

REVISTA PALÍNDROMO
ISSN - 2175-2346

Volume 12
Número 28

Setembro - Dezembro
2020

PALÍNDROMO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS - UDESC

28



Sumário

EXPEDIENTE	004-007
EDITORIAL	008-012
SEÇÃO TEMÁTICA	
<i>Intervenção artístico-performativa em praça pública de Florianópolis: um estímulo para a amabilidade urbana</i> Luize Andreazza Bussi, Maicon Douglas Livramento Nishimura, Mariana Silva Villela, Rodrigo Gonçalves dos Santos	014-034
<i>A casa enquanto paisagem na obra de artistas brasileiras: Rosana Paulino, Conceição Evaristo e Aline Motta</i> Lorena Galery Batista	035-047
<i>Transporto Sentimentos</i> Viviane Vallades da Silva	048-061
<i>Subversão e Dependência das Tecnoimagens: Paisagem e Câmara Escura na Arte Atual</i> Rodrigo Hipólito, Fabiana Pedroni	062-075
<i>Um caderno de viagem</i> Marcelo Eugenio Soares Pereira	076-092
<i>Deslocamentos no espaço: representações da paisagem na pintura do século XXI no Brasil</i> Francis Rodrigues da Silva, Luciana Martha Silveira	93-109
<i>Gambiarra e outros métodos para esculpir uma paisagem: Modos de pensar e produzir arte a partir da vida no campo</i> Pedro Elias Parente da Silveira, Eduarda Azevedo Gonçalves	110-125
SEÇÃO ABERTA	
<i>Distração, recolhimento, planaridade e afetação geral: A reestruturação da recepção na arte moderna</i> Filipe Ferreira Pires Volz	127-142
<i>A crítica de arte no entrecruzamento da palavra com a imagem</i> Lindomberto Ferreira Alves	143-162
<i>Não fale bobagens: interferências textuais na fotografia</i> Havane Maria Bezerra de Melo	163-178

<i>Notas sobre possíveis origens da comunicação humana</i> Marcos H. Camargo	179-193
<i>Imagens Moralmente Ilustrativas</i> Eduardo Gonçalves Dias	194-212

ENTREVISTAS

<i>O encontro poético do eu e o outro: Entrevista com Elisa Castro por Ynaê Cortez</i> Ynaê Cortez de Moraes	214-222
<i>Cartografando a matéria: uma entrevista com o artista Sindri Mendes sobre a exposição 'Devir'</i> Vanessa Seves Deister de Sousa	123-236

PROPOSIÇÕES, REGISTROS E ENSAIOS VISUAIS

<i>A ranhura da alma cria a fenda do sufoco</i> Felipe Rodrigo Caldas, Maria Fernanda Mioranza dos Santos, Caio Eduardo Kulkamp de Paula	238-252
<i>Eu te darei o céu, meu bem – permanência</i> Danillo Gimenes Villa	253-212
<i>Paisagens em Iracema</i> Elke Pereira Coelho Santana	266-278

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 no campo das Artes.

Encontra-se inscrita na plataforma do Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas (SEER) e indexada em algumas bases acadêmicas.

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. Aversa 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 12, número 28, setembro - dezembro 2020

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC

Reitor: Prof. Dr. Dilmar Baretta

CENTRO DE ARTES – CEART

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

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS – DAV

Chefe: Prof. Dra. Raquel Stolf

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV

Coordenadora: Prof. Dra. Alice de Oliveira Viana

EDITORA-CHEFA

Mara Rúbia Sant'Anna

EDITORAS DA PALÍNDROMO 2020 -2022

Luana Wedekin

Mara Rúbia Sant'Anna

Sandra Maria Correa Fávero

CORPO EDITORIAL TÉCNICO

Elisa V. Queiroz

Gabriel Bonfim

Marcel Angelo Timon Frias

Miguel Vassali

Pablo Paniagua

CONSELHO DE PARECERISTAS – Palíndromo v.12, n.28, Set - Dez 2020

Alena Rizi Marmo Jahn (UNIVILLE)

Alexandre Pedro de Medeiros (UNICAMP)

Amanda Saba Ruggiero (USP)

Ana Lucia Beck (UFRGS)

Ana Saldanha (UNESP)

Ana Valéria de Figueiredo (UERJ)

André Winter Noble (UFRGS)

Angelica Oliveira Adverse (UFMG) Bettina Rupp (UFRN)

Anna Amelia Faria (UNB)

Antonio Carlos Vargas (UDESC)

Bianca Scliar (UDESC)

Bruna Wulff Fetter (UFRGS) Christiane Pereira Arcuri (UFRJ)

Cláudia Mariza Mattos Brandão (UFPeI)

Cláudio Tarouco de Azevedo (UFPeI)

Clediane Lourenço (UDESC)

Clelia Maria Lima de Mello Campigotto (UFSC)

Cleomar de Sousa Rocha (UFG)

Daniela Kern (UFRGS)

Denise Bandeira (UNESPAR)

Eloisa da Rosa Oliveira (UFSC)

Elson de Assis Rabelo (UNIVASF)

Fabio Wosniak (UDESC)

Fabíola Cristina Alves (UFPB)

Fellipe Eloy Teixeira Albuquerque (SMESP)

Gabriel Augusto de Paula Bonfim (UDESC)

Germana Konrath (UFRGS)

Gabriela Kremer Motta (UFPeI)

Gilvânia Maurício Dias de Pontes (UFRN)

Gustavo Cunha Araujo (UFT)

Isabel Almeida Carneiro (UERJ)

Isabela Nascimento Frade (UERJ)

Jéssica Becker (UFRGS)

Jose Carlos da Rocha (UDESC)

Katia Prates (UFRGS)

Katyuscia Sosnowski (IFPR)

Leandro Alves Garcia (UFRN)

Lislaine Sirsi Cansi (UFPeI)

Luan Sevignani (UniTrento)
Lucia Gouvêa Pimentel (UFMG)
Luciane Ruschel N. Garcez (UDESC)
Luciano Pessoa (USP/UNIP)
Luiz Sérgio da Cruz de Oliveira (UFF)
Maria Salete Borba (UNICENTRO)
Marina Bortoluz Polidoro (UFRGS)
Mário de Faria Carvalho (UFPE)
Nadia da Cruz Senna (UFPel)
Natália de Noronha Santucci (UFRGS)
Patricia Carlesso Marcelino (UPF)
Paulo Ivan Rodrigues Vega Júnior (UnB)
Pedro Bughay Aceti (UNIVALI)
Priscila Leonel (UNESP)
Ramsés Albertoni Barbosa (IAD-UFJF)
Regilene Aparecida Sarzi-Ribeiro (UNESP)
Rodrigo Luis dos Santos (UNISINOS)
Rogério Rosa Rodrigues (UDESC)
Sandra Margarete Abello (UNOESC)
Sandra Maria Correia Favero (UDESC)
Sandra Mónica Figueiredo Oliveira (FBA/UP)
Simone Rocha da Conceição (UFRGS)
Sônia Tramujas Vasconcellos (UNESPAR)
Thiago Costa (USP)
Vera Didonet Thomaz (UFRGS)
Amanda Saba Ruggiero (USP)
Viviane Baschiroto (UDESC)
Yasmin Fabris (UFPR)

DIAGRAMAÇÃO

Gabriela Gonzaga V. Rodrigues
Hiannay Tupyara J. de Freitas
Lorena Galery Batista

CAPA

Gabriel Bonfim
Título: Espaço para gerar espaço (2019).
Praia da Daniela, Florianópolis - SC

CONTATO

revistapalindromo.udesc.ppgav@gmail.com

FICHA CATALOGRÁFICA

Palíndromo [recurso eletrônico]/Universidade do Estado de Santa Catarina.

Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. V. 12, n. 28, (2020)-. – Florianópolis : UDESC/CEART, 2004 –

Quadrimestral

ISSN-e 2178-2346

DOI 10.5965/21752346

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

Palíndromo (acesso em 28 jul. 2020)

A partir de 2009 a revista passou a 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 – 28. ed.

Ficha catalográfica elaborada, inicialmente, por Orestes Trevisol Neto CRB 14/1530
Biblioteca Central UDESC

Editorial

PERMEANDO PAISAGENS

Na chamada para a edição v. 12, n. 28 (2020) da Revista Palíndromo intitulada *CORPO PERCURSO PAISAGEM*, recebemos um grande número de artigos de excelente qualidade explorando as possibilidades poéticas do movimento e reflexões do corpo, percursos e paisagens como parte de processos artísticos. Parte dos artigos recebidos foram publicados em janeiro deste ano, e o segundo grupo de textos selecionados foram organizados nesta edição sob o título **Permeando Paisagens**.

A ideia de “permeiar paisagens” emergiu da frase de Francesco Careri: “A paisagem nasce nômade e de cabeça para baixo”, no seu texto *De cabeça para baixo* (2017, p.126). Então, dando sequência às publicações anteriores, nesta edição da Palíndromo reunimos artigos que ampliam a noção de paisagem enquanto representação da natureza, e nos possibilitam olhar em volta, fazendo interrelações, ecoando significações espaciais, e seguindo por uma clareira mais abrangente que toma forma enquanto se abre, como escreve Careri:

[...] parte da natureza, parte do mistério ainda inexplicável, que agora já engloba também espaços que nós mesmos produzimos. Para conseguir ver esses espaços não basta inverter o olhar, é preciso colocar-se na condição graças à qual aquela paisagem possa desvelar-se, fazer mais um esforço contra o nosso corpo: é preciso ir lá, caminhar nela, mergulhar nela sem preconceitos culturais, fazer dessa paisagem uma experiência direta.” (idem, p.127)

Os artigos aqui presentes consistem assim, de espaços e paisagens que se desvelam a leitor/e/as que se dispuserem a percorrer seus caminhos, se despindo de padrões preestabelecidos. Propomos aqui um mergulho em novas maneiras de olhar paisagens urbanas, zonas rurais, paisagens domésticas, paisagens pictóricas, enfim penetrar estas múltiplas dimensões transfiguradas por espaços subjetivos afetados pelo mundo a nossa volta.

SEÇÃO TEMÁTICA

No artigo **Intervenção artístico-performativa em praça pública de Florianópolis: um estímulo para a amabilidade urbana**, os autores: Luize Andrezza Bussi, Maicon Douglas Livramento Nishimura, Mariana Silva Villela e Rodrigo Gonçalves dos Santos apresentam uma pesquisa sobre relações pessoais e espaciais urbanas, realizada por meio de uma intervenção artístico-performativa de caráter temporário, em praça pública da cidade de Florianópolis, SC. A intervenção baseou-se no conceito de amabilidade urbana cunhado por Adriana Sansão Fontes, com o objetivo principal de

promover relações de proximidade e intimidade entre pessoas, e entre pessoas e espaço, buscando ativar um equipamento urbano aparentemente subutilizado. A pesquisa aplicou as oito dimensões da intervenção temporária propostas por Fontes: transitória, pequena, particular, participativa, relacional, ativa, interativa e subversiva

Em **A casa enquanto paisagem na obra de artistas brasileiras: Rosana Paulino, Conceição Evaristo e Aline Motta**, a autora Lorena Galery Batista a partir da leitura de obras, relatos orais e textos teóricos, pretende investigar o quintal e o espaço doméstico enquanto paisagem, ativados poeticamente pela imagem da mãe (e ancestralidades em geral), na obra de três artistas/autoras brasileiras da contemporaneidade: Conceição Evaristo, Rosana Paulino e Aline Motta. Articulando a teoria feminista negra brasileira e afroamericana com os conceitos de cartografia psicossocial trabalhados por Suely Rolnik, pretende-se traçar possibilidades de leitura dessas obras que podem não corresponder às ferramentas tradicionais de crítica de arte.

No artigo **Transporto sentimentos**, a autora Viviane Vallades da Silva descreve o processo criativo da obra Transporte sentimentos, de sua autoria. Durante a descrição, realiza passagens de pensamentos que refletem sobre a ação e percurso de seu corpo em diferentes paisagens. Discorre também sobre possibilidades de ação na paisagem da cidade através da prática artística, ruídos que uma ação pode causar assim como as indagações sobre tal ato.

Em **Subversão e dependência das tecnoimagens: paisagem e câmara escura na arte atual**, os autores Rodrigo Hipólito e Fabiana Pedroni falam sobre a construção de câmaras escuras para o estudo da paisagem na Arte atual. Com tal foco, pensam a estruturação da paisagem como da ordem da subjetividade através do conceito de *stimmung*, de Georg Simmel, e estabelecem um diálogo com o sentido de tecnoimagem, de Vilém Flusser. Diante da experiência do sujeito com o “recorte” instituído pelas tecnoimagens e da larga disseminação permitida pela reprodução digital, pensam os trabalhos de Abelardo Morell e Nilu Izadi como estratégias de subversão do olhar fotográfico. Tal subversão exigiria a presença do indivíduo como parte da construção e revelação do sentido da paisagem. Inclui-se, neste texto, a pergunta pelos limites das estratégias dos artistas citados, tendo em vista que a sobrevivência, difusão e estudo destas obras dependem, em certo nível, da produção e contato do público com tecnoimagens.

O artigo **Um caderno de viagem**, de Marcelo Eugenio Soares Pereira, investiga alguns aspectos formais e conceituais de um caderno de viagem, desenvolvido pelo autor entre os anos de 2013 e 2014. A metodologia, de ordem qualitativa e exploratória, baseia-se na análise de alguns dos desenhos nele presentes. Tais análises são amparadas por contribuições advindas do campo da história da arte e sua relação com o passado segundo Kern (2013). No que concerne à temática dos cadernos de viagem e dos artistas viajantes, baseia-se nas reflexões de Dourado da Silva (2013), Pesavento (2007) e Taquelim (2008). Além disso, aborda algumas implicações de ordem estética a partir do pensamento de Gumbrech (2006). Desse modo, visa reconhecer a relevância e atualidade da prática do caderno de viagem como espaço de experimentação plástica e exercício de um olhar mais atento ao entorno.

No artigo **Deslocamentos no espaço: representações da paisagem na pintura**

do século XXI no Brasil, os autores Francis Rodrigues da Silva e Luciana Martha Silveira apontam que no século XXI, o conceito de paisagem e sua representação na pintura continuam se transformando, inclusive em produções brasileiras. Nelas, há um diálogo com a vivência na paisagem brasileira, seus biomas e processos urbanísticos desorganizados. A partir de experiências e deslocamento nesses espaços, os artistas produzem imagens abordando questões mostrando os impasses culturais do país. Os autores investigam neste artigo a relação entre a experiência de deslocamento no espaço com a representação da paisagem na produção de pintura do século XXI no Brasil, tratando dos processos artísticos envolvidos nessas produções. Para isso, observaram obras de artistas que têm o deslocamento no espaço como parte do processo de produção de pintura como: Miguel Penha, David Almeida, Luiz Zerbini e Marina Rheingantz.

Em **Gambiarra e outros métodos para esculpir uma paisagem: modos de pensar e produzir arte a partir da vida no campo**, os autores Pedro Elias Parente da Silveira e Eduarda Azevedo Gonçalves Correio apresentam prospecções entorno de gambiarras sulinas e modos de vida encontrados na zona rural de Piratini, interior do Rio Grande do Sul, e que funcionam como motivadores de uma pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas na linha de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano.

SEÇÃO ABERTA

No artigo **Distração, recolhimento, planaridade e afetação geral: a reestruturação da recepção na arte moderna**, autor Filipe Ferreira Pires Volz nos conta que no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, primeira versão, Walter Benjamin descreve dois modos de recepção da obra de arte, o 'recolhimento (recepção ótica) e a distração (recepção tátil). Este artigo conta com dois objetivos: mostrar como historicamente esses dois modos configuraram a relação do espectador com as obras de arte em épocas distintas; a partir do entendimento das mudanças artístico-sociais do século XX propor uma conceituação para o modo mais próprio de recepção de obras de arte hoje.

O artigo **A crítica de arte no entrecruzamento da palavra com a imagem**, de autoria de Lindomberto Ferreira Alves parte de uma elaboração de caráter geneológica, que recupera os percursos teóricos da crítica de processos criativos, busca-se perscrutar, a partir dos aspectos que atravessam seus procedimentos teórico-críticos, caminhos possíveis aos desafios enfrentados pela crítica de arte ante a intrincada relação obra-processo tensionada pela poética artística contemporânea.

Em **Não fale bobagens: interferências textuais na fotografia**, a autora Havane Maria Bezerra de Melo busca apresentar a participação da tipografia na arte contemporânea por meio da produção autoral de fotografias ficcionais, utilizando como referência os artistas Mona Hatoum e Ed Ruscha e os diretores de cinema Quentin Tarantino e Robert Rodriguez, além de personagens marcantes da cultura pop, tais como Dr. Zaius (Planeta dos Macacos), Mulher Maravilha, Jack Brown, Uhura (Jornada nas Estrelas: a série clássica) e mais dez personagens femininas da coleção Grindhouse. Como assunto principal das quatro fotografias construídas, temos o protagonismo feminino levan-

tando questões sobre a posição da mulher na sociedade contemporânea. A interferência da palavra na imagem dá-se através da escolha planejada de frases e tipografias trabalhadas de forma harmônica com a fotografia. Como resultado, são apresentadas quatro obras autorais que utilizam como linguagem principal a fotografia de ficção, criadas unicamente com a finalidade de provocar reflexões acerca de questões predominantemente femininas.

No artigo **Notas sobre possíveis origens da comunicação humana**, o autor Marcos H. Camargo nos conta que a arte da comunicação humana dependeu do desenvolvimento de códigos baseados na intencionalidade compartilhada entre os grupos, evoluindo dos gestos indicativos e miméticos para signos mais complexos, até alcançar a linguagem verbal, dentre outros sistemas de signos que comportam a cultura humana. Palavras, números, imagens, música, gestos, enfim, uma grande variedade de signos compõem as linguagens da cultura, com as quais os humanos produzem seus conhecimentos, como sua arte.

Em **Imagens moralmente ilustrativas**, o autor Eduardo Gonçalves Diastraz ao debate a fotografia (e sua mestiçagem com outras artes), e o modo como ela tem sido manipulada com a função de alterar a percepção de realidade desde meados do século 20, tendo como consequência reflexos na política e no comportamento da sociedade contemporânea. Como metodologia foi adotada a leitura de teóricos sobre o conceito de hiper-realidade, a visualização de obras de arte e movimentos durante esse período, e sua atual repercussão e discussão, no meio filosófico, artístico e social. O mote de tal investigação é o termo “imagem meramente ilustrativa” e a dissimulação com que se é tratado o assunto: tema de extrema importância, apesar das letras pequenas.

ENTREVISTAS

Em **O encontro poético do eu e o outro: entrevista com Elisa Castro por Ynaê Cortez**, a autora Ynaê Cortez de Moraes objetiva refletir sobre questões acerca da Arte e o Outro e suas emanções na obra da artista contemporânea Elisa Castro. Esse diálogo problematiza a posição do artista como criador e analisa as proposições de experiências interpessoais e coletivas. As propostas artísticas que são abordadas nesta entrevista são proposições, questionando a passividade dos expectadores e os convocam a participar da criação e ativação das obras. A entrevista investiga a potencialização do diálogo e da escuta do outro, nos encontros poéticos propostos pela artista.

Na entrevista **Cartografando a matéria: uma entrevista com o artista Sindri Mendes sobre a exposição ‘devir’**, a autora Vanessa Seves Deister de Sousa nos conta sobre a exposição “Devir” que foi idealizada pela curadora Cecília Cánepa e permaneceu aberta ao público entre os meses de março e abril de 2017 no “Museo de Arte Contemporaneo Latinoamericano – MACLA” na cidade de La Plata, Argentina. A exposição contou com centenas de objetos elaborados pelo artista visual paraense Sindri Mendes que também participou da organização da mostra. Em “Devir”, Sindri apresenta ao público pinturas, esculturas, instalações e construções em vídeo desenvolvidas durante um percurso poético de pelo menos sete anos. Na entrevista, o artista comenta detalhes sobre seu processo criativo, referências utilizadas para a elaboração das pe-

ças, dentre outras falas que podem contribuir para a expansão do olhar a respeito da pesquisa em arte no chamado “campo ampliado” da arte contemporânea.

PROPOSIÇÕES, REGISTROS E RELATOS ARTÍSTICOS / ENSAIOS VISUAIS

O ensaio visual **A ranhura da alma cria a fenda do sufoco**, de autoria de Felipe Rodrigo Caldas, Maria Fernanda Mioranza dos Santos e Caio Eduardo Kulkamp de Paula é constituído de oito fotografias e foi produzido durante a disciplina Projeto em Corpo Artístico do curso de Arte da Universidade Estadual do Centro Oeste – UNICENTRO e apresenta a temática “O Corpo nas Ranhuras”. Após leituras de autores como David Le Breton em específico seu livro “A Sociologia do Corpo” (1992) onde são abordados assuntos que apresentam a corporeidade humana enquanto fator social, sendo o corpo uma realidade mutante, um fato do imaginário social, um elemento de ligação com a energia coletiva e espaço para expressão de ideias. A Teoria do “Corpomídia”(2002) de Helena Katz e Christine Greiner, que trata do saber corporal adquirido nas relações de troca estabelecidos com o espaço também fundamentaram conceitualmente a ação.

AUTORES CONVIDADOS

Em **Eu te darei o céu, meu bem – permanência**, o autor Danillo Gimenes Villa apresenta o ensaio visual: Eu te darei o céu, meu bem - permanência. 32 fotos de 32 dias em que ele visita uma galeria e descola, de uma parede, uma foto gigante de um objeto que voa em uma paisagem rural. Após alguns dias repetindo a ação, não reconhecia mais o que a imagem registrava. A galeria, vazia e lavada, passou a guardar uma paisagem incomunicável. O autor procurava o que Deleuze chamaria de a sutileza insubstituível do associacionismo. A imagem em questão foi capa do N. 26 **CORPO PERCURSO PAISAGEM** da Revista Palíndromo.

No ensaio visual **Paisagens em Iracema**, a autora Elke Pereira Coelho Santana cria um conjunto de fotografias realizadas com máquinas polaroides a partir de detalhes da paisagem. Apreendidas em situações e lugares distintos, e permeadas por certo anacronismo inerente ao aparato técnico empregado, as imagens estabelecem relações com a memória ao mesmo tempo em que almejam aproximações metafóricas com a ideia de afeto e de solidão.

Sandra Maria Correia Favero (PPGAV-UDESC)

Silvana Barbosa Macêdo (PPGAV-UDESC)

Organizadoras do Dossiê

Gabriel Augusto de Paula Bonfim

Editor de apoio

BIBLIOGRAFIA:

CARERI, Francesco. **Caminhar e parar**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

Temática

Luize Andreazza Bussi¹
Maicon Douglas Livramento
Nishimura²
Mariana Silva Villela³
Rodrigo Gonçalves dos Santos⁴

Intervenção artístico- performática em praça pública de Florianópolis: um estímulo para a amabilidade urbana

Artistic-performance intervention
in a Florianópolis public square: a
stimulus for urban amiability

Intervención artística performática
en plaza pública
de Florianópolis: un estímulo para la
amabilidad urbana

Resumo

Este artigo apresenta uma pesquisa sobre relações pessoais e espaciais urbanas, realizada por meio de uma intervenção artístico-performativa de caráter temporário, em praça pública da cidade de Florianópolis, SC. A intervenção baseou-se no conceito de amabilidade urbana cunhado por Adriana Sansão Fontes, com o objetivo principal de promover relações de proximidade e intimidade entre pessoas, e entre pessoas e espaço, buscando ativar um equipamento urbano aparentemente subutilizado. A pesquisa aplicou as oito dimensões da intervenção temporária propostas por Fontes: transitória, pequena, particular, participativa, relacional, ativa, interativa e subversiva. Com o apoio bibliográfico, com a proposta de uma dinâmica preliminar à intervenção e com a consciência do que pretendíamos pesquisar, experimentamos o potencial transformador da arte relacional. Transformamos temporariamente um espaço e também saímos transformados. Esse artigo visa, portanto, apresentar uma experiência de inquietação, desestabilização, ação e transformação individual e coletiva, pessoal e espacial, e assim contribuir com os estudos acerca das intervenções artísticas temporárias.

Palavras-chave: Intervenção artístico-performativa. Praça pública. Amabilidade urbana.

¹Arquiteta e Urbanista pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1996), especialista em Projetos pela mesma instituição (2005) e discente de mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Catarina; <http://lattes.cnpq.br/1946161102740666>; <https://orcid.org/0000-0001-6768-680X>; luize@arqlb.com.br.

²Administrador (2012) e Designer de Moda (2018) pela Universidade do Estado de Santa Catarina, mestre em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina (2018) e discente de doutorado em Design pela Universidade Federal de Santa Catarina; <http://lattes.cnpq.br/8081857846147311>; <http://orcid.org/0000-0002-9750-0778>; mn.mura@outlook.com.

³Arquiteta e Urbanista pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1997), especialista em Marketing (Master of Business Administration - MBA) pela Fundação Getúlio Vargas e mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (2017); <http://lattes.cnpq.br/3551953886517622>; <http://orcid.org/0000-0002-7074-4027>; arq.marianavillela@gmail.com.

⁴Arquiteto e Urbanista pela Universidade Federal de Santa Catarina (1999), mestre em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina (2003) e doutor em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina (2011). É professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - PósARQ da Universidade Federal de Santa Catarina; <http://lattes.cnpq.br/6817263676135627>; email: rodgonca@gmail.com.

Abstract

This paper presents research on personal and spatial urban relations, carried out through a temporary artistic-performance intervention, in a public square in the city of Florianópolis, SC. The intervention was based on the concept of urban amiability coined by Adriana Sansão Fontes, mainly aiming to promote relationships of closeness and intimacy between people, and between people and space, seeking to activate seemingly underutilized urban equipment. The research applied the eight dimensions of temporary intervention proposed by Fontes: transient, small, private, participatory, relational, active, interactive and subversive. Supported by a bibliography, proposing preliminary dynamics to the intervention and being aware of what we intended to research, we experienced the transformative potential of relational art. We temporarily transform a space and we also leave transformed. This article aims, therefore, to present an experience of individual, collective, personal and spatial restlessness, destabilization, action and transformation, and thus contributes to studies on temporary artistic interventions.

Key-words: Artistic-performance intervention; Public square; Urban amiability.

