.

Esse aprofundamento exigiu novos conhecimentos de arte, fator que me fez crescer artisticamente em todos os sentidos. Agora, os meios e as linguagens me apontam para outras possibilidades de criação poética. Tenho meu olhar solto das imagens "fixas" e posso me revelar em temas que dizem respeito à minha existência.

O fotógrafo, agora, brinca de ser artista, brinca de fazer arte.

Referências

ACHUTTI, L. E. R. *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. 1. ed. Porto Alegre: Tomo Editorial, 1997.

_____. *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. 1. ed. Porto Alegre: UFRGS/Tomo Editorial, 2004.

BAUMAN, Z. *Identidade*. 1. ed.. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BLAUTH, L. Pesquisa em arte: Luas Negras resultantes de um processo gráfico. In: BLAUTH, L; SIMIONATO, M. F. (Org.). *Educação, estética e cultura: percursos e investigações*. 1ª edição. Novo Hamburgo: Feevale, 2008, p. 87 – 95.

BOSSI, A. Plural, mas não caótico. In: BOSSI, A. *Cultura brasileira: temas e situações*. 4. ed. (Org.). São Paulo: Ática, 2010, p. 7-15.

CAMARGO, D. *Poeplano*. 1. ed. Porto Alegre: Projeto POA, 2010.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. Tradução de Ana Regina Lessa, Heloísa Pessa Cintrão e Gênese Andrade. São Paulo: USP, 2013.

CANONGIA, L. *O legado dos anos 60 e 70*. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CANTON, K. *Corpo, identidade e erotismo*. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CATTANI, I. B. Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e descobrimentos. In: CATTANI, I. B. *Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e descobrimentos*. Mestiçagens na arte contemporânea. 1. ed. (Org.) Porto Alegre: UFRGS, 2007, p 21-34.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed.. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBOIS. P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 9. ed. Campinas: Papyrus, 1993.

GALEANO, E. *O livro dos abraços*. 2. ed. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2007.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografia do desejo*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

HARAZIM, D. *O instante certo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MURAD, C. A. *Fotografia contemporânea e a Imagem do Olhar Cristal*. Disponível em: http://www.fotopoetica.ufrj.br/wp-content/uplo-ads/2016/03/Alice_20-11_01.pdf. Acesso em: 9 de mar. de 2018, p. 4-8.

PAZ, O. *Conjunções e disjunções*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

REY, S. A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea. 2008. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/2/1>. Acesso em 10 de mar. de 2018, p. 8-15.

SAMAIN, E. *As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo*. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VIS-UAL/article/viewFile/23089/13635?jour=-nal-VISUAL>. Acesso em: 22 de dez. de 2016. VISUALIDADES, Goiânia v.10/n.1, jan-jun

2012, p. 151 -164.

TOLSTÓI, L. *O que é arte: a polêmica visão do autor de Guerra e Paz*. 2. ed. Tradução de Bete Torii. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

Submetido em 16/03/2018

Aceito em 22/08/2019

**O ENCONTRO COMO ESTRATÉGIA DE
ESTAR-JUNTO DA ARTE CONTEMPORÂNEA**
**THE ENCOUNTER AS A BEING-TOGETHER STRATEGY OF
CONTEMPORARY ART**
**EL ENCUENTRO COMO ESTRATEGIA DE ESTAR-JUNTO DEL
ARTE CONTEMPORANEO**

Bruno Gosmes de Almeida¹

Resumo

A tentativa de parte da produção artística contemporânea de promover diferentes tipos de agenciamentos coletivos pode ser pensada como indício de um desejo genuíno de estar junto, estratégia para fazer insurgir um “nós” mais singular. Desta forma, o presente texto, como parte de um estudo mais amplo acerca das formas de estar-junto da arte contemporânea, pretende se debruçar sobre uma forma específica que se evidencia em vários trabalhos artísticos. É o estar-junto dos “encontros”. O propósito é aprofundar um olhar a respeito dessa estratégia relacional, identificando toda a potência por trás de trabalhos que lançam mão dos encontros enquanto verdadeiros dispositivos instauradores de formas de estar-junto. Para isso, foram analisados trabalhos específicos de Marina Abramovic, coletivo OPAVIVARÁ!, Ana Teixeira, Eleonora Fabião e Anna Costa e Silva.

Palavras-chave: Estar-junto; Arte Contemporânea; Encontros.

Abstract

The attempt of part of contemporary art production to promote different kinds of collective experiences can be considered as a specific desire of being together. Thus, the present text, as part of a broader study of the “being together” forms in contemporary art, intends to focus on a specific form presents in several works of art. It is the “encounter”. The purpose is to pay attention to works of art that explore the “encounter” as a device for the “being together” forms. In this regard, were analysed specific works by artists like Marina Abramovic, collective OPAVIVARÁ!, Ana Teixeira, Eleonora Fabião and Anna Costa e Silva.

Key-words: Being together; Contemporary Art; Encounters.

1 Formado em Artes pela Universidade Federal de Juiz de Fora, sou mestre e doutor em Arte e Cultura contemporânea pela UERJ. Com experiência na área de educação, tendo atuação no ensino básico e superior.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2387474870602389>

Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-3317-7040>

brugomes7@yahoo.com.br

Resumen

El intento de parte de la producción artística contemporánea de promover diferentes tipos de colectividad puede ser considerado como una indicación de un deseo genuino de estar junto, una estrategia para emerger un "nosotros" más singular. Por lo tanto, el presente texto, como parte de un estudio más amplio sobre las formas de estar-junto del arte contemporáneo, pretende abordar una forma específica presente en varios trabajos: el estar-junto de los "encuentros". El propósito es profundizar una mirada respecto de esta estrategia relacional, identificando toda la potencia detrás trabajos que crean "encuentros" como verdaderos dispositivos de modos de estar juntos. Por eso fueron analizados trabajos específicos de Marina Abramovic, colectivo OPAVIVARA!, Ana Teixeira, Eleonora Fabiao y Anna Costa e Silva.

Palabras-clave: Estar-junto; Arte contemporáneo; Encuentros.

ISSN: 2175-2346

Introdução

É cada vez mais comum ver trabalhos artísticos que propõem algum tipo de interação com pessoas desconhecidas. Normalmente, transeuntes, passantes, que ao fazerem suas rotas cotidianas habituais pelas ruas das grandes cidades, se deparam com situações criadas por artistas, e que de uma maneira ou de outra, os convidam para algum tipo de interação.

O presente texto é parte de uma pesquisa mais ampla sobre as formas de estar-junto da arte contemporânea. Análises e reflexões sobre a tendência presente na produção de arte que buscam estabelecer algum tipo de jogo relacional ou grupalidade forjada a partir das próprias proposições artísticas. Algo como uma necessidade genuína. Um desejo de se embrenhar pelo universo das relações humanas, fazendo da arte um dispositivo de acesso ao outro.

Neste artigo, busca-se uma maior atenção para com uma forma de interação específica cada vez mais comum em trabalhos artísticos. Uma forma de estar-junto que carrega em si uma essência particular. Um sentido próprio de uma condição basilar, primordial, de qualquer que seja o grupamento de pessoas que se instaure com ele. É o estar-junto dos encontros. Talvez aquele que melhor se atente para seu estado de momento, para sua própria gênese comum. Institui-se a partir da tomada de consciência de seu próprio estado de incompletude, que gera uma abertura para oportunidades e circunstâncias forjadas através do sentimento de confluência que surge daí. Presenças compartilhadas entre pessoas que nada mais almejam do que estar junto de outro alguém, de oferecer a ele um pouco de si, e de receber também um pouco do outro.

Os encontros são formas de estar-junto que derivam de certa partilha da presença, que descobrem nas ocasiões, nas circunstâncias predeterminadas, um espaço de descobertas e redescobertas dos mais variados tipos. É estar já predisposto a receber o que quer que venha do outro lado. O prazer em estar junto, em compartilhar desconhecimentos, em descobrir o inesperado, o extraordinário e o ocasional, são alguns dos temperos mais fundamentais dessa condição. Afinal, estar aberto a encontros é querer conhecer um desconhecido que logo poderá revelar-se uma emergência nova, mesmo que trazendo em si muito do que já se conheceu ou já se soube em outros tempos. E esta predisposição é determinante para que o encontro ocorra em um ambiente favorável para esse estado de descoberta que a ocasião é capaz de promover naqueles interessados em experimentá-la. Afinal, um encontro só faz sentido quando ambas as partes convergem no mesmo propósito de partilha.

O encontro como dispositivo de estar-junto

Recentemente, Marina Abramovic trouxe à tona um pouco desse anseio de alguns artistas em promover encontros através de sua arte. Em 2010, a convite do MoMA, foi realizada uma retrospectiva de seu trabalho, com destaque para a reperformance de alguns de seus principais trabalhos performáticos, que foram reinterpretados por artistas contratados para o papel que outrora foi o de Marina, e também

o de Ulay.

No entanto, nessa retrospectiva, o que ganhou de fato notoriedade e repercussão foi uma nova performance que a artista realizou no museu nova-iorquino. Intitulada *The artist is present*, a experiência contou com a participação do público, e uma cartilha de regras bastante metódica para ser seguida pela artista, e também por aqueles que se dispusessem a participar. Durante três meses, seis dias por semana, sete horas por dia, Marina ficava sentada em uma cadeira diante de outra, que a todo momento recebia pessoas aleatórias desejosas em compartilhar um pouco de silêncio diante da artista. Um silêncio conduzido pela intensidade das trocas de olhares que eram estabelecidas naqueles momentos entre as duas pessoas.

Embora tenha sido uma experiência já imersa em um contexto de produção que costuma já a elevar ao nível de ícone pop, transitando entre o cult e a cultura de massas, mesmo assim, é inegável a beleza do gesto instaurado pela experiência da artista. Foi um convite a uma partilha que se consolidava por meio de uma simples troca de olhares, o fio condutor para se acessar intensidades inimagináveis, que quando acionadas podem nos inundar a alma.



Fig. 1 - Marina Abramovic, *The artist is present*, MoMA, New York, 2010

Fonte: Internet, em https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/03/marina-abramovic-the-artist-speaks/

O aparato espetaculoso do trabalho de Marina, cada vez mais explorado nos últimos anos, vem lhe permitindo transitar em um universo até então pouco afeito à performance ou mesmo à arte contemporânea. Os trabalhos da artista, agora sempre elevados a grandes eventos, passaram a incorrer em propósitos que, por vezes, nos trazem a dúvida se ainda se configuram essencialmente artísticos ou mais publicitários. Algo que, na visão de alguns, se justifica por verem nisso, ainda assim, uma oportunidade de sensibilização, de formação de público. Algo que mesmo que flertando com a superficialidade e banalidade de certa cultura pop, é também visto como desempenhando uma tarefa importante na popularização de uma arte que sempre se manteve restrita a públicos especializados.

The artist is present é meio que uma mescla dessa nova condição da artista sérvia. A performance, parte do projeto de sua retrospectiva, inclusive, culminou com um documentário sobre o projeto curatorial proposto pelo MoMA acerca da experiência de Marina. Na verdade, foi uma performance que fez referência a um trabalho que a artista realizou durante os anos 1980.

Entre 1981 e 1987, juntamente com Ulay, ela realizou uma série de 22 performances que culminaram num total de 90 dias de experiência. Intitulado *Nightsea Crossing*, o trabalho consistiu na repetição da ação de estar defronte a uma pessoa por um período de tempo predeterminado, resguardando o silêncio e a ausência de movimentos bruscos. Assim como na experiência nova-iorquina, nessa série era estipulado o período de 7 horas ininterruptas de troca de olhares.



Fig.2 - Marina Abramović e Ulay, *Nightsea Crossing* 1984

Fonte: Internet, em <http://www.blouinartinfo.com/news/story/1069205/mca-sydney-to-stage-marina-abramovic-retrospective>

No entanto, diferentemente da performance de 2010, em *Nightsea Crossing* a dupla que se encarava era sempre a mesma, Marina e Ulay. O que variava era o ambiente em que ocorria a experiência, percorrendo diversos continentes e países, casos de China e Austrália por exemplo, e incorporando muito das atmosferas desses locais. Salas, galerias, museus e praças, foram alguns dos palcos escolhidos pelos artistas para realizarem seu trabalho. Tanto que, em 1983, a dupla realizou uma adaptação dessa performance, chamada *Conjunction*, no Fodor Museu, em Amsterdã. Uma experiência que contou com duas outras pessoas presentes, o lama tibetano Nigawang Scepta Lueyar e o aborígine Australiano Watuma Tarruru Tjungarrayi. Cada qual sentado defronte o outro, interpostos por uma mesa circular, dispostos igualmente a uma inércia corporal que deveria durar as mesmas 7 horas das outras experiências.



Fig.3 - Marina Abramović e Ulay, Conjunction, 1983.

Fonte: Internet, em <http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/abramovic-ulya/nightsea-crossing-conjunction/7322>

Uma característica interessante da performance nova-iorquina era a imprevisibilidade diante do fato de que não se sabia quem seria a próxima pessoa a se sentar diante dela. Ao pressentir a acomodação do desconhecido à sua frente, Marina levantava seu rosto e calmamente abria suas pálpebras, num piscar de olhos que se revelava também o lance inaugural de um processo de descoberta.

Embora um evento grandioso, visto a aglomeração que se formava ao redor da cena no Marron Atrium, no primeiro andar do museu, a ação tinha uma simplicidade e uma essencialidade tão peculiares, que foi capaz de suscitar uma forte afetação naqueles que se aventuravam sentar por alguns minutos que fossem diante de Marina Abramovic. Encontros entre corpos que nada mais avistavam do que outros corpos perante si mesmos. Um ato que se consolidava em uma experiência que ia muito além da coisa corporal, testando os limites do ver e do olhar. Olhar para ver, para adentrar um mundo que se enuncia em cada feição, cada postura, cada movimento facial. Sentimentos dos mais íntimos, revelados na solidez de um silêncio que era quase confissão.



Fig. 4 - Marina Abramovic, The artist is present, MoMA, New York, 2010

Fonte: Internet, em <http://wtfarthistory.com/post/39932955370/staring-contest-art>, acessado em 05/07/2018.

The artist is present fez muitos participantes chorarem. Também fez Marina chorar. Aquele contato genuíno que estabeleciam entre si era capaz de acessar sensações e emoções bastante intensas. Lágrimas que escorriam por rostos que ao se depararem com aquela presença, frente a frente, se derramavam num misto de reverência, alegria e tristeza. Ou mesmo uma afetação sem justificativa, como também relataram alguns participantes. Talvez, fruto de uma experiência que de tão simples, chegou a surpreender, pois foi capaz de proporcionar um acesso a intimidades, percepções e intensidades, mas com sutileza.

A performance de Marina lança luz sobre o fazer artístico sob a ótica do próprio artista. A sua abertura e disponibilidade para a realização da experiência escancara uma necessidade própria de seu ofício, mas que nem sempre vem à tona. O trabalho meticuloso e sistemático de preparo para um processo de ampliação sensível, de abertura perceptiva, do corpo à mente. Fica clara sua vontade de absorver a realidade a sua volta, de adentrar os mundos que se ofertavam através da disponibilidade corporal daquelas pessoas, que por mais que estivessem ali desempenhando o papel que se esperava delas, inevitavelmente, também deixavam escapar fragmentos existenciais de si mesmos nos mais singelos gestos.

O nós que deriva dos encontros pode ser forjado também numa tentativa de integração coletiva. Uma socialização que brota por meio de exercícios de convivência e de troca afetiva, que por mais banais que pareçam ser, sempre fazem surgir algo novo. Quanto a essa questão, um trabalho do coletivo carioca OPAVIVARÁ é bastante ilustrativo. Sobretudo, por a tentativa de gerar novos modos de convivialidade ser um dos motes mais essenciais do grupo. Esse foi o caso de Na moita, espécie de instalação criada em 2006. Numa melhor definição do próprio grupo de artistas, esse trabalho é um "antipalco", um "antibunker", um tipo de abrigo "móvel, permeável, agregador, multiplicador, camuflado", um espaço de intermédio entre o público e o privado, capaz de aconchegar quem quer se disponha a habitá-lo.



Fig.5 - OPAVIVARÁ, Na moita, 2006.

Fonte: Internet, em <http://opavivara.com.br/p/nm/namoita-artrio>, acessado em 07/07/2018.

Na moita nada mais é do que a organização de um cantinho em um espaço público, de maneira a se fazer um cercado com vasos e plantas dos mais variados tipos. Expressão comum em áreas rurais, "atrás da moita" é uma forma de confessar algo

que não se pode, ou não deveria ser feito na presença de outras pessoas. Mas que pela urgência das circunstâncias, acaba tendo que encontrar sua solução com o que está ao alcance. Normalmente, um canto recluso, escondido por uma vegetação, que acaba criando um abrigo para quem não quer ser descoberto.

O trabalho do coletivo carioca explora o significado dessa expressão popular que de tão notória já não serve apenas para quem vive no campo. Fazer algo “na moita” é sinônimo de conceber algo escondido, para não ser descoberto. Logo, criar uma moita é compor um cenário próprio para ser habitado. Um lugar que mescle a exclusão com a privacidade, mas que não deixa de ser um reduto para aqueles que buscam encontrar ali um refúgio. A composição desse espaço é uma sugestão para que as pessoas possam compartilhar conversas e intimidades num lugar propício para isso. Pequeno, acolhedor, aconchegante, favorável para uma convivência mais informal e descontraída. Condição essencial para se ter contato com novos afetos, conforto e comodidade como marcas essenciais do ato genuíno de jogar conversa fora.

Os encontros decorrentes das pequenas aglomerações das moitas são exemplos das tentativas propostas pela arte de fazer como que a nossa realidade social seja repensada. Sobretudo, aquela que diz respeito à dimensão interpessoal, micro-política, de alcance mais imediato aos sentidos e emoções. As conversas do dia a dia, quando realocadas em territórios novos, inevitavelmente também são ressignificadas, passam a incorrer por um entorno que desfaz as estruturas habituais, que sugere a criação imediata de novos dispositivos relacionais. A impessoalidade das relações cotidianas se esvai, e surge a necessidade de se estabelecer conexão com os outros de uma maneira nova, apelando para recursos comunicativos mais genuínos, menos predispostos em regras e padrões de comportamento. Estar ali já pressupõe um interesse em estar junto sem propósitos maiores, pelo simples prazer de partilha afetiva que a circunstância é capaz de promover.

Trabalhos como esse se enquadram nas tentativas de suscitar verdadeiras disjunções e descontinuidades criativas no tempo e no espaço, num exercício relacional que conseqüentemente cria novas formas de endereçamento ao outro. Algo que, obviamente, sempre dependerá da disponibilidade que os participantes terão para explorar aquela condição de maneira a ir para além do que o “eu social” deles costuma sugerir. Afinal, como já tratado anteriormente, trabalhos artísticos que se colocam na esteira da enunciada “estética relacional” de Nicolas Bourriaud¹, de característica participativa e coletivista, não têm garantida a efetividade de suas propostas simplesmente pelas suas ideias, mas sim, pelo que de fato insurge de suas estratégias artísticas.

Mas os encontros também podem ser ocasionados por propósitos ainda mais específicos. Como “encontrar” é uma ação que pode se transfigurar em muitas outras, sua incumbência se enobrece quando sugere outros verbos igualmente sugestivos em suas estratégias. Caso do “descobrir”, quando passa a conhecer algo novo. E “atender”, enquanto capacidade de perceber algo desconhecido, ter em consideração, levar em conta. Dois verbos na esteira de um empreendimento afetivo que con-

1. Ver BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

cebe o encontro como uma possibilidade de incrementar a descoberta dos outros. Foi o caso de Ana Teixeira em seu trabalho *Escuto histórias de amor*.

Entre 2005 e 2012, a artista realizou uma experiência que se caracterizava como uma intervenção no espaço público. Sentada numa cadeira em um ambiente de intenso fluxo de pessoas, tricotava um interminável cachecol vermelho ao lado de um pequeno banner branco contendo em letras vermelhas a frase “Escuto histórias de amor”. Frase que também intitulou sua proposta artística, que dentre eventos e residências, já passou por nove países nesses 7 anos de realização: Alemanha, Itália, Espanha, França, Chile, Canadá, Brasil, Portugal e Dinamarca.



Fig.6 - Ana Teixeira, *Escuto histórias de amor*, 2005 – 2012
Fonte: Acervo da artista, Ana Teixeira.

Diante dela, a cadeira vazia era a sugestão de uma nova companhia. Alguém disposto a lhe confidenciar uma história pessoal de amor. Os voluntários simplesmente chegavam, se acomodavam no assento e começavam a relatar os enredos de seus romances. Algo sempre acompanhado da total disponibilidade da artista em ouvir os relatos, uma abertura evidente de seu interesse em se deixar afetar por todas aquelas narrativas de pessoas desconhecidas que surgiam em seu caminho.

O fato de os encontros advirem de uma clara e manifesta provocação, conduz a lógica do trabalho por meio de uma temática preestabelecida. A determinação do assunto a ser tratado durante as conversas é um direcionamento proposital que suscita certa disposição para confidências. Mesmo que não fossem de ordem tão sigilosa assim, o tema, por si só, já é motivo para que intimidades sejam reveladas, algo que sempre surge em meio a certa “quebra de protocolos” conviviais. Afinal, compartilhar uma história de amor com uma desconhecida, é, mesmo que inconscientemente, estabelecer novos padrões de vínculos afetivos com os outros.

Certamente, para muitos, aquela situação um tanto quanto estranha e inusitada poderia guardar uma experiência valiosa. Em meio a um lugar onde o habitual é seguir em frente, adentrar o fluxo dos corpos e seus passos, já determinados a cumprir os percursos de seus destinos, qualquer coisa que aparente não fazer parte da rotina é logo detectada. Entre a desconfiança e a estranheza, as pessoas, aos poucos,

notam a singularidade daquele cenário. Evidencia-se a nobre tarefa por detrás da circunstância criada, uma mulher fazendo tricô em uma peça de cachecol, no mínimo, de tamanho desproporcional, numa ação singela e convidativa para aqueles interessados em lhe contar histórias de amor. Alguém interessada no que os outros têm para lhe dizer, nada em troca a não ser um pouco de si mesmos.

Nesse mundo cada vez mais populoso, cheio de gente, mas também cheio de solidão por aí, avistar a cena criada por Ana Teixeira era mais do que convidativo. Prática recorrente nos tratamentos psicanalíticos, a persistência em repensar os traumas vividos é uma maneira de curá-los. Não que as histórias de amor necessariamente sejam traumáticas, de forma alguma. Mas, decerto, sabemos que a marca que elas podem nos deixar, seja para o bem ou para o mal, podem nos ser eternas. Assim, uma oportunidade que se anuncia bem diante de nossos olhos, de poder se abrir para alguém, compartilhar um relato pessoal que persiste em nossa memória, pode fazer surgir também uma necessidade.