Resumen

Este artículo presenta una investigación sobre las relaciones personales y la espacialidad urbana, realizada por medio de una intervención artística performática de carácter temporal, en plaza pública de la ciudad de Florianópolis, SC. La intervención tiene su base en el concepto de amabilidad urbana acuñada por Adriana Sansão Fontes, con el objetivo principal de estimular las relaciones de proximidad e intimidad entre personas, y entre personas y espacio, buscando activar un equipo urbano aparentemente infrutilizado. La investigación aplicó las ocho dimensiones de la intervención temporal propuestas por Fontes: transitoria, pequeña, particular, participativa, relacional, activa, interactiva y subversiva. Con el apoyo bibliográfico, con la propuesta de una dinámica preliminar a la intervención y con conciencia de lo que pretendíamos investigar, experimentamos el potencial transformador del arte relacional. Transformamos temporalmente un espacio y también salimos transformados. Este artículo pretende, por lo tanto, presentar una experiencia de inquietud, desestabilización y transformación individual y colectiva, personal y espacial, y así contribuir a estudios sobre intervenciones artísticas temporales.

Palabras clave: Intervención artística performática; Plaza pública; Amabilidad urbana.

1. As variações dos nossos “eus” e as relações que transitam nos intervalos contextuais

O presente artigo procura refletir sobre o binômio inquietação-afetação discutido durante a disciplina In(ter)venções Urbanas: a arte e arquitetura como construtoras de dissensos. Estas afetações surgiram durante as dinâmicas vivenciadas e foram confrontadas com inquietações teóricas que provocaram desestabilização interna a ponto de buscarmos referências bibliográficas e experimentais para ampliação de entendimento. As bases metodológicas da disciplina pautavam-se em:

[...] textos tutores da disciplina, abordando experimentações de in(ter)venções urbanas a partir dos seguintes disparadores conceituais: (1) eu comigo, (2) eu com o outro, e (3) eu com os outros. Montagem, organização e apresentação de experimentos teóricos, práticos e conceituais articulados por uma escrita experimental acerca das in(ter)venções (GONÇALVES, 2019, p.03).

A cada encontro saíamos com mais questões e reflexões que nos acompanhavam durante a semana. Corpo? Ressonância? Estético-político? Dissenso? Espaço? Não-lugar? Algumas perguntas pareciam triviais e nos questionávamos por que ainda não as tínhamos feito. Outras, no entanto, ganhavam maior dimensão em meio às discussões construídas em sala de aula. Cada texto sugerido e cada debate permeavam desde aqueles sentimentos que estavam expostos até os que, com medo de exposição, estavam bem escondidos.

Fomos convidados à reflexão sobre a interação de corpos: o corpo pesquisador (eu) e o corpo pesquisado (a cidade). O meio proposto para a interação foi uma intervenção artística por meio do corpo; não o corpo-objeto, mas o corpo como campo dos fenômenos percebidos, experienciados e significados, o corpo sensível de Merleau-Ponty (1999). Questionamo-nos: qual o afeto do corpo da cidade no nosso corpo? O que nos instiga, motiva, desestabiliza? O que pretendemos pesquisar? Como podemos intervir artisticamente?

No contexto de aceleração da vida contemporânea, vislumbramos a possibilidade de usar a efemeridade em seu lado positivo, como sinal de liberdade e válvula de escape dos indivíduos. Nosso ponto de partida foi a pesquisa de Fontes (2011) sobre amabilidade urbana e intervenções temporárias. No âmbito coletivo de indiferença, superficialidade, hostilidade e individualismo nas relações urbanas, aprendemos uma forma de intervir para gerar relações de proximidade e intimidade. Ao investigar ações artísticas temporárias e contestatórias nas cidades, a autora buscou verificar a sua interferência nos espaços coletivos e sua capacidade de gerar amabilidade. A amabilidade seria, portanto, a qualificação do espaço como antídoto do estado de indiferença, hostilidade e individualismo. O espaço amável promove ou facilita afeto e proximidade, criando vínculos tanto entre as pessoas e os espaços quanto entre pessoas. “De certa maneira, trata da expansão da ideia de intimidade para os espaços urbanos contemporâneos” (FONTES, 2011, p. 14).

Sennett (2008, p. 289) pontua a indiferença como característica das relações sociais urbanas: “O individualismo moderno sedimentou o silêncio dos cidadãos na

cidade. A rua, o café, os magazines, o trem, o ônibus e o metrô são lugares para se passar a vista, mais do que cenários destinados a conversações". O autor vai além da reflexão, sinalizando um caminho de atuação:

Nosso entendimento a respeito do corpo que temos precisa mudar, a fim de que em cidades multiculturais as pessoas se importem umas com as outras. Jamais seremos capazes de captar a diferença alheia enquanto não reconhecermos nossa própria inaptidão. A compaixão cívica provém do estímulo produzido por nossa carência, e não pela total boa vontade ou retidão política (SENNETT, 2008, p. 300).

Recorrendo a Bourriaud (2011, p. 100), entendemos que a arte contém o real, o imaginário e o simbólico, "[...] permitindo-nos mantê-la em perpétuo movimento e nela introduzir, portanto, a utopia e a alternativa". A arte mais do que expressiva. A arte questionadora. De um corpo para outro corpo. De um corpo para corpos. De corpos para corpos. De corpos para um corpo.

Inquietações surgiram ao refletirmos sobre uma proposta de intervenção na cidade. Percebemos o afeto e fazemos a crítica, ou criticamos para provocar um afeto? Onde a minha, a nossa subjetivação, encontra a do outro? Onde nos provocamos? Qual o alcance da arte-intervenção nessa sensibilização do outro? Se nem sempre nos afetamos da mesma forma com aspectos básicos ou objetivos de nossas vivências, o que dirá com a subjetividade, na velocidade, efemeridade e multiplicidade a que estamos expostos em sociedade?

Escolhemos uma praça pública para a intervenção artística. Existem ações de caráter estrutural, funcional, sistêmico e permanente, vislumbradas em projetos de revitalização do desenho e execução arquitetônica da praça. À parte dessas ações, objetivou-se: a) promover a transformação individual, coletiva e urbana por meio da intervenção; b) possibilitar novas e positivas conexões entre: a pessoa consigo mesma pertencendo a e estando em um lugar; a relação lugar-pessoa e a relação pessoa-pessoa; c) promover uma ruptura no cotidiano que ofereça aos pedestres, frequentes ou eventuais, o uso de lentes subjetivas que ampliem a visualização de qualidades do espaço físico para que nele aconteçam novas conexões; d) gerar amabilidade no espaço público. A proposta era provocar afetos positivos nos passantes, com aproximações entre pessoas e/ou entre pessoas e o local. Ativar conexões.

2. Corpo, arte e percepção

A cada novo conteúdo, os questionamentos lançados na introdução deste artigo alternavam-se entre respondidos e geradores de novas perguntas. Nesse percurso, pretendia-se investigar transformações em escala sutil e afetiva, comprometidas mais com as demandas antropológicas e subjetivas do que propriamente urbanas e fisicamente construtivas. Transformações que promovessem percepções das qualidades urbanas para além de pequenos grupos. De modo que "O cotidiano Lefebvriano seria, portanto, um pano de fundo para atividades que prepara/possibilita os saltos criadores" (FONTES, 2011, p. 32).

Nesse contexto, podemos considerar que este artigo científico-performativo, assim como as ações nele relatadas e suas respectivas reverberações, tem como fio condutor o conceito de amabilidade urbana defendido por Fontes (2011, p. 12) como “[...] atributo do espaço amável, daquele que promove ou facilita o afeto e a proximidade, opondo-se ao individualismo por muitas vezes característico das formas de convívio coletivo contemporâneas”.

Por esse viés pretende-se ressignificar o espaço urbano reconhecendo-o como lugar antropológico, palco de relações interpessoais de Marc Augé (1994), bem como o espaço de Michel de Certeau (1990 apud AUGÉ, 1994, p. 75) que o considera como o “[...] ‘lugar praticado’, um ‘cruzamento de forças motrizes’: são os passantes que transformam em espaço a rua geometricamente definida pelo urbanismo como lugar”. E, assim, criar algo de inusitado para que os passantes frequentes ou ocasionais recebam uma dose inesperada de carinho que os leve a criar relações positivas com a praça a fim de que estas relações promovam uma sutil e delicada memória afetiva ou ainda a superação de algum sentimento ou experiência negativa nesse espaço.

No processo de inquietação-afetação, a partir da interpretação de Careri (2017), em sua obra *Caminhar e Parar*, nos lançamos ao processo de deriva, de nos permitirmos seguir o vento e tirar proveito dessa energia, e do parar, de ancorar para conhecer de perto outros territórios. Sempre fomos adeptos de caminhar à deriva e tentamos por algumas vezes trazer isso para outras esferas mais abstratas do cotidiano. Foi o conceito de parar do autor que parece ter trazido clareza de certos conflitos vividos por cada um de nós. O desbravar desperta para escolhas de onde parar, como vivenciar esse momento e quando ir embora, se é que é preciso ir embora. Assim, refletíamos acerca de âncoras morais, as quais nos obrigam a parar, todavia apegados à deriva para saber aproveitar o melhor daquele momento.

O caminhar também fez parte do nosso ideário criativo-teórico, nos aproximou e nos trouxe intimidade com o locus onde interviríamos e do qual esperávamos uma ressignificação, uma troca. Conforme Fontes (2011, p. 39), que parafraseia Lefebvre (1999), “[...] nada existe sem troca, sem aproximação, sem proximidade, sem relações”. O caminhar de Hillman (1993, p. 53), que “[...] acalma a alma, e as agitações da mente começam a tomar um rumo. Caminhando estamos no mundo, encontramos-nos num lugar específico e, ao caminhar nesse espaço, tornamo-lo um lugar [...]”. O caminhar que nos colocava em contato com o movimento de nossos corpos, o corpo de Merleau-Ponty (1999, p. 269) que “[...] não é um objeto [...]. Ele é sempre outra coisa que aquilo que ele é [...], enraizado na natureza no próprio momento em que se transforma pela cultura, nunca fechado em si mesmo e nunca ultrapassado”.

Assim, entre questionamentos respondidos e gerados, nossa inquietação-afetação foi criando forma para uma intervenção na cidade.

3. Métodos e experimentações

A metodologia ampara-se na experimentação do espaço (a praça pública como lugar praticado) e de “antídotos” contra características hostis deste espaço. Estas ca-

racterísticas são provenientes dos textos tutores e de informações de veículos de comunicação e moradores próximos.

A tomada de decisão pela escolha do tipo de intervenção baseou-se fundamentalmente em três momentos e nas seguintes situações empíricas paralelas, que podem ser observadas na figura a seguir:

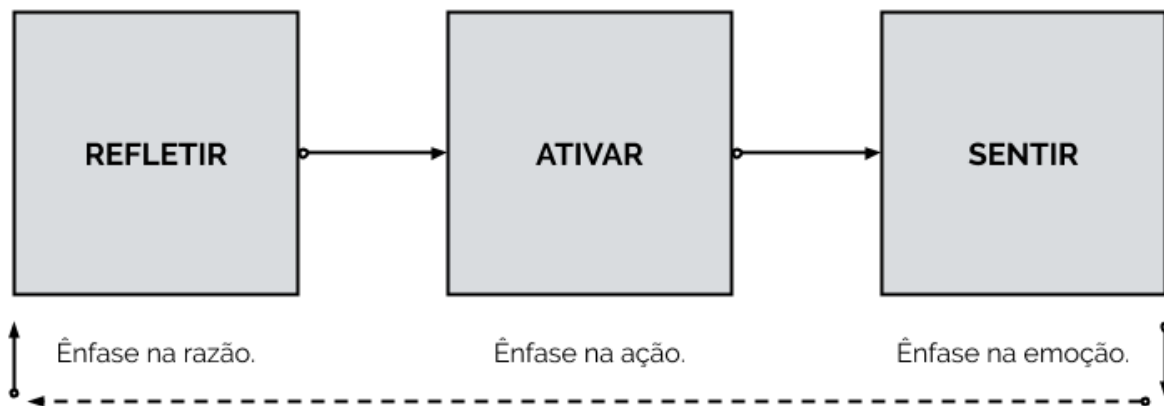


Fig. 1: Esquema dos momentos norteadores. Fonte: autores (2019).

Refletir sobre a hostilidade e a indiferença por meio de leituras, pesquisas, conversas. Esta etapa incluiu o lançamento das ideias sobre como intervir. Ativar o local com uma ação amável e sentir a reverberação da experiência. Ativar compreendeu a preparação dos recursos, a nossa presença performática na praça e o legado material e imaterial da nossa intervenção. Sentir envolveu a percepção sensorial e emocional da experiência, em nós, a partir de nós, nos outros e na praça. E o ciclo voltou ao começo. Refletir...

3.1. A dinâmica interventiva

A partir de uma dinâmica desenvolvida em sala de aula junto à turma, intitulada "Dinâmica Interventiva", foram expostos os principais afetos e inquietações lidos na pesquisa de Fontes (2011), tema de discussão designado à equipe. Nossos colegas foram convidados a participar dessa dinâmica interventiva, na qual procuramos explorar os conceitos sobre a interferência nos espaços coletivos e sua capacidade de gerar amabilidade.

Após uma breve introdução e um vídeo conceitual, o corpo afetado pela hostilidade e indiferença expressou uma palavra síntese e a amarrou a um suporte escolhido no pátio central da faculdade (fig. 2). Com a outra ponta do fio colorido, seguiu para uma área central do pátio, onde encontrou os demais. Em silêncio, olhou o outro por alguns minutos (fig. 3). Percebeu o outro. Do afeto pela indiferença ao afeto pela presença.



Fig. 2. Palavra amarrada no entorno do pátio. Fonte: autores (2019).



Fig. 3. Dinâmica em dupla no centro do pátio. Fonte: autores (2019).



Fig. 4. Fios sendo recolhidos no dia posterior à dinâmica interventiva. Fonte: autores (2019).

Com empatia ou desconforto pessoal, a experiência foi debatida coletivamente. Os fios permaneceram até o dia seguinte, quando então foram recolhidos por uma desconhecida, para propósitos não identificados (fig. 4).

3.2. A intervenção

A dinâmica e as percepções obtidas a partir dela foram sinais norteadores da intervenção que se propôs como uma ampliação de contribuição efêmera a um equipamento urbano designado ao convívio. Observa-se que a ampliação não se traduz no aumento da escala e proporção da dinâmica anterior e sim no alcance além-acadêmico.

A intervenção proposta segue assim os mesmos critérios justificados como as oito dimensões da intervenção temporária propostos por Fontes (2011): (1) transitória: essencialmente temporária, de curta duração; (2) pequena: baseada em relações de vizinhança; pequeno raio de ação; escala local; (3) particular: contexto social e espacial específico; (4) participativa: com envolvimento ativo do(s) interventor(es); (5) relacional: reforça os laços comunitários e/ou possibilita aproximações e conexões; (6) ativa: movimenta e/ou reconquista o espaço a partir de novas apropriações; (7) interativa: promove usufruto e vitalidade do espaço, conexões entre pessoas e espaço; (8) subversiva: insere novas atividades no espaço, estranhas ao cotidiano local.

3.2.1. O lugar da Intervenção

Ainda que fosse possível perceber o barulho do trânsito no entorno, a tal aceleração da vida contemporânea acontecendo, com carros saindo apressados da rotatória e luzes se acendendo, e que também àquela altura já tivéssemos ouvido recomendações sobre os perigos da praça, ainda assim foi irresistível não “entrar” naquele espaço. Os afetos prévios provocados pelo local em nossa equipe foram: (1) para Alfa, que vive na cidade: percepção de vazio; (2) para Beta, que vive em outra cidade: curiosidade; (3) para Gama, também moradora da cidade: percepção de abandono.

“Entrar” nos proporcionou a sensibilização:

O exercício do passeio por ruas, jardins e praças do lugar onde se mora funciona, basicamente, como um processo de identificação entre o homem e o seu ambiente vital. Processo esse o qual resulta uma dupla identidade: primeiro, a de quem passeia, um indivíduo que, em seu caminhar, pode se reconhecer cotidianamente na paisagem, verdadeiro repositório de símbolos e marcos de sua biografia pessoal, e, depois, da própria cidade, a qual, antes de ser um mero conjunto utilitário de prédios e ruas, mostra-se sobretudo como uma ideia e um sentimento no corpo de seus habitantes. [...]. Dessa relação, portanto, emerge em nós um sentimento de instalação no mundo e de compromisso social, não só com o próximo, a partilhar o mesmo espaço, mas também com o nosso ambiente e as coisas que o preenchem. Passear pela paisagem urbana se mostra, pois, fundamental para a constituição de uma realidade estável, sensível e acolhedora, uma realidade com a qual nos identificamos e pela qual nos sentimos um pouco responsáveis (DUARTE JR. 2001, p. 81-82).

Como equipamento urbano, a praça Santos Dumont (fig. 5) é um espaço importante na malha urbana e na memória afetiva dos moradores do bairro da Trindade, em Florianópolis. Ela é vizinha do Teatro da UFSC, da Igreja da Santíssima Trindade e

da rua Lauro Linhares. É bastante arborizada e dotada de diferentes cotas de níveis que formam canteiros e patamares. Sua extensão possibilita a existência de vários “subespaços” em detrimento de um espaço amplo e integrativo. O desnível também proporciona diferentes acessos a partir de escadarias. Nota-se em alguns pontos que os acessos por meio de escadarias deparam-se com áreas gramadas onde o usuário precisa “abrir” seu caminho. Devido a suas árvores frondosas, o espaço aparenta inicialmente ser convidativo ao relaxamento e à permanência, não fosse a má conservação, segurança e manutenção do local. Segundo matéria publicada em canais turísticos, “[...] entre as décadas de 1970 e 1980, a Prefeitura realizou o Projeto Cura [...] foi a partir desse projeto que se definiu o atual desenho da Praça Santos Dumont, com canteiros e escadas” (GUIA FLORIPA, 2019).



Fig. 5. Praça Santos Dumont, bairro Trindade, Florianópolis. Fonte: Google (2019).

Cogita-se que a topografia e a decisão por inserção de canteiros, escadas e pequenos ambientes configurem um “plano de suporte” talvez desfavorável em termos de amplitude e interação e que promove lugares residuais e inseguros.

Conhecida principalmente por ser palco da famosa Festa da Laranja, como é mais conhecida a Festa da Paróquia da Santíssima Trindade, que acontece todos os anos no mês de junho. Durante a década de 1990, o evento passou a ser conhecido como Festa da Laranja [...]. No entorno da praça, há um pequeno shopping center, prédios comerciais, e bares que concentram confraternizações estudantis durante todo o ano (GUIA FLORIPA, 2019).

Desde 2012, com a demolição de duas edificações, interditadas em 2011, aguarda-se execução de projeto de revitalização da praça por parte dos órgãos competentes.

Em matéria publicada por veículos independentes, conta-se que foram encontrados corpos quando da demolição, o que acarretou uma memória sombria do local. Segundo percepção relatada por frequentadores, “Por causa da insegurança, a praça fica vazia e os equipamentos de lazer parados” (NDMAIS, 2012) e, ainda, conforme depoimento da Associação de Moradores da Trindade:

As famílias trindadenses, especialmente crianças e idosos, não podem contar com aquele espaço, seja para uma caminhada, brincadeira, ou mera contemplação do lugar e pessoas, pois não há equipamentos urbanos mínimos, que indiquem o cuidado dos órgãos públicos, tanto na manutenção e poda das espécies vegetais, quanto de bancos, passeios, etc. Este estado de abandono favorece a ocupação da praça pública pelos comerciantes e usuários de drogas, tornando o local totalmente inseguro (G1 SANTA CATARINA, 2019).

Além da sensação¹ de insegurança, abandono e perigo relatada pelos moradores vizinhos, há que se considerar que, embora indesejáveis, ocorrem relações de pertencimento e apropriações por parte de outra população, como o caso de pessoas em situação de rua, que encontram na praça o seu refúgio, a sua referência. Nela ocorre a interação e a socialização de um grupo de pessoas que voluntária ou involuntariamente escolhe a cidade como seu lar.

Entendendo os padrões propostos por Christopher Alexander, de acordo com Peixe e Tavares (2018, p. 06), como “[...] derivados das observações de atributos espaciais de lugares apreciados por seus usuários e que incorporam profundo conteúdo humanizador”, sob que perspectiva o espaço está sendo (des)qualificado? Seria possível pensar em práticas que melhorassem as sensações que este espaço oferece? Qual seria a inquietação comum que nos faria, como autores, nos submeter a uma intervenção nesse espaço público? Quais seriam as sensações individuais resultantes deste processo coletivo?

4. A intervenção como resultado: relações na cidade

Os elementos escolhidos para a intervenção foram: nossos corpos; fios de lã e de malha coloridos; palavras amáveis moldadas em arame e corda, selecionadas a partir do texto que nos inspirou e de um poema² escrito por um dos autores que fala de encontros que não acontecem; uma caixa de papelão aberta; uma câmera fotográfica; e, uma pessoa de apoio para o registro imagético da ação. As palavras selecionadas foram: amar, encontrar, lembrar, imaginar, sonhar e conectar.

Poderia ser um cartaz, uma faixa pintada com tinta guache, talvez não importasse, mas, se o propósito era a requalificação do espaço urbano, a melhoria da percepção do usuário e a transformação do espaço por meio da amabilidade, o objeto palpável da intervenção requeria carinho, cuidado, atenção. As palavras foram retiradas dos textos tutores que nortearam este percurso e exigiam o “fazer manual”,

1 A expressão “sensação” é compreendida pelo sentimento que acompanha a percepção de algo.

2 BUSSI, Luize Andreazza. Possibilidades certas. Disponível em: <https://docs.wixstatic.com/ugd/8481c8_5d1cd8b80e2145cd85d55bc5b442f1df.pdf>. Acesso em: 06.12.2019.

semelhante à exposição *As Linhas do Corpo*³, visitada após a realização da intervenção e marcada pela mesma habilidade em prol de transformar o indivíduo. A figura 6 ilustra a confecção das palavras e a figura 7, as palavras prontas.



Fig. 6. Confecção das palavras. Fonte: autores (2019).



Fig. 7. Palavras prontas. Fonte: autores (2019).

Iniciamos com uma prática corporal para que nos desligássemos dos pensamentos racionais e libertássemos nossos corpos para a experiência. Vestidos de preto e descalços, simbolizávamos a neutralidade e a entrega do nosso corpo à intervenção (fig. 8). A ativação do corpo interligava nossas percepções e sensações aos pensamentos e reflexões daquilo que nos propusemos com a intervenção artístico-performativa. Segundo Llansol (2011, p. 59), “Eu não faço separações. Para ser real e para dizer realmente como eu apreendo – apreendo estando lá. Eu acho que sinto, vejo, penso, tudo é simultâneo (...). Pensar é com o corpo...”.

Como que acordados de nossos respectivos sonos de indiferença ou de anestesia, levantávamos e íamos ao encontro de árvores distantes de nós, desenrolando um emaranhado de fios de lã, e as presenteávamos com palavras amáveis. Em seguida, retornávamos ao núcleo da intervenção. Após cada um fazer, individualmente, essa dança-diálogo, sentávamos e aguardávamos o despertar e o retorno do outro (fig. 9 e 10).

³ Exposição organizada por Susan Mariot e Priscila Mendes Gobbi, em setembro de 2019, na Biblioteca Universitária da Universidade Federal de Santa Catarina.



Fig. 8. Preparação do corpo em roda. Fonte: autores (2019).



Fig. 9. Performance em curso, no estágio "sono". Fonte: autores (2019).



Fig. 10. Performance em curso, no estágio "levar a palavra e o fio à árvore". Fonte: autores (2019).

Deitar. Levantar. Escolher uma palavra. Amarrar na árvore. Voltar com o fio. Conectar ao centro. No processo, silêncio. Concentração. Consciência. O corpo presente. A relação do corpo com o espaço, a ação intencional, o questionamento daquela "casa". O questionamento das relações que ali se estabeleciam, ou não. Uma ativação inusitada, silenciosa, colorida, do centro à borda e da borda ao centro. Uma amarração de significados.

Assim, sucessivamente, cada um de nós deixou algumas palavras em árvores aleatórias, aparentemente distantes de nós, e as interligamos novamente ao centro numa união de fios coloridos em torno da palavra conectar (fig. 11, 12 e 13).



Fig. 11. Amarração da palavra Lembrar. Fonte: autores (2019).



Fig. 12. Amarração da palavra Amar. Fonte: autores (2019).



Figura 13. Amarração ao centro, na palavra Conectar. Fonte: autores (2019).

Uma intervenção artístico-performativa com exploração do nosso afeto de forma simbólica, lúdica, amável e imaginativa.

A arte é, portanto, uma espécie de ilha de edição tosca que apreende o real pela forma. De modo mais geral, essas obras produzem a ficção de um universo que funciona de forma diferente. [...] a dimensão ficcional da arte vem romper a cadeira da realidade, devolvendo-a à sua natureza precária, à mescla instável de real, imaginário e simbólico que ela contém: essa ficção amplia a realidade, permitindo-nos mantê-la em perpétuo movimento e nela introduzir, portanto, a utopia e a alternativa (BOURRIAUD, 2011, p. 99-100).

Recordando *O Abecedário de Gilles Deleuze* (DELEUZE, 1996, p. 44), “Os conceitos não nascem prontos, não andam pelo céu, não são estrelas, não são contemplados. É preciso criá-los, fabricá-los”. Assim como os conceitos, as intervenções, por mais programadas que sejam, ao serem criadas pela experimentação, assumem corpo e vida próprios.

O que parecia ser o término de nossa ação é que realmente deu início à intervenção do eu-sujeito participante com o mundo. O mundo que não nos olha ao mesmo tempo. O mundo que está acontecendo em paralelo, independente e, por vezes, indiferente às nossas ações, aos nossos conceitos. A partir deste momento é que a intervenção aparece para aqueles usuários que a encontram com os olhos de ver e olhos de alma. Alma que deriva e flagra a presença do carinho deixado em forma de palavra, em forma de intervenção.

5. Deriv(ações)

Apresentamos nesta seção o aprendizado adquirido a partir dessa experiência sob três diferentes percepções e nossa percepção comum.

5.1. Visão Alfa

A intervenção me afeta na consideração das relações. Me desperta também para aspectos sustentáveis. Não expressei para a equipe, mas tinha muita preocupação com o lixo. Venho tentando ser mais consciente com meu consumo e descarte de materiais e levo isso para todas as esferas da minha vida. Essa relação do lixo com a intervenção urbana ficou circulando entre meus pensamentos durante alguns encontros. Principalmente naqueles em que nos eram apresentadas intervenções que geravam resíduos. Mas pude concluir que, além de me incomodar, essa situação também incomoda os outros e essa pode ser uma de suas potências como intervenção. Essa potência me faz recordar do texto *Coreopolítica e coreopolícia*, de Lepecki (2012), em que a (relação) política define os espaços transitáveis, e os atores envolvidos, direta ou indiretamente, delimitam as ações.

Outra lição aprendida na “Dinâmica Interventiva” é que intervenções estão abertas para fuga de roteiro. Resolvemos desenrolar os novos e cortá-los na metade,

devido à longa distância entre as árvores e o centro da praça. Na hora da execução nos enrolamos, literalmente. Esse fato, na hora de minha deriva, abriu alguns “portais”, como nós gostávamos de chamar os momentos reflexivos. Em primeiro lugar, carregar a lã de forma que não a de um novelo é bastante “humano” – cheio de falhas –, em segundo lugar, os nós que se formam nada mais são que percalços da vida e, por mais que você tente, em algum momento só uma tesoura pode te ajudar. Então, a partir desse nó cortado, você está livre para recomeçar (fig. 14).

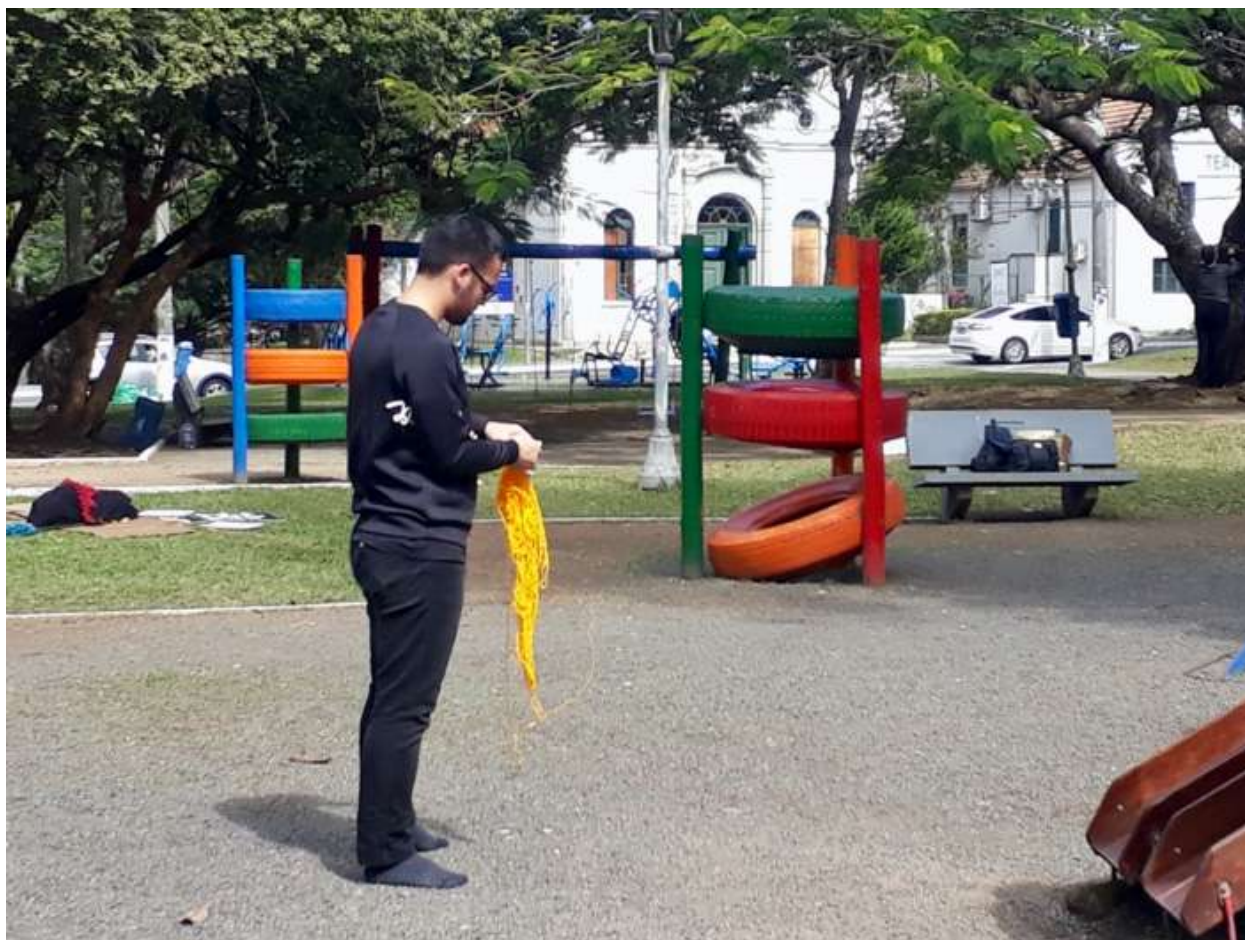


Fig 14. Processo de desatar os nós do fio de lã. Fonte: autores (2019).

Estávamos em uma praça que se apresentou vazia, mas nas horas que passamos nos preparando para a intervenção, vimos muitas pessoas. Muitos casais. Muitas famílias. Alguns solitários. E o texto que nos serve de base traz isso também: intimidade. Intimidade que omitimos, mas que chamamos de: amar, conectar, encontrar, imaginar, lembrar e sonhar.

Era uma manhã cinza, duas semanas após a intervenção, e eu passava pela praça, seguindo meu caminho. Avistava as palavras, já disformes e cheias de marcas. Passei por uma pessoa que me perguntou: “E aí moço, quer um poema?”. Não tive reação porque instantaneamente lembrei-me do rapaz que nos abordou ao final de nossa intervenção com um bilhete escrito: “Espalhe amor por onde você for”.

Não sei descrever o momento. Não conheço a história desse rapaz que se apresenta como em situação de rua. Mas sei que estamos fazendo a mesma coisa em um mesmo lugar, levando amor. Fico inflado de amor pela cidade, por nossa sociedade.

Distantes só estão aqueles desconectados do mundo real. O presente é vivido no agora, e em carne e osso, longe de nossa (hiper)modernidade (virtual).

5.2. Visão Beta

A cidade vive para além de seus usuários e equipamentos, entranha-se por entre as relações e memórias que se abrigam nas sensações que estas nos deixam. Por que a experiência de uma pessoa em relação a um local é diversa da percepção de outra sobre este mesmo lugar? Acredita-se que é a construção diária, individual e situacional que torna a diferenciação possível. Cada pessoa se situa no mundo a partir das suas construções, valores, memórias e sobretudo dos sentimentos que a acompanham.

O corpo que se submete à intervenção, no seu sentido mais passivo de entrega total ao processo, atento aos recados, assim como a mente, pensa, grita, adocece...

A aprendizagem nos transforma; faz com que toda alimentação, que não apenas “conserva”: como bem sabe o filósofo. Mas no fundo de todos nós, “lá embaixo”, existe algo que não aprende, um granito de fatum (destino) espiritual, de decisões e respostas predeterminadas a seletas perguntas predeterminadas. Em todo problema cardinal fala um imutável “sou eu”; sobre o homem e sobre a mulher [...]. Logo deparamos com certas soluções de problemas que, justamente a nós nos inspiram uma forte fé; de ora em diante são chamados talvez de “convicções”. Mais tarde enxergaremos nelas apenas pistas para o autoconhecimento, indicadores para o problema que nós somos - ou, mais exatamente, para a grande estupidez que somos, para nosso fatum espiritual, o que não aprende “lá embaixo”. Depois da notável gentileza que acabo de endereçar a mim mesmo, talvez me seja permitido expor algumas verdades acerca da “mulher em si”: supondo que desde já se saiba que são apenas verdades minhas (NIETZSCHE, 2005, p. 125).

Sim, o aprendizado que nos transforma, que faz com que as “minhas verdades” se diluam e se mimetizem ao novo arsenal de palavras e leituras textuais ou corporais apresentados, transforma também o corpo que se coloca como instrumento desse processo, fazendo-o pensar, gritar e adoecer. A dor o faz parar. Ainda que momentaneamente é necessário ouvi-la. Deixar cicatrizar as novas feridas abertas onde o conhecimento permeou.

À mente atenta aos seus recados, o corpo devolve sua inesgotável resiliência e, em prontidão, se recupera e desperta. Desperta revigorado. Desperta e olha para dentro de si. Assim como a mente que passa pela transformação do aprendizado, o corpo também não mais se permite ficar no mesmo estado, agir da mesma forma. Precisa de e põe-se em movimento. E movimentando-se, se liberta. Já não é mais possível voltar atrás. Os gestos de carinho estarão acessíveis ao olhar atento a todo momento e se manifestarão das mais variadas formas.



Fig 15. Palavra Amar, um legado material efêmero da intervenção. Fonte: autores (2019).

Para estas pessoas, e cada uma a seu tempo, os recados foram deixados: imaginar um mundo coletivamente melhor, sonhar com condições dignas e de bem-estar, lembrar o que de fato vale a pena, conectar-se consigo e com o outro, encontrar alternativas para realizar o que faz o sorriso brilhar e, independentemente de qualquer condição, amar. Amar para transformar (fig. 15).

5.3. Visão Gama

Fico sensibilizada pela experiência. Na mesma noite, no estágio de quase sono, tenho uma visão de uma árvore enrolada em fios coloridos. Vermelho, azul, amarelo. As cores primárias que usamos.

Fico sensibilizada pelo encontro com uma realidade habitacional em espaço público que apenas tange a minha compreensão. A única pessoa que nos abordou durante a intervenção foi uma pessoa em situação de rua. Contou sua história. Sem documentos, vagando de lugar em lugar, sem trabalho. Pelo que percebemos, e depois investigamos, parece uma condição temporária. Pediu um troco para se alimentar. Em troca do troco, um papel onde se lê: "Espalhe amor por onde você for".

O corpo da equipe, sensibilizado pela ação, atrai o corpo do cidadão na condição pesquisada pela nossa intenção. Não parece real. Como explicar as reverbe-

rações? Para quem contamos, afetou. Para quem participou, afetou. Para quem viu, afetou.

Ser no mundo envolve uma desestabilização permanente. A impermanência. O transitório. O temporário. Que a minha inquietação com o que possa ser negativo reverbere em ação com o que possa ser positivo.

A Declaração dos Direitos Humanos prevê o direito à moradia. A sociedade encara a pessoa em situação de rua como um incômodo. Que contextos complexos são esses que levam uma pessoa a tal situação? (fig. 16). Cogito que seja uma consequência advinda de uma desestrutura maior. Social, familiar, psíquica. Ou todas, ou outras.



Fig 16. Pessoa dormindo na praça. Fonte: autores (2019).

Quem sou eu para compreendê-los? Se por um lado minha vivência é dissonante, por outro lado minha formação é consoante. Ou deveria ser. Ou pode vir a ser.

Trata-se de uma realidade que, nosso corpo (individual ou coletivo) aceite ou não, é da cidade. É da coletividade. Vamos resolver a questão promovendo arquitetura hostil? Vamos tentar levá-los para os abrigos temporários? Ou vamos experimentar outras possibilidades mais amáveis?

Suspiro. E desse suspiro surge uma compreensão mais profunda do território instável da diversidade urbana. A diversidade de corpos. A diversidade de significados do espaço público. E ainda, desse suspiro, emerge a desconstrução de qualquer imagem utópica, seja ela de sonho ou pesadelo.

A questão que se coloca para mim nesse momento é: qual a extensão da nossa disposição para acolher e abraçar a diversidade?

5.4. O afeto coletivo

No curso da experiência tivemos uma identificação comum: foi como um portal. Entramos meio despertos, meio desavisados. Passamos pelo processo inquietos e afetados. Saímos transformados. A arte e sua potência sensibilizadora nos inspiraram, nos usaram e nos transformaram.

Referências

AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.

BOURRIAUD, N. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CARERI, F. *Caminhar e parar*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

CERTEAU, M. de. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.

DELEUZE, G. *O Abecedário de Gilles Deleuze* (transcrição de vídeo). 1996. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>>. Acesso em: 06.12.2019.

DUARTE JR., J. F. *O sentido dos sentidos*. Curitiba: Criar Edições, 2001.

FONTES, A. S. *Intervenções temporárias, marcas permanentes: a amabilidade nos espaços coletivos de nossas cidades*. 2011. Tese (Doutorado em Urbanismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://0fd0f300-6430-4030-8267-1a7ba452ac2e.filesusr.com/ugd/886796_09799fff-22d24e6886a1f0fff776f7c8.pdf>. Acesso em: 06.12.2019.

G1 SANTA CATARINA. *Praça Santos Dumont, em Florianópolis, apresenta falhas na estrutura*. 2019. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sc/santa-catarina/jornal-do-almoco/videos/t/edicoes/v/praca-santos-dumont-em-florianopolis-apresenta-falhas-na-estrutura/7356058/>>. Acesso em: 06.12.2019.

GONÇALVES, R. *Tópicos especiais em urbanismo, história e arquitetura da cidade: inter(ven)ções urbanas – a arte e a arquitetura como construtora de dissensos*. 2019. Disponível em: <https://docs.wixstatic.com/ugd/886796_96169aa1e387427fb83d-

da7a92412ead.pdf>. Acesso em: 06.12.2019.

GUIA FLORIPA. *Trindade: praça Santos Dumont*. Disponível em: <<https://guiafloripa.com.br/cidade/bairros/trindade/pontos-turisticos/praca-santos-dumont>>. Acesso em: 06.12.2019.

HILLMAN, J. *Cidade e alma*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

LEFEBVRE, H. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

LEPECKI, A. *Coreopolítica e coreopolícia*. Revista Ilha, v.13, n.1, p.41-60, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v-13n1-2p41/23932>>. Acesso em: 06.12.2019.

LLANSOL, M. G. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ND MAIS. *Construções abandonadas na praça Santos Dumont, na Capital, devem ser demolidas na próxima semana*. 2012. Disponível em <<https://ndmais.com.br/noticias/construcoes-abandonadas-na-praca-santos-dumont-devem-ser-demolidas-na-proxima-semana/>>. Acesso em: 06.12.2019.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PEIXE, M.; TAVARES, S. *A linguagem de padrões de Christopher Alexander: parâmetros projetuais para a humanização do espaço construído*. Arquitextos, v.212, p.01-11, 2018. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.212/6866>>. Acesso em: 06.12.2019.

SENNETT, R. *Carne e pedra*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

Submetido em: 29/10/2019

Aceito em: 29/01/2020

Lorena Galery Batista¹

A casa enquanto paisagem na obra de artistas brasileiras: Rosana Paulino, Conceição Evaristo, Aline Motta

The house as landscape
in the artwork of brazilian female
artists: Rosana Paulino, Conceição
Evaristo, Aline Motta

La maison comme paysage
Dans l'oeuvres des artistes
brésiliennes: Rosana Paulino,
Conceição Evaristo e Aline Motta

Resumo

Apartirdaleituradeobras,relatosoraisetextosteóricos,esteartigopretendeinvestigaroin-tal e o espaço doméstico enquanto paisagem, ativados poeticamente pela imagem da mãe (e ancestralidades em geral), na obra de três artistas/autoras brasileiras da contemporaneidade: Conceição Evaristo, Rosana Paulino e Aline Motta. Articulando a teoria feminista negra brasileira e afroamericana com os conceitos de cartografia psicossocial trabalhados por Suely Rolnik, pretende-se traçar possibilidades de leitura dessas obras que podem não corresponder às ferramentas tradicionais de crítica de arte.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Feminismo; Paisagem; Domesticidade

Abstract

Based on the reading of artworks, oral reports and theoretical texts, this article intends to investigate the domestic and backyard spaces as landscapes, poetically activated by the maternal image (and ancestry in general), in the work of three female contemporary Brazilian artists/ authors: Conceição Evaristo, Rosana Paulino and Aline Motta. By articulating Brazilian and Afro-American black feminist theory with the concepts of psychosocial cartography elaborated by Suely Rolnik I intended to trace the possibilities of reading these works in ways which may not correspond to traditional perspectives of art criticism.

Key-words: Contemporary Art; Feminism; Landscape; Domesticity

Resumé

De la lecture des œuvres, des rapports oraux et des textes théoriques, cet article vise à étudier l'arrière-cour et l'espace domestique en tant que paysage, activés poétiquement par l'image de la mère (et les ancêtres en général), dans le travail de trois artistes/auteurs brésiliennes contemporains : Conceição Evaristo, Rosana Paulino et Aline Motta. En combinant la théorie féministe noire brésilienne et afro-américaine avec les concepts de cartographie psychosociale travaillés par Suely Rolnik, on veut tracer des possibilités de lecture de ces œuvres qui peuvent ne pas correspondre aux outils traditionnels de critique d'art.

Mots-clés: Art contemporain; Féminisme; Paysage; Domesticité

¹Possui graduação em Artes Visuais com especialização em Artes Gráficas pela Escola de Belas Artes da UFMG e atualmente é mestranda em Artes Visuais na linha de Processos Artísticos Contemporâneos em PPGAV-UDESC. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2178843306049663>. ORCID <http://orcid.org/0000-0001-9692-4539>. email logalery@gmail.com

1. Introdução: um convite para entrar

Na história da arte ocidental, a partir da tradição romântica, a paisagem é um tema que vem sendo explorado repetidamente por grandes mestres da pintura e da fotografia, revelando uma natureza pictórica e quase sempre de um olhar viajante. Porém se pensarmos na produção de artistas mulheres de origem brasileira, quais os múltiplos tipos de paisagens são possíveis emergir?

Seja pelo lugar histórico e social que mulheres ocupam dentro do espaço doméstico em sua maioria, seja por impedimentos de toda ordem em realizar grandes excursões pelo mundo afora, ou mesmo restrições em ocupar o espaço público, o quintal de casa e sua domesticidade muitas vezes funcionam como a principal paisagem influenciadora da subjetividade e fazer de algumas artistas.

Neste artigo, portanto, vou me concentrar neste espaço do quintal e da casa, tensionando-o com o conceito de paisagem na tradição artística ocidental. Assim, proponho pensar o espaço da casa e do quintal como paisagem, a partir do qual as artistas que selecionei criam suas narrativas e percursos, remetendo muitas vezes a uma reflexão sobre sua origem ancestral no continente africano. Não por acaso, selecionei três artistas afro-brasileiras, Conceição Evaristo, Rosana Paulino e Aline Motta. No trabalho destas artistas percebo um importante entrelaçamento entre questões de ordem autobiográficas com o complexo contexto histórico da experiência colonial. Para abordar a rica trama tecida por estas artistas em suas paisagens, buscarei dialogar com algumas discussões da teoria feminista negra brasileira e afro-americana, em especial com o conceito de cartografia psicossocial trabalhados por Suely Rolnik, considerando também a perspectiva do feminismo interseccional.

2. Paisagens por dentro e por fora

Rosana Paulino, Conceição Evaristo e Aline Motta são três artistas/autoras brasileiras contemporâneas que investigam, em diferentes formatos e plataformas, seus lugares de origem. Suas obras trazem constantemente a figura materna enquanto propositora de poesia, assim como a infância e o espaço doméstico como principais referências para construção de suas subjetividades.

A paisagem aqui se trata tanto do ambiente em que essas artistas estão inseridas como uma noção de “paisagem psicossocial” desenvolvida por Suely Rolnik e Félix Guatarri. Segundo Rolnik: “paisagens psicossociais também são cartografáveis [...] mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos.” (ROLNIK, 2016, p. 23).

Quer dizer, quando pensamos no espaço doméstico enquanto paisagem, que tipo de imagem nos aparece? Aqui nos interessa tanto o espaço da casa em si, em sua construção, tijolos, quartos, quintal e varal, quanto os afazeres domésticos, a comida a ser preparada, a costura e o cuidado com as crianças, lugares de acolhimento e reclusão.

Partindo também da teoria interseccional¹, que pensa as identidades sociais como uma rede de conexões – ao invés de isolar gênero, raça, classe, lugar de origem, entre outros –, analisarei algumas obras e relatos dessas mulheres a fim de traçar uma possível paisagem comum.

Não por coincidência as artistas escolhidas nesta investigação são mulheres negras. O lugar social determinado às mulheres vem mudando consideravelmente desde a revolução industrial e com os movimentos feministas do século XX e XXI. Muitas mulheres, diferentemente de suas antepassadas, ocupam hoje trabalhos fora de casa e lugares de poder. Porém o gênero somado a outras opressões de raça e classe, faz com que a experiência de mulheres negras ainda esteja predominantemente relacionada ao espaço doméstico, tanto pelo cuidado com a própria casa e com os filhos, quanto pelos trabalhos socialmente destinados a elas: empregadas domésticas, babás, cozinheiras, faxineiras, etc.²

A experiência subjetiva e o pensamento crítico das artistas Rosana Paulino, Conceição Evaristo e Aline Motta podem nos trazer importantes potencialidades no que se refere à relação entre mulheres e espaço doméstico num todo. Longe de querer universalizar uma estética correlacionada a gênero, raça e localidade, a leitura desse conjunto de obras pretende pensar possíveis ferramentas de análise crítica.

Além disso esta análise crítica sobre a obra de artistas mulheres e negras, que apesar de corresponderem a uma porcentagem larga da população brasileira estão praticamente ausentes de livros de História da Arte, galerias, coleções e museus, nos possibilita dar voz a outras narrativas e assim aprender novas possibilidades em termos de conhecimento artístico e científico.

Interessa-me trabalhar este terreno dúbio e contraditório do espaço doméstico, em suas belezas e violências. Trazer à tona a poesia desses espaços é também tensionar os limites entre público e privado, entre silenciamentos forçados e vozes potentes.

Em seu livro “O que é lugar de fala” a filósofa Djamila Ribeiro, analisando o discurso da antropóloga Lélia Gozales, afirma:

Gonzalez evidenciou as diferentes trajetórias e estratégias de resistências dessas mulheres e defendeu um feminismo afrolatinoamericano colocando em evidência o legado de luta, a partilha de caminhos de enfrentamento ao racismo e sexismo já percorridos. Assim, mais do que compartilhar experiências baseadas na escravidão, racismo e colonialismo, essas mulheres partilham processos de resistências. (RIBEIRO, 2017, p. 16)

Djamila Ribeiro conclui sobre a experiência da mulher negra latino-americana: “Existe um olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes, produções e, para além de refutar esse olhar, é preciso que partamos de outros pontos.” Ou seja, não se trata de achatar identidades mas partir de uma análise política e histórica para se pensar essas obras seja em suas críticas ao “olhar colonizador” mas principalmente observar

1 Me baseio no conceito de Interseccionalidade da teoria feminista negra, mais especificamente dentro do contexto brasileiro, apresentado no livro “o que é interseccionalidade” de Carla Akotirene.

2 Estas questões são levantadas pelo feminismo interseccional, que revela as opressões não só entre homens e mulheres mas também aponta para opressões entre mulheres de classes sociais distintas.

suas potencialidades artísticas. Lembrando que essa relação aqui proposta entre gênero e domesticidade produz necessariamente uma contradição: por um lado, a casa é uma paisagem de afeto e construção primordial da subjetividade. Por outro lado, espaço também de aprisionamento, invisibilidade e violência doméstica.

Podemos perceber essa dualidade contraditória entre potência e violência do espaço doméstico nesta fala de Conceição Evaristo sobre seu processo de escrita:

Não sou uma pessoa disciplinada, até porque tenho mil e outras coisas que eu faço. Tem a questão da casa, a questão da filha. Quer dizer, a própria luta pelo cotidiano não deixa você ser muito disciplinada. Por exemplo, eu escrevo mas a escrita pra mim não é a primeira obrigação. Tem outras coisas pra resolver pra depois poder dar esse lugar da escrita. E isso às vezes até me angustia, eu gostaria do lugar da escrita ser o primeiro na minha vida. (EVARISTO, 2015)

Conceição Evaristo, mulher negra nascida em uma favela de Belo Horizonte-MG em 1946 e, contrariando as estatísticas de exclusão de raça, gênero e classe, é hoje doutora em Literatura comparada pela UFF e renomada escritora no cenário brasileiro e mundial. Evaristo relata:

Talvez o primeiro sinal gráfico, que me foi apresentado como escrita, tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe. Ancestral, quem sabe? Pois de quem ela teria herdado aquele ensinamento, a não ser dos seus, os mais antigos ainda? Ainda me lembro, o lápis era um graveto, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta, rente as suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente ajuntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas. Era um gesto solene, que acontecia sempre acompanhado pelo olhar e pela postura cúmplice das filhas, eu e minhas irmãs, todas nós ainda meninas. Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. Fazia-se a estrela no chão. (EVARISTO 2007, p.16)

Evaristo descreve imagens de seu quintal, da coreografia de sua mãe e das marcas que ela fazia no chão. Ao mesmo tempo parece descrever – também em palavras-imagens como o sol de sua mãe – as marcas que essa experiência na casa produziram dentro de si.

Já a artista Rosana Paulino, paulistana nascida em 1967, de origem negra e periférica, filha de mãe costureira e doutora em Artes Visuais pela USP, é hoje um dos principais nomes da arte contemporânea brasileira. Em entrevista para o Itaú Cultural, a artista nos revela também um possível *mito de criação* do seu processo artístico.

Tínhamos um terreno que era muito próximo de um braço de rio. E geralmente os terrenos que são próximos de rio tem uma lama muito plástica, muito maleável. E minha mãe era muito esperta. Ela ia lá, cavava um pouquinho, fazia aquela lama, aquela matéria-prima gostosa pra gente trabalhar e nós passávamos a tarde ali. Nós moldávamos bichinhos, púnhamos no sol, depois pintávamos. Então acho que toda essa questão da infância, essa manualidade, essa questão de desenhar os personagens, eu acho que isso acabou me influenciando, sim. (PAULINO, 2016)

Este relato de Paulino tem diversas semelhanças poéticas e imagéticas com o relato de Conceição Evaristo. Paulino descreve uma geografia de seu quintal que é ativado pela mediação de sua mãe. Ela nos constrói essa paisagem da infância: a casa, o quintal lamacento, o rio ao fundo, e as crianças moldando animais de barro no sol de fim de tarde. O primeiro ateliê da artista é justamente essa paisagem doméstica com suas tecnologias naturais que a mãe *espertamente* transforma em possibilidade de criação.

São muito os elementos que se repetem não só em suas biografias como nesses relatos de iniciação a um processo artístico: a mãe como figura ativadora do espaço, a infância entre irmãs, o quintal lamacento, o corpo como interlocutor com a paisagem, o sol, e por fim a criação de imagem e de poesia.

Ao mesmo tempo que essas duas narrativas são bastante semelhantes, elas se distanciam bastante do arquétipo dos mitos de criação de artistas que estamos acostumados a ler dentro da perspectiva canônica da História da Arte. Será que essa paisagem – tipicamente brasileira – de um quintal, com rio, sol, lama e crianças inventando brincadeiras enquanto a mãe termina os afazeres domésticos – tem reverberação direta na produção artística local?