O relato é algo que transita entre temporalidades distintas. A experiência vivida encontra significação em uma narração que tem como tarefa perfazer os caminhos da memória. Mesmo que esta já tenha se solidificado por meio de formas muito específicas e parciais de tornar o evento do passado inteligível para o presente. Um outro tempo se revela, vai se desdobrando no ato de sua própria enunciação. Esse processo determina um caminho novo a ser percorrido pela memória, descamba na reconfiguração da própria experiência pelo tempo construído do relato. Rememorar o que passou, alcançar um "eu" já inexistente, através de um "eu" de agora. Um exercício de defrontar-se com as persistências de nossas existências já transcorridas, aquilo que passou, que não volta mais, ou mesmo o contrário, aquilo que passou, mas que teima em permanecer dentro da gente. Uma constância que persevera como fogo, que varia de intensidade à medida que é alimentado, oscilando da fervura impetuosa da lavareda, à plenitude singela da chama.

O tipo de experiência promovido por Escuto histórias de amor, ao mesmo tempo em que propõe uma dinâmica relacional participativa entre público e artista, também expõe um processo específico. A já bastante propalada participação, presente nesse contexto colaborativo de certa vertente da arte contemporânea, tem como um de seus principais impasses o fato de que nem sempre o que se anuncia, efetivamente, transcende os limites do discurso curatorial. Em muitos casos, a narrativa sobre os significados da obra se basta no seu aspecto convival, como se a natureza dessa convivência fosse menos importante para a real efetividade poética do trabalho. E nesse ponto, a simples experiência de Ana Teixeira é um exemplo interessante. O seu trabalho revela um verdadeiro exercício de proximidades e distanciamentos de si.

Além do propósito de abrir novas possibilidades de percepção e interação com o espaço, o trabalho conduz uma experiência íntima de troca. Corpos a princípio alheios a si se encontram num jogo de proximidades entre seus espaços íntimos. O resgate de um passado afetuoso, agora compartilhado, é gerador de um intercâmbio afetivo. O relato, automaticamente, gera um processo oscilante que reconduz a memória para estar novamente ao alcance de uma vivência amorosa de outrora, gerando um distanciamento que insere aquela vivência em uma nova temporalidade.

Ao mesmo tempo em que também aproxima de si a temporalidade findada em um outro universo perceptivo e afetivo.

A artista relata que um de seus propósitos com Escuto histórias de amor era “causar um curto-circuito na realidade”. Acima de tudo, trazer à tona um fato novo nos contextos pragmáticos do dia a dia, algo que pudesse acessar os universos afetivos nos quais todos nós somos compostos, mas que acabam se configurando bastante nublados frente as obrigações que a vida nos impõe. Além disso, Ana também relata uma percepção peculiar decorrente de toda a vivência que acumulou a partir da centena de encontros que teve. “Percebi que as pessoas mais do que ser ouvidas, querem ser compreendidas”.

Não basta dizer, lutar para que sua voz ecoe, se imponha perante contextos que habitualmente não se abrem para ouvir seus entornos. A ânsia de se buscar um espaço de fala, muitas vezes tropeça no ímpeto exagerado de se fazer ouvir a qualquer custo, esquecendo-se que a ressonância de sua voz só é efetiva quando reverberada. O caminho da interlocução só se delineia frente o surgimento de um processo de escuta apurado, atencioso e solidário. A ânsia daquelas pessoas de se fazerem compreendidas é querer ir além do mero desabafo, é de fato partilhar suas intimidades. O relato de experiências amorosas é, costumeiramente, cheio de confissões de exageros, extravagâncias e desvarios, afinal, o amor romântico é um dos sentimentos que nos eleva aos mais altos graus da passionalidade humana. Assim, mais do que julgar as ações dos outros, é necessário julgar as razões por detrás de suas ações. E só aqueles verdadeiramente compreensivos são capazes de desenvolver a empatia necessária para chegarem à conclusão de que o desconcerto das paixões é fruto da casualidade da natureza humana.

Escuto histórias de amor promove encontros que são verdadeiros espaços de confidências. Se Na moita sugere uma espécie de não-lugar aberto para as pessoas se encontrarem num contexto de certa suspensão espacial, o trabalho de Ana Teixeira aponta para outra direção. Revela desde o primeiro momento as suas intenções, que nada têm de gratuitas. Na verdade, é uma troca. Não basta se sentar, é preciso contar um relato, alimentar os anseios da artista em depurar a natureza humana nas suas nuances mais vertiginosas, sobretudo, as relacionadas ao advento dos sentimentos amorosos. A partilha de confidências é o mote para os encontros. O desejo da artista em ouvir histórias carregadas de arrebatamentos, fascínios e dissabores é próprio daqueles que pensam o mundo indissociável de seus temperos mais essenciais: os afetos e tudo que surge a reboque deles. Um mundo atravessado por subjetividade, composto por instâncias pouco palpáveis, aquelas definidas por fluxos e intensidades dos mais variados tipos. Universos íntimos determinantes para que as configurações micropolíticas sejam do jeito que são, atravessadas pela afluência própria dos mundos mais imateriais. Algo em compasso com aqueles que se colocam do outro lado. Os desconhecidos que se ofertam para a artista, se permitem abrir seus corações pelo simples anseio de se fazerem ouvidos e compreendidos. Compartilhar seus desatinos amorosos como quem busca encontrar uma reação de conforto ou compreensão para as imprudências outrora cometidas sob a insígnia do amor.

Em 2008, Eleonora Fabião realizou uma experiência muito semelhante ao tra-

balho de Ana Teixeira. Entre Abril e Junho daquele ano, desenvolveu o projeto “Ações cariocas”, que consistiu em uma série de sete experiências feitas quase que semanalmente no Largo da Carioca, no centro do Rio de Janeiro, em ações que variavam de 3hs à 4hs de duração. Todas apresentando uma disposição da artista em contatar pessoas, acessar os transeuntes que a todo momento atravessavam aquele itinerário tão tradicional do centro da capital fluminense.

Dentre elas, *Converso sobre qualquer assunto* foi uma experiência também de abertura para o surgimento de alguns minutos de prosa entre a artista e pessoas desconhecidas. Costumeiramente sentada descalça numa cadeira, com outra a sua frente, só que vazia, levantava uma grande folha de papel com o texto título da experiência, sempre à espera de que o seu chamado fosse atendido. O objetivo era ter conversas aleatórias sobre assuntos da escolha das pessoas que se dispusessem a sentar naquela cadeira para prostrar. Sem restrições de assuntos e companhias.



Fig.7 - Eleonora Fabião, *Converso sobre qualquer assunto*, 2008

Fonte: Internet, em <http://www.itaucultural.org.br/rumos-2013-2014-a-arte-de-criar-o-mundo-que-se-deseja>

Depois do Rio de Janeiro, a experiência passou por outras quatro cidades nos anos seguintes: Berlim (2008), Bogotá (2009), Fortaleza (2010) e São José do Rio preto (2012). Todas como parte de séries de ações realizadas em espaços públicos, promovendo trocas e intercâmbios afetivos com pessoas dessas cidades.

Quando ergui o cartaz pela primeira vez, de fato, não sabia o que poderia acontecer. Uma pessoa sentou-se quase imediatamente. Queria contar suas histórias, ouvir minhas histórias. Dar sua opinião, receber minha opinião. Falar e escutar. Queria saber porque eu estava ali, o que estava fazendo ali. Alguns duvidando se eu estaria realmente aberta para conversar sobre qualquer assunto. Todos interessados em viver aquela experiência inusitada. Várias pessoas ficaram comigo por mais de uma hora. Com alguns conheci Rios de Janeiro antes inimagináveis. Em alguns casos riu-se muito, em outros, riu-se nada. Um senhor descreveu sua infância e adolescência na cidade e comoveu-se profundamente ao lembrar de sua mãe adotiva. Um jovem sentou-se para compartilhar a notícia de que tinha acabado de ganhar seu primeiro emprego como veterinário. Muita gente curiosa com a minha sexualidade. Um especificamente tentando compreender se eu era prostituta, lésbica, lésbica-prostituta ou prostituta-lésbica, desconsiderando qualquer outra hipótese. ‘Você se masturba?’

perguntou. Uma mulher queria saber se eu era psicanalista pois estava em tremendo sofrimento e necessitava ajuda imediata: 'os vizinhos de cima andam na minha cabeça'. Três adolescentes de uma escola próxima partilharam a cadeira para conversar, dentre outros assuntos, sobre como pedir uma garota em namoro." (FABIÃO, P16, 2010.)

Este trecho do relato da artista sobre a ação, por si só já revela a diversidade de temas e assuntos que surgiram durante aquelas conversas. Mote para que algo mais amplo se estabelecesse. Eleonora confessou que a vivência proporcionada pelas experiências suscitava nela algo de especial. "Ao fim de cada dia estou eufórica, eletrizada, energizada por essa nova maneira de me relacionar com a minha cidade e meus concidadãos". Antes de mais nada, ali se configurava um processo de criação conjunta de um campo relacional, em que uma nova dimensão convival se compunha no corpo da artista, das pessoas e no espaço da cidade.

Uma das questões que fundamentaram os interesses dela em propor experiências como *Converso* sobre qualquer assunto, além das outras que compuseram as "Ações cariocas", foi proporcionar certos "exercícios de desintoxicação", como confessa a artista. Uma forma de "expurgar as toxinas do medo via contato, diálogo e fricção". Numa cidade marcada por calamidades sociais de todas as ordens, o singelo pode ser também uma estratégia de reapropriação do corpo e da cidade. A potência da relação remonta à inevitabilidade de existências que só se firmam a partir do momento em que se dão conta de que não se compõem sozinhas. A sua emergência é sempre fruto de processos de intensos compartilhamentos com os seus entornos, desde a fundamentação até uma instauração de sua presença. A certeza de que toda existência, na verdade, é uma coexistência.

A via do contato, do diálogo e da fricção é uma alternativa para que outros possíveis possam emergir. Como uma espécie de produção energética que deriva da geração de atrito. Alguém que se redescobre à medida que se deixa contaminar por um outro que se insinua aos poucos; gestos, feições, palavras, memórias, pensamentos. Novos referenciais se compondo perante seus olhos, como uma oferta de alternativas ainda não vivenciadas, senão sequer pensadas até então.

Eleonora utiliza uma expressão muito interessante para falar dos propósitos de seu trabalho: "desacelerar espetacularidade, e acelerar receptividade". A referência ao formal universo da arte é uma maneira de sugerir que é possível abrir caminhos sensíveis também por outros territórios. A "espetacularidade" é um termo que assevera a ideia de um espetáculo que se excede, que se firma muito mais pelo que apresenta do que pelo que suscita, motiva, insufla dentro da gente. Surge a necessidade de inverter a lógica do espetáculo, subverter sua congruência de "emissão recepção". Talvez o caminho seja a mistura, não predeterminar a direção dos fluxos dos vetores, abrir espaço para um campo onde o que impera é um contínuo estado de receptividade. Estar aberto para o que vem de fora e também de dentro de si, sobretudo quando as redescobertas derivam de nossos universos mais íntimos.

Ao longo dos dias, o chamado da experiência foi se modificando. "Converso sobre política", "Converso sobre saudade, "Converso sobre amor". Essas foram algumas das temáticas escolhidas pela artista para novos encontros. Mas que não deixou de

ofertar a liberdade para se dizer o que se bem entendesse sobre aqueles assuntos, sem necessidade de serem relatos de histórias pessoais. Decerto, uma estratégia que só reiterou o seu desejo de estabelecer contatos. Vivenciar um processo de transformação do corpo em campo. Uma expansão de limites, o surgimento de outras dimensões da presença. Que, juntamente com os corpos, eram postos à investigação enquanto “entre-lugares”. Espaços de interseção, interligação, confluências e cruzamento de forças. Fato que era gerador de um processo de instauração de um verdadeiro campo relacional remodelado a todo momento. No qual aquelas pessoas e seus corpos eram responsáveis por ofertar intensidades de variadas ordens. Seus diferentes graus de visibilidades determinavam variações contínuas, oscilações entre as mais diversas densidades de presença.

Dessa forma, a experiência de Eleonora Fabião se torna muito semelhante ao trabalho de Ana Teixeira, desde a composição da cena performática, até em termos de propósitos. Em ambas, o desconhecido é peça preponderante na significação das experiências. Em Ana, algo mais direcionado, afinal, o assunto deveria ser histórias de amor, sobretudo, vivenciadas por aquelas pessoas em momentos do passado. O verbo que inicia a frase de seu chamado também é indicativo quanto à postura da artista, pois “Escuto” demonstra a sua predisposição em se fazer mais ouvidos do que fala. Já em Eleonora, a mesma disponibilidade para com o outro e suas histórias, só que sem a predeterminação do que se conversaria. E o verbo em primeira pessoa “Converso” sugere uma cumplicidade maior, uma mais ampla propensão para a troca, o diálogo. Ali havia uma abertura maior para os assuntos, poderia ser qualquer coisa, desde que sempre partisse de uma sugestão do outro.

É possível também acessar esse outro por circunstâncias ainda mais específicas, quando não, mais vertiginosas. Utilizar o dispositivo do encontro para se buscar a realização de uma ocasião propícia para as descobertas das fricções e interseções que derivam dela. Foi o caso de Anna Costa e Silva em seu trabalho “Éter”.

A instalação sonora criada pela artista foi também uma forma de apresentar experiências de encontros entre ela e desconhecidos. “A quem se interessar. Olá, gostaria de visitar sua casa e te ouvir logo antes de você dormir. Vou sozinha, com meu gravador, e conversaremos sobre o que quiser, até cairmos no sono”. Assim Anna escreveu seu anúncio em lugares públicos e redes sociais, oferecendo-se para dormir na casa das pessoas que a procurassem para que conversassem imediatamente antes de dormir, buscando estabelecer a experiência num limiar entre a consciência e o sono. Trabalho parte de seu repertório já conhecido pelo interesse na promoção de encontros, na criação de circunstâncias propícias para experiências de depuração de formas de estar junto. Seja entre ela e outras pessoas, ou mesmo, entre as outras pessoas em dinâmicas próprias entre si. Quase sempre uma abertura para a lógica relacional que se firma justamente a partir das coexistências suscitadas.



Fig.8 - Anna Costa e Silva, Éter, 2015 – 2017.
Fonte: Acervo da artista, Anna Costa e Silva.

A ideia de promover um encontro diante de uma circunstância tão peculiar é parte de um propósito específico. Esse estado limite em que a consciência se alterna entre a permanência e a dispersão, numa oscilação pouco controlável, próprio do adormecimento de nossos corpos, é também uma zona limite. Uma condição de relutância e resignação para com os limites da sobriedade. Algo que nos permite acessar outras instâncias da presença.

A artista destaca seu interesse por adentrar o estado de vulnerabilidade que antecede o sono. Como se a partir dali um mergulho profundo fosse dado no imaginário humano. Histórias vividas, reflexões sobre a vida, traumas, medos, desejos, memórias perdidas, vindos à tona em meio a estados alterados de consciência, através de narrativas aleatórias que se enunciavam por meio de confissões e desabafos.

A experiência foi primeiramente realizada em São Paulo, em 2015, e depois em Vilnius, Lituânia, em 2017. Tendo sido exposta no Centro Cultural da Justiça Federal, no Rio de Janeiro, e no Contemporary Art Center de Vilnius, ambas exposições realizadas em 2017. A instalação sonora do projeto é realizada em um ambiente completamente escuro e com colchões pelo chão. Normalmente, com seis canais de sons espalhados pelo espaço, os visitantes podem se deitar nos leitos para ficarem ouvindo as conversas gravadas.

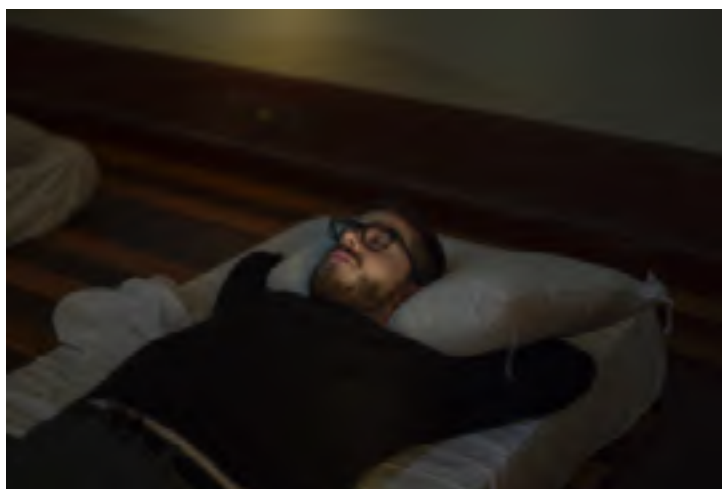


Fig. 9 -Anna Costa e Silva, Éter, 2015 – 2017.
Fonte: Acervo da artista, Anna Costa e Silva.

As conversas, de forma aleatória, vão insurgindo nessa zona limite de consciência. “O pai do Pedro me bateu de novo, dessa vez na frente dele”; “gosto muito dos dramas e tragédias nas histórias, mas não na minha vida”; “uma maca do lado de fora do hospital porque não tinha lugar lá dentro. Meu namorado morreu com 29kg, pra você ter uma ideia, um rapaz bonito de 1 metro e 79”. Assim, as conversas vão se manifestando, carregadas de revelações, ausências e tragédias. Um exercício de aprofundamento da presença, sobretudo, uma presença que oscila entre o que está dentro e o que está fora. Aprofundar-se no universo que a todo momento nos cerca, para acessar o universo que nos toca.

Éter é um trabalho que se apropria do dispositivo do encontro para perfazer um caminho em que o relacional escapole a partir das fricções suscitadas. Um nós que se estabelece num ritual quase que de comunhão. Deitar, se acomodar, apagar as luzes, deixar a mente percorrer os meandros da consciência. Uma condição em que pensamos sobre o real e o imaginário, adentrando territórios existenciais pouco acessados. Um limite em que uma narratividade delirante ganha forma e extravasa as fronteiras da sobriedade que nos conforma normalmente nos espaços de convivência que habitamos no cotidiano. Só que desta vez, esse estado de “vulnerabilidade” é compartilhado, registrado pela artista. Uma potência que se permite ser testemunhada, como uma descoberta do corpo em sua força de gênese, em seus processos mentais vertiginosos, rompantes e reminiscentes.

Conclusão

Tanto nos trabalhos de Ana Teixeira quanto de Eleonora Fabião é possível perceber uma abertura para acessar sujeitos, sobretudo, descobri-los. Identificar os possíveis que permeiam as suas existências. Já em Éter, Anna cria uma condição mais fugidia para isso. Trafega por um estar-junto difuso, investindo em novas conexões conviviais, algo que deriva de uma espécie de amparo que predispõe a escuta como uma divisa para o exato momento em que as virtualidades e potências escapolem do ser, como excessos que os rodeiam, mas que pouco são permitidos manifestar-se de maneira tão fluida e espontânea.

É um trabalho que faz surgir as evidências da relação dos indivíduos com o mundo, uma condição em que se mistura os anseios, desejos, incompletudes, desesperanças e permanências, que nos inundam a alma. Um exercício de produção de presença que muda as referências do visível e do enunciável, afinal, tudo acontece no escuro. A fala e a escuta se dão no breu, no conforto do colchão que ampara os corpos, uma predisposição a conversas genuínas, confessionais. Aquele nós é difuso, quem fala não vê quem escuta, apenas sente. Mas pode se esquecer de sua companhia, revelar coisas que, na verdade, são confidências que passam a iluminar, sobretudo, suas próprias instâncias íntimas.

Se Na moita configura-se como um dispositivo de encontros sem propriamente a necessidade da presença dos artistas do coletivo OPAVIVARÁ!, nos trabalhos de Marina, Ana, Eleonora e Anna, é diferente. Neles, a participação das artistas é fundamental para a significação dos trabalhos. Elas querem menos entreter e mais absor-

ver. A predisposição para encontros com desconhecidos é o que as alimenta, pois dali é possível incorporar variedades das mais diversas. Agenciar os sentidos do mundo, mas de um mundo que é composto a partir de um contínuo estado de coexistência que fundamenta nossas vidas. Encontros que só olham, veem. Encontros que escutam. Encontros que conversam. Encontros que confidenciam. Descobrir valências contidas e inauditas é parte de seus propósitos, depurar a presença como um campo ampliado e irredutível. Incessante em seu fluxo vital, corpos e lugares em expansão, em processos de misturas e interseções permanentes.

Dessa forma, os trabalhos citados carregam em si um forte desejo dos artistas comporem os “nós” insurgentes a partir de suas próprias atuações, quase como um trabalho de depuração etnográfica. Evidência das mais claras de um artista que se amplia, que mais agencia do que manufatura, alguém que esmiúça o universo das relações humanas através de um dos dispositivos interpessoais mais genuínos da vida social, os encontros.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Como viver junto*. São Paulo: Martins fontes, 2013

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CESAR, Marisa Flório. *Nós, o outro, o distante*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

FABIÃO, E. B. *Ações Cariocas: 7 ações para o Rio de Janeiro*. Cavalo Louco, v. 8, 2010.

JAMES, Westcott. *Quando Marina Abramovic morrer*. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

Submetido em 03/01/2019

Aceito em 22/08/2019

**O MAR DE OMAR: A PRÁTICA DO
DOCUMENTÁRIO COMO NARRATIVA
DO EU E DO OUTRO NAS ARTES VISUAIS**
**O MAR DE OMAR: LA PRÁCTICA DEL DOCUMENTAL
COMO NARRATIVO DEL YO Y DEL OTRO EN
LAS ARTES VISUALES**

**THE SEA OF OMAR: THE PRACTICE OF THE DOCUMENTARY AS NARRATIVE
FROM THE EU AND THE OTHER IN THE VISUAL ARTS**

Gustavo Antoniuk Presta¹

Resumo

O presente trabalho analisa os procedimentos teóricos, técnicos e práticos da produção do documentário “O mar de Omar”. O curta-metragem revisita a madrugada de 27 de fevereiro de 2010, quando o Chile foi sacudido por um dos terremotos mais devastadores de sua história, que causou um tsunami com ondas de até dez metros, deixando centenas de mortos e desaparecidos. A história é apresentada através das memórias de Omar, um “mareiro” chileno que durante quatorze anos construiu sua casa na beira da praia, com materiais trazidos pelo mar e perdeu tudo com a catástrofe. O artigo visa refletir implicações da modernidade/colonialidade na globalização e algumas consequências sobre a Natureza e a vida de pessoas que vivem à parte de sistemas capitalistas de poder. O percurso teórico parte de estudos culturais e pós-coloniais críticos à modernidade/colonialidade e à globalização, tentando compreender o processo de separação do homem com a Natureza e reflexos que hoje se apresentam nas culturas do Sul-Global.

Palavras-chave: Documentário; Modernidade/Colonialidade; Globalização; Natureza.

Resumen

El presente trabajo analiza los procedimientos teóricos, técnicos y prácticos de la producción del documental “O mar de Omar”. El cortometraje retoma la madrugada del 27 de febrero de 2010, cuando el Chile fue sacudido por uno de los terremotos más devastadores de su historia, que causó un tsunami con olas de hasta diez metros, dejando cientos de muertos y desaparecidos. La historia se presenta a través de los recuerdos de Omar, un marero chileno que durante catorce años construyó su casa en la playa, con materiales traídos por el mar y perdió todo con la catástrofe. El artículo pretende reflejar las implicaciones de la modernidad / colonialidad en la globalización y algunas consecuencias sobre la naturaleza y la vida de las personas que viven separadas de los sistemas capitalistas de poder. El camino teórico comienza a partir de estudios culturales y poscoloniales críticos a la modernidad / colonialidad y la globalización, tratando de comprender el proceso de separación del hombre con la Naturaleza y las reflexiones que están presentes hoy en las culturas del sur global.

Palabras-claves: Documental; Modernidad/Colonialidad; Globalización; Naturaleza.

1 Mestrado em Artes Visuais pela UDESC, atuando na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos – bolsista CAPES. Especialista em Comunicação Audiovisual pela PUC/PR. Bacharel em Comunicação Social pela UNIVALI. Atua como professor universitário na UNIFEFE, diretor de arte e produtor audiovisual. Trabalho realizado com apoio Bolsa Capes. falarcomguto@hotmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2386784911211472>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7016-4674>

Abstract

This research analyzes the theoretical, technical and practical procedures of the production of the documentary "O mar de Omar". The short film revisits the dawn of February 27th, 2010, when Chile was rocked by one of the most devastating earthquakes in history, causing a tsunami with waves of up to ten meters, leaving hundreds dead and missing. The story depicts the memories of Omar, a Chilean man, who for fourteen years built his house on the beach, with materials brought by the sea and lost everything in the catastrophe. The article aims to reflect the implications of modernity / coloniality on globalization and some consequences on the nature and life of people living apart from capitalist systems of power. The theoretical path starts from cultural and postcolonial studies critical to modernity / coloniality and globalization, trying to understand the process of separation of man with nature and reflections that are present today in the cultures of the southern hemisphere.

Key-words: Documentary; Modernity/ Coloniality; Globalization; Nature.

ISSN: 2175-2346

Do salto ao mergulho: o documentário como fruto de experiências e subjetividades.

[...] a substituição da experiência viva por conceitos esvaziados pelo excesso de intermediações acaba por assentar num enfraquecimento das percepções.
Rita Benis (2013, p. 124).

Do amor ao mar, fui levado à prática de correr ondas, à sintonia com a Natureza e o estabelecimento de outros ritmos de vida. Harmonizado com esse fluxo, conheci o Movimento Rastafári¹, que me indicou outras percepções de estar no mundo. Consequentemente, passei a fundamentar minhas motivações artísticas e culturais com base no entendimento dos “perigos de uma história única”, já enunciados pela ativista afro norte-americana Chimamanda Adichie (2009), e buscando entender os reflexos da “modernidade/colonialidade”² como conceitos atrelados, a partir da perspectiva de Walter Mignolo (2013), quanto a sociedade globalizada contemporânea.

Dada a conjuntura atual de homogeneização cultural³ alavancada pela mídia tradicional de massas, passei a me valer dos fluxos de resistência e transgressões estabelecidos pelas práticas e estéticas do movimento Rasta. Os fenômenos que definem essa homogeneização cultural desenvolvem-se paralelamente a processos de massificação das subjetividades, atualmente operados por uma sociedade de controle, que visa uma padronização de maneiras de agir.

Em 2001 participei da fundação do Coletivo Rastureza⁴, o qual desenvolve uma série de proposições artísticas, com ênfase em composições musicais, textuais, expedições e projetos audiovisuais. Além de uma série de performances, que levam às ruas um pouco do choque estético da geração de descontinuidades, que o visual

1. O movimento Rastafári apresenta um complexo programa de articulações sociais e culturais capazes de estruturar uma vivência confrontadora aos sistemas neocoloniais. É um movimento cultural diaspórico com características políticas e sociais bem fundamentadas. As estéticas do Rastafári manifestam-se em diversas esferas da arte e da cultura, influenciando uma diversidade de artistas e ativistas no mundo globalizado. A cultura brasileira, composta em um contexto de “zona de contato” (HALL, 2000, p.74) e “entre lugares” (BHABHA, 1998, p. 20), é extremamente permeada por diversas culturas africanas e da diáspora. Entre as quais encontra-se o movimento Rastafári, ainda que sem a devida compreensão geral do que realmente significam as estéticas e propostas artísticas e culturais dos Rastas. Daí a importância de trazeremos ao campo acadêmico algumas questões referentes ao Movimento Rastafári. (PRESTA, 2015).

2. Para entender o básico do projeto modernidade/colonialidade de Mignolo: “Na “/” [barra] que une e separa modernidade e colonialidade, cria-se e estabelece-se a diferença colonial. Não a diferença cultural, mas a transformação da diferença cultural em valores e hierarquias: raciais e patriarcais, por um lado, e geopolíticas, pelo outro. Noções como “Novo Mundo”, “Terceiro Mundo”, “Países Emergentes” não são distinções ontológicas, [...] São classificações epistêmicas, e quem classifica controla o conhecimento. A diferença colonial é uma estratégia fundamental, antes e agora, para rebaixar populações e regiões do mundo. Como transforma diferenças em valores, dessa maneira, pela diferença colonial, a América Latina não é apenas diferente da Europa; [...] é uma zona inferior do mundo com suas populações e suas faunas, seus crocodilos e seus pântanos. E assim em tudo. Os asiáticos não são amarelos. Foram decretados amarelos por Lineu e hierarquizados por Kant. [...] A classificação e a hierarquização é um assunto epistêmico na construção da colonialidade do poder” (MIGNOLO, 2013).

3. Compondo sua definição do que entende por homogeneização cultural Stuart Hall (2000, p. 74, 75) assevera que “os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de ‘identidades partilhadas’ — como ‘consumidores’ para os mesmos bens, ‘clientes’ para os mesmo serviços, ‘públicos’ para as mesmas mensagens e imagens — entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. À medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através de bombardeamento e da infiltração cultural [...] Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas, desalojadas de tempos, lugares, histórias e tradições específicas e parecem ‘flutuar livremente’. [...] Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribui para esse efeito de ‘supermercado cultural’.”

4. A Rastureza surgiu a partir da banda Página em Branco e hoje é um coletivo artístico que desenvolve projetos de arte ativista. A Página em Branco foi criada em 1997 e lançou seu primeiro disco - “Vários olhos para o novo mundo...” - no ano 2000, sendo sucesso nas rádios e palcos gaúchos. Teve a honra de tocar em festivais ao lado de grandes nomes do reggae como Tribo de Jah, Andrew Tosh, Papas da Língua, Acústico Reggae e outros. No final de 2001, com uma modificação na formação e uma mudança conceitual fixada no ‘reggae roots soul farmer surfskating life style’ a banda foi rebatizada Coletivo Rastureza, atualmente dirigido por Rodolfo ‘Dodo’ Baumgratz e Guto Presta.

Rastafári e a atitude "Lion Man"⁵ proporcionam. Em 2007 o Coletivo Rastureza organizou uma viagem pela costa do Pacífico Sul. No início dessa viagem, conhecemos Omar - personagem do audiovisual 'O Mar de Omar'⁶ - um pescador Chileno, mareiro⁷ de alma, que passara boa parte de sua vida construindo sua casa com materiais trazidos pelo mar, sobre as pedras do canto esquerdo da praia de Punta Lobos, em Pichilemu. Sua filosofia de vida simples e desapegada do materialismo, remetia-nos constantemente à experiência praticada por dois anos pelo escritor Henry Thoreau, que resultou na produção de *Walden*, ou, *A vida nos bosques*⁸. Porém, Omar dedicara toda sua vida a pôr em prática essa vivência junto à Natureza, resistindo às torrentes da modernidade. Partindo dessa percepção, passei a me aprofundar nos estudos críticos da modernidade/colonialidade e globalização, entendendo, junto a Walter Dignolo (2013) que a "a modernidade não é um período histórico, mas a auto-narração dos atores e instituições que, a partir do Renascimento, conceberam-se a si mesmos como o centro do mundo". Ampliando o espectro dessas ideias, continua Dignolo (2009, p. 13):

A proposta forte do projeto modernidade/colonialidade é que não há modernidade sem colonialidade: a colonialidade é constitutiva da modernidade. Modernidade não é um período histórico, mas é a maneira em que se narra o período histórico cujo começo se localiza no Renascimento europeu e seus antecedentes na Grécia e Roma. Assim, a modernidade consiste em uma retórica de salvação, progresso, desenvolvimento. [...] A análise da modernidade/colonialidade mostra histórica, econômica, sociológica e filosoficamente o que a retórica da modernidade esconde, enquanto revela que a modernidade é uma retórica que se sustenta sobre a base do controle imperial.

Ou seja, a modernidade é a história do imperialismo e essa desdobra-se até os dias atuais, onde estamos vivendo seu esgotamento através das crises marcadas pela permanência e prevalência das estruturas simbólicas de poder capitalistas. A mídia corporativa e a indústria cultural são duas dessas estruturas que influenciam diretamente na formação da opinião popular e, conseqüentemente, na realidade social que experimentamos. Em consonância com esses entendimentos e dialogando com Stuart Hall (1989), principalmente no tocante à homogeneização cultural e massi-

5. Geralmente a cabeleira dreadlocks designa os homens-leão do Rastafári. "A etnografia dos dreads, investigada por meio das performances regueiras, é uma ferramenta historiográfica para desconstruir estereótipos e preconceitos sociais, culturais e educacionais estabelecidos por séculos" (ROSSA, 2009, p. 489). Compoendo a performance Lion Man estão ainda associados elementos como as mãos colocadas formando as sete pontas da estrela de Davi, símbolo do Rastafári; as letras musicais engajadas; as cores da bandeira etíope; o símbolo do movimento black power (braço direito erguido com a mão cerrada) e outras formas de saudações características; as boinas e turbantes; uso recorrente de imagens de Hailé Selassié, do leão, de Marcus Garvey, entre outros. Tudo isso paralelamente a um comportamento de retidão e respeito frente a vida, a Natureza e os outros.

6. Link do documentário O mar de Omar: < <https://www.youtube.com/watch?v=cYvaBzHsVtg> >.

7. Omar usa o termo "mareiro" para referir-se ao homem que vive do mar.

8. 'Walden ou A Vida nos Bosques' foi publicado em 1854. É uma autobiografia do escritor Henry David Thoreau, considerada uma declaração de independência pessoal, uma experiência social, uma viagem de descoberta espiritual e um manual para a autogestão. Walden é um manifesto poético contra a civilização industrial e os rumos da modernidade. Diante da crescente complexidade da vida social, derivada do crescimento exponencial da industrialização e urbanização, Thoreau, insatisfeito com o modo de vida na sociedade e procurando eliminar o desperdício e a ilusão deste, propõe o retorno ao simples. Assim, em 1845 retira-se para a floresta, onde constrói com as próprias mãos sua casa e seus móveis, passando a viver com o mínimo necessário e em intenso contato com a Natureza. Isola-se da sociedade com o propósito de obter uma maior compreensão desta e de descobrir as verdadeiras necessidades essenciais da vida. Através dessa experiência de pouco mais de dois anos, Thoreau pôde constituir uma 'nova' concepção do homem moderno, confirmando que uma vida simples e humilde é viável e libertadora das amarras materiais que o capitalismo moderno colocou nas agendas de necessidades indispensáveis. Walden relata a experiência analisando criticamente a sociedade capitalista moderna, incitando uma reflexão acerca dos modos de vida e propondo novas perspectivas sobre o conceito de Liberdade e sobre a própria vida.

ficação das subjetividades, percebemos que o sistema midiático atual vem sendo constitutivo das estruturas e práticas sociais. As instituições e relações de comunicação influenciam diretamente nas definições e construções da esfera social, ajudam a constituir o cenário político, mediatizam relações econômicas produtivas, definem padrões tecnológicos e dominam o sistema cultural. Assim, transformam-se em uma força material nos modernos sistemas industriais, sempre a serviço do capital.

Essa compreensão sobre as estruturas simbólicas de poder, já focada na tese de Stuart Hall, passou a influenciar meu processo criativo no sentido de polemizar as engrenagens e consequências desses arcahouços. Tornou-se recorrente pensar e exprimir em meus trabalhos questões como o afastamento do homem com a Natureza, a modernização e digitalização da vida, as assimetrias da globalização, o consumismo e os sistemas capitalistas de produção. Principalmente percebendo as relações existentes entre esses fatores citados, sob a já citada perspectiva de Walter Mignolo sobre modernidade/colonialidade. Tudo isso a partir de um viés crítico que compreende como causas dessa crise ambiental, moral e política, que verificamos no mundo contemporâneo, o próprio estilo de vida adotado pelo ser humano e todas as engrenagens e estruturas que os homens estabeleceram para seu desenvolvimento social, entendendo-se como espécie dominante e superiora no meio ambiente.

No fluxo dessa pesquisa em curso, em fevereiro de 2010, o Coletivo Rastureza organizou uma nova expedição ao Chile, para dar continuidade à proposta de viagens iniciadas em 2007. Intentávamos seguir viajando pegando caronas, acampando, nos aproximando das pessoas e dispostos a experienciar o novo a partir do contato com os saberes de outros.

Seguindo exemplos Glauber Rocha (1981), partimos de câmera na mão! Porém, mais do que uma ideia na cabeça, levávamos ideais de compartilhamentos pessoais, trocas de vivências culturais múltiplas com toda a riqueza de experiências que a Natureza se dispusesse a nos presentear. Muitos desses interesses brotavam das sementes de positividade que plantáramos em 2007, principalmente nos quintais de Omar, que regara com boa fé os grãos assertivos que lançáramos à vida naquela ocasião.

No dia 25 de fevereiro de 2010, embarcamos para o Chile. Na madrugada do dia 27 o país foi sacudido por um dos terremotos mais fortes e devastadores da sua história, que alterou o eixo da Terra em cerca de 7,7º, atingindo 8,8º na escala de magnitude de momento. O abalo sísmico durou cerca de três minutos e prolongou-se em centenas de réplicas. Minutos depois, um tsunami com ondas de até dez metros varreu a costa chilena, deixando centenas de mortos e desaparecidos.

Perdemos a maioria de nossos pertences e equipamentos de gravação, atingidos pela primeira onda em uma tentativa equivocada de fuga usando um automóvel. Apenas com a roupa do corpo, toda molhada, fugimos imediatamente ao cerro onde passamos a noite mais inefável de nossas vidas. Frio, fogueira, muitas réplicas do terremoto e algumas histórias da experiência a escutar.



Figuras 1 e 2 - Resgatando nossos pertences no carro que foi atingido pela primeira onda. (fonte: fotos do Coletivo Rastureza, Pichilemu, Chile, 2010).

Ao raiar do dia, tomados pelo medo, angústia e preocupações, fomos procurar Omar e seus familiares na praia. O cenário era desolador... Omar havia perdido tudo e acompanhado de alguns amigos esforçava-se a tentar resgatar destroços do que outrora fora sua casa.



Figura 3: Omar e Dodo relembram os momentos dramáticos ainda na manhã de 27 de fevereiro. (fonte: fotos do Coletivo Rastureza, Pichilemu, Chile, 2010).

Por cinco dias, sem ter como voltar pra casa, tampouco fazer contato telefônico ou por internet, sem água encanada, sem luz e acampados em barracas improvisadas, permanecemos ilhados do mundo, auxiliando as famílias locais.

De volta ao Brasil, reverberando essa vivência no passar do tempo, nos instigava saber como as pessoas estariam se reconstruindo após a inusitada experiência de perder tudo. Vinha-nos à memória, especialmente, lembranças do mareiro Omar que morava na beira da praia. De que formas essa experiência poderia ter modificado suas relações com o mar e com a Natureza? De que maneira esse acontecimento po-

deria ter modificado suas relações com o mar e seu estar no mundo? Desarticulados de sistemas de contatos virtuais com o Omar e tencionados por essas questões, retornamos ao Chile em 2013 e 2015, revendo essa vivência e documentando o registro do mundo em transformação.

Documentário O Mar de Omar (2016).

O início do processo de gravação do documentário deu-se em 2013. Seguindo metodologia de Eduardo Coutinho passamos a pensar nosso dispositivo de gravação, ou seja, com quais procedimentos de abordagem ao tema poderíamos trabalhar. Essa definição estabelece um recorte que em alguns momentos Coutinho chamou de 'prisão'. Abordando sua prática, Coutinho (2000, p. 59) afirmou: "a prisão que eu construo é a seguinte, vou filmar num lugar só, vou conversar com pessoas, não vou fazer cobertura visual [...]. Você constrói os limites em que você quer trabalhar". Seguindo o documentarista, o estabelecimento do dispositivo, sobrepõe-se ao tema e ao roteiro do documentário. Acredita, na verdade, que a elaboração do roteiro deve ser até mesmo evitada pois "desvirtua esforços e corrói o que mais preza no documentário: a possibilidade de criação de algo inesperado no momento da filmagem, e só ali" (COUTINHO apud LINS, 2007, p. 11 e 12). Então saímos a campo com essa ideia em mente. Nosso dispositivo de gravação inicial seria a abordagem das memórias coletivas de um dado grupo social que compartilhou a experiência do terremoto seguido do tsunami. Conhecemos muitas pessoas em virtude dessa vivência e fomos em busca delas, despretensiosamente, dispostos a nos guiarmos também pelos ventos do acaso.

Também não tínhamos a pretensão de realizar entrevistas nos moldes clássicos, para não induzir as pessoas a abordagens que suprissem as nossas expectativas. Nossas experiências práticas anteriores confirmavam o entendimento de Coutinho (apud Moura, 1985, p. 77) de que muitas ideias e proposição surgem na prática do trabalho, na ação em campo e é apenas assim, usando muito tempo de gravação que pode-se ser "premiado com o acaso, flor da realidade, que jogou sempre a nosso favor".

A abordagem interpessoal nos processos de gravação já demandou muitas teorias e formatos. Eduardo Coutinho experimentou muitos métodos em sua prática, e com ele entendemos a volatilidade desse processo de abordagem que lida com o acaso, com a personalidade, a influência geográfica, social, econômica, política, ambiental, e poderíamos estender essa lista conforme novos encontros e desencontros que se dão nos processos de produção audiovisual.

Às vezes você intervém e faz a pergunta boa; às vezes você faz a pergunta errada; às vezes eu não falo e sinto que devia ter falado. Você erra a todo momento. Erra e acerta. Não há ciência nisso. Às vezes uma pergunta imbecil gera uma resposta absolutamente fantástica. Ou você dubla, o que sou contra, ou vai assim mesmo. Agora, o pior de tudo é quando você simplesmente não respeita o silêncio, que podia dar em alguma coisa, porque fica ansioso demais. Mas é muito difícil, pois a pessoa pode estar sofrendo. (COUTINHO apud LINS, 2007, p. 150)

Munidos com essas ideias e metodologias, chegamos ao Chile em 2013 e nos

hospedamos, inicialmente, no mesmo local onde estávamos na noite do dia 27 de fevereiro de 2010. Já nos primeiros dias fomos à procura de Omar e passamos a viver com ele sua rotina do mar. Nos encontrávamos desde cedo, quando íamos correr ondas ou ajudávamos a puxar as redes. O gosto comum pela rotina de mareiro levou-nos a vivências comuns: pesca, limpeza da praia, manufatura das 'maletas de cochayuyo'⁹, degustação de 'piures'¹⁰ in natura', algumas refeições e escambos de conhecimentos diversos. Dessas vivências registramos muitas conversas e momentos especiais.

Retornamos em um mês com um material audiovisual e fotográfico denso e complexo, que nos permitiu uma série de desdobramentos. Já na decupagem inicial estabelecemos que, pela pluralidade de conteúdo que tínhamos, poderíamos produzir uma série de curtas metragens. Iniciamos, então, separando o material para a produção de um documentário com os relatos e memórias do tsunami, das pessoas que encontramos em nosso trajeto durante a expedição. No entanto, como passamos diversos dias no convívio com Omar, percebemos que possuíamos um material de conteúdo expressivo poético e filosófico, que modificou nossa proposta de documentário.

Um dos aspectos que favoreceram esse entendimento foi percebido, por exemplo, quando Omar começou a contar sobre sua antiga casa, que foi destruída pelo terremoto e levada pelo tsunami. Ele tinha dedicado-se a construí-la com as próprias mãos, durante quatorze anos de sua vida, com materiais trazidos pelo mar. Troncos, pedras, tábuas, e até mesmo portas e janelas tinham sido trazidas pelo balanço das marés ou reaproveitadas, remetendo a uma obra no estilo Merzbau¹¹ de Kurt Schwitters.



Figura 4: Ateliê de manufatura de cochayuyo na nova casa construída por Omar.
(fonte: fotos do autor, Pichilemu, Chile, 2010)

O estilo de vida simples de Omar, indiferente ao capitalismo, remetia-me cons-

9. *Durvillaea antarctica* é o nome científico do cochayuyo, a planta do mar (também conhecido como cachiyuyo, cochaguasca, cochahuasca, ou coyofe). É uma alga comestível rica em iodo que habita na costa dos mares sub-antárticos, em Chile, Nova Zelândia e oceano Atlântico Sul.

10. O 'piure' (*Chilensis Pyura*) é um fruto do mar comestível. Pertence a uma classe de bichos marinhos nomeados Ascídias e parece uma "rocha viva".

11. Em 1923, Kurt Schwitters produziu o seu primeiro grande trabalho de ocupação espacial, que posteriormente chamou de "Merzbau" (Casa Merz). Fervenza (2009, p. 56-57) afirma que Kurt realizou quatro Merzbau durante sua vida. A mais importante foi construída em Hanover, dentro de sua casa, uma obra que se integravam ao ambiente, feita de materiais encontrados, reciclados e reaproveitados. Essa obra estava em contínua mudança, um trabalho em processo permanente e nunca foi concluída. A transformação e o progresso da Merzbau estavam intimamente ligada à vida do artista e vice-versa. A Merzbau de Hanover considerada "uma das mais importantes obras do século XX [...] foi destruída num bombardeio em 1943, durante a segunda guerra mundial".

tantemente às experiências de Thoreau (2014) junto à Natureza. O autor afirmava ter ido morar nos bosques porque pretendia viver deliberadamente, defrontando-se somente com as coisas primordiais da vida, e ver se poderia aprender o que tinham a lhe ensinar, em vez de descobrir, à hora da morte, que não tinha vivido. Assim, se descobriu vizinho dos pássaros, não por tê-los aprisionado em gaiolas, mas por ter se engaiolado perto deles.

O dispositivo de montagem passou então, da abordagem de uma memória coletiva daquele grupo social, que teve no passado a experiência comum com o terremoto e o tsunami, para a abordagem da memória pessoal do Omar, relacionada com seu estar no mundo, seu estilo de vida. O processo de decupagem foi intenso e por vezes repetitivo. Sendo assim, favoreceu uma depuração de elementos estéticos insolúveis na intenção poética da montagem. Dessa forma, o foco objetivo do material para a edição ficou concentrado no personagem Omar, e os encontros, as falas e aspectos psicológicos de suas transformações.