É nítido que a terra lamacenta do quintal que dá vida às brincadeiras de infância ressoa materialmente na obra de Rosana Paulino. Em “Tecelãs” instalação de 2003, a artista molda em barro dezenas de pequenas mulheres-inseto que tecem pela boca seu próprio casulo. Sobre essa obra, a pesquisadora Luana Saturnino comenta:

“Casulos de bichos-da-seda parecem metamorfosear-se em mulheres moldadas em barro. Estes elementos relacionam-se à história pessoal da artista, ao mesmo tempo em que promovem uma releitura do ambiente doméstico e de elementos típicos da experiência das mulheres na casa.” (TVARDOVSKAS, 2013, p. 8)

As figuras de barro são dispostas pela artista formando uma instalação de formato variável. Apresentada na Pinacoteca de São Paulo em 2018, a obra ocupava uma quina de encontro de duas paredes com o chão da galeria. No chão, dezenas de casulos de barro de formatos levemente variáveis, dão a sensação de uma comunidade ao mesmo tempo orgânica e arquitetônica. Todos são abertos com orifícios voltados para cima como ovos cuidadosamente eclodidos. Os casulos começam a subir pelas paredes mas logo dão lugar as mulheres-insetos que se propagam pelo espaço em uma composição que sugere movimento de expansão. A instalação dá a essas figuras uma configuração de comunidade ao mesmo tempo em que remete a um processo de metamorfose e deslocamento.

Analisando a obra dentro do tema da paisagem, é possível criar a imagem de uma cidade de casas-casulos e suas moradoras mulheres-inseto que se contorcem para sair do casulo ao mesmo tempo que tecem novas roupagens em si mesmas.



Fig. 1: Fotografia da instalação "Tecerãs" 2003, de Rosana Paulino. Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/>

Essa imagem da mulher que constrói a si ao mesmo tempo que constrói sua morada-casulo nos oferece a esfera processual da vida doméstica e também uma forte metáfora dessa figura materna que é chave fundamental nos relatos de Evaristo e Paulino.

A figura da mulher-inseto reaparece na obra de Paulino em desenhos da série "Caparaça de proteção", 2004, que parece nos revelar não só o que chamo aqui de *mito de criação* de um eu-artístico mas da própria construção do eu-sujeito. Além de percebermos algo que se repetirá na obra de ambas, que é a necessidade constante de auto-proteção, ou como diria a personagem Bica de Evaristo: "Deve haver uma maneira de não morrer tão cedo e de viver uma vida menos cruel" (EVARISTO, 2016, p. 99-109)

Bica é uma das personagens femininas de "Olhos d'água", livro de contos de Conceição Evaristo. Em outro conto deste mesmo livro, que dá nome ao livro, a narradora se pergunta longamente sobre os olhos de sua mãe que ela não vê há algum tempo. Por fim, decide visitar sua mãe para verificar a cor de seus olhos:

Voltei, aflita, mas satisfeita. Vivia a sensação de estar cumprindo um ritual, em que a oferenda aos Orixás deveria ser a descoberta da cor dos olhos de minha mãe. [...] eram tantas lágrimas, que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos ou rios caudalosos sobre a face. (EVARISTO, 2016, p. 18)

A figura da mãe novamente parece mimetizar a ideia de ancestralidade e a busca da personagem por suas raízes – ou melhor dizendo, seus "rios caudalosos".

São diversas as obras de Rosana Paulino em que essa busca de sua própria história está bastante evidente. Como na série "Assentamento" 2012-2013, "A ciência é luz da verdade?" 2016, "Atlântico vermelho" 2017 e "Musa paradisíaca" 2018, em que ela se apropria de fotografias históricas de sujeitos negros, junto com imagens de

azulejos portugueses ou outras iconografias, criando painéis em tecido que discutem a narrativa da colonização e escravidão dos povos africanos.

Em relato para pesquisadora Célia Antonacci, Paulino diz a respeito do desenvolvimento de sua obra "Parede da memória" 1994/2015:

Desde criança eu gostava de mexer numa caixa de fotos que nós temos aqui em casa [...] Vou trabalhar com as fotos de família. Eu posso saber quem sou eu, de onde vieram meus antecedentes, meus pais, minha mãe, minha avó. (PAULINO apud ANTONACCI, 2019, p. 8)

Na obra em questão a artista reproduz centenas de vezes fotografias de seus familiares, impressas em tecido e costuradas em pequenas almofadas que formam um patuá. O patuá é uma referência à cultura africana e afro-brasileira. Segundo a própria artista, o patuá é um elemento que sempre esteve presente em sua casa, desde a infância. Aquele objeto afetivo e doméstico foi que acionou o fazer desta obra. Em catálogo da primeira exposição individual de Paulino no Brasil, em 2018 na Pinacoteca, a pesquisadora Juliana Bevilacqua diz:

Paulino recupera essas pequenas bolsas apenas como parte de sua vivência doméstica. Interessa a ela, sobretudo, subverter a função original do patuá, explorando suas outras possibilidades e limites. (BELILACQUA apud PINACOTECA. p. 150)

As fotografias de seus familiares, crianças e adulto negros, às vezes em cenas domésticas, às vezes em retratos tipo documento, se repetem e parecem encarar quem os olha, em um jogo-da-memória subvertido. A memória aqui não é exercida escondendo os pares na tentativa de combiná-los, como no jogo infantil, mas expondo esses rostos e os fazendo visíveis, merecedores de serem vistos e lembrados.

3. Vizinhanças e outros quintais

De uma geração mais jovem que Paulino e Evaristo, outra artista brasileira em que a paisagem vai ser fundamental na produção de sua obra, é a carioca Aline Motta. Nascida em Niterói-RJ em 1974, também tem percurso acadêmico nas áreas de comunicação e cinema.

Em uma de suas obras mais recentes, "Pontes sobre abismos" 2017 – título que também nos remete a ideia de paisagem – a artista sai de seu quintal para percorrer um caminho pela paisagem até África, em busca de uma construção da própria história. Segundo o curador Hélio Menezes:

Em "Pontes sobre Abismos", a artista niteroiense recorre a uma série de estratégias com o intuito de montar uma possível genealogia familiar. Relatos de história oral, alguma documentação, arquivos familiares e exames de DNA recriam laços afro-atlânticos de parentesco, numa rota invertida do tráfico negreiro: da cidade de Vassouras, no Rio de Janeiro, em direção a Serra Leoa, na África. (MENEZES)

O trabalho que se dá em fotografia e vídeo, mostra fotografias antigas em tecido, às vezes penduradas em varais, às vezes sobre pedras e rios, em fachadas de casas e quintais de terra.



Figura 2: Fotografia constituinte da obra "Pontes sobre abismos" 2017 de Aline Motta. Fonte: <http://alinemotta.com>

O título "Ponte sobre abismos" propõe uma paisagem impossível, assim como o título da videoinstalação "Se o mar tivesse varandas" 2017 em que Motta subverte uma cantiga portuguesa de mesmo título. Originalmente a cantiga relaciona Portugal e Brasil através dessa varanda para o oceano atlântico. Motta por sua vez quer fazer o Brasil dialogar não com Portugal mas com o continente africano. O vídeo traz a nova versão da cantiga:

Se o mar tivesse varandas
a água teria gosto de terra
a paisagem seria uma arquitetura
e da praia daqui e da praia de lá
teríamos a mesma vista

Se o mar tivesse varandas
as ondas passariam recolhendo testemunhos
e a memória de uma costa
seria passada à outra
chocando-se contra as rochas³

³ O poema faz parte da videoinstalação de Aline Motta, "Se o mar tivesse varandas" 2017 e foi retirado de seu portfólio online: <<http://alinemotta.com/Se-o-mar-tivesse-varandas-if-the-sea-had-balconies>>. Acesso em 05/10/2019.

A varanda pode ser pensada como uma extensão da casa que deixa mais fluído os limites entre dentro e fora, espaço doméstico e público. Oposto arquitetônico ao quintal, que fica ao fundo da casa, tornando-o muitas vezes ainda mais introspectivo e doméstico, a varanda se dá ao diálogo com o externo.

Junto à cantiga, imagens fotográficas com familiares de Motta vão surgindo em tecidos sob águas. A artista novamente parece investigar sua origem propondo um encontro de paisagens de Brasil e África, nesta varanda imaginária que recolhe testemunhos e traz memórias à tona.

Diferentemente da cantiga original que frisa a impossibilidade da comunicação entre Brasil e Portugal, Motta foca nas possibilidades de encontro entre os dois continentes (América/África), criando a partir de suas imagens essa nova paisagem de encontro, conexão, memória e cura.

O apagamento da história e genealogia dos indivíduos da diáspora africana, produz na artista essa urgência de busca de sua história individual. Podemos observar de diferentes formas a mesma urgência nos trabalhos de Evaristo e Paulino.

Se em seu relato, no quintal de sua mãe, Evaristo se pergunta se aquele gesto tem algo de ancestral, Motta vai às vias de fato nessa indagação, indo até a casa de seus antepassados em Serra Leoa. As imagens que Aline Motta nos oferece, me parece, poderiam muito bem ilustrar os relatos de Evaristo e Paulino, criando uma paisagem comum entre Serra Leoa, Belo Horizonte e a Freguesia do Ó.

Mesmo que seja sempre partindo do espaço da casa que essas artistas iniciam seus processos criativos, os elementos da paisagem natural estão sempre fortemente marcados nesse conjunto de obras. Porém as grandes paisagens e narrativas históricas dão lugar aqui ao pequeno, banal e cotidiano da casa.

Vemos também o elemento do tecido se repetir na obra dessas três artistas: os relatos das roupas lavadas por sua mãe nos textos de Evaristo, o uso recorrente da costura na obra de Paulino, e o suporte das fotografias em Aline Motta. Sendo que tanto o tecido quanto a costura são materiais e técnicas atribuídas aos fazeres femininos e, por isso, muitas vezes negados o status de arte.

O barro, o varal e seus tecidos, assim como a costura, as fotografias de família e as brincadeiras de infância, têm todos um tema em comum: a casa enquanto paisagem.

Ainda segundo Luana Tvardovskas: Há uma perspectiva analítica em construção sobre o uso transgressivo feito pelas artistas contemporâneas dos procedimentos tradicionais femininos, das artes das agulhas às manualidades domésticas. (Tvardovskas, 2013, p. 11)

Em vez de negar a domesticidade relacionada aos fazeres femininos, percebe-se que essas artistas além de dominarem as técnicas e linguagens mais tradicionais da arte, agregam esses outros saberes e ferramentas ao campo artístico.

Se o feminismo de primeira onda tentou a todo custo negar o espaço doméstico em nome de uma busca pela igualdade entre homens e mulheres e uma busca de ocupação dos espaços públicos, atualmente muitos textos feministas reivindicam a paisagem e os fazeres domésticos enquanto lugares de força e produtividade que

precisam ser reconhecidos e valorizados, em resposta a desvalorização e violência histórica que o patriarcado pratica sobre esse lugar e os corpos femininos.

bell hooks em seu livro “O feminismo é para todo mundo” (2019), de forma bastante didática explica como a corrente do feminismo que demonizava o espaço doméstico em função de lutar pelo direito das mulheres ao trabalho remunerado falhou em criticar as estruturas patriarcais da sociedade além de não garantir às mulheres a independência prometida pela inserção no mercado de trabalho. Segundo hooks, as mulheres:

[...] não se sentiram libertadas, uma vez que encaravam a dura verdade de que trabalhar fora de casa não significava que o trabalho dentro de casa seria igualmente compartilhado. (HOOKS, 2019, p. 72)

hooks explica como um comportamento feminista que pretende apenas mimetizar estruturas da sociedade patriarcal falha em garantir acesso econômico e político a todas as mulheres, seja por questões relacionadas à raça, classe, sexualidade ou maternidade. hooks propõe ainda que “a criação de habitações cooperativas com princípios feministas mostraria como a luta feminista é relevante para a vida de todas as mulheres.” (HOOKS, 2019, p. 73)

Ou seja, não adianta negarmos o espaço doméstico relacionando ele apenas com violência e controle, sendo que ainda são atribuídas às mulheres a função de criação dos filhos, cuidado com a casa e manualidades tais como bordado, costura e cozinha. É necessário repensarmos o espaço e o trabalho doméstico, assim como as noções e valores de maternagem e paternagem.

Repensar esse espaço é justamente o que essas mulheres artistas parecem propor. Assumir a própria paisagem – que é do quintal e não necessariamente das grandes expedições – assim como a figura materna como ativadora principal de subjetividade – em contrapartida às heroicas figuras masculinas e paternalistas da História da Arte canônica – parece por si só um ato político. Se tanto o patriarcado, quanto em alguns debates feministas muitas vezes renegaram (e renegam) a casa como um lugar menor e de controle, essas artistas engendram uma subjetividade feminina e feminista que reivindica para si o doméstico como lugar de criação, dentro de panorama da arte feminista e de mulheres a partir da década de 1960.

4. Considerações finais: corpo presente

As imagens de domesticidade e maternidade nos trabalhos das três autoras aqui discutidas, são carregadas de um ponto de vista outro e, portanto, carregados de discurso e práticas políticas feministas. Essas artistas ao reivindicarem uma voz que surge verdadeiramente de si e não de uma expectativa – em geral colonizadora – do que se espera da arte e da poesia, criam novas possibilidades, dão visibilidade a subjetividades historicamente silenciadas.

Na introdução do livro “Olhos d’água” de Conceição Evaristo, a ativista e escritora Jurema Werneck diz sobre a poesia de Evaristo: “O lugar de mero ouvinte é desautorizado. Nesta literatura/cultura, a palavra que é dita reivindica o corpo presente. O que quer dizer ação”.

As obras destas artistas nos convocam a repensar e (re)agir em relação ao que entendemos como arte. Nos propõe um deslocamento, muitas vezes, para dentro de nós mesmos, ao nos identificarmos e solidarizarmos com esse lugar de silenciamento histórico. Elas nos apontam para novas formas de pensar e produzir arte, justamente porque partem de um ponto de vista e de uma experiência bem distinta do que entendemos como o “típico artista”. Ao pensar na imagem da mãe e das domesticidades enquanto ponto de partida, podemos começar a traçar uma cartografia dos afetos que nos serve de guia e ferramenta de análise de parte significativa da produção brasileira contemporânea. Essas obras quebram com um discurso patriarcal e unísono indicando outras formas de existir e se relacionar com o mundo.

Referências

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019.

ANTONACCI, C. M. *Rosana Paulino: Enunciações Poéticas de Arte Africana Contemporânea*. Rebento, São Paulo, n. 6. Maio 2017.

Disponível em: <<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/issue/view/15/showToc>> Acesso em: setembro 2019.

EVARISTO, Conceição. (org) Marcos Antônio Alexandre. *Representações Performáticas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p 16-21.

EVARISTO, Conceição. *Olhos D'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo, políticas arrebatadoras*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

MENEZES, Hélio. Disponível em: <<http://alinemotta.com/Pontes-sobre-Abismos-Bridges-over-the-Abyss-fotografias-photography>>. Acesso em 27.09.2019

PAULINO, R. *Entrevista concedida ao Itaú Cultural*, publicada em 2016, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=7awdUzh9UVg&t=216s>>. Acesso em: 27/09/2019

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de Fala*. Belo Horizonte: Letramento, Justificando, 2017

ROLNIK, Suely e GUATARRI, Félix. *Micropolítica. Cartografias do desejo*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina. Editora da UFRGS, 2016.

PINACOTECA, de São Paulo. *Rosana Paulino: a costura da memória*. Catálogo Pinacoteca. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

TVARDOVSKAS, L. S. *Dramatização dos corpos, arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.

TVARDOVSKAS, L. S. *Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras*. *Artelogie*, n° 5. Paris, n. 5. Outubro 2013. Disponível em: <<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article246>>. Acesso em: setembro 2019.

Submetido em: 28/10/2019
Aceito em: 14/04/2020

Viviane Vallades da Silva¹

Transporto sentimentos

I carry feelings

Llevo sentimientos

Resumo

Neste artigo, descreverei o processo criativo da obra *Transporto sentimentos*, de minha autoria. Durante a descrição, farei passagens de pensamentos que refletem sobre a ação e percurso de meu corpo em diferentes paisagens. Discorrerei sobre possibilidades de ação na paisagem da cidade através da prática artística, ruídos que uma ação pode causar assim como as indagações sobre tal ato.

Palavras-chave: Corpo; Paisagem; Caminhar; Ação performática.

Abstract

In this article I will describe the creative process of the work *Transporto sentimentos [I carry feelings]* of my own. During the description I will make passages of thoughts that reflect on the action and course of my body in different landscapes. I will try to discuss through artistic practice possibilities of action in the city landscape, noises that an action can cause as well as questions about such an act.

Key-words: Body; Landscape; Walking; Performance action.

Resumen

En este artículo describiré el proceso creativo de la obra *Transporto sentimientos [Llevo sentimientos]*. Durante la descripción haré pasajes de pensamientos que reflexionen sobre la acción y el curso de mi cuerpo en diferentes paisajes. Trataré de discutir a través de la práctica artística las posibilidades de acción en el paisaje de la ciudad, los ruidos que una acción puede causar y las preguntas sobre tal acto.

Palabras-clave: : Cuerpo; Paisaje; Marcha; Actuación, acción.

¹ Artista e pesquisadora. Doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo, em 2019. Mestra em Ciências no Programa: Meios e processos audiovisuais pela mesma instituição em 2014. Bacharel em Artes plásticas pela UNESP em 2006. Link para Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2456352687629784>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3964-2276> email: vivianevallades@gmail.com

Introdução

Pesquise e realizei trabalhos em meios híbridos, seja em vídeo e performance, videoinstalação, pintura e performance etc. Na maioria de meus experimentos, utilizo meu corpo e também imagens desse realizando ações e modificações, por meio de peles artificiais, máscaras e pelo acréscimo de dispositivos, produzindo sensações visuais, táteis, auditivas, espaciais e temporais que buscam gerar reflexões sobre os corpos e a potência dos seres em geral. Através das ações que meu corpo realiza ou, em alguns outros trabalhos, por meio de palavras que remetem ao corpo e a seus comportamentos, pretendo produzir sensações e ficções que discutam questões ligadas à existência cotidiana como: relações sociais, efemeridade, mudanças de sensibilidade, subjetividade, relação humano-máquina e mecanização dos sentimentos.

São corpos de passagem que apresentam diferentes estados psicológicos e estados provisórios (lúdicos, criativos, resistentes, efêmeros etc.) do ser.

Muitos dos trabalhos que apresento abordam sentimentos, dúvidas e comportamentos dos corpos, sem querer aproximação com nenhum tipo de verdade. São apenas reflexões e principalmente ficções.

Em *Transporto sentimentos* realizei uma ação performática na qual conduzi um carrinho de mão dentro de alguns ônibus, pelas ruas do centro e de alguns bairros da cidade de São Paulo, e por uma praia no Guarujá. O carrinho continha uma caixa grande com a inscrição "*Transporto sentimentos*", telefone para contato com WhatsApp e e-mail. Vestida com um uniforme contendo as mesmas informações da caixa, segui pelos espaços até ser parada por algum transeunte que se interessasse ou questionasse a ação, para logo em seguida retomar a caminhada.

Processo e desenvolvimento da obra

O conceito da obra *Transporto sentimentos* surgiu por volta do final de 2015. Eu estava realizando por essa época o trabalho *Sem título*, um *work in process* composto por frases inseridas no meu perfil pessoal do Facebook. As frases procuravam travar um diálogo com o espectador, por fazerem o uso de pronomes como você, teu e tua em seu conteúdo e por estarem abertas a todos que venham a se deparar com elas e lê-las durante o passeio pelas atualizações sociais de seus amigos do Facebook. O trabalho procurava trazer pelo estranhamento reflexões sobre as relações sociais, interpessoais, modos e posturas de existência.

Faço menção a essa obra porque foi a primeira em que passei a usar palavras/frases em meus trabalhos. Creio que *Transporto sentimentos* seja uma extensão desse processo e procedimento artístico, tanto pelo uso de palavras como pela inserção do trabalho em âmbito social. O trabalho das frases se inseria no contexto social do Facebook de forma pública e *Transporto sentimentos*, como comentado anteriormente e que detalharei mais a frente, o faz no espaço público: pelas ruas da cidade e pela praia. Esta foi a primeira ação artística que fiz corporalmente no âmbito do espaço público.

Nessa época, eu cursava uma disciplina no MAC-USP e, uma vez, quando atra-

vessava a passarela Ciccilo Matarazzo, para ir do Ibirapuera ao MAC, vi um homem carregando diversas caixas que, pela quantidade, impossibilitavam a visão de seu corpo inteiro. Não sei ao certo o que ele carregava, mas eram caixas de papelão. Ele passou e fiquei parada na passarela pensando e tive a ideia de carregar caixas que lembrassem caixas de transporte de obras de arte (mais comuns para quadros, esculturas etc.) e adicionar inscrições nelas. Como estava com o pensamento voltado à realização de frases que trabalhassem questões existenciais cotidianas, logo surgiu a vontade de escrever "*Transporto sentimentos*". Continuei meu trajeto com esse pensamento na cabeça.

Um ou dois meses após esse *insight* (que era realizar a ação de carregar um carrinho de mão com uma caixa com a inscrição "*Transporto sentimentos*" por vários pontos da cidade de São Paulo e também por uma praia), fui viajar e passar o fim de ano na praia, em São Sebastião. Lá realizei, com ajuda de Marcos Nobre e Regina Vallades, alguns esboços com vídeos e fotos de como seria fazer esse trabalho na praia e pelas ruas ao redor, pois a ideia de fazê-lo na cidade e nas praias já estava nítida. Tirei fotos e fiz vídeos curtos e aproveitei um carrinho de praia para simular o carrinho de mão que usei na obra final.



Fig. 1 e 2: Testes para o trabalho *Transporto sentimentos*, 2016.

Fiz um vídeo curto com um carrinho semelhante ao que pretendia utilizar e caminhei, saindo e entrando do enquadramento do vídeo, como nas fotos anteriores (figs. 1 e 2). Planejei essa ação na qual saía e entrava do quadro porque pretendia realizar uma videoinstalação com três telas em que o sair e o entrar em cena estabelecessem uma relação de continuidade, de movimento entre as projeções, conectando espaços diferentes. Assim, em uma das telas eu estaria na praia e sairia de enquadramento para que na tela ao lado estivesse entrando em outro espaço (por exemplo, numa rua da cidade de São Paulo).

Posteriormente, quando voltei da praia para São Paulo, retomei esse material e fiz algumas edições de entrada e saída de quadro e entendi como poderia fazer a edição desse trabalho.

Com esse material em mãos, li que estava aberto o edital de 2016 do LABMIS (Laboratório de Novas Mídias do Museu da Imagem e do Som em São Paulo) e resolvi me inscrever com *Transporto sentimentos*. O material enviado foi o que tinha feito como esboço na praia e mais algumas fotos de imagens de carrinho de mão, juntamente com modelos de uniformes (roupas) para usar durante a ação.

Tinha em mente que usaria uma roupa específica, que utilizaria caixas semelhantes às de transporte de obras de arte (já que estava fazendo arte, a caixa simbolizaria o transporte de sentimentos no âmbito das artes) e que faria uma videoinstalação com três projeções de vídeos lado a lado. Também havia no projeto a informação de que eu adicionaria um número de telefone com WhatsApp e e-mail nas caixas, juntamente com a inscrição de "*Transporto sentimentos*".

O projeto de *Transporto sentimentos* foi selecionado e passei a fazer mais esboços: para tamanho das caixas e quantidade delas, tamanho da letra das inscrições nelas contidas, cor do uniforme e número do telefone que usaria. Comprei um chip apenas para o trabalho de modo a facilitar a distinção entre as mensagens enviadas para o trabalho e minhas mensagens pessoais.

Com a expansão das formas de comunicação que propus para além do contato direto na rua durante a ação, através de e-mail e número de telefone com WhatsApp na caixa, abri possibilidades para uma comunicação posterior com os que se interessassem no serviço e quisessem entrar em contato comigo. Poderia assim dar continuidade ao trabalho via telefone, WhatsApp ou por e-mail. Confeccionei também cartões com as mesmas informações contidas na caixa sobre o oferecimento do serviço.

A Residência Artística no LABMIS teve duração de três meses (de maio a julho de 2016). Após escolher todos os elementos do trabalho, confeccionei também um uniforme sob medida – um macacão cinza (neutro) que na parte posterior apresentava as mesmas informações contidas na caixa de modo a ficar visível o serviço quando estivesse de costas. Fiz essa escolha pois um uniforme nos moldes sociais gera mais segurança, comprometimento e autenticidade ao trabalho. Contactei o Kadu Rossi, técnico de filmagem que me acompanhou durante toda a ação. Poderia convidar um amigo que soubesse filmar, porém, a escolha de trabalhar com desconhecidos também fez parte do processo, já que meus trabalhos procuram tecer fios nas tramas das relações sociais, convivência e acasos dessas relações.







Fig. 3 a 8: Frames da videoinstalação *Transporto sentimentos*, 2016. Câmera: Kadu Rossi.

TRANSPORTE SENTIMENTOS

(11) **99118-4900** 

transportosentimentos@gmail.com

Fig. 9: Cartão distribuído durante a ação para os transeuntes que se interessassem pelo serviço.

Após os dias da ação e de captação das imagens, iniciei o trabalho de edição dos vídeos para tripla projeção.

Em alguns momentos da videoinstalação encontram-se frames pretos em algumas das telas, ficando ora um vídeo projetado, ora dois, ora três vídeos projetados simultaneamente.



Fig. 10: Exposição no MIS, em SP em 2017.

Charlatanismo, ritual, isca para uma interação social, um ruído estranho no cotidiano, mesclar-se como mais uma ambulante na cidade, acaso, possibilidade futura através da tecnologia, uma ação dentro da vida? São proposições e questões que esse trabalho suscita. E como resposta ele perpassa todos esses itens.

Meus interesses em produzir essa ação eram diversos. Ao mesmo tempo que me propus de fato transportar sentimentos simbolicamente, a começar pelos meus, também me interessavam todas as questões que pudessem ser levantadas sobre a ação, que já existiam como possibilidades antes mesmo de começá-la e que de fato foram suscitadas pelas pessoas, como, por exemplo, a desconfiança sobre o serviço. Gerar questionamentos sobre sua autenticidade ao observar algo que é prometido era também um dos interesses nesse trabalho. Hoje, diversos produtos e serviços são oferecidos a todos nós sem passar muito por nossa reflexão. Tudo é produto, tudo é comercializado. E foi um pouco isso que tive intenção de provocar.

Gerar interações, conversas sobre histórias e desejos também faziam parte das minhas intenções. Outro ponto forte do conceito da obra era causar um ruído, um estranhamento no cotidiano. Observar carrinhos que vendem Yakult, pipoca e outros produtos nas cidades, e até mesmo na praia, é comum, porém causei um ruído/estranhamento por fazer uso da inscrição "*Transporto sentimentos*", ainda mais por estender esse transporte como um serviço oferecido ao outro.

Estando mesclada aos vendedores pela cidade ou pela praia, apropriando-me dos moldes sociais de um vendedor cotidiano, eu estava trabalhando e abordando também o seguinte questionamento: em pouco tempo, será possível através da tecnologia transportar sentimentos através de modificações de memória ou processos similares, por exemplo? Esse fato modificará nossos sentimentos, nossos modos de sentir e existir?