Omar tornou-se, efetivamente, o personagem principal do documentário. Nas primeiras saídas de campo para gravação isso não estava previsto, mas aconteceu naturalmente. É o relato de sua experiência com o tsunami que inicia o desdobramento da abordagem de aspectos de sua vida. Um breve fragmento de sua vida, que vai da desagregação de sua segurança – ao perder tudo para o mar – à reestruturação de suas bases a partir do reencontro com o mar. Seu contato diário com a vida de marreiro que herdou do pai e do avô, gera uma espécie de ancoramento ancestral com a energia do local, uma aliança constante entre o passado e o futuro, mas sempre consciente de sua vivência presente. Assim, aprofundamo-nos em observar, de diferentes maneiras, relações entre os processos de subjetivação do eu e do outro, que derivam dessa experiência etnográfica, e a narrativa artística, a partir da montagem do filme. Foram as percepções de algumas questões como essas que nos levaram, nos momentos de produção em campo, a perceber algumas sutilezas que nos faziam refletir nossas próprias relações com o mundo e com a Natureza. Repensar nossas escolhas, nossos processos, nossas demandas, percebendo outras possibilidades de agirmos frente a vida e a Natureza, diferente das mais ambiciosas e predatórias, que colocam os desenvolvimentos dos mercados acima dos desenvolvimentos humanos.

Portanto, o documentário 'O mar de Omar' não pretende ser uma busca por justificativas ou uma tentativa de encontrar causas ou soluções para problemas que fujam a nossa capacidade interpretativa objetiva. Nem uma tentativa de decifrar causas e efeitos da ação humana, ainda que o desenvolvimento de pesquisas científicas específicas¹² venham demonstrando resultados que comprovam ocorrências de terremotos em consequência de ações humanas imprudentes.

A estética da montagem.

A montagem se deu a partir do estudo de distintas formas de utilização das ferramentas de linguagem sonoras, verbais e visuais, contrapondo a tendência da

12. Disponível em: < <http://g1.globo.com/jornal-nacional/videos/t/edicoes/v/agencia-do-governoamericano-concluiu-estudo-sobre-tremores-causados-pela-acao-humana/5028530/> >. Acesso em 01.07.2019.

linguagem audiovisual dominante nos sistemas midiáticos e de comunicações capitalistas. Essa etapa da pesquisa criou o embasamento para pensar a montagem do audiovisual 'O mar de Omar', propondo uma narrativa que utiliza recursos pouco comuns na comunicação audiovisual operada pelo sistema midiático corporativo, como a ausência de trilha musical, uso de espaços dilatados de silêncios, direção de fotografia que prioriza o uso de cenas que expressem a essência do momento único de vivência – aquele que não se repete, a flor do acaso, acima referenciada por Eduardo Coutinho - em detrimento do uso de cenas institucionais que encham os olhos, mas esvaziadas de subjetividade.

Nos processos de produção e pós-produção do documentário, recorreremos aos estudos e práticas contemporâneas de Eduardo Coutinho, Consuelo Lins, Arthur Omar e Cao Guimarães. Principalmente no sentido de tecer um pensamento crítico sobre a produção audiovisual na estrutura de comunicações a serviço dos sistemas de poder capitalistas. Repensando a linguagem audiovisual – principalmente no processo de montagem – no contrapé da produção de produtos televisivos, por diversas vezes questionamos qual o papel do texto no audiovisual? A partir desse questionamento, encontramos nas propostas de Michel Chion, principalmente no livro "La audiovisión" (1993), o conceito de "palavra emanação". Racionalizar esse conceito foi um processo essencial para estruturar a montagem do audiovisual 'O mar de Omar'.

O conceito de "palavra-emanação", de Michel Chion (1993), implica um uso da palavra que não precisa ser necessariamente ouvida e compreendida na íntegra. O efeito de "palavra-emanação" pode estar ligado a uma desconstrução do formato tradicional de diálogos e à maneira que o diretor trabalha com os atores, o enquadramento e a decupagem, evitando sublinhar as articulações do texto. A palavra não está ligada ao centro da ação diegética em amplo sentido e se converte em uma ferramenta de emanação, seja dos personagens, dos cenários, dos sons e até mesmo dos conceitos que estão ecoando no audiovisual. Assim, surge um espaço de tempo ampliado, contemplativo e reflexivo na fruição. Um tempo que pode ser entendido de forma semelhante à maneira que Roland Barthes (2004) descreve a relação entre a fruição e o uso de um texto lido, através da expressão de alguém que "lê levantando a cabeça", refletindo o que está lendo, envolvendo subjetividade no processo. A ampliação do uso do tempo contemplativo no audiovisual pode acarretar uma abertura para a dilatação das possibilidades interpretativas, através de uma dispersão e reorganização do conteúdo apresentado com o conteúdo trazido por quem frui a experiência audiovisual.

'O Mar de Omar' instiga a questão técnica de se pensar o espaço reflexivo do espectador na linguagem audiovisual padrão da televisão comercial no Brasil. Cao Guimarães (2013) entende que o tempo da televisão atual é completamente distante do tempo da vida. No contexto midiático do excesso de informação, o nada ou o vazio podem ser expressivamente tão importantes quanto o todo ou o cheio. O quase nada, o ínfimo, as coisas que ficam à deriva ou num certo limbo das atenções cotidianas, como os andarilhos, eremitas, pessoas que vivem de uma forma diferente, são temas enriquecedores tanto para quem vê quanto para quem faz o filme, simplesmente por tratarem de descontinuidades. Quanto mais o mundo industrializado vai se tornando

sujo e barulhento, mais interessa buscar o silêncio e os espaços e tempos dilatados para reflexão de diferentes formas de estar no mundo, de experienciar outros mundos de vidas possíveis. Assim, o interesse dos filmes não seria o de explicar, responder ou ilustrar algo, mas simplesmente “compartilhar uma sensação de estar no mundo”. Dessa forma, o tempo fílmico dilatado tem que ser aproximado a essa experiência de estar no mundo, contrapondo o frenético ritmo televisivo, além de servir como uma ferramenta de resistência para ir contra essa hiperaceleração que a globalização segue atualmente. Existem outras formas de se perceber e experimentar a realidade.

A montagem do documentário sugere, assim, uma interlocução entre o protagonista Omar e a ‘voz’ do mar/Natureza/silêncio. Os espaços ‘silenciosos’ do audiovisual aludem à voz emanção de Michel Chion, personificando e valorizando o mar e a Natureza como sujeitos da história de Omar e trazendo um espaço reflexivo para o momento da decodificação do documentário. Esses espaços podem representar as ‘entrelinhas do espectador’ no entendimento / reflexão sobre a obra, um momento em que a crítica ecoa com a poesia, em paralelo com os fluxos de pensamento do espectador.

Ainda com relação à questão prática deste trabalho, cabe citar que o fator predominante para a definição das locações utilizadas no documentário foi a experiência marcante de ter vivenciado o terremoto seguido do tsunami. Já o personagem Omar foi definido pela perseverança e resignação que demonstrou desde o dia em que perdeu tudo para o mar. Suas palavras deixam claro o que apontava Haroldo de Campos (1963) quando dizia que “há mil e uma histórias na mínima unha de história”. De maneira simples e erudita, Omar aborda questões bastante relevantes no atual contexto global, e suas vivências podem aliviar descontinuidades e reflexões sobre outros mundos de vidas possíveis na globalização.

‘O mar de Omar’ trata disso, uma câmera e uma rede de pesca. Uma fuselagem de avião imersa na imensidão do pacífico, encontrada na praia, em meio à pesca artesanal. Uma casa feita durante anos com materiais trazidos pelo mar, que a desfez no capricho de alguns rasos minutos, por ocasião de um tsunami indiferente. Como se adaptam às torrentes da globalização as pessoas que optam por viver desarticuladas dos sistemas capitalistas de poder? Aldous Huxley, ainda em 1932, deixou no ar intrigantes perguntas, quando escreveu Admirável Mundo Novo: Qual seria o lugar dos homens numa sociedade dominada pela máquina? Qual a vereda para o sujeito que queira caminhar pelos próprios pés e reivindicar o direito à sua individualidade e singularidade?

Ao refletir sobre as relações do ser humano com a Natureza, mergulhamos em um paradoxo complexo. É muito difícil repensar conceitos de desenvolvimento econômico e sustentabilidade ambiental no estágio humano atual de adaptação a uma série de ‘necessidades fabricadas’. Ainda em 1854, Thoreau (2014) sugeria que devemos ao menos experimentar uma vivência menos artificial e mais conectada com a Natureza. Nem que fosse para perceber quais são as necessidades humanas básicas, considerando que o progresso pouco influenciou nas leis essenciais que regem a existência humano na Terra.

Percebemos atualmente uma série de problemas derivados dessa relação con-

flutuosa entre necessidade e desejo humanos, que esfumaçam qualquer horizonte positivo de perspectivas favoráveis para o futuro. As condições de vida no planeta e a biodiversidade estão comprometidas. Uma série de adversidades, que acarreta um “efeito dominó”, surgiu pela auto-designação do homem como dominador da Natureza. A internacionalizada crença no progresso social a partir do desenvolvimento tecnológico e do crescimento econômico fomenta questionamentos frente as respostas que a Natureza vem dando.

Propaga-se na modernidade/colonialidade um modelo de desenvolvimento injusto (socialmente) e predatório (ambientalmente), baseado em uma crença acrítica de que existe uma solução técnica para qualquer gravidade de problema. Esse modelo é refletido nos processos de modernização agrícola, na urbanização e verticalização do espaço urbano, na exploração irracional e incontrolada de recursos naturais, no consumismo de produtos industrializados, o que acentua a noção do grave estágio de afastamento que o homem gerou com o meio ambiente. Como consequência encontramos uma lista de problemas que demonstram o conflito que atualmente o ser humano trava com a Natureza: consumo e destinação incorreta de resíduos sólidos e líquidos, uso indiscriminado de combustíveis fósseis e descontrole na emissão dos gases poluentes, que aceleram o efeito estufa, as mudanças climáticas, o aquecimento global e a irregularidade de fenômenos como o el niño e la niña. Desmatamento ilegal sem controle biológico, extinção de espécies da fauna e flora terrestre e aquática, poluição dos rios e oceanos, esgotamento dos recursos hídricos potáveis, projetos de irrigação inadequados, assoreamentos de rios, estiagens, erosões, desertificações em áreas produtivas, contaminações agroquímicas, empobrecimento dos solos, transgenia de grãos, ocupações e intervenções equivocadas no espaço rural e urbano, fazendo permanecer o etnocídio de nações indígenas e quilombolas com os avanços da agropecuária...

A condição humana atual de desintegração com a Natureza e o desconhecimento das consequências que nossas demandas impõem a ela é contraditório, pois nunca se teve tanto acesso à informação! Independente da vontade humana, os destinos do planeta Terra são traçados pela Natureza. E quando a Natureza berra, acaba a conversa.

Colóquio aberto para o devir.

Entendo que chegamos a esse ponto de descolamento dos fluxos da Natureza, pasteurização das subjetividades e homogeneização cultural, devido ao estilo de vida moderno/colonial que adotamos e assimilamos no passar do tempo. A teoria da modernidade/colonialidade¹³ auxilia-nos a compreender as condições históricas que favoreceram a adoção de tal estilo de vida que afunila-se - cada vez mais - no sentido dos problemas já acima listados, além de outros, talvez mais graves, mas mantidos em sigilo ou até mesmo desconsiderados. Desse modelo de estar no mundo derivam as engrenagens que sustentam um sistema favorecedor do desenvolvimento

13. Fazem parte do grupo de discussões da Modernidade/Colonialidade os autores: Walter D Mignolo, Edgardo Lander, Anibal Quijano, Enrique Dussel, Boaventura de Sousa Santos, Catherine Walsh, Libia Grueso, Marcelo Fernández Osco, Zulma Palermo, Freya Schiwy, Fernando Coronil, Javier Sanjinés, Ramón Grosfoguel, Nelson Maldonado Torres, Agustín Lao-Montes, Marisol de la Cadena, Eduardo Restrepo, Margarita Cervantes-Salazar, Santiago Castro-Gómez, Oscar Guardiola.

irrestrito dos que estão articulados aos sistemas capitalistas de poder, em detrimento da estagnação da maioria, e da supressão da Natureza em busca da produção e do desenvolvimento econômico. Dessa maneira, torna-se urgente o processo de “decolonização” dos saberes. Trata-se, conforme Marín (2009, p. 128), “da fundamentação para propor um projeto viável de sociedade, ante os desafios ecológicos e os desafios da diversidade cultural e religiosa. Tem o significado não somente de respeito à diversidade, mas, principalmente, de aproveitar a riqueza da diversidade nas culturas”. Portanto, partindo da compreensão da importância da perspectiva intercultural na proteção e manutenção do espaço do múltiplo não normativo no campo das artes, verifica-se como a “decolonização” propõe uma abordagem diferente da problemática da alteridade na arte. Principalmente como forma de combater a homogeneização cultural e a pasteurização das subjetividades acima citadas, instituindo novas relações entre os saberes históricos culturais e as diversas formas de se estar no mundo.

Na conjunção entre as possíveis leituras da modernidade, Walter Mignolo (2009) afirma a necessidade do uso articulado dos termos modernidade/colonialidade para referir um modo de vida ocidental, encorpado desde os tempos Renascentistas e adaptado às novas práticas do mundo globalizado. Durante os séculos XVI e XVII, forjou-se um padrão comercial de poder não existente até o momento na história da humanidade. Um modelo baseado na colonialidade e que opera a partir de quatro campos da experiência humana, que se entrecruzam e se desdobram, cooptando mudanças e novidades. Primeiro, no campo econômico, através da posse da terra, exploração da força de trabalho, e domínio financeiro, favorecendo o acúmulo de capital; Segundo, político, com o poder da autoridade; Terceiro, social, através do controle de sexualidade e gênero; Quarto, epistêmico e cultural, com o domínio sobre a subjetividade e o conhecimento. Por trás do discurso de salvação, progresso, e bem comum da modernidade, a colonialidade impunha o controle, a dominação e a exploração. E atualmente continua impondo em sistemas neocoloniais, conforme observa Omar (2015):

Veja como exemplo meu trabalho com os cochayuyos... Eu creio que daqui a alguns anos esse trabalho já não vai ser feito, vai ser extinto. Grandes empresas multinacionais estrangeiras estão comprando empresas pesqueiras aqui no Chile. Extraem e produzem em escala industrial. Estão vindo e comprando verde dos mareiros, que não precisam mais fazer todo o trabalho de manufatura. E ganham mais! E isso é como todas as coisas. A modernização vai matando as culturas. (Tradução nossa).

Assim, permanecem ativos ciclos operados por uma sociedade de controle, que visa a normatividade. Processos que envolvem a massificação das subjetividades e a homogeneização cultural, e que precisam ser desconstruídos, como aponta Marín (2009), a partir de perspectivas da “decolonização” dos saberes e dos poderes.

Referências

ADICHIE, Chimamanda. N. *O perigo de uma história única*. Conferência TED. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_sin

gle_story/transcript?language=pt-br >. Acesso em 15.07.2019.

BARTHES, Roland. Escrever a Leitura. In *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENIS, Rita. O 'como' e o 'quê' da escrita fílmica. In *Atas do II Encontro Anual da AIM*, editado por Tiago Baptista e Adriana Martins, 117-126. Lisboa: AIM, 2013.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Humanitas, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. 1a ed. 1963. São Paulo: Ed. 34, 2011.

CHION, Michel. *La Audiovisión: Análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993. Spanish translation of *L'Audiovision*. Paris: Nathan, 1990.

COUTINHO, Eduardo. *Acaso e necessidade: uma entrevista com Eduardo Coutinho*. Disponível em: < <http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/acaso-e-necessidade-uma-entrevista-com-eduardo-coutinho/> >. Acesso em 15.07.2019.

_____. *Entrevista a José Carlos Avellar*, Cinemais n. 22, Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais, março/abril, 2000.

GUIMARÃES, Cao. *Workshop Cao Guimarães: "Ver é uma Fábula"* (2013). Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=_p6TbUj4ho >. Acesso em 15.07.2019.

_____. *Depoimento Cao Guimarães: "VER É UMA FÁBULA"* (2013). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=n88leqcy1Rw> >. Acesso em 15.07.2019.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. Ideology and Communication Theory in B. Dervin, L. Grossberg, B. O'Keefe e E. Wartella (eds.), *Rethinking Communication*, vol. 1, Paradigm Issues, Sage/ICA, 1989.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. 2a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MARÍN, José. *Interculturalidade e descolonização do saber: relações entre saber local e saber universal, no contexto da globalização*. Revista Visão Global, Joaçaba, v. 12, n. 2, p. 127-154, jul./dez. 2009.

MIGNOLO, Walter. *La teoría política en la encrucijada descolonial*. - 1ª ed. - Buenos Aires: Del Signo, 2009.

_____. *Decolonialidade como o caminho para a cooperação*. 2013. Entrevista disponível em: < http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5253&secao=431 >. Acesso em 15.07.2019.

MOURA, Edgar. *Câmera na mão: som direto e informação*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional da Fotografia, 1985.

PRESTA, Gustavo. *Transgressão e Resistência nas estéticas do Rastafári*. Artigo digital, 2015. < revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/4992 >. Acesso em 15.07.2019.

ROCHA, Galuber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROSSA, Maristane de Sousa. *Repensar a História: Visual dreadlocks*. In Revista Brasileira do Caribe - Universidade de Brasília, vol. IX, nº 18, jan/jun 2009, Brasília: Editora CECAB, 2009.

THOREAU, Henry David. *Walden, ou, A vida nos bosques*. Tradução Astrid Cabral. 7.ed. São Paulo: Ground, 2014. Título original: *Walden or life in the woods* 1a ed. 1984.

_____. *A desobediência civil*. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2012.

Submetido em 02/04/2018

Aceito em 22/08/2019

**CENA DE INTERIOR II E QUEERMUSEU:
CARTOGRAFIAS DAS DIFERENÇAS NA ARTE
BRASILEIRA SILENCIADAS
EM PORTO ALEGRE (2017)**

**CENA DE INTERIOR II AND QUEERMUSEU:
CARTOGRAPHY OF THE DIFFERENCES IN BRAZILIAN
ART SILENCED AT PORTO ALEGRE (2017)**

**CENA DE INTERIOR II Y QUEERMUSEU:
CARTOGRAFÍAS DE LAS DIFERENCIAS EN EL ARTE BRASILEÑA
SILENCIADAS EN PORTO ALEGRE (2017)**

*Eduardo Cristiano Hass da Silva¹
Bárbara Virgínia Groff da Silva²*

Resumo

Este artigo pretende apresentar diferentes narrativas produzidas sobre e a partir da obra "Cena de Interior II (1994)", de Adriana Varejão, que compunha a exposição "Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira" inaugurada em 2017, no espaço Santander Cultural (Porto Alegre). Mesclando estudos sobre imagem, história e cultura visual, este artigo analisa as distintas narrativas que essa obra provocou em algumas exposições. Pensando que os objetos em exposição acumulam discursos a partir de diferentes contextos (como uma narrativa fílmica), há uma rede de escolhas (não neutras) que não se esgotam no discurso curatorial. Dessa forma, podemos afirmar que a mesma imagem pode sofrer várias interpretações de acordo com o espaço expositivo, bem como a partir do tema central das exposições. Centrando no estudo específico da narrativa produzida pela obra na exposição "Queermuseu", evidenciamos os ataques dos grupos conservadores, que levaram ao seu fechamento (silenciamento).

Palavras-chave: História Cultural das Imagens; Arte Contemporânea; Exposição de Arte.

Abstract

This article intends to present the different narratives produced about Adriana Varejão's "Cena de Interior II (1994)", which was part of the exhibition "Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira" inaugurated and closed in 2017, in space Santander Cultural (Porto Alegre). Using studies on image, history and visual culture, this article analyzes the different narratives that this work provided in some of the exhibitions. Thinking that objects in a state of exposure accumulate discourses from different expository contexts (such as a film narrative), there is a network of (non-neutral) choices that are not exhausted in curatorial discourse. In this way, we can affirm that the same image can suffer different interpretations according to the exhibition space in which it is, as well as from the central theme of the exhibitions in which the work is present. Focusing on the specific study of the narrative produced by the work in the exhibition "Queermuseu", we evidenced the attacks of the conservative groups, which led to its closure (silencing).

Key-words: Cultural History of Images; Contemporary Art; Art exposition.

1 Doutorando em Educação na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) com bolsa CNPq. Graduando em Teatro na Universidade do Estado do Rio Grande do Sul. Licenciado e Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. eduardohass.he@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1989339699277505>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3906-5448>

2 Doutoranda em Educação na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) com bolsa Capes. Mestra em Educação (PUCRS) e graduada em História pela UFRGS. barbara.vgs@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0173106501927527>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8206-1602>

Resumen

En este artículo se pretende presentar diferentes narrativas producidas sobre y a partir de la obra "Cena de Interior II (1994)", de Adriana Varejão, que componía la exposición "Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira" inaugurada en 2017, en el espacio Santander Cultural (Porto Alegre). Combinando estudios sobre imagen, historia y cultura visual, este artículo analiza las distintas narrativas que esa obra provocó en algunas exposiciones. Pensando que los objetos en exposición acumulan discursos a partir de diferentes contextos (como una narrativa fílmica), hay una red de selecciones (no neutras) que no se agota en el discurso curatorial. De esta forma, podemos afirmar que la misma imagen puede sufrir varias interpretaciones de acuerdo con el espacio expositivo, así como a partir del tema central de las exposiciones. Centrándose en el estudio específico de la narrativa producida por la obra en la exposición "Queermuseu", evidenciamos los ataques de los grupos conservadores, que llevaron a su cierre (silenciamiento).

Palabras-claves: Historia Cultural de las imágenes; Arte Contemporáneo; Exposición de arte

ISSN: 2175-2346

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo mostrar as diferentes narrativas produzidas sobre e a partir da obra “Cena de Interior II (1994)”, de Adriana Varejão, na exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”. Composta por aproximadamente 270 obras, a exposição pretendia abordar questões de gênero e diversidade sexual. Aberta em 15 de agosto e com previsão de encerramento em 08 de outubro de 2017, a exposição sofreu ataques de diferentes grupos, sendo encerrada logo após a abertura.

Para atender ao objetivo proposto, iniciamos este texto apresentando alguns dos pressupostos teóricos que sustentam a discussão, especificamente as relações entre imagem, História e Cultura Visual. Desta forma, apresentamos a trajetória do conceito de imagem a partir dos estudos de Flusser (1985) e de Regis Debray (1993). Além dos dois autores, retomamos algumas discussões de Charles Monteiro (2013) e de Ana Maria Guash (2005) para pensar os Estudos Visuais.

Na sequência, no tópico intitulado de “Imagem e História Cultural das Imagens”, propomos pensar os museus como instituições visuais que adquirem, conservam, estudam, expõem e transmitem o patrimônio cultural da humanidade. Baseando-nos em Peter Burke (2004), propomos discutir elementos ligados à interpretação do significado das imagens de acordo com o contexto social e local de exposição das mesmas. Além disso, apresentamos o conceito de narrativa fílmica a partir de trabalhos do pesquisador Igor Moraes Simões (2016).

No tópico “Cena de Interior II: Narrativas”, iniciamos apresentando a exposição aqui analisada bem como uma das principais obras atacadas pela mídia, “Cena de Interior II”, da Artista Adriana Varejão. Na sequência, percorremos diferentes exposições pelas quais a obra esteve presente, localizando “História às Margens” (2012), “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” (2017) e “Histórias da Sexualidade” (2017), discutindo as diferentes narrativas produzidas pelas exposições.