Hoje, muitas alterações que podem parecer absurdas podem logo se tornar cotidianas. A memória é um exemplo disso. Paula Sibilia, em seu livro *O show do eu: a intimidade como espetáculo* (2008), apresenta estudos e possíveis conclusões desenvolvidos por equipes das Universidades Harvard e McGill sobre as possibilidades de apagamento ou criação de memórias através de remédios.

Nossas recordações seriam plásticas e, portanto, potencialmente moldáveis – ou seja, tecnicamente manipuláveis. Pode até soar paradoxal, mas seriam justamente aquelas lembranças que se encontram mais profundamente assentadas, aquelas instaladas há muito tempo ou de forma mais intensa em nossas mentes, as que poderiam ser apagadas. (SIBILIA, 2008, p. 127)

Com essa descoberta, feita pela equipe das Universidades Harvard e McGill, de que o cérebro lida diferentemente com lembranças comuns e rotineiras daquelas carregadas de emoção, os pesquisadores chegaram à conclusão de que as recordações mais fortes e emotivas podem ser flexíveis sob condições emocionais. A partir dessa descoberta e do funcionamento dos mecanismos cerebrais, medicamentos que inibem os efeitos biológicos na formação dessas lembranças mais fortes – como a substância propranolol – poderiam apagar algumas memórias. O medicamento seria usado assim que a lembrança ocorresse.

A partir das possibilidades de modificação do funcionamento cerebral – cuja aplicação pode não estar tão distante assim –, as mudanças corporais através da tecnologia genética, dentre outros exemplos, muitos artistas abordam a dicotomia natural/ artificial, assim como as alterações de nossas vidas por meio da tecnologia. Alguns, por exemplo, operam pela ficção ou no campo entre o real e a ficção através da mistura de notícias divulgadas mais recentemente juntamente com as novas possibilidades tecnológicas. Nessa linha trabalha o artista norte-americano Virgil Wong, que apresenta notícias fictícias que misturam genética, notícias recentes e novas possibilidades corporais através da tecnologia em seu site, RYK Hospital. No site, ele disponibiliza, por exemplo, fotos, textos e um breve documentário, *The World's First Male Pregnancy* (elaborado por ele e por Lee Mingwei,), que traz informações sobre a primeira gravidez masculina (NUNES, 2016, p. 90). Os artistas, inspirando-se no modelo de documentário e seguindo os parâmetros desse gênero, vão explicando no documentário como isso aconteceu e suas implicações sociais, bem como o que isso alteraria em termos de relações sociais e modos de existir.

Muitos artistas também optam por um direcionamento reflexivo e criativo sobre veracidade/ ficção nas mídias sociais, como a apresentação de personas. Em seu livro *Mentira de artista: arte (e tecnologia) que nos engana para repensarmos o mundo* (2016), Fábio Oliveira Nunes (artista, professor e pesquisador brasileiro) aponta a “mentira” como “método criativo”, como estratégia de criação. Ele estuda e conceitua a mentira de artista através de trabalhos que se passam pelo que não são. Ele aponta que iludir no campo da arte não é uma metodologia nova, como as pinturas miméticas que enganam pela semelhança em ser o que não são. Na arte contemporânea, essa estratégia metodológica é continuada com os anseios da época. Mas trata-se de uma mentira de natureza poética, uma incursão estratégica que leva em conta o contexto como um sistema em que atua. Essas mentiras de artistas são como organismos que se passam por outros. Semelhantemente ao que ocorre na natureza com os animais que fingem ser o que não são dentro de um contexto.

Seria o que o autor chama de mimetismo sistêmico, isto é, assim como acontece na natureza, as proposições artísticas mesclam-se com o ambiente, com o espaço, com o contexto e criam inter-relações.

O mimetismo e “a mentira” de parecer ser o que não se é são estratégias utilizadas nas proposições artísticas não apenas para um efeito de trote ou piada (embora também tenham esse teor), mas principalmente para dialogar “com mundo de aparências, expectativas e superficialidade, e, tal como a ficção científica, criam modelos capazes de repensar contextos nos quais trafegamos”. (NUNES, 2016, p. 21)

Transporto sentimentos abordou esse procedimento artístico de se mesclar ao ambiente social, ao contexto em que foi inserido e chamou muita atenção tanto pelo texto escrito, mas também pela parte sonora, pois as rodas do carrinho faziam muito barulho durante o movimento de caminhar, colaborando para atrair mais atenção. O fato de eu ser uma mulher a carregar um carrinho com uma caixa um tanto grande pode também ter sido um outro componente de atração para a ação. Portanto, meslei-me à paisagem cotidiana, causando porém um estranhamento, reflexões com a ação.

Em todos os espaços por onde passei, a grande maioria das pessoas observou a ação e percebeu que se tratava de algo estranho. Em nenhum momento passei despercebida. Algumas contribuições ou participações dos espectadores no trabalho se deram por trocas e conversas lúdicas, chacotas, críticas ou manifestações de descrédito. Outras pessoas desejavam mesmo transportar seus sentimentos.

O encontro com o outro, com o inesperado, com as possíveis reações que aconteceriam me causavam medo, alegria, curiosidade etc. A ação seria um experimento para o outro e para mim também. Afinal, estava trabalhando minhas percepções e possíveis respostas diante do que viria, tanto física quanto emocionalmente – como, por exemplo, me observar diante de questões, dúvidas, chacotas etc.

Eu estava em local público e cada vez que saía com o carrinho buscava o encontro, me expor ao outro, experienciar uma situação inusitada, observar-me, observar a cidade, seus acessos, observar os transeuntes, suas falas, suas reações, ao mesmo tempo que minha concentração era bem intensa durante o ato de conduzir o carrinho.

Nessa obra, trabalhei na esfera social em dois espaços: o da exposição (a mostra no MIS) e do urbano/público onde foi realizada a ação. Assim, lidei com o interstício social de que fala Bourriaud em relação às formas de operar o intercâmbio humano na arte contemporânea, diferentes das zonas de comunicação que nos são impostas. Segundo o autor:

(...) para nós, além de seu caráter comercial ou de seu valor semântico, a obra de arte representa um interstício social. O termo interstício foi usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc. O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema. (BOURRIAUD, 2009, p. 22-23).

Com esse trabalho, criei um espaço para troca, para relação social através de conversas, de possíveis “encomendas” e, embora me utilize de “tipos de comunicações” tradicionais da vida cotidiana e também muito utilizadas no comércio como o telefone, o WhatsApp e o e-mail, o serviço que ofereço é de troca. Não há taxa para sua realização, estando portanto, mesmo que valendo-se dos padrões formais do comércio, fora do sistema comercial e financeiro tradicional. Pela sua analogia a trabalhos nos moldes comerciais, muitas pessoas me perguntaram quanto eu cobrava pelo serviço. Nesse sentido, durante meu trajeto no metrô foi necessário esconder com um plástico as informações de telefone, e-mail e os dizeres da caixa, pois ali entendiam esse trabalho com finalidades comerciais, não podendo assim circular no metrô. Fazer propaganda no metrô é proibido, a não ser que se pague por isso.

Esse trabalho também tem ligação com algumas práticas contemporâneas, como o ato de caminhar e de realizar ações em espaços fora dos espaços tradicionais de arte, como a cidade. Careri (2013, p. 27), na introdução de seu livro *Walkspaces: o caminhar como prática estética*, dispõe em três colunas várias palavras que podem ser enlaçadas à vontade para se criar, ler e realizar ações. Algumas das palavras que o

autor cita são: habitar, percorrer, caminhar, perder-se, errar, pessoas, sensações, uma cidade etc. Acrescento: transportar, sentimentos, passagens de estado.

Essas palavras, segundo o autor, são ações que entraram mais recentemente para a história da arte “e que podem revelar-se um útil instrumento estético com o qual explorar e transformar os espaços nômades” (CARERI, 2013, p. 27). Nesse livro, o autor trata do caminhar de modo geral, mas foca em demonstrar que o caminhar tem produzido arquitetura e paisagem. O autor inicia sua reflexão com os caçadores do paleolítico, passando pelas práticas dadaístas, dos surrealistas, assim como dos situacionistas e da Land Art, dentre outros. O estudo é significativo por abordar uma genealogia do caminhar, assim como também os movimentos e artistas que fizeram esse uso. Práticas consideradas performáticas e com o ato de caminhar em seu foco foram realizadas pelos dadaístas desde o início do século XX. Embora não tenham de fato realizado muitas experimentações na cidade, eles deram novas possibilidades de agir nela.

No trabalho que realizei, além de sua inserção e genealogia no campo da prática artística contemporânea ligada principalmente ao caminhar na cidade e às passagens de estados psíquicos que propõe, também pretende entender o caminhar como filosofia. Quando tive o desejo de realizar esse trabalho, que teve como *insight* a imagem de um rapaz, um carregador de caixas de papelão andando pela passarela da avenida 23 de Maio, pensei em realizar uma ação de caminhar, carregar, talvez por remeter mais fortemente à ideia de transporte.

O caminhar foi prática filosófica realizada por muitos pensadores, artistas, poetas como forma de buscar mudanças de estados emocionais, como fonte de encontro de ideias, pensamentos, criações, como fuga, para livrar-se de depressões. Por que não para transportar sentimentos?

Considerações finais

Realizar o trabalho em espaço público foi muito interessante por ampliar as possibilidades de interação, de trocas e por vivenciar a situação que o trabalho estava causando *in loco*. Oferecer também uma possível continuidade do trabalho através de contato de telefone, Whatsapp e e-mail foi também um diferencial, pois realmente quem pedia ou a quem eu oferecia o cartão de contato com o oferecimento do serviço após uma conversa presencial acabava me escrevendo ou me telefonando. Dessa forma, a interação com o trabalho foi estendida. Apresentá-lo em espaço expositivo também trouxe outra forma para a obra, pois o formato de videoinstalação de projeção dos vídeos em três projeções lado a lado tomou uma forma diferente de leitura em relação a ação nas ruas. No espaço expositivo a leitura das projeções gerava continuidades da ação em diferentes paisagens.

Pretendo dar continuidade a esse trabalho, realizando-o em outros estados e países de forma a observar como ele é recebido em diferentes culturas e costumes. Pretendo também realizar, após a captação das imagens de estados e países diferentes, uma videoinstalação com mais telas e estender a ação de transportar sentimentos de um canto a outro do mundo.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Coleção "Todas as Artes")

_____. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Coleção "Todas as Artes")

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

GROZ, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. Trad. Lília Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.

NUNES, Fábio Oliveira. *Mentira de artista: arte (e tecnologia) que nos engana para repensarmos o mundo*. São Paulo: Cosmogonias Elétricas, 2016.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. Trad. Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. 3.ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006.

Submetido em: 30/10/2019

Aceito em: 18/03/2020

Rodrigo Hipólito¹
Fabiana Pedroni²

Subversão e dependência das tecnoimagens: paisagem e câmara escura na arte atual

Subversion and dependence of
technoimages: landscape and
camera obscura in contemporary
art

Subversión y dependencia de las
tecnoimágenes: paisaje y cámara
oscura en el arte actual

Resumo

Este artigo fala sobre a construção de câmaras escuras para o estudo da paisagem na Arte atual. Com tal foco, pensamos a estruturação da paisagem como da ordem da subjetividade através do conceito de *stimmung*, de Georg Simmel, e estabelecemos um diálogo com o sentido de tecnoimagem, de Vilem Flusser. Diante da experiência do sujeito com o “recorte” instituído pelas tecnoimagens e da larga disseminação permitida pela reprodução digital, pensamos os trabalhos de Abelardo Morell e Nilu Izadi como estratégias de subversão do olhar fotográfico. Tal subversão exigiria a presença do indivíduo como parte da construção e revelação do sentido da paisagem. Inclui-se, neste texto, a pergunta pelos limites das estratégias dos artistas citados, tendo em vista que a sobrevivência, difusão e estudo destas obras dependem, em certo nível, da produção e contato do público com tecnoimagens.

Palavras-chave: Paisagem, Imagens Técnicas, Fotografia, Câmara Escura.

¹ Mestrado em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA-UFES), bolsa Capes. Professor do Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM-UFES) e dos cursos de Pedagogia e Psicologia da Faculdade Europeia de Vitória (FAEV). Redator do site *notamanuscrita.com*, apresentador do podcast *Não Pod Tocar*; Editor da Revista do Colóquio (PPGA-UFES). <http://orcid.org/0000-0001-6812-5713>. <http://lattes.cnpq.br/3612827135478814>

² Doutoranda em Artes na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IA-UNESP), mestra em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Facilitadora na modalidade bolsista da Universidade Virtual do Estado de São Paulo (Univesp). Desenvolve pesquisa na área de Arte Educação, sobre livros ilustrados infantis e na área de História das Imagens. Participa do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Imagem, História e Memória, Mediação, Arte e Educação (GPIHMAE - UNESP) e do Laboratório de Pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes (LabArtes - UFES). Desenvolve pesquisa e produção na área de arte contemporânea; Redatora do site *notamanuscrita.com*; Artista, crítica e literária atuante pelos grupos Coletivo Monográfico e NOTAmanuscrita, com os quais tem produzido textos, vídeos, ações performáticas e instalações desde 2012. Podcaster no podcast *Não Pod Tocar*. Recebeu os prêmios Bolsa Ateliê, da Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo com o projeto de instalações “Ínfimos Corriqueiros - Pormenores Possessivos” (2012-2013) e Prêmio de Iniciação Científica como Melhor Trabalho na Área de Humanidades (Ciências Humanas, Sociais Aplicadas, Linguística, Letras e Artes) (UFES-2010). <https://orcid.org/0000-0003-2272-431X>. <http://lattes.cnpq.br/4608508847849874>

Abstract

This article talks about the construction of camera obscura for the study of landscape in contemporary art. With such focus, we think of the structuring of the landscape as of the order of subjectivity through Georg Simmel's concept of *stimmung*, and we establish a dialogue with Vilem Flusser's sense of technoimage. In view of the subject's experience with the "clipping" instituted by technoimages and the wide dissemination allowed by digital reproduction, we think about the works of Abelardo Morell and Nilu Izadi as strategies for subversion of the photographic gaze. Such subversion would require the presence of the individual as part of the construction and revelation of the sense of the landscape. This article includes the question of the limits of the strategies of the artists mentioned, considering that the survival, diffusion and study of these works depends, to a certain extent, on the production and contact of the public with technoimages.

Key-words: Landscape, Techoimages, Photography, Camera Obscura.

Resumen

Este artículo habla sobre la construcción de cámaras oscuras para el estudio del paisaje en el Arte actual. Con tal enfoque, pensamos en la estructuración del paisaje a partir del orden de subjetividad a través del concepto de *stimmung*, de Georg Simmel, y establecemos un diálogo con el sentido de tecnoimagen, de Vilém Flusser. En vista de la experiencia del sujeto con el "recorte" instituido por las tecnoimágenes y la amplia difusión permitida por la reproducción digital, pensamos en los trabajos de Abelardo Morell y Nilu Izadi como estrategias para la subversión de la mirada fotográfica. Tal subversión requeriría la presencia del individuo como parte de la construcción y revelación del sentido del paisaje. Este artículo incluye la cuestión de los límites de las estrategias de los artistas mencionados, considerando que la supervivencia, la difusión y el estudio de estas obras dependen, en cierta medida, de la producción y el contacto del público con las imágenes tecnológicas.

Palabras-clave: Paisaje, Tecnoimágenes, Fotografía, Cámara Oscuro.

Introdução

Georg Simmel, em “A Filosofia da Paisagem” (2009)¹, nos fala como soa contraditória, como definição de paisagem, a ideia de “um pedaço da natureza”, posto que a natureza não se apresentaria em pedaços, mas numa integração impossível de ser rompida. O que nos permitiria seccionar um conjunto de entes de seu estado natural e apresentá-los como uma situação paisagística, isto é, que forme uma unidade que reconhecemos como paisagem, seria um estado de espírito que o autor denomina *stimmung*. Nesse estado de espírito, está contida uma defesa de que nos relacionaríamos animicamente com todo o lugar em que possamos habitar e sobre o qual possamos ter uma visão, isto é, do qual formaríamos uma imagem.

Para sermos tomados pela visão de uma paisagem, construiríamos uma posição sobre um conjunto de entes no mundo e lhe conferiríamos uma unidade como campo, no qual poderíamos atuar. A formação desse conjunto de entes como uma unidade dependeria da disposição do sujeito que estabelece as relações significativas entre as partes. A paisagem não é dada por natureza, mas construída.

O sentido de *stimmung* é da ordem da subjetividade (COELHO, 2011, p. 4) e, por isso, nos permite dissociar entes da natureza e integrá-los num sentido outro, que designamos como paisagem, mesmo que nem todos os conjuntos de objetos dissociados sejam encarados como paisagem. O tratamento que Simmel dá ao conceito de paisagem, ainda como participe de um esforço para compreender o olhar moderno, citadino, sobre a natureza pitoresca, serve bem à discussão mais ampla sobre a paisagem, pois o *stimmung* exige que se considere a formação do conhecimento intuitivo do mundo. Percebemos, no texto de Simmel, uma crítica densa aos princípios da ciência moderna e da religião como formadoras de verdades provindas de suas normas interiores:

A religiosidade, em cuja tonalidade vivenciamos inúmeros sentimentos e destinos, não deriva – ou, por assim dizer, só ulteriormente provém – da religião como um particular domínio transcendente; pelo contrário, a religião brota dessa religiosidade, na medida em que esta cria e extrai de si própria conteúdos, em lugar de formar e colorir os que são dados pela vida e, depois, na vida se entremeiam.

As coisas não se passam de modo diferente na ciência. Os seus métodos e as suas normas, em toda a sua intangível altura e soberania, são, porém, as formas do conhecer de todos os dias, feitas autônomas, que alcançaram a hegemonia. Estas são, sem dúvida, simples meios da práxis, elementos úteis e de certo modo contingentes, entrelaçados com tantos outros para a totalidade empírica da vida; mas, na ciência, o conhecimento tornou-se fim em si, um domínio do espírito administrado de acordo com uma legislação própria – todavia, com esta ingente deslocação do centro e do sentido, ela é tão-só a limpidez e a estruturação em princípios do saber disseminado na vida e no mundo quotidiano. (SIMMEL, 2009, p. 10)

A posição marcada de Simmel frente à relação calculada com o mundo, que a ciência moderna prega, é também um posicionamento positivo frente ao entendi-

¹ O texto “A Filosofia da paisagem”, de Georg Simmel, data de 1913, e é considerado uma das primeiras reflexões sobre paisagem num sentido mais extenso que o da representação pictórica.

mento fenomenológico da realidade. Postar-se diante do mundo de modo ativo, efetuar um recorte dos entes e relacioná-los reflexiva e intuitivamente, é atuar no sentido do *stimmung*, pelo qual a paisagem é concebida na estruturação de um campo de visão que possa reunir e conferir significados às coisas sobre as quais o ser humano se debruça.

Num sentido oposto, aparece o raciocínio de Vilém Flusser, com suas conjecturas acerca das "imagens técnicas" e da necessidade de se pensar um novo modo de relação com o mundo, o qual considera a natureza desse tipo especial de imagem em sua vasta influência no nosso comportamento.

Encontramos, em "A Filosofia da Caixa-Preta" (2002), uma proposta de início para uma "filosofia da fotografia". Com vistas para a grande transformação efetuada no sistema de representação imagética do mundo com o aparecimento da fotografia, Flusser busca demonstrar que a maior parcela do poder produtor da imagem fotográfica pertence e é delimitada pelas possibilidades inscritas na própria câmara, entendida na ideia ampla de "aparelho".

A vanguarda de Flusser é o escândalo de sustentar um mundo em que o humano não se mostra mais como mera relação tensa entre natureza e cultura, mas em que a fissura entre natureza e cultura é evidenciada pela máquina, cuja expressão mais sutil é a ideia de "Aparelho". (TIBURI, 2008, p. 13).

Por "aparelho", não devemos compreender diretamente a máquina, mas todo e qualquer mecanismo produtor de artificialidade, através do qual a máquina atua. Mais do que um mediador entre natureza e cultura, os complexos mecanismos produtores de artificialidade, os "aparelhos", constroem realidade, produzem um mundo de natureza distinta. A fotografia é eleita por Flusser como um produto de "aparelhos" com o qual estabelecemos relações que podem se confundir com as imagens de outra natureza, ditas tradicionais.

Toda a imagem produzida por uma câmara fotográfica está previamente inscrita, isto é, programada na estrutura do aparelho. Nenhum aparelho funciona sem uma programação e esta define o que pode ser feito pela máquina e como podemos utilizá-la. Inscrita nessa determinação, a representação de mundo provinda da imagem fotográfica encerra-se em nosso olhar, em nossa escolha, somente pelas possibilidades previamente estabelecidas para nossa decisão pelo aparelho.

Dentro da caixa-preta, realiza-se um mistério, o qual o fotógrafo não necessita desvendar. Não é requisitado do fotógrafo que conheça a estrutura de funcionamento do aparelho e tampouco as características do "programa" ao qual a máquina obedece. Para fotografar, bastaria decidir entre os recortes que a máquina possa realizar e, então, apertar um botão. A isso se limitaria a participação do sujeito no ato fotográfico, na visão de Flusser. O produto desta deliberação chamamos de "imagem técnica" ou "tecnoimagens".

Nas próximas páginas, estabelecemos relações entre a filosofia da paisagem de Simmel, o entendimento de "tecnoimagem" de Flusser e as pesquisas poéticas de Abelardo Morell e Nilu Izadi.

Subverter Tecnoimagens para Produzir Paisagens

Através da filosofia da fotografia proposta por Flusser, compreendemos que o desconhecimento da programação vigente no aparelho pode ser reconhecido como modo de relação do indivíduo que dispara a câmera com a imagem resultante desse disparo. Encarar a imagem fotográfica como fiel ao mundo captado é outra parte deste modo de relação. Embora a imagem fotográfica seja uma representação do próprio programa existente no interior do aparelho, a ignorância dessa programação põe a imagem técnica como o registro mais fiel do mundo visual. Se assumirmos a imagem predeterminada como representação mais fiel do mundo visual, teríamos, através dela, uma relação predeterminada com o próprio mundo.

Ao caminhar por uma realidade de imagens programadas, estaríamos inseridos na programação. A predeterminação do recorte que fazemos do mundo como uma atitude limitada por aparelhos evidencia-se com a criação das "imagens sintéticas". De natureza completamente distinta, as imagens sintéticas seriam aquelas criadas a partir de códigos e constituídas por sua escrita no interior dos programas, como as imagens feitas por computador. Com esse tipo especial de imagem, teríamos uma tecnoimagens que são pura superfície. As imagens sintéticas existem como imagens apenas na tela e de modo descontínuo. Ao se apagar a tela, as imagens retornam à condição de código imaterial. Assim como com relação às imagens fotográficas, Flusser nos lembra que o sentido das imagens técnicas é a apresentação de sua própria natureza, isto é, trata-se de imagens que nos mostram imagens, não seriam propriamente representações de alguma parcela real do mundo. Elas não possuem profundidade e não são totalmente transparentes na sua vacuidade.²

Nas imagens sintéticas, podemos perceber com maior nitidez a verdadeira força que permite que as imagens técnicas funcionem, apareçam e aparentem o mundo: o cálculo científico moderno. Elas independem da existência de significados ou de mensagens a serem passadas, assim como independem de estruturas naturais que precisem ser representadas, registradas. As imagens sintéticas são a apresentação de um código em uma aparência, são compostas por partículas infinitesimais, ao ponto de lhes atribuímos dimensões nadificadas, dimensões que não podem ser apreendidas sensorialmente, mas apenas pelas "crenças" nas realizações misteriosas do interior da caixa-preta.

O cálculo científico não necessita de qualquer resultado além da correta fórmula. As imagens técnicas são os resultados de formulações e, como todo o resultado correto, estão pressupostas nas fórmulas que as antecedem. A atribuição de sentidos para entes parece, então, correr risco quando assumimos as imagens que mostram apenas a si mesmas como aquelas que melhor nos contam o mundo. Imagens sem original, isto é, simulacros, parecem nos atirar para o nihilismo.

² Para uma discussão mais detalhada a respeito da extensão da proposta de História da cultura de Vilem Flusser e do profundo papel das tecnoimagens nessa proposta, conferir HIPÓLITO, 2015.

E mais de três mil anos se passaram até que tivéssemos “descoberto” este fato, até que tivéssemos aprendido que a ordem “descoberta” no universo pelas ciências da natureza é projeção da linearidade lógico-matemática dos seus textos, e que o pensamento científico concebe conforme a estrutura de seus textos, assim como o pensamento pré-histórico imaginava conforme a estrutura das suas imagens (FLUSSER, 2008, p. 17).

Percebemos que as ciências formulam as representações do mundo que constroem enquanto caminham pela técnica e pelo cálculo. Quando se entende tal fato, as pedras (cálculo) do cordão histórico se soltam e forja-se uma condição niilista. Pela defesa de Flusser, com a consciência dessa situação, o ser humano escapa da condição histórica e habita na pós-história. Nessa nova condição, o homem é um jogador. Ele joga com os conceitos calculáveis, com os dados contáveis. (FLUSSER, 2008, p. 17).

Esse é o “modelo fenomenológico” da história da cultura que Flusser desenvolve para lidar com as imagens técnicas: “Tridimensionalidade / bidimensionalidade / unidimensionalidade / zerodimensionalidade” (FLUSSER, 2008, p. 18).

No conjunto de ensaios, “O Universo das Imagens Técnicas: Elogio da Superficialidade” (2008), Flusser dá continuidade à “Filosofia da Caixa Preta” e explicita caminhos possíveis de uma sociedade tomada por imagens sintetizadas. Se o modo como nos relacionamos com as imagens atuais não é o mesmo dispensado para as imagens tradicionais, então, a diferença de natureza entre esses tipos de imagens torna diverso também o conteúdo que podem transmitir.

A conjuntura que se forma quando enxergamos o mundo pela nadificação pertencente às imagens técnicas poderia tomar uma conotação de desastre. Porém, para Flusser, o modo de relação do sujeito atual com o mundo, definido pela atividade indireta do sujeito sobre o mundo, colocaria o sujeito na condição de livre criador. Se pensarmos as imagens técnicas pelo poder dos aparelhos e o próprio ser humano como um programador-programado, a nova relação estabelecida com o mundo seria a de “apontar” e discernir entre informação nova e informação redundante. O processamento dos dados não caberia, necessariamente, ao humano, mas aos aparelhos cada vez mais capazes de cruzar conteúdos para gerar situações improváveis. O poder do ser humano e, deste modo, também aquilo que o mundo exigiria do ser humano, seria o esforço de demandar ações e pinçar informações novas, situações improváveis: criar.