Para finalizar, o quarto ponto, “Cena de Interior II: discursos e ataque”, traz a análise a respeito dos ataques dirigidos à exposição, que foram planejados e sistematizados, contanto inclusive com o auxílio de robôs para a postagem de comentários negativos à mostra “Queermuseu”.

Imagem, História e Cultura Visual

O conceito de imagem tem sido abordado por diversos autores ao longo de diferentes momentos históricos, a partir de diferentes correntes teóricas das mais variadas áreas do saber. Flusser (1985), afirma que as imagens são consideradas superfícies que pretendem representar algo e, “na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora, no espaço e no tempo (FLUSSER, 1985. p. 7)”. O autor considera as imagens como o resultado do esforço da abstração de duas das quatro dimensões espaço-temporais, preservando-se apenas as dimensões do plano.

Em “Vida e morte da imagem: Uma história do olhar no ocidente”, Regis Debray (1993) destaca a existência de três mídiasferas, entendidas como as formas pelas

quais os homens relacionam-se com as imagens, sendo elas: a logosfera, a grafosfera e a videosfera. A logosfera corresponde à era dos ídolos, momento entre a escrita e a imprensa no qual a imagem representa um ideal temporal imóvel, de mentalidade coletiva marcada pela passagem do mágico para o religioso. Sobre a grasosfera, Debray (1993) entende como a era da arte, situada entre a imprensa e a TV a cores, sendo seu ideal temporal lento, mas contando com figuras em movimento. Sobre a mentalidade coletiva da grafosfera, ela é marcada pela passagem do teológico para o histórico, cuja imagem é entendida como ícone. O período em que vivemos corresponde à videosfera. Também chamada era do visual, a videosfera conta com o ideal temporal marcado pela rotação constante e pela rapidez, com a imagem associada ao símbolo. Essas três idades não se excluem, mas se justapõem.

De acordo com Monteiro (2013), foi a partir da Escola dos Annales (Escola Histórica que emerge na primeira metade do século XX) que a fotografia e as imagens em geral foram incorporadas ao rol das fontes históricas. Esta abertura na pesquisa histórica permitiu uma nova relação entre os historiadores e as imagens produzidas pelo ser humano. Além disso, essa nova concepção de imagem como fonte associada ao movimento de renovação das Ciências Sociais permitiu a emergência dos Estudos Visuais: “[...] na esteira dos chamados estudos culturais, pós-estruturalistas, pós-coloniais, de gênero e sobre etnicidade, que colocaram em pauta temas transversais aos estudos sobre literatura, cinema, artes visuais e meios de comunicação (MONTEIRO, 2013. p. 8)”.

Ao falar da relação entre História da Arte e Estudos Visuais, Ana Maria Guash (2005) caracteriza este campo como um híbrido interdisciplinar, “que busca desafiar el carácter disciplinar de la Historia del arte, unida a verdades trans-historica y critérios críticos invariábles, [...] (GUASH, 2005. p. 59)”. Considerando as colocações da autora, destaca-se que este estudo situa-se na relação entre História, Estudos Visuais e História da Arte¹, sendo que, serão utilizados conceitos e métodos de ambos os campos do saber, com o intuito de atender ao objetivo proposto.

Imagem e História Cultural das Imagens

Meneses (2005) alerta-nos para a necessidade em identificar os sistemas de comunicação visual bem como os ambientes visuais da sociedade. Para o autor, os ambientes e instituições visuais podem ser a escola, a empresa de administração pública, o museu, o cinema, dentre outros. Sendo o museu um ambiente e instituição visual, justifica-se um estudo sobre as imagens nele presentes. Sobre a definição de museu, o Conselho Internacional de Museus definiu em 2007 que museu:

É uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu

¹ Um panorama sobre História da Arte Contemporânea é feito por Julian Bell (2008), em sua obra “A nova história da Arte”. No capítulo 12 (intitulado Bombardeios e Ruínas: Estados Unidos, Grã-Bretanha, França, 1945-1955) o autor demonstra como após a segunda metade do século XX pode-se perceber uma “mudança de centro artístico” de Paris para New York. O autor justifica esta mudança principalmente pelo fato de que muitos fugitivos do nazismo europeu se dirigiram para os EUA, dentre eles membro da Bahaus, Modrian e Surrealistas.

meio, com fins de estudo, educação e deleite. (ICOM, 2018, online)

Por essa definição, é possível imaginar que esse patrimônio material e imaterial da humanidade é múltiplo e diverso, e que esse local intitulado museu possui um serviço social importante para o desenvolvimento da sociedade. Esse desenvolvimento pode ser através de um projeto educativo, de preservação e organização de um acervo de determinados assuntos ou como um espaço de reflexão, de questionamentos, de provocações que nos façam adentrar e questionar aspectos não tão comumente pensados. Um museu de artes pode ser pensado dessa forma. Não apenas um espaço de fruição estética, porém de questionamentos e possibilidades de experiências. Segundo Martin Grossmann, em "O Museu de Arte hoje" (2012),

[...] museu de arte hoje é, simultaneamente, uma tradição, um espetáculo, um lugar político, uma promoção social, uma arena para processos de ação socio-cultural, uma especulação, uma corporação, uma experiência, bem como alegoria ou metáfora para a explanação, criação e manutenção de outras dimensões de conhecimento. O museu se configura assim como complexidade, grandeza modelada por múltiplas dimensões (GROSSMANN, 2012, online).

Essa definição pode ajudar a analisar o ocorrido com a exposição "Queermuseu" que vamos analisar nesse artigo. Dentre os objetos artísticos presentes nos museus de arte destacam-se as imagens. Antes de analisar as imagens presentes neste espaço é de grande importância retomar alguns pressupostos de Peter Burke (2004). De acordo com o autor, o significado atribuído às imagens depende do seu contexto social e do local de exposição, sendo o primeiro compreendido como o contexto geral de determinada sociedade, considerando os âmbitos cultural, social, político, dentre outros.

Adotando uma perspectiva intitulada de Histórias Sociais da Arte, Peter Burke (2004) destaca que este campo entende um conjunto variado de enfoques que competem e ao mesmo tempo se complementam. Dentre estes enfoques, destaca como exemplo um enfoque feminista, enfoque na teoria da percepção, uma História Cultural ou Antropologia das Imagens, dentre outros. É na perspectiva da História Cultural das Imagens que este estudo se sustenta, articulado, como anteriormente mencionado, à História, Estudos Visuais e História da Arte.

Para a Antropologia ou História Cultural das Imagens, um mesmo objeto ou acontecimento pode contar com diferentes interpretações. Desta forma, é muito difícil encontrar razões para descrever uma interpretação imagética como "certa" ou "errada". Como mostraremos ao longo do estudo, as interpretações atribuídas a uma imagem isolada ou a um conjunto de imagens em exposição podem ser variadas e contraditórias, estando sujeitas a manipulações de acordo com interesses políticos e ideológicos, como foi no caso a repercussão que acarretou o fechamento da exposição "Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira".

Considerando as diferentes possibilidades de interpretação de uma imagem ou conjunto de imagens, concordamos com Burke (2004) quando destaca que as ima-

gens não são nem um reflexo da realidade social em que estão inseridas e nem um sistema de signos sem relação nenhuma com esta realidade, mas ocupam uma variedade de posições entre estes dois extremos.

As imagens estão no rol dos diferentes objetos artísticos que podem compor a narrativa de uma exposição de Arte realizada em um museu. Mas como entender e interpretar as imagens em estado de exposição? Alguns dos conceitos apresentados por Igor Moraes Simões (2016), em seu texto intitulado “Objetos em Estado de Exposição: Exercício para uma Escrita Contemporânea da Arte como Montagem” podem ajudar a responder este questionamento.

Pensando as exposições a partir do conceito de narrativa fílmica, o autor afirma que os objetos em estado de exposição acumulam discursos a partir dos diferentes contextos expositivos, uma vez que as exposições não são neutras, pois passam por uma rede de escolhas que não se esgotam no discurso curatorial. Dessa forma, podemos afirmar que a mesma imagem pode sofrer diferentes interpretações de acordo com o espaço expositivo em que se encontra, bem como a partir do tema central da/das exposição/exposições em que a obra é exposta.

Considerando a variação de significado das imagens de acordo com o seu contexto (BURKE, 2004), e as diferentes inserções de um mesmo objeto em diferentes arranjos expositivos (SIMÕES, 2016), é possível sustentar que a variação dos significados atribuídos a uma imagem em estado de exposição é influenciada partir do contexto geral em que a mesma se insere, contexto este permeado por diferentes sujeitos e concepções políticas e sociais.

Cena de Interior II: Narrativas

Com relação a essas narrativas e possibilidades de interpretação sobre imagens em uma exposição, bem como as reações (in)esperadas a partir dessa narrativa fílmica², entre os meses de agosto e setembro de 2017 ocorreram diversas manifestações de grupos sociais antagônicos a partir da inauguração de uma exposição no Santander Cultural³ em Porto Alegre. Intitulada “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, essa exposição pretendia abordar questões de gênero e diversidade sexual com aproximadamente 270 obras de diferentes artistas nacionais (como Adriana Varejão, Alfredo Volpi, Alair Gomes, Candido Portinari, Flávio de Carvalho e Ligia Clark).

A curadoria foi realizada por Gaudêncio Fidelis⁴, através de um projeto original elaborado em 2010, obtendo patrocínio do Santander Cultural em 2016. Portanto, não foi uma ideia repentina, porém uma proposta planejada e discutida por diferentes atores dentro de uma rede de escolhas do campo das artes.

2. O conceito de narrativa fílmica parte da analogia de montagem cinematográfica utilizada pelo autor para compreender tanto a construção fílmica quanto a de uma exposição de arte (SIMÕES, 2016).

3. O Santander Cultural localiza-se na Praça da Alfândega (Centro Histórico de Porto Alegre, RS) e foi inaugurado em 2001. Antes disso, diferentes instituições bancárias ocuparam o prédio que foi construído entre 1927 e 1932. Maiores informações em: <https://www.santander.com.br/br/institucional/cultura/santander-cultural>. Acesso em: 01 mar. 2018.

4. Gaudêncio Fidelis nasceu em 1965 em Gravataí (RS). Possui doutorado em História da Arte pela Universidade de Nova Iorque. Foi curador-chefe da 10ª Bienal do Mercosul em 2015.

A abertura da amostra ocorreu dia 15 de agosto de 2017 e seu encerramento seria dia 08 de outubro do mesmo ano. Não havia classificação etária para visitar a exposição e a entrada era gratuita. Rapidamente, a exposição passou a ser alvo de críticas de alguns grupos sociais, representantes religiosos e membros do MBL (Movimento Brasil Livre). Esses grupos afirmavam que as obras eram ofensivas por realizarem apologia à zoofilia e à pedofilia, bem como blasfemavam contra símbolos religiosos (referentes à Igreja Católica). Acusavam que a amostra foi organizada e patrocinada por dinheiro público (através da Lei Rouanet) para apresentar essas mensagens consideradas negativas e perigosas para crianças de escolas públicas e privadas, promovendo discursos e ensinamentos subversivos e degenerados.

Diante dessas acusações, o MBL solicitou o encerramento da exposição antes do período determinado e, inclusive, incentivou um boicote ao Banco Santander, patrocinador do “Queermuseu” e mantenedor do espaço cultural em Porto Alegre. Diante da repercussão e da ameaça de perder clientes, o Santander Cultural divulgou uma nota e encerrou a exposição no dia 10 de setembro de 2017. Nessa nota, o Santander Cultural afirmou que seu objetivo é incentivar as artes e propiciar o debate sobre questões do mundo contemporâneo, sem gerar desrespeito e discórdia. Entretanto, diante das manifestações, o Santander argumentou:

Desta vez, no entanto, ouvimos as manifestações e entendemos que algumas das obras da exposição Queermuseu desrespeitavam símbolos, crenças e pessoas, o que não está em linha com a nossa visão de mundo. Quando a arte não é capaz de gerar inclusão e reflexão positiva, perde seu propósito maior, que é elevar a condição humana (KEPLER, 2017, online).

Dois dias depois, na terça-feira (12 de setembro), houve um protesto contra o fechamento organizado pela ONG Nuances⁵ e demais entidades relacionadas ao mundo LGBT, bem como representantes artísticos contrários ao boicote que promoveu a censura e o fechamento da exposição em frente ao Santander. Confrontos entre grupos contrários e favoráveis ocorreram, repercutindo em todo país.

Considerando que dentre as principais obras atacadas pela elite conservadora brasileira estava a imagem “Cena de Interior II (1994)”, da artista Adriana Varejão⁶, surge o interesse de investigar quais as diferentes narrativas produzidas sobre e a partir desta imagem na exposição. Tomamos como eixo investigativo a própria obra e utilizamos os conceitos de variação de significado das imagens a partir do contexto social e das diferentes inserções de um mesmo objeto em distintos arranjos expositivos. Desta forma, antes de adentrarmos nas narrativas produzidas especificamente na exposição “Queermuseu”, é importante identificarmos as narrativas produzidas pela obra nas exposições por onde a mesma circulou. Considerando a centralidade da obra “Cena de Interior II (1994)” neste estudo, é de grande importância a sua apresentação:

5. Através de sua página no Facebook, a ONG Nuances declara que atua em Porto Alegre desde 1991, abordando temas sociais como direitos humanos e situações de discriminação em relação a gays, lésbicas, travestis e homens e mulheres transexuais. Essa ONG enfoca a luta pelos direitos civis, políticos e sociais da população LGBT. Para maiores informações: <https://www.facebook.com/nuanceslgbts/> Acesso em: 28 fev. 2018.

6. Adriana Varejão nasceu em 1964 no Rio de Janeiro. Ingressou no curso de engenharia, porém não concluiu. Em 1983 começou a estudar nos cursos livres da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ). Participou de diversas exposições nacionais e internacionais, conquistando diversos prêmios e títulos, tais como: Prêmio Mario Pedrosa (artista de linguagem contemporânea), Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) em 2013, Medalha de Chevalier des Arts et Lettres do governo francês em 2008. Seus trabalhos refletem o colonialismo europeu no Brasil.



Imagem 1: Cena de Interior II (1994), Adriana Varejão (Fonte: <http://www.adriavarejao.net/pt-br/cena-de-interior-ii>)

Este quadro possui 120 x 110 cm e foi finalizado em 1994. Em um primeiro olhar, parece um documento antigo, produzido no Oriente com papel de arroz. A ideia de documento, guardado em segredo por anos, pode ser pensada a partir das marcas de linhas horizontais e verticais, bem como as manchas que remetem a um longo período em que esse “papel” foi preservado. As mensagens presentes na pintura extrapolam a superfície do quadro e se transformam em um instrumento dobrável, preservado por alguém que o considera uma preciosidade.

Nesse quadro é possível perceber nove pessoas, entre homens e mulheres, de diferentes raças, dentro de um espaço fechado, desfrutando de diferentes jogos sexuais. Há relações heterossexuais e homossexuais, bem como há um par de sujeitos que estão se relacionando com um animal quadrúpede. Lilia Schwarcz, em um artigo para o *Nexo Jornal*, ressalta que a artista Adriana Varejão gosta de abordar em suas obras aspectos relacionados a gênero, sexo, raça, origem, temporalidade, colonização e seus efeitos. A artista “[...] atua como ‘escavadora’ dessas histórias plurais da sexualidade, dos desejos, das performances de gênero e de seus jogos; práticas milenares e que nos fazem, a todos, humanos (SCHWARCZ, 2017, online)”. À vista disso, a relação homossexual do trio de homens (dois brancos e um negro) pode ser pensada a partir da cultura do estupro que vigorou no período da escravidão, em que brancos se utilizavam de pessoas negras para seu prazer, nas alcovas, de maneira escondida e violenta. Em reportagem ao *El País*, Adriana Varejão argumentou que

A pintura é uma compilação de práticas sexuais existentes, algumas históricas (como as *Chungas*, clássicas imagens eróticas da arte popular japonesa) e outras baseadas em narrativas literárias ou coletadas em viagens pelo Brasil. O trabalho não visa julgar essas práticas (MENDONÇA, 2017, online).

A investigação prossegue com a busca pelas diferentes exposições nas quais este trabalho esteve exposto, visando analisar as narrativas elaboradas. No entanto, alguns problemas de cunho metodológico começaram a surgir: a grande repercussão sobre a obra na exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” fez com que, praticamente todo o material disponível na internet sobre a obra

estivesse relacionado a esta única exposição. Após garimpar por dentre diferentes sítios eletrônicos, blogs e catálogos, foram elencadas três exposições nas quais a obra esteve presente. De forma geral, as principais informações sobre as exposições podem ser encontradas no quadro que segue:

| Exposição | Local | Período | Curadoria | Observação |
|--|--|--|---------------------------------|-------------------|
| História às Margens | MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo) | 2012 - Até 16 de dezembro | Adriano Pedrosa | Mostra Individual |
| Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira | Santander Cultural – Porto Alegre | 2017 – 15 de agosto até 10 de setembro | Gaudêncio Fidelis | Mostra Coletiva |
| Histórias da Sexualidade | MASP – Museu de Arte de São Paulo | 2017 – 19 de outubro | Camila Bechelany, dentre outros | Mostra Coletiva |

Quadro 1: Exposições Analisadas. Fonte: Elaborado pelos autores

A primeira exposição localizada foi “História às Margens”, uma mostra individual de trabalhos da artista Adriana Varejão, com curadoria de Adriano Pedrosa. De acordo com as notícias que circularam pela Folha de São Paulo, em texto de Trajano Pontes (2012), a exposição “História às Margens” ocorreu no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), no segundo semestre de 2012. A exposição contou com um total de 42 trabalhos produzidos a partir de 1991, sendo mais da metade deles inéditos. Ao divulgar a exposição, o sítio eletrônico do G1 (2012) destaca que a mesma é composta por quadros, quadros tridimensionais e esculturas feitas em gesso.

Em entrevista cedida à Folha de São Paulo (2012), Varejão afirma que a palavra margem remete a ideia de mar, mas também aquilo que está fora do centro. Na mesma entrevista, o curador Adriano Pedrosa destaca que, para ele, o título “margens” refere-se ao marginal, à história esquecida, à história não lembrada pela narrativa tradicional.

Um dos principais trabalhos da exposição da artista foi a obra “Painel com Plantas Carnívoras”, com cerca de dezoito metros, composto por 54 módulos de pintura em azulejos, nos quais são pintadas plantas carnívoras. A obra foi feita especialmente para a exposição, remetendo a um trabalho anterior, de 2003, exposto no próprio MAM. De acordo com o site do G1 (2012): “A mostra inclui ainda os exemplos mais significativos das séries de Pratos, Saunas, Ruínas de Charque, Mares e Azulejos, Línguas e Incisões, Irezumis, Acadêmicos, Proposta para uma Catequese e Terra Incógnita”. A exposição conta ainda com outras obras, dentre elas, “Cena de interior II”, produzida em 1994.

No site da Folha de São Paulo, a ordem das obras apresentadas é a seguinte:



Imagem 2: História às Margens. Fonte: Folha de São Paulo, 2012.

Como podemos observar na Imagem 2, a peça “Cena de Interior II” encontra-se precedida pela obra “Carne à Moda de Franz Post” e sucedida pela obra “Parede com inscrições à la Fontana”. Considerando o contexto da exposição “História às Margens”, a narrativa construída não atenta para o caráter sexual da obra. Dessa forma, os discursos produzidos pela mídia não produzem os mesmos ataques que foram produzidos à exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, como veremos em seguida.

A segunda exposição em que a mesma obra pode ser identificada é na já citada “Queermuseu”. A análise do folder de divulgação da exposição (FIDELIS, 2017b) permite aferir que ela contou com os trabalhos de um total de 85 artistas, todos eles nascidos no Brasil. A exposição pode ser classificada como coletiva, contando com um ou mais trabalhos de um mesmo artista. Considerando o caráter coletivo da exposição, o que caracterizaria a narrativa por ela construída? Para tentar entender a importância deste questionamento, tomemos as palavras de Simões:

Através da exposição, os museus propõem dar a ver suas missões, os artistas das vanguardas históricas tornavam visíveis seus manifestos, os críticos estabeleciam seus julgamentos e tornavam-nos públicos, os curadores da segunda metade do século XX e inícios de século XXI propõem suas construções e conceitos (SIMÕES, 2015, p. 3869).

Conforme o autor, o museu e os diferentes sujeitos nele envolvidos procuram reproduzir no espaço expositivo sua missão, seus manifestos, julgamentos, intenções, etc. O autor salienta ainda que após a segunda metade do século XX e início do século XXI, ganha destaque a figura do curador, propondo a partir do espaço expositivo exibir construções e conceitos. Desta forma, cabe analisar como Gaudêncio Fidelis entende a exposição:

A exposição Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira é uma plataforma curatorial que transforma temporariamente o espaço do Santander Cultural em uma instituição museológica de caráter metafórico para problematizar questões de gênero e diversidade pensando a diferença como alteridade (FIDELIS, 2017b, p. 9).

A apresentação feita pelo curador evidencia o objetivo principal da exposição, que se preocupa em problematizar as questões de gênero e diversidade a partir da diferença. Nestas condições, evidencia-se que a narrativa construída nesta exposição

se diferencia de “História às Margens”, potencializando a atribuição de novos sentidos e significados à peça “Cena de Interior II”. Antes de atentarmos para a narrativa específica na qual “Cena de Interior II” se insere, cabe ainda destacar o que Gaudêncio Fidelis compreende por “queer”:

O uso do termo queer data de século XIX, embora tenha surgido inicialmente com conotações depreciativas. Hoje o termo designa um significante não normativo, que se refere a uma multiplicidade de posições, identidades, práticas e expressões de gênero, que rompem como a heteronormatividade e atuam fora das categorias binárias. Não por outra razão, ele pode ser considerado inclusivo e não específico: dessa maneira é que ele foi reapropriado pela comunidade LGBT em meados dos anos 1990, a partir de uma conotação afirmativa de atuação política e cultural (FIDELIS, 2017b, p. 10).

De acordo o trecho citado, o autor entende que o termo “queer” designa uma multiplicidade de possibilidades identitárias, de posições, de práticas e de expressões de gênero que rompem com a lógica binária pautada nos padrões de heteronormatividade. Desta forma, a exposição traria esta pluralidade de olhares, de formas de ser e de pensar gênero. O conceito de “queer” apresentado pelo curador converge com o conceito apresentado por pesquisadores consagrados da área, como a professora Guacira Lopes Louro (2011). Segundo a autora, “queer” surgiu como um termo pejorativo em inglês para designar pessoas homoafetivas. De insulto passou a ser assumido por grupos homossexuais como forma de protesto e de posicionamento contra a heterossexualidade e o binarismo. Queer é tudo que vai contra essa regra heteronormativa construída historicamente e que define o normal e o patológico. Segundo Louro (2001):

Este termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, queer significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. (LOURO, 2001, p. 546).

As concepções referentes tanto à exposição quanto ao termo queer evidenciam que a obra “Cena de Interior II” provocou outras leituras quando comparada à “História às Margens”. Dessa forma, cabe analisarmos a obra dentro da narrativa expositiva.