O mundo para o qual Flusser nos conduz é um mundo de puros criadores. O grande desafio seria manter a consciência e a qualidade de “sensor” diante da nulidade carregada pelas imagens sintetizadas, da qual tentamos fugir como vampiros da cruz. Um sujeito que vivesse religiosamente, como é o comportamento que o autor propõe para essa “nova espécie” humana (posto que a crença na capacidade calculadora dos aparelhos eleva-se mesmo para além do discurso e da percepção) provavelmente não possuiria mais a qualidade de uma recepção crítica, necessária para lidar com a avalanche de improbabilidade que os aparelhos atuais criam. A morte da cultura na solidão e no tédio é o fim mais reconhecível nesse cenário sem objeto nem sujeito.

Mas, talvez não possamos reconhecer essa revolução como positiva e sejamos também incapazes de realizar uma revolução comportamental equivalente ao poder da técnica, pois somos seres da História, seres passados.³

Podemos conectar os pensamentos de Simmel e Flusser num mesmo conjunto de questionamentos sobre as transformações nos caminhos de Natureza e Cultura, porém, como posturas opostas: enquanto um (Simmel) pede a retomada de uma relação fenomenológica com a paisagem e entende esta e o mundo no qual ela se insere como o resultado de uma experiência objetiva/subjetiva individual inevitavelmente metafísica, o outro (Flusser) nos fala de um mundo construído como rede de dados que geram informação nova pela deliberação humana e positiviza a sociedade das imagens sintéticas, na qual a paisagem pode ser comparada a figura de mapas sobre os quais conectamos pontos que nada mais representam além de pontos.

O pedido de Simmel é por uma retomada da relação, com as coisas no mundo, que seja desgarrada de determinações prévias, de formulações que pressupõem um resultado. Esta seria a crítica ao modo cientificista de geração de conhecimento, pois este independeria da experiência direta. Através do uso do cálculo e da técnica moderna para modificar e dar sentido ao mundo, o homem comporia o significado das coisas sem considerar o fenômeno (uma manifestação do "em si", da coisa no mundo para a consciência).

Flusser, por sua vez, admite o domínio do cálculo e propõe que o modo de relação com o mundo estabelecido pela técnica moderna deva ser encarado como novo, mas não combatido. Assumir o modo de revelação dos sentidos das coisas através de representações vazias, provindas da pura formulação, e aprender a jogar com esses dados para deliberar informações novas seria tomar o papel de livres criadores.

Recompor a relação temporal com a paisagem, através do jogo com as imagens técnicas, e margear sua condição de representações de si mesmas (simulacros), é uma das possibilidades apresentadas pela estratégia da câmara escura na Arte atual. O cubano Abelardo Morell tem trabalhado a estratégia da câmara escura para estruturar situações paisagísticas desde a década de 1990, ainda como estudante do *Massachusetts College of Art*.

A partir de sua residência na *Civitella Ranieri Foundation*, em Umbertide (Itália, 2000), Morell tem relacionado a experiência da projeção da câmara escura com o espaço que é habitado pelo sujeito diante da paisagem, especificamente quartos de hotéis. Ao integrar a imagem resultante da técnica da câmara escura com os objetos e imagens presentes nos quartos dos hotéis, Morell intensifica a exigência presencial e pessoal para o contato com aquela imagem.

³ Nota a respeito de projeto de pesquisa, excluída para evitar conflito na análise cega do trabalho.

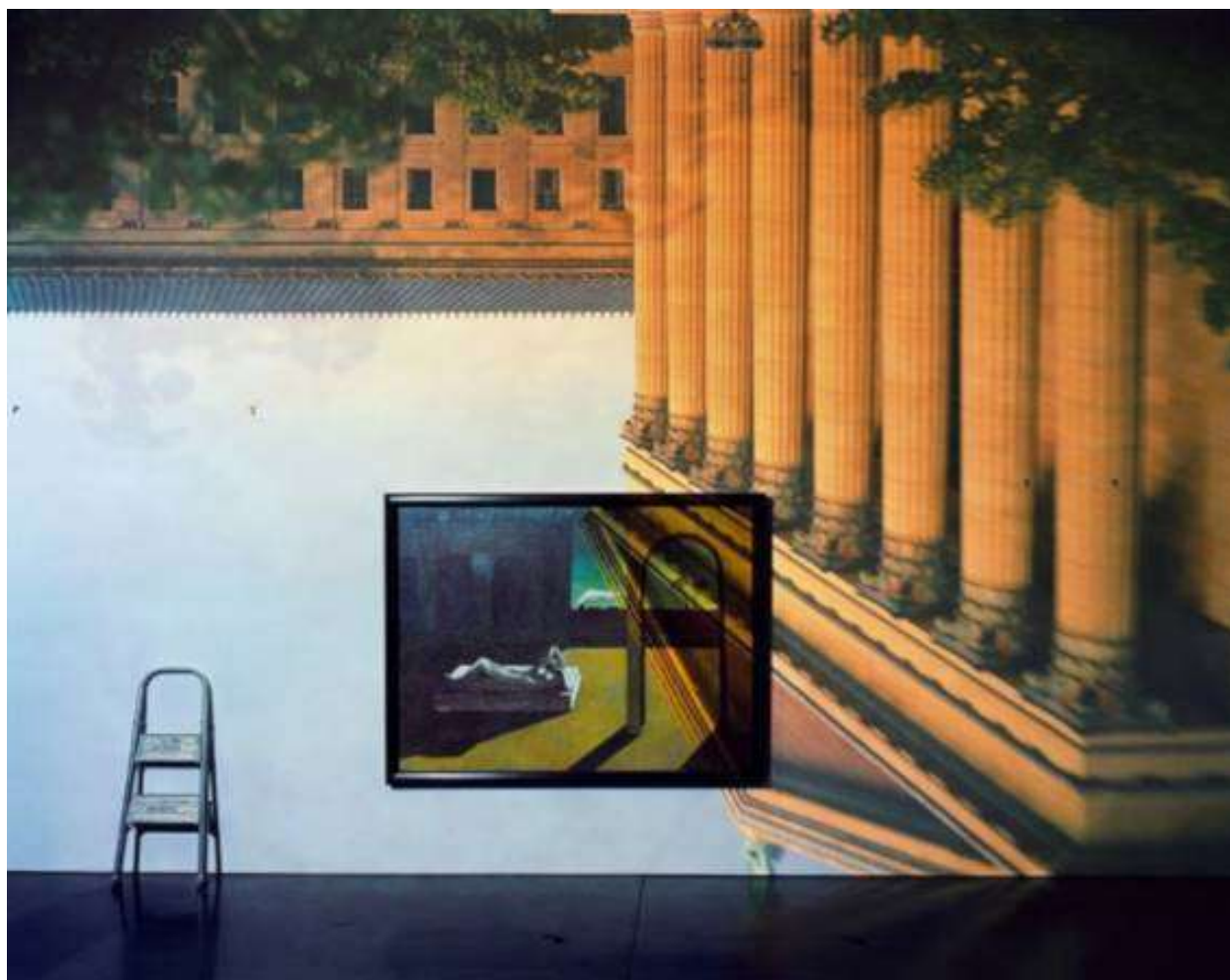


Fig. 1. Abelardo Morell, "Camera Obscura: The Philadelphia Museum of Art East Entrance in Gallery #171 with a DeCherico Painting", 2005. Fonte: <http://www.abelardomorell.net/>

Torna-se evidente, ainda que o indivíduo não esteja inserido na paisagem a qual esteja capacitado para reconhecer, que tal paisagem passa a lhe pertencer como representação efêmera e presencial, assim como, temporalmente, aquele indivíduo é circunscrito pelo quarto de hotel. Diante de uma projeção de câmara escura, a paisagem mostra-se como o recorte que é, determinado por nossa capacidade de conjugar os elementos da imagem invertida para o espaço no qual nos encontramos inseridos.

Objetivamente, a imagem-reflexo da paisagem, utilizada na estratégia da câmara escura, pode mesmo ser um "falso", tratar-se de uma projeção de uma pintura ou uma fotografia de outra época. Nos interessa, aqui, a relação entre o quarto, que faz a vez de caixa-preta, e o reconhecimento da imagem invertida como uma paisagem possível de ser encontrada no mundo externo. É esse diálogo entre paisagens de natureza, distinta, que encontramos na intervenção feita no *Philadelphia Museum of Art*, em 2005 (Figura 1). Nessa intervenção, Morell integra ao espaço uma pintura de De Chirico com a projeção de câmara escura, ambas apresentadas como paisagens realizadas pelo homem, mas nas quais este estaria ausente. Nesse caso, a caixa-preta é o mesmo que o cubo branco⁴.

⁴ Sobre as transformações formais dos espaços expositivos especializados em Arte, ocorridas entre os anos 1950 e 1970, conferir O'DOHERTY; MCEVILLEY, 2002.

De modo distinto trabalha iraniana Nilu Izadi, para quem a paisagem não necessariamente aparece como captação. Enquanto Morell produz verdadeiras fotografias resultantes do processo longo de projeção da câmara escura (média de oito horas), Izadi propõe uma experiência presencial e finita, a qual faz da paisagem projetada uma forma que se esvai, se enfraquece e se fortalece com o correr das horas. Izadi constrói a estrutura de suas câmaras escuras especificamente para a paisagem que deseja estudar. A proposta da artista se aproxima mais de um reestabelecimento de laços pessoais, vivenciais com a representação das paisagens escolhidas, que trata o espaço de projeção como local de exibição da paisagem que “passa”, que desvanece.

Nessas câmaras escuras a paisagem aparece na dependência de três fatores: (i) da disposição subjetiva e capacidade de conjugação de informações do sujeito que presencia a projeção, (ii) das características do ambiente escolhido para ser “transformado” em paisagem e (iii) dos possíveis recortes a serem feitos pela localização da câmara de Izadi. O ambiente do deserto (*Western Sahara*, 2006. Figura 2) poderá ser transformado em paisagem com recortes diferentes de uma floresta (*Nagaon Beach*, 2000. Figuras 3 e 4), ou do espaço urbano (*Kingston Tower*, 2007)⁵. Os recortes possíveis serão de domínio da câmara escura construída (para onde estará voltada e qual a extensão de sua projeção?). Mas, a possibilidade de estabelecimento de laços com a imagem apresentada pela câmara escura, no caso de Izadi, estará sob as condições de assimilação do sujeito presente na caixa-preta e da qualidade da luminosidade no momento da apreciação.



Fig. 2. Nilu Izadi, “Western Sahara”, 2006. Câmara escura montada no deserto da Argélia com tendas de tecido de algodão. Fonte: <http://nilufar.co.uk/>

⁵ A variedade de projetos e estudos de paisagens realizada por cada um dos artistas pode ser encontrada, embora não relacionada, nos sítios: Nilu Izadi em: <http://nilufar.co.uk/> e Abelardo Morell em: <http://www.abelardomorell.net/>.



Fig. 3. Nilu Izadi, "Nagaon Beach", 2000. Câmara escura montada com caixa de madeira próximo ao Mar da Arábia. Fonte: <http://nilufar.co.uk>



Fig. 4. Nilu Izadi, "Nagaon Beach", 2000. Câmara escura montada com caixa de madeira próximo ao Mar da Arábia. Fonte: <http://nilufar.co.uk>

Izadi utiliza a câmara escura não como aparelho que artificializa a paisagem, mas como estratégia de presentificação. Essa estratégia, principalmente quando não há o registro fotográfico, ressalta a transitoriedade da paisagem, sua condição subjetiva e suas ligações histórico-sociais. Tais possibilidades do trabalho podem ser verificadas na intervenção com câmara escura realizada na Yellow House, em Beirute, em 2010 (Figura 5). Nesse caso, a paisagem projetada da cidade é apresentada com as memórias da guerra Iran-Iraque (1982), quando se forma a imagem sobre as paredes da residência de 1924 que guarda as marcas do tempo e do conflito.



Fig. 5. Nilu Izadi, "Yellow House", 2010. Câmara escura dentro de residência em Beirute. Fonte: <http://nilufar.co.uk/>

A experiência com a câmara escura é exclusivamente temporal. Apesar de tratar-se de uma estrutura similar a de captação fotográfica, no caso da câmara escura, não há a necessidade do registro da imagem projetada, ou, minimamente, é dispensável essa pretensão. Os objetivos dos trabalhos de Morell e Izadi são distintos, não exatamente opostos, mas ambos jogam, intencionalmente ou não, com tecnoimagens.

As câmaras escuras de Morell são propositalmente registradas em fotografias tecnicamente impecáveis. Já os resultados das instalações de Izadi são divulgados, estudados e referenciados através de imagens técnicas. Mais profundamente, ambos os trabalhos reivindicam uma posição crítica e "de margem" com relação à fotografia. Em todo caso, eles dependem naturalmente da existência dessas imagens para serem compreendidas como modo de estabelecimento de algum conhecimento sensorial do mundo. Nessas câmaras escuras, as imagens técnicas estão mais presentes do que em sua pura apresentação. Se as imagens técnicas e sintéticas representam sua

própria natureza de imagem, na estratégia da câmara escura em obras atuais, a natureza das tecnoimagens é evidenciada sem que haja a presença destas.

Essas obras não tratam necessariamente com fotografias, embora seja inevitável recorrer ao entendimento do que seja fotografia para estudá-las. Há, em fotografias, uma impossibilidade de se apreender a maior qualidade dessas obras, que é mesmo a vivência desprendida do registro. Essa vivência exige um entrelaçamento fenomenológico com a composição que se decide instituir como paisagem. É possível, na intersecção dessas duas condições, registro fotográfico e câmara escura, entrever uma possível síntese das críticas de Simmel e de Flusser (experiência com o fenômeno e conhecimento pela técnica).

Conclusões

A determinação da paisagem através do estado de espírito de *stimmung* clama por um olhar sobre o mundo que venha desgarrado de preceitos calculáveis e calculados. Porém, o olhar para o mundo sob o domínio das imagens técnicas possui já um recorte determinado por programas e aparelhos, dos quais somos integrantes. A estratégia da câmara escura, retomada no momento em que todas as experiências parecem ser memorizadas tecnicamente, surge como um contraponto temporal que diz: o sujeito sempre é um externo à paisagem que pode inventar, assim como é externo à imagem que procura fazer das coisas reais.

Quando a unidade da existência natural se esforça, como acontece diante da paisagem, por nos enredar em si, revela-se como duplamente errônea a cisão entre um eu que vê e um eu que sente. Como seres humanos integrais, estamos perante a paisagem, natural ou artística, e o ato que para nós a suscita é, de forma imediata, contemplativo e afetivo, que só na reflexão ulterior se cinde nestas particularidades. (SIMMEL, 2009, p. 17).

A subversão das tecnoimagens, da qual a sociedade telemática é dependente, realizada pelas estratégias poéticas de Abelardo Morell e Nilu Izadi, constroem uma ponte entre duas vias de pensamento sobre as relações de Natureza e Cultura aparentemente não conciliáveis. Através do pensamento de Simmel, compreendemos que a paisagem não se faz apenas no embate entre um mundo natural e um mundo artificial, mas na subjetivação dos sujeitos que observam. Nesse sentido, a paisagem surge como experiência e é constituída não apenas pelos elementos formais percebidos e encaixáveis como peças. O conjunto que forma uma paisagem possui elementos próprios do estado de espírito, da memória, do corpo, do lugar em que tal paisagem está inscrita e do meio utilizado para permitir sua observação.

Ao pensarmos na relevância do meio, o pensamento de Vilem Flusser não deixa escapar as extensas mudanças efetivadas em nosso modo de perceber e deliberar sobre o mundo com o advento dos aparelhos, em especial aqueles que produzem artificialidade através da imagem. O que as tecnoimagens realizam não seria um distanciamento do mundo natural, mas sim a possibilidade de construção de um mundo de outra ordem. A imaterialidade e a impermanência das "imagens sintéticas" exigem

um sujeito capaz de deliberar sobre dados inscritos numa programação. A experiência criativa flusseriana é um ato de deliberação que pode ser simbolizado pelo poder de apontar, de apertar botões.

Em Abelardo Morell e Nilu Izadi, o caminho rumo ao zerodimensional flusseriano se desvia para a experiência temporal subjetiva de Georg Simmel. A paisagem, como construção transitória, tem sua polissemia ressaltada nos aspectos presenciais da experiência individual com a câmara escura e seus atributos histórico-sociais evidenciados pelos significados coletivos expostos por seus elementos formais. As tecnoimagens, subvertidas como estratégia poética, em Morell e Izadi, promovem mais do que um retorno a entendimentos tradicionais de paisagem e fotografia, mas saídas para experiências significativas com mundos os quais transformamos e habitamos.

Referências

COELHO, Leticia Castillio. *A Paisagem na Fotografia: os rastros da memória nas imagens*. GPIT (Grupo de Pesquisa Identidade e Território), Porto Alegre: UFRGS, 2011. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/gpit/wp-content/uploads/2011/03/castilhos-leticia-a-paisagem-na-fotografia.pdf>> Acesso em: 10 de out. 2019.

FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas: Elogio da Superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

HIPÓLITO, Rodrigo. *O Mal da Imagem (?) e as estratégias de apropriação em "Mouchette.org"*. Orientador: Angela Maria Grando Bezerra. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.ufes.br/handle/10/2131>>. Acesso em 29 out. 2019.

O'DOHERTY, Brian; MCEVILLEY, Thomas. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SIMMEL, Georg. *A Filosofia da Paisagem*. Covilhã: Universidade da Beira Interior/LusoSofia Press, 2009.

TIBURI, M.. *A Máquina de mundo: uma análise do conceito de aparelho em Vilém Flusser*. Revista Ghrebh, Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia. São Paulo, março/2008 n. 11, pp. 120-146. Disponível em: <https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%2011/09_tiburi.pdf>. Acesso em: 07 out. 2019.

Submetido em: 30/10/2019

Aceito em: 12/03/2020

**Marcelo Eugenio Soares
Pereira¹**

Um caderno de viagem²

A travel book

Un cuaderno de viaje

Resumo

Este artigo investiga alguns aspectos formais e conceituais de um caderno de viagem, desenvolvido por mim entre os anos de 2013 e 2014. A metodologia, de ordem qualitativa e exploratória, baseia-se na análise de alguns dos desenhos nele presentes. Tais análises são amparadas por contribuições advindas do campo da história da arte e sua relação com o passado segundo Kern (2013). No que concerne à temática dos cadernos de viagem e dos artistas viajantes, baseia-se nas reflexões de Dourado da Silva (2013), Pesavento (2007) e Taquelim (2008). Além disso, aborda algumas implicações de ordem estética a partir do pensamento de Gumbrech (2006). Desse modo, visa reconhecer a relevância e atualidade da prática do caderno de viagem como espaço de experimentação plástica e exercício de um olhar mais atento ao entorno.

Palavras-chave: Caderno de viagem; Desenho; Artes Visuais; Viagem.

Abstract

This paper examines some formal and conceptual aspects from a travel book, developed by me between 2013 and 2014. The methodology, which is qualitative and exploratory, is based in an analysis of some of the drawings from travel book. The analyses are amplified with contributions from art history and its relationship with the past, following Kern (2013). The examination of travel books and traveling artists is based on the work of Dourado da Silva (2013), Pesavento (2007) and Taquelim (2008). Additionally, it deals with some of the implications of the aesthetic order following the work of Gumbrech (2006). In this way, my work recognizes the relevance of the travel dairy as a space of artistic experimentation and an more thoughtful look at surroundings.

Key-words: Travel book; Drawing; Visual arts; Travel.

Resumen

Este artículo investiga algunos aspectos formales y conceptuales de um cuaderno de viaje, desarrollado por mi entre los años 2013 y 2014. La metodología, de orden cualitativo y exploratoria, se basa en la análisis de algunos de los dibujos ahí presentes. Dicho análisis se realizó tomando aportes del campo de la historia del arte y sus relaciones con el pasado segun Kern (2013). En lo que concierne a los cuadernos de viaje y los artistas viajeros esto está de acuerdo con el pensamiento de Dourado da Silva (2013), Pesavento (2007) y Taquelim (2008). Además, destaca algunas implicaciones de orden estético a partir del pensamiento de Gumbrech (2006). De esta manera, intenta reconocer la importancia y actualidad de la práctica del cuaderno de viaje como un espacio de experimentación plástica y, al mismo tiempo, ejercicio de una mirada más sensible del alrededor.

Palabras-clave: Cuaderno de viaje; Dibujo; Artes visuales; Viaje.

¹ Mestre em Artes Visuais (UFRGS), Especialista em Pedagogia da Arte (UFRGS) e Bacharel em Artes Visuais (UFSM). CV: <http://lattes.cnpq.br/5800420230944108>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5620-2128>. E-mail: marceloeugenio85@gmail.com

² Algumas ideias presentes nesse artigo fazem parte da dissertação *Acumular tesouros: um olhar sobre os cadernos de desenho* (PEREIRA, 2015) de minha autoria.

1. Introdução

Em *Meia noite em Paris* (Woody Allen, 2011) acompanhamos o extraordinário percurso do protagonista em suas deambulações por diferentes períodos históricos, comum a todos os personagens com os quais ele se depara, está a ideia de que em períodos históricos anteriores tudo era superior. A fantasia de uma nostálgica volta ao passado, tão explorada pelo cinema e pela literatura, parece estar cada vez mais próxima de nós. Se não podemos efetivamente empreender essa viagem, temos ao menos cada vez mais recursos que nos permitem vivenciar “experiências de passado”. Seja por meio da moda, festas temáticas, ou das coleções de Lps (que o advento das mídias digitais, salvo todas as probabilidades, ainda não foi capaz de soçobrar completamente), é possível estabelecer algum tipo de contato com os hábitos e tecnologias de outras épocas.

Na arte contemporânea chama a atenção o crescente interesse de artistas e curadores por tecnologias artísticas oriundas de séculos passados, tais como a gravura em metal, a fotografia analógica e outras técnicas consideradas obsoletas. No entanto, esse não é um fenômeno exclusivo da arte atual, tendo em vista que a arte moderna, para citar apenas um exemplo, lançou mão de semelhante retorno ao passado tanto em termos técnicos quanto estilísticos. São exemplos emblemáticos as máscaras africanas no caso do desenvolvimento do Cubismo, e das técnicas dos pintores de areia Navajo estudadas por Pollock (KERN, 2013). De acordo com Kern (2013, p. 20):

Em comum a todas essas manifestações a preocupação, por parte de movimentos artísticos de vanguarda, com a adoção de referências tidas como “antigas”, “tradicionais” ou “abandonadas” e o comprometimento com a ideia de que é possível inovar por meio da recuperação, em vários níveis e em sentido amplo, do passado.

Embora os escritos sobre as vanguardas históricas enfatizem as suas premissas pela inovação, tais movimentos artísticos, recorrentemente, apropriam-se do passado como referência para suas criações por compreendê-lo como um tempo não devidamente explorado e que, por conseguinte, ainda possui valores a serem desvendados (KERN, 2013). Nesse sentido, o passado pode ser tomado não apenas enquanto uma delimitação temporal, mas, sobretudo, como um local à margem do presente, onde os artistas, por vezes, direcionam o seu interesse em uma busca aparentemente paradoxal: encontrar novidades naquilo que está “desatualizado”. Kern (2013, p. 36) argumenta que:

Um dos aspectos da crise decisiva do artista contemporâneo parece dizer respeito ao julgamento do valor histórico de uma série de imagens e de tecnologias que, de outra maneira, seriam legadas ao esquecimento. São inúmeros os artistas que, hoje, utilizam, de modo direto ou indireto, velhas tecnologias ou seus resultados como meios, ou mesmo como objetos de suas obras.

Seja ao apropriar-se dessas velhas tecnologias de um modo completamente inusitado, ou utilizar-se delas de acordo com aquilo para o que foram desenvolvidas,

o artista atua como uma espécie de explorador do passado. Além de indicar uma preferência estética, incita uma reflexão a respeito da cultura de consumo, e de como nos relacionamos com o passado, o presente e a perspectiva de futuro. Antes, porém, de discorrermos sobre essas questões atuais, voltemos nossa atenção para o passado a fim de, por meio da produção artística de Debret, nos aproximarmos dos tradicionais cadernos de viagem e dos seus criadores, os artistas viajantes.

Integrante da Missão Artística Francesa, a qual, além de artistas era composta por artífices e cientistas, coube a Debret contribuir com a instauração do ensino de arte no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, então capital do Império. A criação da Academia Imperial de Belas Artes, na qual o artista assumiu a cátedra de pintura histórica, estava em consonância com os ideais, elaborados pelo Príncipe Regente Dom João, para “civilizar os trópicos” com a ajuda de diversos profissionais europeus. Além dessa missão, Debret ocupou-se em registrar os tipos e costumes brasileiros durante os quinze anos que aqui permaneceu, de 1816 a 1831 (PESAVENTO, 2007). Recentemente, uma nova contribuição para a compreensão do trabalho desse artista foi a publicação fac-similar do seu caderno de viagem realizado durante sua estada em solo brasileiro: *Jean-Baptiste Debret, Caderno de Viagem*, com organização e texto de Júlio Bandeira (2006). Segundo Alves (2009, p. 6): “Debret fez suas aquarelas nas ruas, dissolvendo com o pincel molhado as placas de pigmento aglutinados em goma arábica, uma técnica rápida que traduz as primeiras impressões”. De fato, a aquarela parece ser ainda a técnica mais apropriada para produções artísticas realizadas ao ar livre, tendo em vista que o seu tempo de secagem acelerado possibilita ao artista realizá-las no instante mesmo em que as cenas apresentam-se a seus olhos. Pesavento (2007, p. 4) também refere-se ao modo de produção desse artista nas ruas quando comenta que: “Debret, com traços rápidos, capta o instante, em cenas tomadas *d’après nature*. Desenha, pois, o que vê, o que lhe chama a atenção, o que capta sua curiosidade e que será depois retrabalhado e reaproveitado [...] em seu atelier”.

Para além do valor documental desses desenhos, vale a pena investigarmos de que modo os cadernos de viagem, aparentemente restritos a determinado período histórico, ainda encontram lugar de interesse na prática artística contemporânea. Um significativo exemplo da atualidade do caderno de viagem pôde ser conferido na 8ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul (Porto Alegre, 2011). Com curadoria de Alexia Tala, o segmento *Cadernos de Viagem* convidou artistas a realizarem viagens por diferentes regiões do Rio Grande do Sul. De acordo com Tala (2011, p. 292) esse título foi escolhido tendo em vista que: “[...] geralmente, o caderno ou diário de bordo é o lugar em que são registradas as anotações, os desenhos e as experiências colhidas em forma de reflexão e memória”. Talvez a mostra tenha frustrado aqueles que a visitaram na expectativa de um encontro literal com os cadernos de viagem, uma vez que seu título é metafórico e a grande maioria dos artistas apresentou vídeos, performances, objetos e, caso tenham realizado cadernos, eles não foram exibidos¹. Seja como for, fica premente, em ambos os casos, uma compreensão do caderno como um receptáculo de pensamentos e lembranças.