O catálogo referente à exposição, bem como a visita a ela realizada evidenciam que na entrada do Santander Cultural localizava-se um painel de abertura, com duas obras expostas. Após estas obras, do lado posterior do painel, estava localizada “Cena de Interior II”. Os objetos artísticos que precediam a obra em análise eram, respectivamente:



Imagem 3: Pinturas sem Título (1990-2015-2017). Fonte: FIDELIS (2017a).



Imagem 4: Coitus, 2012. Fonte: Diário de Pernambuco (2017).

Na Imagem 3 pode-se observar as obras de Dudi Maia Rosa (Pinturas sem Título, 1990-2015-2017) e, na Imagem 4, a escultura Coitus (2012), de Deyson Gilbert. O texto do curador evidencia que as pinturas de Dudi Maia Rosa atentam para as sensações, para o sentido do paladar. Lembrando o que parecem balas ou gelatinas, a imagem provoca o desejo pelo 'lamber, chupar e sugar'. Após "Pinturas sem título", encontrava-se a obra "Coitus", que de acordo com Fidelis (2017a), tem três pontos de apoio produzidos pelo mastro e pela cadeira bípode, articulando uma economia da "pobreza", que leva a colisão entre a tradição da experiência escultórica. Além disso, a obra desperta a atenção para a noção de equilíbrio, uma vez que o mastro se encontra apoiado na cadeira e, embora equilibrados, são propícios a cair.

Após essas duas obras, do lado posterior do painel de entrada da exposição, estava a "Cena de Interior II". Para o curador (FIDELIS, 2017a), ao entrar na exposição, o visitante pode, em um primeiro momento, não perceber o drama erótico e sexual dessa pintura, sendo que a obra "[...] mostra o avanço da pintura brasileira como manifestação crítica diante do processo de colonização do país (2017, p. 40)". Nessas condições, a obra revira as hierarquias de raça, influência e miscigenação.

Considerando a ferramenta de análise da narrativa fílmica, cabe analisar as obras que sucedem a "Cena de Interior II". Conforme o catálogo e a visita à exposição, após a obra analisada, estavam duas peças com autoria de Odires Mlászho:



Imagem 5: série Mestres Açougueiros e seus Aprendizes. Fonte: FIDELIS (2017a)



Imagem 6: Hércules Possesso 2, da série Mestres Açougueiros e seus Aprendizes (2010). Fonte: FIDELIS (2017a).

Essas peças fazem parte da mesma série “Mestres Açougueiros e seus Aprendizes”. São colagens que depois foram fotografadas. Interessante é perceber que essas montagens foram realizadas a partir de recortes de revistas pornográficas. O autor, como um açougueiro, recorta corpos e remonta outras formas. Esse “açougue” pode ser considerado “queer”, pois reconstrói os pedaços que não estão dentro dos padrões. Percebe-se parte do corpo humano, porém elas não formam um órgão ou membro conhecido e identificável. Elas fogem à regra, ao padrão considerado “normal”, difícil aos olhos de ser identificável.

Odiros Mlászho trabalha desde a década de 1990 com apropriações de imagens fotográficas retiradas de diferentes publicações: livros, periódicos, álbuns, etc. Com incisões e recortes, o artista reconstrói essas imagens distorcendo a representação do corpo humano.

Importante refletir sobre os motivos que levaram a seleção desta sequência, com estas obras sucedendo a “Cena de Interior II”. Pode-se pensar que, depois de visualizar e pensar nessas diferentes formas de jogos sexuais, que acontece no interior de um espaço, com diferentes sujeitos participando ativamente ou passivamente dessas atividades sexuais, os corpos, as carnes, são recriadas e se transformam em outros corpos, disponíveis e enigmáticos ao olhar “controlador e normativo” que prefere visualizar o padrão. A hibridização e o canibalismo provocado por esse autor e por quem vai à exposição transformam esses recortes, remontam dentro de uma lógica “queer”, ou seja, subvertendo o que é comum.

A terceira exposição na qual “Cena de Interior II” encontra-se, conforme o Quadro 1, é em Histórias da Sexualidade, mostra coletiva realizada pelo Museu de Arte de São Paulo, com início em 19 de outubro de 2017 e que conta, por sua vez, com uma equipe curatorial⁹. De acordo com o site da instituição (MASP, 2017), o sexo tem ocupado lugar central no imaginário e produção artística. Dessa forma, a exposição traz um recorte abrangente e diversificado dessas produções, tendo o objetivo de estimular o debate relativo à sexualidade, os limites dos direitos individuais e a liberdade de expressão.

Segundo o mesmo site (MASP, 2017), a exposição é o resultado de um longo trabalho iniciado ainda em 2015, que contou com seminários internacionais realizados em 2016 e 2017. Sobre a organização e distribuição das obras, destaca-se:

São mais de 250 obras reunidas em nove núcleos temáticos e não cronológicos - corpos nus, totemismos, religiosidades, performatividades de gênero, jogos sexuais, mercados sexuais, linguagens e voyeurismos, na galeria do primeiro andar, e políticas do corpo e ativismos, na galeria do primeiro subsolo (MASP, 2017, s.n.)

Embora se saiba que nesta exposição a obra “Cena de Interior II” encontra-se entre releituras de chungas (gravuras eróticas tradicionais japonesas) e de quatro desenhos da artista Louise Bourgeois (1911-2010), ainda não se localizou especificamente que obras são estas. As dificuldades em encontrar as obras que precedem e sucedem a peça analisada são causadas por três motivos: a não localização do ca-

9 Essa exposição ocorreu posteriormente à censura ocorrida no Santander Cultural.

tálogo da exposição, poucas imagens sobre a exposição na internet (não se permite que a exposição seja fotografada) e a dificuldade em conseguir contatar o MASP²¹⁰.

Tendo o interesse de investigar as diferentes narrativas produzidas por e a partir da obra "Cena de Interior II", percorremos ao longo deste tópico três exposições nas quais esta obra foi exposta, sendo elas "História às Margens", "Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira" e "Histórias da Sexualidade". Realizadas em locais diferentes, com diferentes curadores e artistas, estas exposições permitiram diferentes leituras da obra de Adriana Varejão. É nessas condições que procuramos contribuir, como destaca Simões para

[...] uma escrita da história da arte que não nasce apenas no objeto em sua existência material e autônoma, mas nas suas aparições em exposições e nos sentidos que lhe foram atribuídos em cada uma dessas ocasiões (SIMÕES, 2016, p. 2332).

A partir dessas discussões apresentadas sobre a imagem e seus significados, que dependem de um contexto social e do local de exposição, salientando que não existem interpretações certas ou erradas, pois a arte possui como característica a provocação, a possibilidade de expressar impressões, sentimentos, significados que não estão acessíveis por outras linguagens. Principalmente a arte contemporânea, com a intenção de afrontar valores, provoca e transgride em suas obras. Devido a essa característica, considerando também que a exposição "Queermuseu" aborda o gênero e a sexualidade a partir da diferença, vamos analisar na próxima sessão alguns discursos e ataques localizados na internet provocados pela abertura da exposição em Porto Alegre.

Uma Conclusão Possível – "Cena de Interior II: Discursos e ataques"

A partir da abertura da exposição "Queermuseu", uma série de discursos e ataques surgiram contrários a essa temática. Foram divulgadas notícias que indicavam a utilização de robôs para a disseminação de informações falsas sobre essa exposição, espalhando desinformação e mentiras sobre o que estava sendo apresentado. A Fundação Getúlio Vargas, através da Diretoria de Análise de Políticas Públicas, apresentou os resultados de uma pesquisa que analisou 778.000 tweets publicados no período de abertura da exposição "Queermuseu".

Em nota, os pesquisadores afirmaram que a quantidade de robôs utilizados para postar comentários negativos à exposição era superior a quantia de robôs postando argumentos favoráveis. Sendo assim, ocorreu um ataque ao "Queermuseu" planejado e concatenado. De acordo com a nota:

O gráfico analítico da interação publicado pela FGV mostra que o contingente de pessoas favoráveis à exposição é aproximadamente 10 vezes maior do que as desfavoráveis. A interação de robôs dentro do campo de interações favo-

10. A tentativa de contato com o MASP resultou em um email padrão de horários, exposições e agenda de atividades. Não houve resposta com relação às obras em questão.

ráveis é de 7,16% do total enquanto o uso de robôs no contingente de interações desfavoráveis é de 12,97%. Vale interpretar dois aspectos desses percentuais apontados pelo estudo: de que pelo levantamento feito pela FGV, em relação ao volume de interação de cada grupo (favoráveis e desfavoráveis) mostra que o uso de robôs em favor da exposição é infinitamente menor comparativamente ao volume de apoiadores, e o de robôs contra a exposição é praticamente da mesma escala se comparado ao todo de interações desfavoráveis. Isso mostra que de fato uma imensa maioria que se manifestou era a favor da exposição (G1, 2018, online).

Pesquisas como essas são importantes por apresentar dados sobre o perigo dessa disseminação através de distintas redes sociais de notícias e boatos que podem levar à censura de exposições que se propõem a pensar o diferente como alteridade, a apontar aspectos sociais que não são considerados dentro do “padrão”, porém que abarcam um contingente de pessoas diversas. Conforme analisa Guacira Louro (2001):

Hoje, as chamadas “minorias” sexuais estão muito mais visíveis e, consequentemente, torna-se mais explícita e acirrada a luta entre elas e os grupos conservadores. A denominação que lhes é atribuída parece, contudo, bastante imprópria. Como afirma em seu editorial a revista *La Gandhi Argentina*, “as minorias nunca poderiam se traduzir como uma inferioridade numérica, mas sim como maiorias silenciosas que, ao se politizar, convertem o gueto em território e o estigma em orgulho – gay, étnico, de gênero”. Sua visibilidade tem efeitos contraditórios: por um lado, alguns setores sociais passam a demonstrar uma crescente aceitação da pluralidade sexual e, até mesmo, passam a consumir alguns de seus produtos culturais; por outro lado, setores tradicionais renovam (e recrudescem) seus ataques, realizando desde campanhas de retomada dos valores tradicionais da família até manifestações de extrema agressão e violência física (LOURO, 2001, p. 542).

Os ataques e discursos de ódio aconteceram em diferentes espaços da internet: vídeos no Youtube com seus comentários, páginas e perfis no Facebook, campanhas de boicote ao Banco Santander pelo Twitter, textos em blogs, enfim as possibilidades foram diversas e podem servir como material de outros artigos ou trabalhos acadêmicos. Como um breve exemplo de análise, selecionamos alguns comentários de reportagens sobre o “Queermuseu” que foram postados por perfis de usuários do Facebook em sites de notícias como GaúchaZH e G1. A escolha por meios de comunicação relacionados com a Rede Globo ocorreu devido a abrangência e popularidade desses veículos de comunicação.

A reportagem de Gustavo Foster intitulada “‘Queermuseu’: quais são e o que representam as obras que causaram o fechamento da exposição”, de 11 de setembro de 2017, apresenta algumas imagens das obras e entre as selecionadas está a “Cena de Interior II”. Eis alguns comentários localizados abaixo do texto da reportagem¹¹³ :

COMENTÁRIO 1: lixo. Imbecilidade humana...aliás,,,,,onde estão os movimentos de defesa do negro?!!! colocam um negro sendo currado por um branco e praticando sexo oral em outro branco e todos calados!!! [...]

COMENTÁRIO 2: Eu, particularmente, achei deprimente, altamente precon-

11.A grafia e digitação não sofreram alterações, sendo destacadas em itálico as gírias e os erros ortográficos. Além disso, preferimos não identificar nesse artigo o nome do perfil de Facebook que realizou o comentário nos sites de notícias.

ceituoso, bizarro e uma verdadeira excrecência. Uma violência contra a raça negra. O engraçado é que as comunidades que defendem o negro ficaram e permanecem CALADAS. Aí tem!!!

COMENTÁRIO 3: Isso e lixo, o mesmo que se encontra na cabeça de quem realizou isso e quem apoia. Acorda gente, estão querendo enfiar algo na sociedade que não existe, duvido que filhos desses pilantras participaram dessa pouca vergonha, patrocinada por bancos, políticos, e emissora de tv, que não quero citar o nome, mas todos sabem, a qual é um dos atrazos do país.

Na reportagem do site G1 “Museu de Porto Alegre encerra exposição sobre diversidade sexual após ataques em redes sociais”, do dia 10 de setembro de 2017, foi possível os seguintes comentários:

COMENTÁRIO 1: Agora tem que identificar os ditos artistas safados que fizeram aqueles quadros com pedofilia e abuso de animais, e jogar o nome desses tarados nojentos na Net pro povo conhecer. Só ver arte em um quadro com animais e crianças sendo vítimas de abusos, que pratica tais abusos. Que vergonha foi isso! Desde quando estuprar um animal ou uma criança em desenvolvimento é diversidade sexual? É safadeza e tem que ser curada no chumbo!

COMENTÁRIO 2: Arte? que tipo de arte é essa? Não sabem fazer arte “LGBT-TIS” sem pedofilia, zofilia ou atacando imagens sacras das religiões alheias não? Só querem chamar a atenção e incentivar mais ainda o espírito de revanchismo, querem respeito desrespeitando a crença do outro, dizem que querem igualdade mas querem mesmo é mais direito, o direito de atacar os outros, suas crenças e convicções e quem reclamar é tachado e rotulado.

COMENTÁRIO 3: Ataques? o que vi e concordo plenamente foram manifestações contra esse tipo de absurdo, uma exposição com um mínimo de respeito. Chacota com símbolos religiosos, sexo explícito e apologia a pedofilia, Estão tentando fazer a população engolir de goela a baixo essa baixaria, libertinagem, estão querendo direitos diferenciados e não direitos iguais, existe uma regrinha básica, dá respeito pra ser respeitado!!

Esses breves exemplos suscitam questões que não se restringem a esse artigo. Contudo, pretendemos abordar alguns pontos. Há um desconhecimento sobre a proposta da exposição, bem como sobre as obras que estavam selecionadas. Não há nenhuma indicação de pedofilia ou de estupro a menores de idade nos quadros e nas obras dos diferentes artistas, sendo esse aspecto reconhecido por promotores do Ministério Público¹²⁴. A estranheza de haver cenas que retratam momentos sexuais não considerados comuns ou normais pode levar a essa ideia de imoralidade e de “lixo”, como se a arte não pudesse retratar e questionar esses aspectos sociais que foram e são reproduzidos ao longo dos anos. Conforme já mencionado, a questão do negro no quadro “Cenas Interiores II” pode ser pensada a partir dessas relações escravistas violentas (porém não há garantia de violência, pois a arte não induz a respostas prontas e únicas, ela provoca interpretações, que são múltiplas).

O questionamento do que se entende por arte, bem como a indicação de que essas obras são lixo e que é necessário identificar os “ditos artistas safados” demonstram um não conhecimento de que essa exposição apresenta obras de artistas reconhecidos no Brasil e no mundo, como a própria Adriana Varejão. Infelizmente, o

12. Denise Villela e Julio Almeida, promotores do Ministério Público do RS, visitaram a exposição depois de seu fechamento e garantiram que não há pedofilia ou sexualização de crianças. Para saber mais: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/nao-ha-pedofilia-diz-promotor-apos-visitar-exposicao-de-diversidade-sexual-cancelada-em-porto-alegre.ghtml>. Acesso em: 02 mar. 2018.

contato com esses espaços sociais é restrito no Brasil, proporcionando o desconhecimento de artistas e de suas temáticas de produção. Várias peças não foram produzidas para a exposição, mas sim escolhidas para compor a narrativa desse museu "queer", que por ser "marginal" e "contestador", foi interpretado como sendo promotor de "revanchismo" que foi comentado anteriormente. Não no sentido de revanche ou vingança, mas por optar em apresentar essas "minorias" LGBT, por querer contestar essa heteronormatividade e binarismo.

O "revanchismo" pode ser pensado por pessoas que não entendem que há outras formas de viver e se relacionar além da heterossexualidade e da construção social "homem" e "mulher". Por apresentar e provocar essas certezas, a exposição movimentou grupos conservadores e agressivos, que entendem que essas outras maneiras de vivenciar os gêneros e as sexualidades são erradas ou pervertidas. Por isso os discursos de ódio nos comentários. A ideia de "dar-se ao respeito para ser respeitado" não pertence ao "mundo queer". Primeiro, pela proposta de questionamento e não classificação. Depois pela incompatibilidade que o "mundo hétero" possui com quem não segue suas regras e as questiona. O respeito não deve partir dos "queers", mas sim dos héteros que nessa disputa são hegemônicos, construindo sua história a partir da negação e violência de quem não é "homem" ou "mulher" de maneira "normal".

Infelizmente, esses comentários (auxiliados por robôs) e a campanha de boicote ao banco favoreceram o fechamento desse espaço de reflexão sobre o diferente. A censura e a defesa dos "bons costumes" acabaram vencendo dessa vez e a exposição cumpriu de maneira tão forte seu papel que acabou ela sendo "marginalizada", terminou sendo "queer". Essa exposição teve sua cartografia marcada pelo fechamento, pelo silêncio, pela censura e pela estranheza. Infelizmente, as narrativas foram encerradas, as obras não ficaram expostas e as questões LGBT mais uma vez foram temporariamente silenciadas.

Referências

ADRIANA *Varejão expõe no MAM*, em SP. G1 SP, [São Paulo], 5 set. 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/09/adriana-varejao-expoe-no-mam-em-sp.html>>. Acesso em: 2 mar. 2018.

BELL, J. *A nova história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BURKE, P. *A História Cultural das Imagens*. In: _____. *Testemunha Ocular*. São Paulo: EDUSC, 2004.

CONHEÇA *as obras de arte pernambucanas da mostra censurada pelo Santander Cultural*. Diário de Pernambuco, [Recife], 12 set. 2017. Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/divirtase/46,51,46,61/2017/09/12/inter-nas_viver,722168/conheca-as-obras-de-arte-pernambucanas-da-mostra-censurada-pelo-santan.shtml>. Acesso em: 2 mar. 2018.

DEBRAY, R. *As três idades do olhar*. In: _____. *Vida e Morte da Imagem: Uma História*

- do Olhar no Ocidente. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1994. cap. 8, p. 205-234.
- FIDELIS, G. (Org.). *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*. São Paulo: Santander Cultural, 2017a.
- FIDELIS, G. (Org.). *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira: Folder de divulgação*. São Paulo: Santander Cultural, 2017b.
- FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FOSTER, G. "*Queermuseu*": quais são e o que representam as obras que causaram o fechamento da exposição. GaúchaZH, Porto Alegre, 11 set. 2017. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/queermuseu-quais-sao-e-o-que-representam-as-obras-que-causaram-o-fechamento-da-exposicao-9894305.html>>. Acesso em: 27 fev. 2018
- GUASCH, A. M. *Doce Reglas para una Nueva Academia: La "Nueva Historia del Arte" y los Estudios Audiovisuales*. In: BREA, José Luis (Ed.). *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Buenos Aires: Akal, 2005. p. 59-74.
- INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. *Museum Definition*. 2018. Disponível em: <<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>>. Acesso em: 2 mar. 2018.
- KEPLER, G. *Santander Cultural encerra mostra "Queermuseu"*. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 10 set. 2017. Disponível em: <<http://www.correiodopovo.com.br/ArteAgenda/Variiedades/Exposicao/2017/9/628196/Santander-Cultural-encerra-mostra-Queermuseu>>. Acesso em: 28 fev. 2018.
- LOURO, G. L. *Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação*. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8639.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2018.
- MENDONÇA, H. *Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo*. *El País*, São Paulo, 13 set. 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html>. Acesso em: 26 fev. 2018.
- MENESES, U. T. B. de. Rumo a uma "História Visual". In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S.C. (Org.). *O Imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005. p. 33-56.
- MONTEIRO, C. *Pensando sobre História, Imagem e Cultural Visual*. *Patrimônio e memória*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 3-16, jul./dez. 2013.
- MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (Masp). *Histórias da sexualidade*. 2017. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/historias-da-sexualidade>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

MUSEU de Porto Alegre encerra exposição sobre diversidade sexual após ataques em redes sociais. *G1 RS, [Porto Alegre]*, 10 set. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/museu-de-porto-alegre-encerra-exposicao-sobre-diversidade-apos-ataques-em-redes-socias.ghtml>>. Acesso em: 2 mar. 2018.

O MUSEU de Arte hoje. *Periódico Permanente*, São Paulo, v. 1, n. 0, 2012. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/o-museu-de-arte-hoje>>. Acesso em: 2 mar. 2018.

PESQUISA demonstra que repercussão do cancelamento do Queermuseu foi insuflada por robôs na internet. *G1 RS, [Porto Alegre]*, 27 fev. 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/pesquisa-demonstra-que-repercussao-do-cancelamento-do-queermuseu-foi-insuflada-por-robos-na-internet.ghtml>>. Acesso em: 2 mar. 2018.

PONTES, T. Mostra de Adriana Varejão no MAM-SP traz obras inéditas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1 set. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/1143886-mostra-de-adriana-varejao-no-mam-sp-traz-obras-ineditas.shtml>>. Acesso em: 16 mar. 2018

SCHWARCZ, L. *A obra de Adriana Varejão e nossa 'Cena de Interior'*. *Nexo*, [S.l.], 25 set. 2017. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2017/A-obra-de-Adriana-Varej%C3%A3o-e-nossa-Cena-de-Interior>>. Acesso em: 26 fev. 2018.

SIMÕES, I. M. O A Exposição como Dispositivo para a História da Arte. In: *ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS*, 24., 2015, Santa Maria. *Compartilhamentos na arte: redes e conexões*. Santa Maria: Anpap, 2015. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2015/>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

SIMÕES, I. M. Objetos em Estado de Exposição: Exercício para uma Escrita Contemporânea da Arte como Montagem. In: *ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS*, 25., 2016, Porto Alegre. *Arte: seus espaços e/em nosso tempo*. Porto Alegre: Anpap, 2016. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2016/>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

Submetido em 20/03/2019

Aceito em 02/07/2019

**TALVEZ SEJA MENTIRA: ESTUDOS SOBRE
NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS FICCIONAIS NA
ARTE CONTEMPORÂNEA**

**MAYBE IT'S A LIE: STUDIES ABOUT FICTIONAL
PHOTOGRAPHIC NARRATIVES IN CONTEMPORARY ART**

**TAL VEZ SEA MENTIRA: ESTUDIOS SOBRE
LA FOTO NARRATIVAS DE FICCIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO**

Havane Melo¹

Resumo

Essa pesquisa visa esclarecer o significado da fotografia cinematográfica contemporânea, localizando-a no espaço-tempo social, baseada nos textos de autores como Charlotte Cotton, Vilém Flusser e outros emprestados de diversas áreas do conhecimento como a comunicação, a literatura e a antropologia, porém, preocupados em tratar da narrativa ficcional e da interpretação simbólica. As ideias são sustentadas principalmente sobre o tripé: ficção, narrativa e interpretação, destacando a construção identitária, a participação do modelo e do público na interpretação de um trabalho e outros recursos característicos da narrativa visual que podem ser utilizados pelo autor como forma de aproximação com o receptor. Ao longo do texto, apontamos algumas obras, sobre as quais tecemos considerações acerca da narrativa e processo de criação, a fim de exemplificar os conceitos discutidos. Como resultado da pesquisa, inserimos alguns trabalhos autorais, desenvolvidos sob o manto dos conceitos discutidos.

Palavras-chave: Fotografia. Narrativa. Ficção.

Abstract

The following research aims to clarify the meaning of contemporary cinematographic photography, locating it in social space-time, based on the texts of authors as Charlotte Cotton and Vilém Flusser, among others from several areas of knowledge such as communication, literature and anthropology, however, concerned with dealing with fictional narrative and symbolic interpretation. The following ideas are held mainly on the tripod: fiction, narrative and interpretation, emphasizing the construction of identity, the participation of the model and the public in the interpretation of a work and other features characteristic of the visual narrative that can be used by the author as a way of approaching the receiver. Throughout the text, some works were chosen to make considerations about its narrative and creation process, in order to exemplify the concepts discussed. As a result of the research, we have inserted some works of authorship, developed under the mantle of the concepts discussed.

Key-words: Photography. Narrative. Fiction.

1 Doutoranda em artes visuais, vinculada ao PPGAV-UnB, bolsista CAPES. Mestre em Comunicação pela UnB. Bacharel em direito pela UFPE. Artista visual, fotógrafa e designer gráfico. Essa pesquisa foi desenvolvida com bolsa auxílio fornecida pela CAPES. arte@havanemelo.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1734265519220937>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1284-1635>

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo aclarar el significado de la fotografía ficticia contemporánea, ubicándola en el espacio-tiempo social, basada en los textos de autores como Charlotte Cotton, Vilém Flusser y otros tomados de diversas áreas del conocimiento, como la comunicación, la literatura y la antropología, preocupados por tratar con la narrativa ficticia y la interpretación simbólica. Las ideas se basan principalmente en el trípole: ficción, narrativa e interpretación, destacando la construcción de la identidad, la participación del modelo y el público en la interpretación de una obra y otros rasgos característicos de la narrativa visual que el autor puede utilizar para abordar el receptor. Como resultado de la investigación, señalamos algunas obras desarrolladas bajo el manto de los conceptos discutidos y hacemos consideraciones sobre el proceso narrativo y de creación.

Palabras-clave: Fotografía. Narrativa. Ficción.

ISSN: 2175-2346

Introdução

A fotografia encenada (daí o título: talvez seja mentira), que se interessa por exprimir ideias ou sentimentos, é dirigida para provocar as emoções humanas. Existem vários fatores imagéticos que estimulam sensações, como a paleta de cores, a postura e a fisionomia do sujeito retratado, a iluminação, a ambientação, a presença de informações climáticas como névoa, chuva, calor, etc. A criação e a execução de um conceito sólido da encenação fotográfica exigem, além da intenção do autor, o estudo das emoções humanas a serem despertadas, a fim de induzir uma catarse ao final da experiência que, no caso da apreciação de uma fotografia, ocorre quando o espectador julga apropriado, posto que não há a indicação de um final, como ocorre no vídeo.

Nas artes plásticas, a catarse pode ocorrer no espectador que contempla uma obra (imagem, som, vídeo ou performance) e essa lhe desperta emoções. Ao contemplar uma encenação, obra de arte ou composição musical, o espectador pode sentir-se conectado com as ideias emanadas da apresentação e, ao final, sentir-se purificado, punido ou aliviado. São essas conclusões emocionais, advindas da representação de uma tragédia, a que chamamos catarse, em sintonia com os pensamentos de Aristóteles (2004, p. 43).

O conjunto estético e artístico composto pela organização de elementos fotográficos em cena e/ou a sua posterior organização expositiva formam uma narrativa visual que, se criada no ambiente do imaginário e da invenção – e não apenas para registro –, nos permite adentrar os campos da ficção. Contudo, para funcionar, a narrativa ficcional depende da aceitação do espectador e, para atingir tal finalidade, pode utilizar de recursos narrativos e simbólicos que facilitem a aproximação identitária e estimulem os processos imaginativos. Dentro de nosso estudo fotográfico, nos direcionamos para a fotografia de invenção, um estilo autêntico e distinto das fotografias documentário, jornalística, etnográfica ou qualquer outra vertente que tenha a intenção de retratar cenas e sujeitos restritos à realidade.

Portanto, o objetivo principal dessa pesquisa é o estudo das possibilidades de narrativas fotográficas ficcionais através da explanação de conceitos e artistas contemporâneos. Para tanto, vamos nos apoiar em três pontos principais: o desenvolvimento do conceito de fotografia de quadros-vivos e suas possibilidades (ficção como linguagem fotográfica); a construção de uma história (narrativa como parte indispensável da completude de uma obra fotográfica); a relevância do imaginário simbólico para a construção de significados (interpretação da atuação: aquilo que se julga verdadeiro). Eventualmente, serão realizadas considerações acerca do receptor da imagem e sobre o processo de funcionamento dessa recepção na arte, discutindo recursos que podem ser utilizados pelo artista para alcançar o espectador. Ao longo do texto, discutiremos um pouco sobre como alguns artistas contemporâneos desenvolveram esses elementos em seus trabalhos fotográficos.

Para a escolha do método utilizado, foram seguidos os ensinamentos de Silvio Zamboni (2006, p. 67), para quem a metodologia em artes não é tão linear quanto na ciência, e diferentes etapas da pesquisa mesclam-se até chegarmos a um resultado

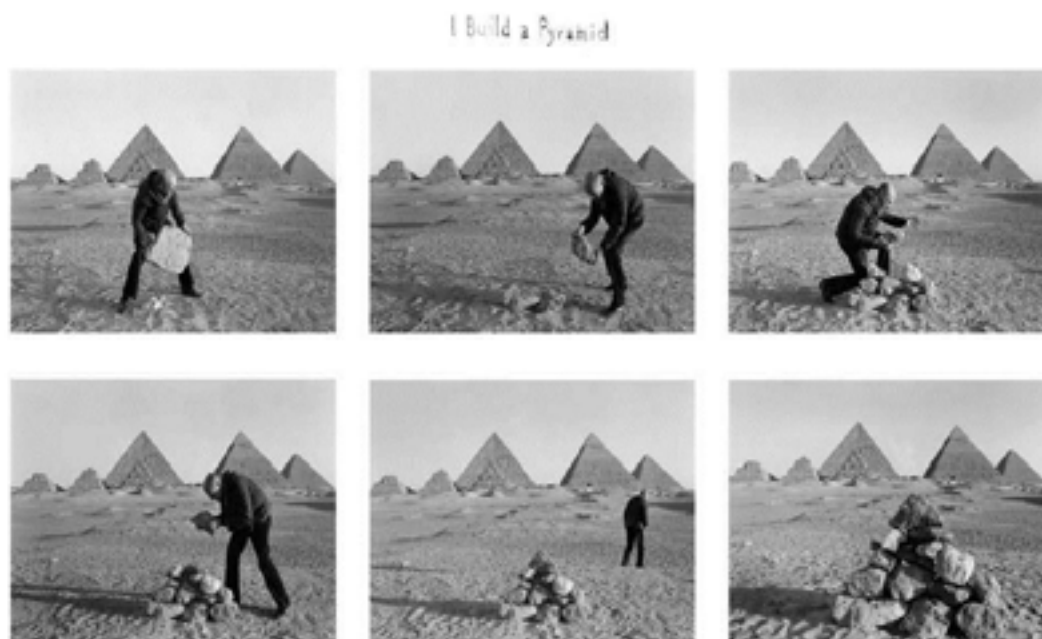
final. Para o autor, a apresentação dos resultados faz parte da própria obra de arte realizada. Sendo assim, para cada etapa desse trabalho estamos produzindo composições fotográficas em sintonia com os conceitos aqui destacados e utilizando como referência os artistas citados. Em alguns momentos, usarei como referência também trabalhos de minha autoria, a fim de ilustrar os resultados obtidos até aqui. Por se tratar de uma pesquisa em andamento, parte integrante do meu doutoramento em artes visuais na área de poéticas contemporâneas com ênfase em fotografia, saliento que os resultados ainda não estão completos. Limitei-me, portanto, a mencionar apenas alguns trabalhos autorais que enfatizam os principais argumentos destacados ao longo do texto, deixando de fora outros materiais visuais em prol do espaço para a escrita.

Diante do exposto, convido o leitor a adentrar o universo da narrativa fotográfica ficcional, tendência que surgiu por volta da década de 1960. Com a consolidação dos meios de captura fotográfica como parte da linguagem social contemporânea, hoje toma de assalto áreas tidas como tradicionais na fotografia, a exemplo do jornalismo e do documentário, dedicadas inicialmente ao registro da realidade concreta e cujas fronteiras de atuação podem beirar a ficção, conforme demonstraremos adiante.

Ficção como linguagem fotográfica

Para Michel Maffesoli, “a ficção é uma necessidade cotidiana. Cada um, para existir, conta-se uma história” (2010, p. 266). Assim, mesclamos, cotidianamente, realidade com invenção como parte de nossa existência intelectual, a fim de manifestar sentidos e justificar acontecimentos. No processo de produção artística calcado sobre os pilares da ficção, o autor deve estar ciente de que a interpretação de suas ideias estará vinculada às experiências e emoções do espectador.

Esse estilo de fotografia- cuja leitura carece de interpretação e depende do espectador, suas vivências e conteúdos psicológicos – é descrita como fotografia de quadros ou de quadros-vivos, como nos explica Charlotte Cotton, no capítulo intitulado Era uma vez do seu livro *A fotografia como arte contemporânea* (2010, p. 49-79). Essa narrativa surgiu em meados do século XX, principalmente com o trabalho do artista Duane Michals (1932), que se preocupava em abordar questões metafísicas e explorar narrativas psicológicas em vez de documentar a realidade externa. No final da década de 1960, Michals começou a trabalhar com suas primeiras imagens narrativas sequenciais (HACKING, 2012, p. 340). Por volta de 1966, Michals começou a abordar narrativas que desconstroem o lógico e confortável em prol de histórias nas quais predominam o devaneio e que servem de expressão para seus anseios pessoais, subjetivos. Suas obras, compostas por sequências fotográficas que contam uma pequena história ou situação, trazem personagens criativamente trabalhados, com indicativos de passagens de tempo, evolução e outros simbolismos que compõem o imaginário do leitor. Michals, reconhecido como um dos precursores da fotografia construída (VASQUES, 2014, p. 211), com frequência optava por uma narrativa direta, preocupando-se em criar imagens a partir de sua própria imaginação e referências. Vejamos:



MICHELS, D. I build a Pyramid, 1978.

Foi nesse período, principalmente entre as décadas de 1960 e 1970, que ocorreu a explosão das produções que firmaram o estilo, influenciadas pela estética da publicidade, pela popularização da câmera fotográfica como utensílio doméstico para registro e pela pop art. A visão de artistas com grande apelo publicitário ou que atuavam nessa área e dominavam sua linguagem, como Bárbara Kruger e Andy Warhol, foram importantes para redirecionar os rumos da prática da fotografia como linguagem artística. Da mesma forma, também a difusão do termo “arte conceitual”, cunhado por Sol LeWitt em 1967, foi fundamental nesse redirecionamento. Entre outros adeptos contemporâneos do estilo, podemos citar os artistas Jeff Wall, Sharon Lockhart, Philip-Lorca diCorcia e Ryan McGinley.

Fotografias de quadros-vivos são compostas por cenas coreografadas para o espectador, utilizando a montagem cênica de um evento ou enfatizando a natureza artificial da fotografia, a fim de ressaltar seu caráter imaginativo ou ficcional. Nesse contexto, o fotógrafo pode trabalhar tanto sozinho, como um pintor, ou orquestrando um grupo (formado por modelos, assistentes, iluminação, entre outros), atuando como um diretor de arte ou de cinema. Por conseguinte, a iluminação típica desse tipo de fotografia é conhecida como cinematográfica, posto que dramatiza e naturaliza a cena criada, contrastando com a fotografia comercial ou de estúdio, cuja iluminação tende a ser uniforme e artificial (COTTON, 2010).

Assim, a característica basilar das fotografias de quadros-vivos é a encenação, com grande carga de dramaticidade, muitas vezes ambígua, cujo significado o observador deve completar com sua própria interpretação. Não se exige a verdade de conteúdo, tal como ocorre na fotografia documental ou de registro, mas, sim, uma interpretação dos seus significados possíveis. No entanto, a fim de induzir certos entendimentos e alcançar a catarse, diversos recursos podem ser utilizados, como, por exemplo, ocultar o rosto do personagem para evocar sentimentos de ansiedade ou incerteza ou, ainda, congelar parte de um movimento realizado dando margem para

ambiguidades na mente do leitor. A principal característica desse tipo de fotografia é, justamente, a transmissão indireta de informações, com significados abertos. O leitor é intérprete e não existem verdades absolutas na fotografia de quadros-vivos (COTTON, 2010).

Outro aspecto da problemática ficcional, percorrido na pesquisa da professora Susana Dobal (2013, p.77), é que a encenação tem se tornado recorrente inclusive dentro dos domínios da fotografia documental. Para ela, a fotografia contemporânea aponta para o retorno da ficção através do duplo movimento de desvendar o caráter fictício da construção do real e de explicitamente simular a realidade. A pesquisa de Dobal, assim como o livro de Cotton, indicam a fotografia ficcional como tendência contemporânea e, portanto, reflexo do nosso contexto histórico, da nossa cultura. Se antes a fotografia era exaltada como representação fiel da realidade, hoje a ficção predomina, mesmo que praticada de forma inconsciente pelo sujeito que captura a imagem.

Em outro capítulo do mesmo livro, *Alguma coisa e nada*, Cotton (2010, p.115-135) discorre sobre uma sequência de fotografias complexas de objetos banais, do cotidiano, sobre os quais é jogada uma nova carga visual, rica em possibilidades imaginárias, retirando-os do lugar-comum para gerar novas possibilidades interpretativas. Tais fotos são capazes de induzir o observador a novas reflexões, antes inimagináveis perante os objetos em seu estado trivial. Os resultados alcançados por essas imagens insólitas são obtidos através de técnicas fotográficas (aplicadas ou destruídas) e composições poéticas que visam gerar novas possibilidades para temas comuns, desvinculando-os dos conceitos tradicionais.

Para dar um exemplo da exploração da desconstrução imagética como poética, citamos o trabalho do fotógrafo alemão Wolfgang Tillmans (*Abstract Pictures, Collector's Edition, 2011*)¹ e sua abstração de cores e texturas provocadas por acidentes propositais de revelação. Utilizando como recurso estético a danificação do negativo através da revelação artesanal e tendo em mente as desconstruções imagéticas propostas por Tillmans durante o processo de revelação, em 2017 fiz o conjunto de fotos *Finjo que não te conheço*, cuja principal característica são os blocos de cores sobrepostas formados pelos grãos excessivamente aparentes de filme *Mirage Color, Iso 100*, vencido em 2008 e clicado com uma câmera analógica Canon EOS 3000.

¹ Livro completo disponível para visualização em: <http://tillmans.co.uk/component/jcgillmans/2015-abstract-pictures-edition>. Acesso 21 mar. 2018.



MELO, H. Finjo que não te conheço, 2017.

O objetivo dessa sequência é – além de desprezar os direcionamentos técnicos que visam a excelência induzida pela máquina que doutrina o olhar humano a padrões de beleza limitados – ironizar as formas de reconhecimento, assumindo que as está negando, desta forma, sendo um movimento deliberado posto a cabo pelo sujeito que fala. Essa ideia básica, cerne da criação da obra, está implícita desde o título, que inicia (ou conclui, a depender do sentido da leitura) o processo interpretativo. Também é pretensão desse trabalho abrir uma discussão sobre opostos e contraposições, intercalando cores, texturas e localizações opostas, porém, coordenadas (céu verde x solo amarelo, por exemplo). Como elemento complementar, desponta o texto (uma aparição recorrente na minha poética e raramente em sentido denotativo) também desfigurado, tornando-se ilegível, contribuindo para aumentar o mistério da informação e a abstração do conjunto, ainda que seja possível inferir a leitura das palavras “pare” e “pó”, gerando uma compreensão secundária e interna da obra. Espera-se, portanto, que seja um trabalho de plataforma conceitual, lido em camadas, desde o título, e que provoque mais sensações e desconfortos que certezas, rompendo com um estilo clássico de narrativa e de fotografar.

Narrativa como parte indispensável da completude de uma obra fotográfica

A partir do momento em que reunimos um grupo de imagens com pretensões de demonstrar algo, seja ideia, informação, conceito ou sensação, estamos diante de uma narrativa visual. Nas artes, a fotografia nem sempre está contando uma história nos seus moldes tradicionais ou reais. Nesse caso, o desafio do autor é tornar-se, de alguma forma, inteligível para os diferentes tipos de leitores, de modo a afetá-los de alguma forma. A fim de explicar o fenômeno de leitura e participação do espectador sobre a obra, Jacques Rancière, em seu livro *O espectador emancipado*, nos fala:

Ele [o espectador] observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são, ao mesmo tempo, espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (2014, p. 17).

Ideia semelhante foi esboçada por Doc Comparato em seu *Da criação ao roteiro*, no qual destrincha as regras de funcionamento da indústria audiovisual. Nesse livro, Comparato explica a consciência, o senso crítico e expectativa do receptor para emocionar-se e frustrar-se quando se propõe a assistir um espetáculo (2009, p. 363). Sabemos, destarte, que a partir do momento em que uma obra vai para o mundo, o autor perde o controle sobre suas intenções originais em prol das experiências individuais experimentadas pelo espectador. Para facilitar a conexão entre as intenções do autor e os receptores, é importante que o artista conheça o poder narrativo de alguns recursos. Talvez o exemplo mais claro que podemos citar aqui, por ser um recurso bem utilizado pela publicidade, seja a influência da teoria das cores no significado e no despertar de emoções. Outro exemplo, também muito comum, são as posturas típicas que o corpo humano assume para demonstrar suas intenções (comunicação indireta). Todavia, exemplos mais complexos podem ser abordados, como as reflexões de Rancière (2014, p.83-125) *sobre imagem intolerável e imagem pensativa*.

Resumindo tais conceitos, podemos entender a imagem intolerável como aquela que não se deseja ver, de caráter grotesco e incômodo ou que traga cenas reais de massacre, miséria, violência ou qualquer outro conceito social tido como inconveniente ou desconfortável. Contudo, esse tipo de fotografia é a linguagem escolhida por diversos artistas, como Sebastião Salgado e Roger Ballen, embora desenvolvam poéticas distintas. Seus trabalhos – aqui meramente pontuados, uma vez que se tratam de conjuntos imagéticos que discutem percepções mais profundas – costumam ser compostos em séries, formando agrupamentos de imagem que nos contam histórias reais ou sombrias, respectivamente, sob o ponto de vista de cada autor. Salgado aproxima-se do documentário baseado na realidade, embora retrate elementos e pessoas sob sua visão poética e apuro técnico. Ballen, por sua vez, mantém seu trabalho mais próximo da ficção, do onírico, da subjetividade e da mistura de elementos que compõem sua estética vagueando pelo grotesco e aterrador. Vejamos:



SALGADO, S. Êxodos, 2000.



BALLEN, R. Brian with pet pig, 1998.

A segunda questão levantada por Rancière, a da imagem pensativa, trata da pensatividade imagética, da presença latente de um regime de expressão em outro (2014, p. 118). É exatamente o que também percebemos na segunda imagem acima, de Ballen. O rosto de Brian transmite diversas informações ao mesmo tempo em que evoca contemplatividade por parte do sujeito protagonista da cena. Esse flagrante do seu pensamento, aliado a uma detalhada escolha de elementos inconventionais para a composição (pois, no atual contexto histórico-social, abraçar um porco não é ato comum e dar o protagonismo para um homem cuja imagem sugere distúrbios mentais não é convencional, assim como também não é comum a presença de ambos em ambiente cujo desconforto é acentuado pela invasão de elementos secundários ao lado esquerdo da cena), é o que leva o espectador aos confins das narrativas forjadas por Ballen.

Ainda, para sustentar a atenção do observador, pode o autor fazer uso de outros recursos narrativos e figuras de linguagem como analogias, metáforas, ironias e metonímias visuais. Esses recursos servem como estratégias de atração que estimulam a cognição do espectador. Desse modo, o sujeito desenvolve uma consciência narrativa pessoal e a conecta à questão identitária.

A artista americana pós-moderna Cindy Sherman pode ser considerada mestra na criação de personagens identitários utilizando a si própria como modelo e fotógrafa, simultaneamente. A interpretação de uma vasta variedade de estereótipos e poses femininas clichês, apropriadamente questionados em vista das convenções sociais ainda vigentes na década de 1970, conferiu à artista o papel político de crítica da cultura de massa e da construção da feminilidade socialmente imposta. Em toda sua icônica série *Fotograma sem título* (1978-1979), composta por 69 fotografias em preto e branco, a artista está estrategicamente caracterizada com diferentes tipos femininos facilmente identificáveis como, por exemplo, uma atriz de cinema em *Fotograma sem título* n. 13, declaradamente inspirado em Brigitte Bardot. Mais que uma conexão identitária, a intenção de Sherman ao apresentar-se como esses estereótipos femininos sugere uma reflexão acerca dos códigos culturais que regem

a construção da feminilidade, aprofundando a questão da identificação (ou rejeição, no caso) do espectador com a arte (HACKING, 2012, p. 423).

A construção da identidade é um problema que afeta diretamente o construtor de narrativas, pois a falta de um elemento de identificação torna mais difícil o desafio de afetar o espectador. É preciso centrar em alguma informação para a construção de um sentido. Isto pode se dar por meio de qualquer aspecto do trabalho, desde que desenvolvido de forma consciente: a paleta de cores, o desfoque, a geometria, as pessoas, a iluminação, os objetos, etc.

A questão da consciência narrativa pessoal está intimamente ligada à construção identitária. Esse fenômeno é complexo, pois depende, a princípio, de três esferas: a autoexibição consciente do sujeito, a recepção deste pelos demais personagens sociais e o domínio dos códigos de comunicação vigentes naquela conjuntura (COMPARATO, 2009). Criada uma identidade, a personagem deve ser inserida em um contexto. Mesmo no retrato em estúdio procura-se dar sentido ao corpo ou neutralizá-lo (como ocorre com frequência na fotografia de moda e na publicitária), para que haja um significado percorrendo a composição. Tomemos, como exemplo, a série da fotógrafa holandesa Rineke Dijkstra retratando toureiros, em 1994. Tais retratos, limpos em cenários, iluminação e composição trazem apenas o toureiro após o momento de ação, sujo de sangue e com as vestimentas (características de sua atividade, logo, identitárias) rasgadas. A repetição de elementos mantém a unidade entre os retratos, mas preserva a noção de individualidade de cada toureiro retratado. Dijkstra utiliza o mesmo recurso da repetição em outras séries de retratos, ao mesmo tempo em que mantém um elemento em comum ligando seus modelos, trazendo à tona elementos da individualidade, como expressões faciais e corporais.



DIJKSTRA, R. Villa Franca di Xira e Montenor. 1994.