¹ Uma exceção foi o artista mexicano Sebastian Romo que, ao lado de instalações e intervenções, apresentou também seus cadernos realizados durante sua viagem à região fronteiriça do pampa. Tais cadernos estavam repletos de anotações, esboços, fotografias e projetos.

A partir dos exemplos até agora abordados notamos duas práticas distintas dos cadernos de viagem. Uma delas é a de um “caderno de viagem conceitual”, no qual a ideia de deslocamento é o mais importante e, por isso, está diretamente atrelada com a produção artística contemporânea; a outra é o caderno de viagem tomado como herança dos artistas viajantes e que, portanto, configura um uso artístico tradicional, com a presença de registros gráficos da paisagem natural e urbana. Vale salientar que ao me referir, nesse estudo, ao termo caderno de viagem é a respeito dessa segunda categoria que me dirijo, pois nela está embasada minha prática artística e, conseqüentemente, as minhas reflexões. Sobre a liberdade de criação do artista contemporâneo, Danto (2006, p. 49-50) salienta:

Hoje é possível ser um artista americano ou europeu que faz máscaras e fetiches, bem como um artista africano que pinta paisagens em perspectiva. No sentido em que certas coisas não eram possíveis para um africano ou europeu em 1890, tudo é possível hoje. Ainda assim, estamos confinados à história.

Ao decidir realizar um caderno de viagem, o artista de hoje possui a oportunidade de transitar livremente entre as duas práticas gerais anteriormente mencionadas e suas derivações, mesclando-as e podendo escolher, até mesmo, um modo de realização exclusivamente antigo sem que com isso, no entanto, o caderno deixe de refletir, invariavelmente, questões do seu próprio tempo, conforme veremos no exemplo a seguir.

Final do século XIX. Roberto Ivens, artista e então Tenente da Marinha Portuguesa, participa, ao lado de Capelo, de duas expedições para a África, naquela ocasião território dominado por Portugal. Nos cadernos de viagem produzidos por Ivens durante as expedições predominam o desenho de figuras humanas e de práticas locais, bem como indicações de itinerários, mapas hidrográficos, e outras anotações realizadas durante seus deslocamentos. Como era usual, os artistas ficavam encarregados do registro dos distintos aspectos da viagem, tais como as paisagens, a fauna, a flora e os costumes. Assim, a descrição verbal e os desenhos desempenhavam uma função complementar no processo de registro e catalogação dos territórios percorridos que, quando do retorno dos exploradores, deveriam ser apresentados às autoridades reais, mantenedoras das viagens (TAQUELIM, 2008). Cerca de dois séculos após essa expedição, o cineasta português Romão realiza o documentário *De Angola à Contra-costa* (Portugal, 2013), refazendo o percurso dos exploradores portugueses pelo continente africano. Além dos registros audiovisuais, o documentário conta com a participação do artista português João Catarino que, munido de um caderno de viagem, registra os cenários e gentes locais, além de cenas dos bastidores do documentário. Caso houvesse sido realizado a partir do ponto de vista do povo colonizado e não, por uma segunda vez, pelas lentes do colonizador, quiçá o documentário fosse uma oportunidade ímpar para dar voz à população dominada.

Independente disso, o caderno de viagem de Catarino nos serve para refletirmos sobre uma das possibilidades que esse suporte apresenta no cenário artístico contemporâneo. Ainda que executado de um modo tradicional (registro de viagem

por meio da aquarela), esse caderno aponta para questões atuais, sendo uma delas, a nosso ver, a persistência de um olhar colonialista. Ademais, com exceção das condições de trabalho, péssimas para o artista na época de Ivens, que precisava lidar com toda sorte de intempéries, privações e as eventuais mortes dos companheiros de viagem, pouca coisa difere na maneira como ele e Catarino realizaram seus registros gráficos, pois temos ainda o desenho sobre as páginas de cadernos e a recorrência da aquarela para sua colorização.

Mas, afinal, diante da alta excelência e ampla circulação dos equipamentos videográficos recentes, qual o sentido de continuar capturando cenas de viagem por meio do desenho e da aquarela? Talvez recorrer a essas linguagens artísticas tradicionais seja justamente um contraponto aos cliques frenéticos das câmeras de celulares a que estamos habituados hoje em dia. É justamente na contramão da enxurrada de imagens obtidas através das câmeras dos *smartphones* que os artistas autodenominados como *urbansketchers* parecem empreender seus esforços.

Criado em 2007 pelo ilustrador e jornalista espanhol Campanario, os *urbansketchers*, atualmente conhecidos pela abreviação USK, são grupos de artistas ou simplesmente amantes do desenho *in loco* que têm se organizado em grupos, ao redor do mundo, com o intuito de desenhar, geralmente de um modo detalhista, suas cidades ou locais visitados. Em seguida, esses desenhos são compartilhados em diferentes mídias sociais, tais como flickrs, blogs e sites, com as sinalizações dos locais e contextos nos quais foram realizados, conforme indicações do manifesto escrito por Campanario (VALGAS, 2019). Diante disso, poderíamos considerar que o *urbansketcher* é o artista viajante contemporâneo e o seu *sketchbook* nada mais é do que uma atualização do caderno de viagem. Além das semelhanças formais e de uso, tanto a premissa do artista viajante quanto do *urbansketcher* parece estar fundamentada em um olhar mais atento e sensível ao entorno. Nessa perspectiva, para Crary (2001), desde a revolução industrial vivemos em um constante jogo entre a atenção e a desatenção, propiciado pela produção acelerada de produtos e seu elogio ao novo. O trecho a seguir é um bom exemplo do pensamento de Crary (2001, p. 84) a respeito dos novos desafios perceptivos aos quais estamos submetidos desde então:

Parte da lógica cultural do capitalismo exige que aceitemos como natural a mudança rápida da nossa atenção de uma coisa para a outra. O capital, como troca e circulação aceleradas necessariamente produz esse tipo de adaptabilidade perceptiva humana e torna-se um regime de atenção e desatenção recíprocas.

Embora Crary esteja referindo-se a um período histórico específico, a saber, o final do século XIX, é possível identificarmos a permanência e abrangência dessas questões em nosso cotidiano. Ao viajarmos, por exemplo, não é raro que nos deparemos com pessoas realizando infundáveis registros em foto e vídeo, e poucas delas efetivamente observando aquilo que estão registrando. Algum dia, talvez, venham a conhecer esses lugares a partir dos registros realizados. Em contrapartida, um outro tipo de atenção, menos fugaz, é condição primordial para a elaboração dos cadernos de viagem, já que o tipo de desenho que eles contêm exige um tempo desacelerado,

no qual um olhar atento e sensível em direção ao que nos cerca é solicitado para que as paisagens sejam representadas. Afinal, como desenhar uma paisagem sem olhar atentamente para ela? Em razão disso, em um contexto social que prima pela produção em massa de imagens e outros estímulos visuais, compreendemos as práticas do caderno de viagem como um exercício de atenção e, até mesmo, de resistência.

2. Primeiros destinos

Poderíamos nos ocupar, a partir desse momento, com inúmeros exemplos emblemáticos de artistas que fizeram uso de cadernos de viagem. Porém, tendo em vista que esse estudo trata-se de uma reflexão acerca da minha produção artística, os exemplos pontuais dos cadernos de outros artistas possuem como função destacar pontos convergentes e divergentes de nossas produções e, assim, ampliar o debate aqui proposto. Desse modo, nas páginas seguintes traçaremos um breve percurso da minha relação com os cadernos de desenho, e que culminou no caderno de viagem aqui abordado.

Há alguns anos o hábito de desenhar sobre páginas de cadernos me acompanha por todos os lugares. Eles contêm registros, esboços e projetos, em uma espécie de catalogação sensível do cotidiano. Contudo, para além dessas qualidades de arquivamento, as questões que emergem dessa prática podem ser compreendidas como momentos que sinalizam um fazer artístico que, em linhas gerais, engendra duas possibilidades, aparentemente distintas, mas que estabelecem uma dialética. A primeira delas é a de um desdobramento de ideias inicialmente surgidas nos cadernos e que acabam por desencadear obras finalizadas. A segunda, bem mais recorrente do que a primeira, diz respeito a uma produção mais ou menos desprovida de um pragmatismo e que está alicerçada no hábito de desenhar sem outra razão que não o prazer que essa prática propicia.

Por conseguinte, o que denomino como cadernos de desenho são páginas agrupadas em encadernações e que possuem na heterogeneidade sua característica principal, tendo em vista que, além do desenho, podem conter os mais distintos elementos, tais como escritos, colagens e outros. O caderno como um espaço predominantemente plural é apontado por Dias (2001) em sua análise dos cadernos do artista José Lacerda. De acordo com ela, alguns dos aspectos do caderno de desenho são a complexa e desordenada multiplicidade ali existentes, bem como a ausência de hierarquias e ou categorias, o que os torna, portanto, de difícil classificação e estabelecimento de tipologias.



Fig. 1, caderno de desenho, 2008. 16,5x22cm

Consoante com a pluralidade de temas e interesses que os meus cadernos comportam, a representação de paisagens, iniciada em 2008, é um aspecto a mais entre tantos outros. Esse começo está diretamente atrelado ao período em que estudei na Escola Nacional de Belas Artes de Montevideu, Uruguai. Foi durante essa temporada, em que a exploração de uma cidade nova me conduzia a registros tomados diretamente da paisagem urbana e natural, que passei a preencher as páginas dos cadernos com imagens de alguns locais visitados. Na figura 1 representei, com lápis grafite, uma vista do Parque Rodó. Embora não haja efetivado uma representação minuciosa, busquei esboçar todos os elementos constitutivos daquele recorte da paisagem, como a ponte, a vegetação e a presença do lago, apenas indicado por meio dos seus reflexos. Todos esses elementos foram representados com certa rapidez, o que pode ser percebido nas linhas dinâmicas.

Mesmo que seja o registro de um local durante uma estada, desenhos como esses não compunham, ainda, um conjunto que possa ser denominado como caderno de viagem, já que o caderno em questão não foi utilizado especificamente para essa finalidade. Não obstante, a partir daquela ocasião passei a realizar desenhos durante viagens. Geralmente elaborados em poucos instantes, com economia de traços, algumas vezes até mesmo no interior de automóveis, são muitos os desenhos dessa ordem presentes nos cadernos, e provavelmente se constituíram como impulsionadores para o que seria, posteriormente, o caderno de viagem.

2.1 Um caderno de viagem



Fig. 2, caderno de viagem, 2013. 15x25cm

Em 2013 adquiri um caderno de formato horizontal com a finalidade de que contivesse exclusivamente registros de viagens. Meus deslocamentos foram pelo interior do Rio Grande do Sul, e tiveram quase um ano de diferença entre um e outro. A primeira viagem foi para a zona rural do Caraá, localidade próxima a Porto Alegre, onde passei um final de semana em um sítio, em companhia de amigos. Busquei, nos arredores da casa, algum aspecto atraente da paisagem e optei por desenhar uma espécie de caminho, ladeado por árvores e outras vegetações, que havia da casa até a estrada (figura 2). Embora não haja nada de propriamente pitoresco na imagem, talvez esse seja um desenho que se aproxime daqueles dos artistas viajantes, pois é uma paisagem natural registrada com suas cores e tonalidades próprias.

Em outros registros, foram destacadas figuras humanas em diferentes atividades, geralmente em repouso ou conversação amena, momentos que a estada no campo muitas vezes propicia. A figura 3 representa duas amigas, presentes nesse passeio e que concordaram em se manter imóveis por alguns instantes, fazendo as vezes de modelos. Sendo assim, esse caderno de viagem é composto por imagens que se constituem também como registros de ordem afetiva. Ao contrário do desenho anterior, esse recebeu um tratamento gráfico menos detalhado, e o contexto da sala de estar foi tão somente esboçado.



Fig. 3, caderno de viagem, 2013. 15x25cm

Meu interesse maior, nesse caderno de viagem, concentra-se no prazer da prática do desenho, na qual experimento possibilidades técnicas conhecidas ou novas e, além disso, exercito o desenho de observação. Exercícios dessa ordem podem ser observados em desenhos como o da figura 4, realizado em Ijuí, RS, meu segundo destino. Despertou minha atenção o fato de um só telhado possuir muitas chaminés de tamanhos, formatos e posições pouco comuns, algumas largas, outras estreitas, e uma delas, ainda, com uma grande inclinação para a direita. A maior parte do espaço da folha foi ocupado pela imagem do telhado, compondo, assim, um grande primeiro plano. Além do exercício de uma técnica tradicional, a representação minuciosa das sombras e detalhes denota uma maior quantidade de tempo em sua realização. Em outros termos, são percepções de um artista em férias que pode se ocupar, por horas, com a realização de um único desenho. Assim como os desenhos produzidos no Caraá, aqueles realizados em Ijuí também são carregados de certa carga afetiva, pois lá reside parte da minha família. Logo, trata-se de uma cidade que eu conheço suficientemente bem, mas que, ainda assim, é capaz de me surpreender com paisagens urbanas inusitadas



Fig. 4, caderno de viagem, 2014. 15x25cm

Um novo olhar para locais familiares foi o mote de uma série de desenhos realizados por David Hockney. Paralelamente à sua produção de desenhos e pinturas, Dourado da Silva (2013) salienta que Hockney manteve, ao longo da sua carreira, ainda em plena atividade, diversos cadernos de desenho. Sobre a relação entre as obras finalizadas e os cadernos de desenho, Dourado da Silva (2013, p. 59), destaca que:

Em relação às técnicas que elaborava nos seus cadernos, Hockney usa os mesmos materiais que na sua produção autônoma de desenho, o que pode nos indicar que o caderno acabava por ser a continuidade da sua produção artística, atribuindo-lhe um valor próprio e autônomo.

Ao contrário de muitos artistas que utilizam o caderno como um suporte para projetos de obras, Hockney os emprega como uma extensão da sua produção em ateliê, se diferenciando dessa pelo suporte (caderno) e pela realização in loco, sinalizando com isso que há, para ele, uma equivalência entre as duas instâncias de produção. Dito de outro modo, os desenhos realizados pelo artista não são esboços para a produção de obras futuras, mas sim a própria obra. Muitos desses cadernos receberam títulos, tais como: *Long Island Sketchbook*, *My third sketchbook from the summer of 1982*, *Mystique Sketchbook* e *Yorkshire Sketchbook*. A presença dos nomes das localidades nas quais os desenhos foram realizados parece assinalar que boa parte deles foram produzidos durante viagens. Uma delas, representada no *Yorkshire Scrapbook*, resultou na publicação de uma edição fac-similar homônima. Nas páginas desse caderno, o artista realizou uma série de desenhos da região onde viveu durante a sua infância, utilizando principalmente aquarela. Ao mesmo tempo, esses desenhos possuem um valor documental ao registrar aspectos arquitetônicos e naturais dos locais visitados e revisitados. Ao publicar esse caderno, o artista confere

outra dimensão ao trabalho realizado, tendo em vista que ele passa de um domínio privado para outro, público. De modo semelhante a Hockney, sou impulsionado por uma vontade de rever e representar, por meio do desenho, locais de algum modo significativos para minha história de vida.

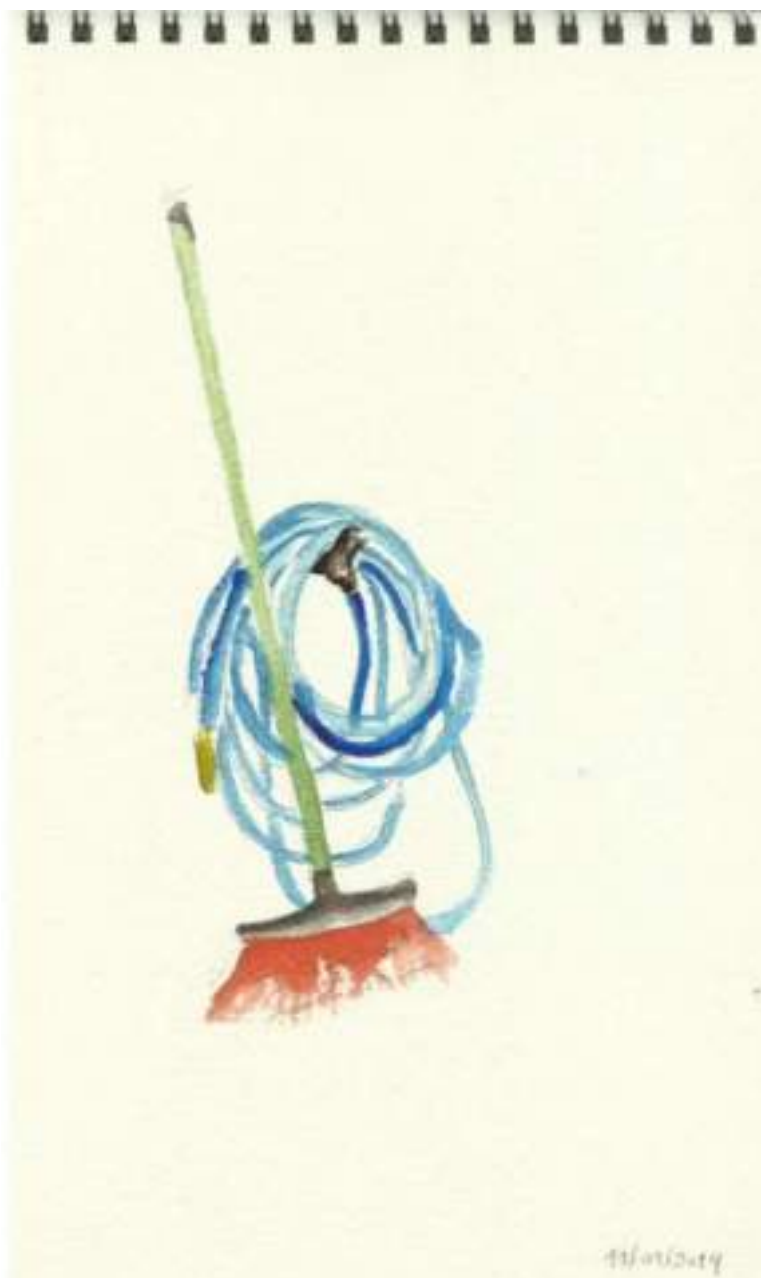


Fig. 5, caderno de viagem, 2014. 25x15cm

Em outro desenho, realizado diretamente com aquarela, busquei explorar os contrastes cromáticos presentes em objetos de trabalho doméstico capturados em momento de repouso (figura 5). Sendo assim, é uma produção que se aproxima mais da pintura do que do desenho. Ao contrário dos outros desenhos, não existe nenhuma referência ao contexto no qual os objetos estão inseridos e eles flutuam sobre o claro fundo da página. Também sua realização, na qual utilizei a verticalidade da folha, o distingue dos demais desenhos desse caderno.

O que parece ter precedido a realização desse desenho talvez seja aquilo que Gumbrecht (2006) denominou de *experiência estética nos mundos cotidianos*. De acordo com ele, a experiência estética está, convencionalmente, atrelada a algo que é extraordinário, que se encontra além do nosso dia a dia. Por sua vez, também a experiência religiosa parece estar conectada a um local e condições específicas para que possa ocorrer. Porém, a experiência estética acontece sem necessariamente termos consciência disso. Ela não pode, de modo algum, ser uma experiência obrigatória; em contrapartida, a experiência religiosa pode ser imposta culturalmente. O autor aponta três circunstâncias nas quais essas crises, que se constituem como experiências estéticas, podem ocorrer no âmbito cotidiano, sendo que aqui nos interessa a terceira delas. Gumbrecht (2006, p. 51) assim a define:

Em terceiro e último lugar, gostaria de lembrá-los um desses momentos em que aquilo que consideramos uma experiência cotidiana completamente normal, de repente, aparece sob uma luz excepcional, a saber, à luz de uma experiência estética, sendo que isso acontece por causa de uma mudança dos moldes situacionais dentro do qual abordamos o objeto em questão.

Desse modo, experiência cotidiana e experiência estética podem estar inexoravelmente atreladas e apresentarem-se em um mesmo instante. É a predisposição do observador em direção a algo já conhecido, corriqueiro, mas observado de um modo distinto ao usual que pode conter em si o estopim para uma experiência estética. Como um exemplo desse tipo de experiência, Gumbrecht cita a observação das práticas desportivas e o que elas contêm de cotidiano e belo, como momentos nos quais tal fenômeno é capaz de ocorrer. Artistas ou não, certamente todos são potencialmente aptos a esse tipo de observação.

Não apenas os desenhos realizados nesse caderno de viagem, como também aqueles produzidos em outros cadernos, possuem como condição primeira tais experiências estéticas que ocorrem em momentos aparentemente banais e cotidianos, e nos quais um olhar atento é condição primordial. Por isso, nesse caderno de viagem não há imagens como aquelas comuns em cartões-postais. Não desenhei a prefeitura, nem a igreja principal, essas vistas que talvez possam identificar uma cidade pouco interesse me despertaram. Todavia, objetos e cenas cotidianos, aparentemente banais e, na maior parte das vezes, tão pouco dignos de atenção, acabaram por exercer sobre mim o magnetismo necessário para que fossem desenhados.

Ao nos aproximarmos das considerações finais, cabe nos perguntarmos: qual, afinal, a relevância dessas reflexões sobre um caderno de viagem em um contexto acadêmico? Quais resultados são, efetivamente, gerados a partir dessa produção artística? A respeito da pesquisa em arte na universidade e suas tentativas de adaptação e legitimação nesse contexto, principalmente a partir da adoção de metodologias de outras áreas do conhecimento, Gonçalves (2009) sinaliza o tensionamento gerado pelo embate entre o pensamento poético, próprio da arte, e o pensamento formal, característico da academia. Com isso em vista defende que o argumento poético seja, fundamentalmente, um argumento frágil no sentido de que perde suas características subjetivas quando examinado através das lentes de uma metodologia tradicional. Por isso, para ele, a pesquisa em arte deveria, justamente, se esforçar por manter

sua “fragilidade” até o término da investigação acadêmica, servindo tal característica como uma possibilidade de alargamento das reflexões surgidas por meio da prática artística, e não tomada como um ponto final.

De acordo com Gonçalves (2009, p.143):

Ao termo da pesquisa deve restar intacta essa fragilidade ou ao menos a abertura que ela aponta, como um testemunho de nossa vigilância em preservarmos a natureza de nosso objeto de estudo; uma vez que ele não se acaba, mas se transforma na continuidade da obra do artista como um todo [...] A fragilidade da pesquisa em arte não altera por isso a busca da verdade.

Sendo assim, classificamos o presente estudo como frágil se o encararmos como uma reflexão que, alicerçada na prática artística e dela extraindo alguns elementos para um debate teórico, não apresenta resultados no sentido estrito do termo, mas sinaliza, esperamos, uma tentativa a mais de inserção da pesquisa em arte no contexto acadêmico de um modo que leve em consideração um “caminho do meio”. Em outras palavras, privilegiamos uma pesquisa em arte na universidade que, em sua jornada de legitimação acadêmica, por vezes adapta-se ao pensamento científico vigente, mas nem por isso sacrifica o seu objeto de pesquisa, a produção artística, nessa tentativa.

3. Considerações finais

Na época dos precursores artistas viajantes, percorrer e registrar, por meio do desenho, territórios recentemente colonizados, configurava-se como importante contribuição para o campo da arte, da ciência, da antropologia, dentre outras áreas do conhecimento. Desprovido do uso pragmático que demarcou o princípio da sua prática, o caderno de viagem encontra, no contexto contemporâneo, inúmeras configurações e possibilidades de uso, as quais buscamos aqui demonstrar delimitados pela linguagem do desenho.

Realizado com materiais e técnicas semelhantes àqueles dos artistas viajantes, meu caderno de viagem é, porém, de outra ordem. Na ausência de territórios desconhecidos a se fazerem conhecer por meio do desenho opto, então, por um tipo de registro mais afetivo do que objetivo. Nesse sentido, acredito que o caderno de viagem seja uma espécie de lente através da qual podemos todos, artistas ou não, olhar de um modo mais apurado para as paisagens circundantes, tal como faziam os antigos artistas viajantes. Ao escolher os desenhos que comporiam esse artigo, me surpreendi recordando, depois de já passados alguns anos, diversas situações e sensações vivenciadas enquanto os desenhava, tais como a temperatura, os diálogos travados com os passantes e outros detalhes, e acredito que essa memória afetiva esteja relacionada com a quantidade de tempo e atenção empregados na produção dos desenhos. Nesse viés, para além de um agrupamento de registros de lugares visitados, mais do que um objeto artístico e ou documental, meu caderno de viagem é, sobretudo, um testemunho visual que indica minha presença efetiva e afetiva naqueles locais.

Estudos posteriores poderiam averiguar o tênue lugar do caderno de viagem entre a produção artística e o documento histórico. No entanto nos detivemos, nessa ocasião, em considerá-lo como um exercício intimista, um modo de reviver uma tradição gráfica com a qual, em boa medida, minha prática artística do desenho está interligada. Íntimo como um diário, e talvez tão anacrônico quanto, a problemática privado versus público também poderia ser um recorte pertinente a respeito dos cadernos. Em diversos trechos desse artigo fiz menção à importância de um olhar atento e corroboro tal pensamento amparado na certeza de que, em minha atividade de artista visual, cujo interesse é o desenho, o que há de mais importante é a percepção visual, o que não quer dizer que, durante os deslocamentos fomentados pelo caderno de viagem, meus outros sentidos não tenham sido ativados e se somado como importantes colaboradores nessa atividade. Logo, ao escolher desenhar ao ar livre, o artista lida com dificuldades que se apresentam, sobretudo, como a necessidade de desenhar em pé, sob diferentes condições climáticas, ou sob os olhares curiosos dos transeuntes. Certamente são desafios em muito menor proporção se comparados com as dificuldades dos artistas viajantes, mas que, para aqueles artistas habituados ao conforto do ateliê, podem parecer restrições significativas. O que nos leva a considerar que o deslocamento propiciado pelo caderno de viagem é, por vezes, inclusive um modo de oportunizar ao artista novas maneiras de elaborar sua produção e se relacionar com o público.

Nos exemplos trazidos à baila, busquei evidenciar que, embora meu desejo inicial tenha sido o de um caderno de viagem homogêneo, no sentido de que contivesse apenas registros de paisagens, tal homogeneidade não ocorreu, pois além das paisagens ele contém desenhos de figuras humanas e objetos. Esse caderno talvez pudesse até mesmo ser atribuído a mais de um artista, tendo em vista os diferentes tratamentos gráficos realizados e as temáticas destacadas. Assim, a despeito da vontade inicial do artista, é o próprio trabalho, em sua complexa constituição, que aponta os caminhos e desvios a serem trilhados. À margem dos registros videográficos e da sua veiculação, distante das tendências artísticas contemporâneas e, ademais, situado em um espaço movediço entre o documento histórico e a obra de arte, entre o passado e o presente, o íntimo e o público, o caderno de viagem, mesmo aparentemente com poucos adeptos e estudiosos, resiste e persiste como uma prática artística cuja importância em épocas passadas foi, ao menos aparentemente, inquestionável, e que busca o seu lugar ao sol no cenário artístico contemporâneo.