A consequência dessa constatação identitária faz com que a narrativa torne-se mais convincente à medida que se aproxima dos estereótipos, dos mitos, enfim, das representações culturais consagradas e do processo de identificação que preside toda e qualquer agregação social (MAFFESOLI, 2010, p. 286). Essa forma de suporte ao individualismo, Maffesoli chama de "lógica da identificação" (2010, p. 286), responsável por auxiliar no suporte da cola social de um grupo.

Outro elemento que contribui para a fixação social é o inconsciente coletivo, ou seja, a parte mais profunda da psique humana onde estão ancoradas as imagens ancestrais comuns a todos os seres humanos e que auxiliam no processo de identi-

ficação. O inconsciente coletivo costuma atuar em conjunto com a imaginação, definida como a capacidade de raciocinar por meio de imagens através do uso da memória (COMPARATO, 2009, p. 486).

Ao criar uma imagem, estamos realizando a representação de algo. A imaginação é a grande aliada nesse processo, pois é a “capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas” (FLUSSER, 1998, p. 27). As informações que o autor fornece dependem, em parte, da imaginação do receptor para serem aceitas como leitura da problemática levantada pela obra fotográfica. Do mesmo modo, o autor se faz valer do caráter conotativo dos símbolos para alcançar o espaço interpretativo do espectador. Assim como ocorre o acordo tácito de aceitação entre escritor e leitor na literatura de ficção e fantasia, o mesmo acordo está firmado entre o artista que utiliza como linguagem a fotografia ficcional e seu espectador. Para Flusser (2008, p. 24), é certo que:

(...) os produtores de imagens sabem perfeitamente que toda visão é subjetiva e privada, e que suas imagens diferem das precedentes, mas assumem que tal subjetividade é privada, e ela própria, resultado do código de mitos, o qual, por sua vez, assume imutável e eterno.

Interpretação da atuação: aquilo que se julga verdadeiro

Em cenas controladas, frequentemente, a ação do modelo surge como uma reação espontânea à cena orquestrada pelo fotógrafo. Esse controle provoca expectativas relacionadas à interpretação do modelo e do espectador. Uma boa construção de cena, capaz de induzir essa interpretação e levar o espectador à catarse, é fruto de pesquisas e/ou experimentalismos do fotógrafo. A eficiência do resultado alcançado cresce junto com o desenvolvimento de um estilo autoral de fotografia, definido pela temática, técnica, experiência, equipamentos e suportes escolhidos pelo artista para apresentar sua obra.

Medos, fantasias, subjetividades, delírios, inseguranças, alucinações e ambiguidades são alcançados pela elaboração consciente de cenas. A postura assumida pelo modelo também interfere no significado, tal qual ocorre com o artista durante a performance. Não obstante, sabemos que a performance é uma outra linguagem detentora de códigos próprios e, se aparece aqui de forma casual, é para ilustrar a diversificação das possibilidades de atuação.

Como diz Tania Rivera (2013, p. 31), além da presença do corpo, a performance incita a passagem do tempo, enfatizando o caráter temporal da ação. Essa característica é o principal diferencial entre as duas linguagens, já que a fotografia é objeto estático. Ademais, a não ser que o modelo seja o próprio autor da obra, sua autonomia também pode ser questionada na fotografia artística ficcional, pois esse local de fala pertence ao artista, ao criador da obra e não ao modelo.

Na performance, o sujeito é lido como acontecimento. Na fotografia narrativa, ele é lido como personagem, pois há uma história e provavelmente uma conexão de fatos, gestos ou pessoas. Observe essa foto do artista Jeff Wall:



WALL, J. Mimic. 1982.

A narrativa é uma latente no trabalho de Wall, seus trabalhos muitas vezes são imagens congeladas de ações, capturando momentos fugazes e em estilo documentário, característico da fotografia de rua. A foto acima, especificamente, é a reconstrução de uma cena verídica presenciada por Wall. Esse tipo de ideia, baseada na memória ou vivência pessoal, Comparato vai chamar de ideia selecionada. Para o autor, aquilo de mais íntimo, retirado do fundo de nós mesmos, frequentemente, é o mais universal (2009, p. 46).

Por se tratar de uma construção de cena, Wall² utiliza o termo fotografias cinematográficas para se referir ao próprio trabalho. A chave para compreender a obra está na leitura social e política do gesto praticado pelo personagem central. Sua compreensão também conta com a composição da cena, a organização dos personagens (como a mulher em recuo e o homem de cinza em primeiro plano) e a postura corporal de todos: firmeza, agressão, alienação, respectivamente. Cada um está em seu devido lugar, repassando para o observador suas informações específicas, numa caracterização particular dos personagens e seus elementos. Embora, claro, essas informações possam adquirir diferentes significados de acordo com as experiências de cada leitor. Umberto Eco já falou sobre o tema em seu *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994) e acrescentou:

(...) Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo.

Essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana (ECO, 1994, p.93).

² Disponível em <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room>. Acesso 20 mar. 2018.

A narrativa, portanto, contém o gancho que liga o observador à fotografia cinematográfica que, como tal, vem atrelada a outros elementos de caráter cênico, como objetos, iluminação, figurino, etc. É de suma importância para o desenvolvimento do assunto fotográfico nesse estilo. O modelo infantil, o jovem, o idoso, o homem, a mulher ou mesmo a ausência de corpos humanos na imagem induzem interpretações e enfatizam determinados aspectos da existência humana, permitindo entrever posturas ou insinuações do artista/autor.

Os estereótipos também contribuem para a criação de alegorias. E a mistificação tragicômica, conforme expôs Cotton (2010, p. 30), contribui para a criação de uma persona artística, seja no âmbito pictórico, fotográfico ou literário. Tal ideia está profundamente relacionada com as noções de Maffesoli (2001) de que o real é acionado pela eficácia do imaginário e das construções do espírito.

Assim, nos resta discutir as questões dos símbolos que habitam nosso imaginário. Baseado na definição clássica de símbolo oferecida por Creuzer, Jung, Lalande e outros, Gilbert Durand nos explica que três características delimitam a compreensão desta noção:

Em primeiro lugar, o aspecto concreto (sensível, imagético, figurado, etc.) do significante, em seguida a sua característica ótima: é o melhor para evocar (fazer conhecer, sugerir, epifanizar, etc.) o significado, e, por último, "o fato de que este é impossível de aprender" (ver, imaginar, compreender, etc.) direta ou indiretamente. Dito de outro modo, o símbolo é um sistema de conhecimento indireto em que o significado e o significante mais ou menos anulam a "ruptura", um pouco à maneira de Jacques Derrida que se insurge contra a ruptura saussuriana. O símbolo é um caso limite do conhecimento indireto onde, paradoxalmente, este último tende a tornar-se direto – mas num plano diferente do sinal biológico ou do discurso lógico –; o seu imediatismo visa o plano da gnosis como num movimento assintótico. (1996, p. 73)

Disso, aferimos que Durand constrói o símbolo sobre o significante, o significado e o sentido-variável-produzido pela complementação de ambos. Criar fotografia é uma forma de gerar significados. O significante mais o significado formam o signo que é representação do referente, ou seja, de um aspecto da realidade. Desse cenário de ideias, podemos extrair variadas interpretações baseadas no mesmo fato, a depender do aspecto da leitura da fotografia. Para a interpretação da foto cinematográfica, além de personagens, podemos considerar códigos, contextos, textos, ideias, costumes, crenças, ideologias, rituais, etc. Toda prática, em suma, dotada de significado dentro das relações humanas, em qualquer esfera. Desse modo, o mundo real, concreto, torna-se elemento secundário que serve apenas para embasar a ficção narrativa que, de forma oposta, pode funcionar em termos conotativos.

Um exemplo da interpretação baseada em signos encontra-se na instalação fotográfica *Krisis*, que desenvolvi em 2016, apoiada, entre outros, na noção de tragédia delimitada por Aristóteles em sua obra *Poética*. A tragédia, para Aristóteles, é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, com atores atuando e que desperta piedade, temor, horror, pena, tendo por resultado a catarse dessas emoções (2004, p. 43 e 48).



MELO,H. Krisis. 2016.

Como a narrativa longa que é, se comparada a trabalhos pontuais como *Mimic*, *Krisis* demonstra uma caminhada difícil dentro de uma evolução narrativa que vai da solidão ao desespero, sem nunca passar por soluções ou confortos. É o relato de uma personagem feminina em momento de crise – entendida nesse contexto como o indício de uma grande mudança, para melhor ou pior – trilhando um caminho de excessos e estragos para lidar com suas dificuldades. Embora o texto narrativo auxilie consideravelmente na compreensão do trabalho, a ausência de diálogos ou explicações mais detalhadas sobre quem é essa personagem, o que, como, onde e quando se passa a cena, deixa muito conteúdo para ser interpretado subjetiva e diretamente pelo leitor da imagem. Como sujeito dotado de imaginação simbólica comungada socialmente, o observador dessa obra vai utilizar dos elementos, da composição das fotos e dos espaços vazios para compreender as informações que não foram por mim reveladas. Nesse sentido, a sujeira e o ruído das imagens também têm relevância narrativa, pois estimulam a percepção de sentimentos negativos, como dor e sofrimento. E, embora o final possa soar ambíguo para alguns (me tornei uma especialista em crises, diz o último texto), a jornada de dor e sofrimento é inferida pela maioria dos observadores e esse fato advém, principalmente, da comunhão de conteúdo simbólico entre artista e sociedade.

Conclusão

Como parte de uma pesquisa maior que ainda está em seu início, é precoce assumir essa conclusão como desfecho de um assunto que me é tão caro. No entanto, é preciso pontuar algumas ideias e fechar, mesmo que momentaneamente, os conceitos iniciados páginas atrás.

O lugar da fotografia na arte contemporânea está a salvo, pelo menos por essas datas da contemporaneidade e do pós-modernismo. Depois, outros contextos virão e sobre eles ainda nada podemos afirmar. O fato é que, até aqui, a linguagem fotográfica se mantém tão vigente quanto complexa, inclusive resgatando processos históricos, desenvolvidos há décadas atrás e, desse modo, constantemente abrindo novas possibilidades para si como meio e técnica. Tudo para se reinventar em conjunto com as mudanças sociais frenéticas, típicas do momento social vigente e sua relação com a tecnologia.

Para entender melhor esse contexto da fotografia em consonância com o mundo social, optamos pelo recorte narrativo da ficção, o que, como não poderia deixar de ser, envolve tanto a construção de personagens como a necessidade de que o artista/autor dedique atenção ao seu espectador que, mais do que nunca, é autônomo, consciente e, enfim, emancipado. Iniciamos explorando as possibilidades ficcionais na fotografia, a qual exige a orquestra da cena e dos atores, no que convenciamos chamar aqui de fotografia de quadros-vivos, fotografia inventada ou, ainda, fotografia cinematográfica. O estilo iniciou por volta da década de 1960, com as narrativas subjetivas do artista e fotógrafo autodidata Duane Michals e segue até os dias atuais interferindo, inclusive, na fotografia documental e de registro.

Após a análise de alguns recursos ficcionais, como, por exemplo, a utilização de metáforas, texturas e cores, mergulhamos nas profundezas da narrativa para en-

tender como funcionam as estruturas de uma história baseada em imagens sequenciais. Para tanto, realizamos várias analogias com as estruturas narrativas tradicionais utilizadas, especialmente, na literatura, e outras tipicamente imagéticas, como a questão identitária e os conceitos de imagens intolerável e pensativa, trabalhados por Jacques Rancière em sua obra *O espectador emancipado* (2012).

Também discutimos as possibilidades de leituras diversificadas, baseadas na interpretação do observador e atuação do modelo ou artista, de acordo com o caso. Analisamos alguns trabalhos e explanamos a importância do mito e dos estereótipos para o comum entendimento social, ao menos quanto às ideias principais de cada trabalho, deixando ainda uma margem de compreensão que será, inevitavelmente, trabalhada de modo único pelo leitor e sua bagagem de experiências. Nesse ponto do problema, ressaltamos a importância de uma construção identitária (Rineke Dijkstra) ou do estranhamento (Sebastião Salgado e Roger Ballen) dentro e fora do retrato, a fim de despertar interesses e afinidades do observador perante a fotografia apresentada.

Buscamos, por fim, apresentar e realizar uma breve leitura e interpretação de alguns trabalhos que utilizam recursos narrativos e ficcionais para lidar com conceitos e abstrações, através da imaginação. Assim, acredito que atingimos nosso objetivo principal que era discutir sobre as possibilidades de narrativas fotográficas ficcionais através da explanação de conceitos e artista contemporâneos. Ansiamos com esse texto favorecer a produção narrativa visual, baseando-nos em conceitos já sólidos e consagrados da ficção e da arte de contar histórias. Pesquisas como essa, exploradoras de questões narrativas e ficcionais em um meio específico da arte, auxiliam na construção de perspectivas e interpretações sobre a linguagem. Também servem para nos ajudar a localizar artistas contemporâneos, seus precursores e suas produções, considerando conhecimentos de cunho social e localização temporal para compreendermos melhor o contexto no qual as obras são criadas e como tais condições interferem na produção e interpretação do trabalho autoral.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

ARTNET.COM. *Berlin, Nova Iorque e Londres*. Artworks. Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/rineke-dijkstra/3>>. Acesso em 21 out. 2018.

BALLEN, R. *Transfigurações, fotografias 1968-2012*. Curadoria: Daniella Géó. Brasília: Patuá Produções Artísticas, 2017.

BALLEN, R. *Johannesburg*, South Africa. Disponível em: <<https://www.rogerballen.com>>. Acesso em 21 out. 2018.

COHEN, R. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. São Paulo: Summus, 2009.

COTTON, C. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *Photography is Magic*. New York: Aperture, 2015.

DOBAL, S. & GONÇALVES, O. (Orgs). *Fotografia contemporânea: fronteiras e transgressões*. Brasília: Casa das Musas, 2013.

DURAND, G. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Campos do Imaginário*. Lisboa: Ellug, 1996.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FLUSSER, V. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

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

HACKING, J. *Tudo sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

KING, A. *Huck Magazine*, Londres, Maio, 2016. Disponível em: <<http://www.huckmagazine.com/art-and-culture/photography-2/watch-roger-ballens-disturbing-psychological-thriller-theatre-mind/>>. Acesso em 21 out. 2018.

KRAUS, R. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

MAFFESOLI, M. O imaginário é uma realidade. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, no 15, p. 74-82, ago. 2001.

_____. *No fundo das aparências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

MACLENNAN, G. C. *El País*, Fevereiro, 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/16/cultura/1487253964_955625.html>. Acesso em 21 out. 2018.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, L. *Folha Uol*, São Paulo, 26 de Fevereiro de 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/serafina/sr2602201204.htm>>. Acesso em 21 out. 2018.

RIVERA, T. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SALKELD, R. *Como ler uma fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

SHIKO. *Talvez seja mentira*. Independente, 2014.

TATE GALEIRA DE ARTE. *Londres, Reino Unido*. Exhibition & Events. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-3>>. Acesso em 21 out. 2018.

TILLMANS, W. *Alemanha*. Disponível em: <<http://tillmans.co.uk/>>. Acesso em 21 out. 2018.

VASQUES, P. A. *Sonhos verdadeiros: a fotografia de Duane Michals*: In: BONI, Paulo César. (org.). *Fotografia: usos, repercussões e reflexões*. Londrina: Midiograf, 2014. p. 210-257.

VINICIUS, M. *Brasil, Maio 2014*. Lounge. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/cafe_nao_te_deixa_mais_cult/2014/04/por-de-tras-das-fotografias-de-sebastiao-salgado.html>. Acesso em 21 out. 2018.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

Submetido em 01/04/2018
Aceito em 02/07/2019

PALÍNDROMO

PROPOSIÇÕES

**UMA JORNADA FOTOGRÁFICA DE
CONEXÕES ECOSÓFICAS E
TROCAS DE SABERES EM ARTE RELACIONAL**
**A PHOTOGRAPHIC JOURNEY OF ECOSOPHICAL
CONNECTIONS AND EXCHANGE OF KNOWLEDGE IN
RELATIONAL ART**
**UN VIAJE FOTOGRÁFICO DE CONEXIONES ECOSOFICAS E INTERCAMBIO
DE SABERES EN EL ARTE RELACIONAL**

*Tatiana Da Silva Pureza*¹
*Cláudio Tarouco De Azevedo*²

ISSN: 2175-2346

1 Graduanda do Curso de Artes Visuais licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), fotógrafa, membro do Grupo de Pesquisa Arte, Ecologia e Saúde - GPAES/CNPq/UFPel e bolsista de Iniciação Científica.
tatianapureza.fotografia@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3909123384241012>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3358-5151>

2 Professor adjunto da Universidade Federal do Rio Grande (FURG) nos Cursos de Artes Visuais e Pedagogia; docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPel. Líder do Grupo de Pesquisa Arte, Ecologia e Saúde - GPAES/CNPq/UFPel. claudiohifi@yahoo.com.br
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8041917371066975>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7982-5878>

A terra há de nos
curar de todo o mal
Tatiana Pureza

Texto O ensaio visual referente a este resumo está constituído de nove fotografias realizadas pela fotógrafa Tatiana Pureza, estudante do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas – UFPel, que tem vínculo com o projeto de pesquisa “A produção de subjetividade em Félix Guattari: experiências com arte, ecologia e saúde”, através de uma bolsa de Iniciação Científica (IC/UFPel). Este projeto é uma iniciativa do Grupo de Pesquisa Arte, Ecologia e Saúde (GPAES/UFPel/CNPq), que propôs ações em conjunto com o Grupo de Agroecologia – GAE da UFPel para a execução de práticas investigativas, promovendo a integração entre ensino, pesquisa e extensão.

O plano de trabalho da bolsista prevê ações conjuntas com o GAE, através de visitas ao Sistema Agroflorestal (SAF - compreende uma área de aproximadamente um hectare com viveiro de mudas, espaço didático-experimental e de convivência), localizado no Campus Capão do Leão da UFPel, onde são desenvolvidas oficinas de agroecologia com o objetivo de cultivar alimentos orgânicos e debater sobre as implicações destes com a qualidade da saúde e os cuidados com a terra. Foi nesse contexto que as fotografias foram feitas em três momentos distintos entre os meses de setembro e outubro de 2018. Após o estudo da ecosofia, do filósofo francês Félix Guattari, e a produção e análise de aproximadamente cem imagens, foi possível estabelecer relações entre ambas. Com isso, procurou-se dar a ver algumas conexões visuais com a teoria do autor, por intermédio da criação de três trípticos.

Guattari conceitua a ecosofia como sendo “uma articulação ético-política [...] entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana)” (1993, p. 8). Segundo ele, a ecologia social consiste “em desenvolver práticas específicas que tendam a modificar e a reinventar maneiras de ser no seio do casal, da família, do contexto urbano, do trabalho, etc.” (id., p. 15-16). Já a ecologia mental (da subjetividade humana) “será levada a reinventar a relação do sujeito com o corpo, [...] com o tempo que passa, com os ‘mistérios’ da vida e da morte” (id., p. 16). No escopo das interações mentais e sociais, o autor evidencia a ecologia ambiental “[...] na atual ‘poluição’, identificada nas telas de televisão que estão ‘saturadas de uma população de imagens e de enunciados ‘degenerados’” (id., p. 25). Na atualidade, os enunciados sensacionalistas persistem através de diversos meios de comunicação digitais. A violência, as fake news e a degradação ambiental, política e social são noticiadas constantemente. Os crimes ambientais envolvendo barragens de minério no Brasil, a corrupção e os preconceitos manifestados por instâncias políticas representativas da população dimensionam minimamente a crise ambiental que nos afeta.

A partir desses exemplos nossa proposta visual surge como estratégia para produção de subjetividades que apresentem conexões ecosólicas entre as diferentes espécies vivas, a sociedade e o ambiente. Nesse viés artístico a ecologia mental ganha destaque, pois

ela será levada a procurar antídotos para a uniformização midiática e telemática, o conformismo das modas, as manipulações da opinião pela publicidade, pelas sondagens etc. Sua maneira de operar aproximar-se-á mais daquela do artista do que a dos profissionais “psi”, sempre assombrados por um ideal caduco de cientificidade. (GUATTARI, 1993, p. 16).

Assim, o olhar da bolsista transversalizado pelas relações de cuidado com a terra e motivado pelas propostas do GAE proporcionou uma trama subjetiva, permeada pela profundidade de campo presente nas imagens. Os trípticos são compostos por fotografias “emolduradas” em matizes verdes, ocres e azuis, que configuram uma trama de cores e interações estéticas na produção de afetos e cuidados, de plantios e colheitas. Assim, a ecologia mental está na subjetividade do olhar fotográfico imanente à ecologia social, plasmada nos encontros humanos com o ambiente que, por fim, evidencia a ecologia ambiental povoada por cores e sabores, aranhas e demais seres, vegetais e minerais.

Nas incursões pela área de plantio e preservação em que o GAE atua, desenvolveu-se o trabalho aqui apresentado sob os impactos da paisagem agroecológica no olhar da fotógrafa.

Viva aroeira mansa, pioneira, nativa, melífera e abundante pimenteira! Recebendo poda para servir de adubação no solo da agrofloresta e ainda cooperando com as demais companheiras de sistema, permitindo que mais luz entre. E assim, como na Floresta, na vida também precisamos de algumas podas e manejos para que todos possam ser contemplados por essa luz. Cooperemos uns com os outros que a vida floresce abundantemente (Diário de pesquisa de Tatiana Pureza sobre a primeira ação no Campus Capão do Leão – UFPel, GAE 20/09/2018).

Essas ações de pesquisa colocaram em curso um processo de subjetivação entre as percepções da bolsista e o contexto ecológico em que se deu a realização das imagens. A produção fotográfica expressa a necessária manutenção da vida. Nicolas Bourriaud afirma que “[...] nada será possível sem uma profunda transformação ecológica das subjetividades, sem a tomada de consciência das interdependências fundadoras de subjetividade” (2009, p. 133). Essa tomada de consciência enuncia a “estética relacional” de Bourriaud, inspirada nas relações ecosóficas de Guattari e que trazemos, aqui, em forma de ensaio visual.

Portanto, o ensaio é resultado de um exercício ecosófico no escopo da arte relacional, atuando como antídoto para o distanciamento humano do convívio cotidiano com os contextos agroecológicos. Produzir a própria comida possibilita mais autonomia e saúde alimentar. O estreitamento das interações ecológicas fica mais evidente e profundo quando se cultivam relações mais próximas com o que nos nutre.

Desse modo, a experiência ecosófica permitiu compreender a imanência entre as três ecologias engendradas por Guattari. Mesmo que cada tríptico receba o título de um dos registros ecosóficos, se percebe a integração visual entre os conjuntos. Somos diversos seres em interação, criando e tecendo, cada qual, suas teias de compartilhamento. Nas imagens se verifica o humano no exercício de plantar, cultivar e colher. As relações entre arte, ecologia e saúde podem promover mais qualidade de vida na convivência mútua entre as diferentes espécies.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. 1. ed. São Paulo: Martins, 2009.

GUATTARI, F. *As três ecologias*. 4. ed. Campinas: Papirus, 1993.







Submetido em 12/02/2019
Aceito 14/05/2019