Referências:

ALVES, C. J. *O desenho como suporte para os artistas viajantes no Brasil Imperial. Anais do v encontro de história da arte*, 2009, IFCH, Unicamp, Campinas, SP. Disponível em <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009/ALVES,%20Claudio%20Jose%20-%20VEHA.pdf>. Acesso em: out. 2019.

CRARY, J. *A visão que se desprende: Manet e o observador atento do fim do século XIX* in charvey, Lea; schwartz; Vanessa R. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac Naify. 2001.

DANTO, A. C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.

DEBRET, J. B. *Caderno de Viagem*. Texto e organização: bandeira, Júlio. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2006.

DIAS, A. M. *Alguns cadernos de desenho*. Actas do ii congresso internacional criadores sobre outras obras, 2011, Lisboa, Portugal. Disponível em: https://www.academia.edu/1215795/alguns_cadernos_de_desenho. Acesso em: out. 2019.

DOURADO DA SILVA, A. A. *O desenho sobre cadernos, o caderno gráfico*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/9393>. Acesso em: out. 2019.

GONÇALVES, Flávio. *Um argumento frágil in Zielinsky, Mônica* (Org). Porto Arte 27, Revista de Artes Visuais, v. XVII, novembro 2009. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS.

GUMBRECHT, H. U. *Pequenas crises, Experiência Estética nos Mundos Cotidianos*. Comunicação e Experiência Estética. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

KERN, D. *Tradição em Parallaxe: a novíssima arte contemporânea sul-brasileira e as "velhas tecnologias"*. Porto Alegre: Edições Museu Julio de Castilhos, 2013.

PESAVENTO, S. J. Uma cidade sensível sob o olhar do "outro": Jean Baptiste Debret e o Rio de Janeiro (1816-1831). *Fênix, Revista de História e Estudos Culturais*, Vol. 4, Outubro, Novembro, Dezembro de 2007. Disponível em http://www.revistafenix.pro.br/PDF13/DOSSIE_%20ARTIGO_01-Sandra_Jatahy_Pesavento.pdf. Acesso em: out. 2019.

PEREIRA, Marcelo Eugenio Soares. *Acumular tesouros: um olhar sobre os cadernos de desenho*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/131745> Acesso em: fev. 2020.

TALA, A. *Cadernos de Viagem: mobilidade e práticas artísticas na arte contemporânea: o artista como um coletor de experiências*. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). 8a Bienal do Mercosul: ensaios de geopolítica: catálogo. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

TAQUELIM, M. *Desenhando em viagem: os cadernos de África de Roberto Ivens*. Mestrado em desenho. Faculdade de Belas Artes, Lisboa, 2008. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/12423224.pdf>. Acesso em: out. 2019.

VALGAS, P. H. T. Urban Sketchers e o Heroísmo Moderno. *Revista Latino-Americana de História*, vol. 9, nº21, jan-jul, 2019. Disponível em: <http://projeto.unisinos.br/rla/index.php/rla/article/view/995/386472>. Acesso em: out. 2019.

Submetido em: 30/10/2019
Aceito em: 12/03/2020

Francis Rodrigues da Silva¹
Luciana Martha Silveira²

Deslocamentos no espaço: representações da paisagem na pintura do século xxi no Brasil

Displacements in space: landscape
representations in the 21st century
painting in Brazil

Desplazamientos en el espacio:
representaciones del paisaje en la
pintura del siglo xxi en Brasil

Resumo

No século XXI, o conceito de paisagem e sua representação na pintura continuam se transformando, inclusive em produções brasileiras. Nelas, há um diálogo com a vivência na paisagem brasileira, seus biomas e processos urbanísticos desorganizados. A partir de experiências e deslocamento nesses espaços, os artistas produzem imagens abordando questões mostrando os impasses culturais do país. O objetivo desse artigo é investigar a relação entre a experiência de deslocamento no espaço com a representação da paisagem na produção de pintura do século XXI no Brasil, tratando dos processos artísticos envolvidos nessas produções. Para isso, serão observadas obras de artistas que tenham o deslocamento no espaço como parte do processo de produção de pintura como: Miguel Penha, David Almeida, Luiz Zerbini e Marina Rheingantz. Este artigo faz o uso de uma metodologia de pesquisa bibliográfica e de análise de imagens, fundamentada em processos artísticos, culturais, históricos e tecnológicos.

Palavras-chave: Paisagem, Pintura, Brasil, Deslocamento.

¹ Francis Rodrigues da Silva é mestre em Tecnologia e Sociedade pelo PPGTE, UTFPR, possui Especialização em História da Arte Moderna e Contemporânea e Bacharelado em Pintura na EMBAP e é formado em Tecnologia em Artes Gráficas pela UTFPR. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6187133284610723>. Orcid: 0000-0003-2516-6800. Email: frsctba@gmail.com.

² Luciana Martha Silveira possui Pós-Doutorado em Cor e Arte pela Universidade de Michigan EUA, Doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, Mestrado em Mídias e Bacharelado e Licenciatura em Artes, em UNICAMP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9969574876271040>. Orcid: 0000-0003-0990-0892. Email: silveira.lucianam@gmail.com.

Abstract

In the 21st century, the concept of landscape and its representation in painting continue to change, including Brazilian productions. There is a dialogue with the experience in the Brazilian landscape, its biomes and disorganized urban processes, showing the cultural impasses of the country. From experiences and displacement in these spaces, artists produce images dealing with those issues. The aim of this paper is to investigate the relationship between the experience of displacement in space and landscape representation in the 21st century painting production in Brazil, dealing with the artistic processes involved in these productions. For this, works by artists who have displacement in space will be observed as part of the painting production process such as: Miguel Penha, David Almeida, Luiz Zerbini and Marina Rheingantz. This article makes use of a bibliographic research and images analysis methodology, based on artistic, cultural, historical and technological processes.

Key-words: Landscape, Painting, Brazil, Displacement

Resumen

En el siglo XXI, el concepto de paisaje y su representación en la pintura continúan cambiando, incluidas las producciones brasileñas. En ellos, existe un diálogo con la experiencia en el paisaje brasileño, sus biomas y procesos urbanos desorganizados, que muestran los impases culturales del país. A partir de las experiencias y el desplazamiento en estos espacios, los artistas producen imágenes que abordan estos temas. El objetivo de este trabajo es investigar la relación entre la experiencia del desplazamiento en el espacio y la representación del paisaje en la producción de pintura del siglo XXI en Brasil, abordando los procesos artísticos involucrados en estas producciones. Para eso, se observarán obras de artistas que tienen el desplazamiento en el espacio como parte del proceso de producción de pintura como: Miguel Penha, David Almeida, Luiz Zerbini y Marina Rheingantz. Este artículo utiliza una metodología de investigación bibliográfica y de análisis de imágenes, basada en procesos artísticos, culturales, históricos y tecnológicos.

Palabras-clave: Paisaje, Pintura, Brasil, Desplazamiento.

1. Introdução

A paisagem, como conceito e representação, é dinâmica e se modifica ao longo dos tempos, inclusive no século XXI. Essas transformações também podem ser percebidas na pintura realizada no Brasil. O país apresenta um histórico do gênero de paisagem na pintura, que se constituiu principalmente a partir do século XIX com artistas viajantes europeus, e este assunto continua a ser tratado na produção do século XXI.

Nessas imagens, há um diálogo com questões experimentadas na paisagem brasileira, seus biomas e características topográficas, e também são evidenciados processos urbanísticos desorganizados, mostrando a improvisação e os impasses culturais do país. Muitos desses artistas têm como matriz criativa em suas produções o deslocamento pelo espaço como um meio referencial e de compreensão da paisagem.

Este artigo tem o objetivo de investigar a relação entre a experiência de deslocamento no espaço com a representação da paisagem na produção de pintura do século XXI no Brasil, tratando dos processos artísticos envolvidos nessas produções. Ao se pintar a paisagem, existem artistas que se baseiam em experiências de deslocamento e nas características que o próprio espaço brasileiro oferece, trazendo para seus processos artísticos os conflitos e contradições vivenciados na paisagem do Brasil.

Essas experiências estão presentes no modo como a paisagem é abordada em suas obras, e em textos e testemunhos sobre as produções destes artistas. Tratando da produção brasileira com a representação da paisagem, fica evidente que há artistas, que ao se deslocarem por esse território, acabam abordando na pintura suas características. Por meio da experiência no espaço, são trazidas como processo e imagem, suas constituições, contradições e impasses.

Como procedimentos metodológicos, foram utilizadas a pesquisa bibliográfica e a análise de imagens, visando compreender como a paisagem é representada na pintura e como o deslocamento no espaço pode influenciar nos processos de criação. Para a seleção e estudo das imagens, foram adaptados métodos apresentados por Ana Maria Mauad (2005), sendo considerados:

- O artista e o contexto em que está inserido;
- Dados da obra, como o seu título;
- O recorte temático: considerando como a paisagem está sendo tratada;
- Questões estéticas e técnicas: composição, cor, materiais utilizados e tamanho da obra;
- Reflexões que a imagem e a produção do artista levantam, sendo apontadas relações com a paisagem, principalmente no século XXI no Brasil.

Além disso, a produção artística foi compreendida como uma holarquia, questão tratada por Laurentiz (1991), constituída por uma ideia desencadeadora, o *Insight*, e também a operacionalização, composta pela ação de criar e finalmente a avaliação,

que seria a análise daquilo que foi produzido. Também foram usados conceitos tratados por García Canclini (2003, p. 304), como o descolecionamento, considerando o modo como as informações são organizadas, e a desterritorialização, que aborda como os diferentes espaços podem ser pensados de forma cruzada.

O estudo das pinturas e a pesquisa bibliográfica auxiliam na pesquisa, possibilitando conexões entre aquilo que é mostrado nas imagens, os relatos e textos sobre os artistas e os conceitos de paisagem. Eles permitem estabelecer conexões com as diferentes características que a paisagem no Brasil apresenta.

Para a reflexão proposta por este artigo, serão observadas as produções de quatro artistas: Miguel Penha (Mato Grosso, 1961), David Almeida (Brasília, 1989), Luiz Zerbini (São Paulo, 1959) e Marina Rheingantz (São Paulo, 1983). Foram escolhidos artistas de diferentes gerações e regiões do país, com produções que vêm circulando por instituições artísticas brasileiras e internacionais. São obras variadas, tratando da representação da paisagem, com processos envolvendo percursos percorridos, a vivência na natureza, nas cidades, o uso da observação, de registros fotográficos e da imaginação para a produção de pintura.

Estas produções apresentam características da paisagem brasileira, seus biomas e processos desorganizados de ocupação e urbanização. Elas possuem diferentes representações da paisagem natural, como campos, montanhas, praias e árvores, assim como do urbano e da interferência humana no espaço, como a arquitetura. Algumas destas telas trazem modificações dos cânones do gênero da paisagem, tais como no modo como a composição visual é estabelecida, no uso da cor e na alteração da perspectiva.

A paisagem é um assunto que continua sendo pesquisado na pintura do século XXI. Por meio de outras formas de se tratar e refletir sobre a representação do espaço e suas características, são agregados outros elementos a este conceito que sofre constantes transformações.

A partir de processos artísticos envolvendo o deslocamento, como uma possibilidade de matriz de visualidade pictórica, o próprio assunto se modifica. Ele incorpora as experiências dos artistas, seus modos de compreender o espaço, a natureza, a cidade, relacionando-se com questões da arte, da sociedade, da história e da tecnologia.

2. Paisagem como conceito e experiência

No século XXI, a paisagem como um conceito continua a se transformar pelas diferentes experiências que são proporcionadas no espaço, pela vivência na natureza e na sociedade. Além de estar relacionada com a representação, a paisagem também tem uma dimensão prática que envolve o espacial e o material (BESSE, 2014, p. 26).

A paisagem envolve tanto a representação cultural, os territórios produzidos, um sistema que articula elementos naturais e culturais, um espaço de experiências dos sentidos e também um local que é ligado ao contexto de projetos (BESSE, 2014, p. 12). Ao se entrecruzar esses itens, é possível compreender a relação entre os ele-

mentos simbólicos, o material e o técnico para a construção de imagens que tratam da representação na pintura (SILVA, 2019, p. 32).

Em um mundo cada vez mais interligado pelo uso de diferentes tecnologias, o conceito de paisagem sofre interferência da própria ideia da globalização. Por meio de processos de combinações do espaço e do tempo (HALL, 2006, p.67), ela proporciona o conflito entre a relação do global e do local.

Os meios de comunicação e meios de transporte permitem outras formas de deslocamento pelo mundo, influenciando nas viagens, nos fluxos migratórios e diásporas, colocando em tensão a própria relação humana com a paisagem (SILVA, 2019, p.54). Estas experiências propiciam outros modos de percepção e compreensão espacial e temporal, e também colocam em crise a noção de identidade (HALL, 2006, p. 12).

Contudo, na relação entre global e local, a paisagem se constitui como experiência de uma realidade material vivida fisicamente. Ela é constituída pela topografia, hidrografia, condições climáticas, a fauna e a flora, como também pelos elementos construídos pelo ser humano, os limites das fronteiras, as cidades e suas edificações, as vias de comunicação, de transporte e as instalações agrícolas e industriais e todos os seus fluxos (SILVA, 2019, p. 33). Ao se estar na paisagem, todas essas questões citadas são vividas simultaneamente, havendo a interação entre unidade e diversidade, existindo tensões entre fragmento e totalidade, conflitos instaurados entre diferentes elementos que estão desarticulados no espaço (CAUQUELIN, 2010, p. 146).

Nas relações conflituosas apresentadas aos sentidos humanos, diferentes dados são considerados: as distâncias, o horizonte, as cores, as texturas e as sombras, processos de percepção e interpretação mediados pela cultura e suas convenções (SCHAMA, 1996, p. 22). A paisagem propõe ao corpo uma experiência de imersão no espaço (BESSE, 2014, p. 47), por meio de tudo aquilo que a constitui, envolvendo não apenas a visão, mas a audição, o olfato, o paladar, o tato e a imaginação humana (BESSE, 2014, p. 46).

A experiência espacial está vinculada ao corpo e ao seu deslocamento (AUMONT, 2008, p.37), como no ato de caminhar em que o ser humano experimenta os dados do mundo. A experiência da paisagem se dá aos sentidos como algo que sempre escapa, inacabável, pelo evento do horizonte que constantemente revela novas partes (BESSE, 2014, p. 49).

Caminhar seria uma forma de experimentar e questionar o mundo (BESSE, 2014, p. 55) e nessas práticas são estabelecidos vínculos e formas de sociabilidade (SILVEIRA, 2009, p. 79). Deslocar-se pelo espaço caminhando, pode ser compreendido tanto como um ato cognitivo como também criativo que modifica a paisagem, transformando-se em um ato simbólico que permite ao ser humano habitar ao mundo (CARERI, 2013, p. 27).

Deslocando e caminhando na paisagem, diferentes elementos são experimentados. Tanto seus aspectos físicos, como também os simbólicos que a constitui. Ela traduz as necessidades dos seres humanos e suas questões culturais, na maneira como vivem e se organizam (BESSE, 2014, p. 31). A paisagem envolve processos culturais dinâmicos, que provocam sua modificação ao longo do tempo, de acordo como um

grupo organiza o espaço e seus fluxos (SILVEIRA, 2009, p.77).

Principalmente na paisagem urbana, esses processos apresentam um caráter caótico e de constante confronto. O deslocamento do ser humano é modelado e estruturado pelos projetos urbanos e da arquitetura, atuando sobre a experiência e consciência do corpo (CAUQUELIN, 2007, p. 78). A construção desses espaços também pode carregar motivações de dominação e de segregação, ao se projetarem cidades, bairros e estradas (SANTOS, 2012, p.36). A paisagem é marcada por realidades territoriais, e seus contextos sociais, carregando pluralidades e contradições (BESSE, 2014, p. 65).

Nas cidades latino-americanas, como as brasileiras, a pobreza e a riqueza constantemente se cruzam, carregando trajetos, territórios e temporalidades de um espaço incompleto (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 276). No Brasil, os processos de ocupação do espaço e de urbanização se dão de forma desordenada, ocasionando problemas ecológicos e a segregação urbana, existindo a concentração de pobreza em ocupações de morros, margens de rios e regiões poluídas (MARICATO, 2001).

Nesta paisagem do Brasil são visíveis a contradição entre o acabado e o inacabado, onde estruturas precárias e mais elaboradas convivem. O conflito social está materializado na paisagem, como na foto de Tuca Vieira (São Paulo, Brasil, 1974), de 2004, localizada nos limites entre o bairro do Morumbi e da favela de Paraisópolis na cidade de São Paulo (Figura 1).

O Brasil, desde sua colonização, apresenta um ambiente de tensões sociais e raciais, sincretismos e constantes embates (ANJOS, 2017, p.25) e isso também se manifesta na própria paisagem do país. Estruturas improvisadas como as das favelas, manifestam a gambiarra. A expressão é usada para se referir às soluções improvisadas feitas para a resolução de problemas, relacionando assim a capacidades de invenção e adaptação diante de dificuldades (ANJOS, 2017, p. 48). Por ser uma solução improvisada, ela tem acabamento com características frágeis e toscas, que também fazem parte dos processos de ocupação humana no Brasil.



Fig. 1: Tuca Vieira, Cidade de São Paulo, favela de Paraisópolis e o bairro de Morumbi. Fonte: Tuca Vieira.

Estas questões também reverberam na produção de arte brasileira. No caso da pintura de paisagem, é possível estabelecer as relações com que os artistas têm com diferentes tipos de paisagens, tanto as naturais como aquelas constituídas por processos desordenados onde a gambiarra se manifesta. Essas diversas vivências no espaço por meio do deslocamento, acabam por constituir o repertório de diferentes artistas e estão presentes nos processos de produção de pinturas.

3. Deslocamento e pintura: representações da paisagem

A produção de pintura do século XXI é diversa e envolve diferentes procedimentos artísticos também influenciados por questões culturais e de vivências. Elas são produzidas pelo cruzamento de conceitos e visualidades, conforme os repertórios dos artistas, questões artísticas e do campo sociocultural (CHIARELLI, 2002, p. 100). Tratando especificamente de pinturas figurativas, muitas delas são derivadas de imagens fotográficas realizadas por celulares ou vindas de veículos de comunicação trazendo características de apropriação e de citação.

No caso das obras com a representação da paisagem, o deslocamento pelo espaço também se torna referência para estas produções. No ato de caminhar, fazendo o uso da fotografia, os artistas juntam imagens, criando seus próprios critérios no modo como são armazenadas e usadas, caracterizando o descolecionamento. Segundo García Canclini (2003, p. 304), o descolecionamento é um processo que compreende procedimentos de organização de informações que apresentam critérios fluídos para o cruzamento e o uso de informações, como por exemplo no uso de imagens como referência na produção de pintura. Muitos artistas podem apresentar conjuntos de imagens organizados de modos diversos, como em pastas de arquivos no computador, arranjos conforme seus próprios critérios.

Na produção de pintura do século XXI no Brasil com a representação da paisagem, ao se deslocar pelo espaço, os artistas se relacionam com a natureza, com as intervenções humanas, e também com os fluxos das cidades brasileiras, seus embates e contradições. Estas situações vivenciadas, acabam sendo coletadas como imagens ou como ideias, e ficam evidentes no modo as pinturas são produzidas e em como a paisagem é representada.

O autor Paulo Laurentiz compreende o pensamento artístico como uma holarquia, composta por três momentos separados que ao fim produz algo íntegro e uno:

A holarquia que rege o pensamento artístico envolve o mundo, a mente e as ações do artista. Os fatos do mundo, sejam eles compreendidos como manifestações naturais ou culturalmente produzidas, provocam na mente do artista ideias que vêm traduzidas em *insights*. O artista procura operacionalizar as matérias disponíveis, objetificando transferir para a obra trabalhada qualidades que manifestem sentimentos similares ao *insight* promotor dessa sua ação. *Insight* e operacionalização são considerados dois momentos independentes e auto-reguladores do pensamento artístico. Um terceiro momento, parte dessa holarquia, fica caracterizado quando o artista interpreta o próprio trabalho, avaliando a obra realizada [...] (LAURENTIZ, (1991, p. 17).

Entende-se que a holarquia envolve o *insight*, que é a ideia desencadeadora, a operacionalização, ou seja a ação de criar e escolher materiais e a avaliação, envolvendo a análise daquilo que foi produzido. Assim, na holarquia do pensamento artístico na pintura, ocorre a relação entre as experiências, ideias, os materiais e os processos usados na criação.

Na produção com a representação da paisagem no Brasil, o que se percebe é que a experiência de se deslocar sobre o espaço atua sobre o *insight* e a operacionalização. Desse modo, entende-se que a holarquia do pensamento artístico está inserida no contexto artístico, social e tecnológico.

Em trabalhos em que a holarquia do pensamento artístico é produzida a partir da experiência no espaço do Brasil, nota-se uma diversidade de características e os artistas apresentam outras formas de se relacionar com a tradição das imagens. Eles dialogam com seu próprio tempo, mas também com o passado, apresentando imagens recorrentes (LOURENÇO, 2017, p. 37), evocando a tradição da pintura de paisagem. Eles podem tratar do naturalismo, do sublime e do pitoresco, como a produção de pintura deste gênero estabelecida no século XIX no Brasil, com a vinda dos artistas viajantes europeus.

Estes artistas do passado, vivenciando a natureza tropical do Brasil, buscaram retratar e registrar suas características naturais, geográficas e sociais. Eles evidenciaram visões exóticas do espaço brasileiro tratando da imensidão da natureza diante da pequenez humana.

Com um olhar europeu, estes artistas buscaram classificar e organizar estas vistas a partir de um saber técnico e de cânones (SILVA, 2019, p. 138). Eles fizeram uso de esquemas compositivos característicos do gênero de pintura de paisagem, utilizando elementos diagonais, como a representação de caminhos e rios, para acentuar a profundidade em contraste com a verticalidade de árvores. Além disso, o uso cromático buscava a representação de uma iluminação uniforme caracterizando a atmosfera e a unidade da pintura (SILVA, 2019, p. 141).



Fig. 2: Thomas Ender, Vista do Rio de Janeiro, 1837, óleo sobre tela, 126.5 cm X 189 cm. Fonte: Picturing the Americas.

No século XIX, artistas como o austríaco Thomas Ender (Áustria, 1793 – 1875) vieram ao Brasil participar de missões científicas, como a Missão Austríaca. Ele produziu trabalhos tratando da representação do campo, do litoral, de cidades e da vida local, como em “Vista do Rio de Janeiro” (Figura 2), onde usa os cânones tradicionais de representação da paisagem (SILVA, 2019, p. 143).

As discussões do passado continuam a se desdobrar no século XXI e nelas são agregados outros elementos pertinentes a este tempo. As produções do século XXI sobre a paisagem além de trazer questões que se dão a partir do deslocamento no espaço, também podem trazer discussões políticas e históricas. Elas também podem fazer o uso de apropriação de imagens, apresentar processos de sintetização da imagem e o uso da materialidade pictórica, utilizar princípios da colagem, fotomontagem e edição, e se relacionar com outros meios expressivos como a fotografia (SILVA, 2019, p. 187). Os artistas escolhidos para serem tratados, como Miguel Penha, David Almeida, Luiz Zerbini e Marina Rheingantz, baseiam-se nesses itens citados para representar a paisagem em suas produções em pintura, trazendo diferentes visualidades.



Fig. 3: Miguel Penha, Algodãozinho, 2009, acrílica sobre tela, 135 cm X 230 cm. Fonte: Visual Virtual.

O artista Miguel Penha (Mato Grosso, 1961), descendente de indígenas, dialoga diretamente com a tradição de pintura do gênero de paisagem. Com uma pintura com características mais naturalistas, como a dos viajantes europeus vindos ao Brasil, o artista busca representar a flora e fauna da região em que vive, o Cerrado.

Muitas das imagens usadas como referências por Miguel vêm de caminhadas realizadas no “Parque Nacional Chapada dos Guimarães” no Mato Grosso, a partir da observação e de registros fotográficos, envolvendo o descolecionamento de imagens (SILVA, 2019, p.190). Num processo de imersão na natureza, e na busca por suas origens indígenas, o artista anda pela mata, e a partir dessas experiências na paisagem produz suas pinturas. Percebe-se que na holarquia do pensamento artístico de Miguel Penha, o *insight* se dá pela busca de identidade do artista e também da relação dele com a natureza da região onde vive.

Em obras como “Algodãozinho” (Figura 3), Miguel retrata variadas espécies de plantas encontradas na região do Cerrado, assim como suas características topográficas e condições climáticas. São árvores sinuosas, rodeadas por vegetações baixas, tendo ao fundo as montanhas em um dia ensolarado e com nuvens, tudo trabalhado de modo detalhado. Ele faz uso da perspectiva atmosférica para criar a ambiência da imagem e a ilusão espacial, tornando gradativamente mais frias as cores dos elementos mais distantes. Miguel traz para a tela aquilo que vive na paisagem do Cerrado brasileiro, representando os elementos naturais que observa em suas caminhadas.

Enquanto, Miguel Penha trata em sua produção de experiências na paisagem natural, artistas como David Almeida (Brasília, 1989) produz pinturas baseando-se em vivências no espaço urbano. Nascido em Brasília e residindo em São Paulo, David parte de um processo em que anda pela cidade. Ele faz registros fotográficos durante percursos, produzindo o descolecionamento de imagens. O modo como a cidade está configurada e foi planejada, seus fluxos e contrastes acabam estabelecendo trajetos, oferecendo situações e experiências que são trazidas para o trabalho do artista.

As pinturas produzidas por David Almeida, como as da série “Conduta de risco”, evidenciam os processos desorganizados e caóticos das cidades brasileiras, o transitório e inacabado, materializados no espaço e na arquitetura. O artista retrata cenas inusitadas com enquadramentos diagonais ou verticais em que as estruturas urbanas como edifícios, janelas, muros e grades aparecem, tendo a presença humana como um vestígio.

Em pinturas como “Conduta de Risco #8” (Figura 4), David traz o enquadramento de um edifício, a vista superior de um canto de uma sacada, com uma grade de proteção, uma janela e uma veneziana. Ao lado, existe uma outra construção protegida com cercas elétricas e arames. Entre os dois prédios, existe uma tensão que não permite a passagem, justamente pelos recursos de segurança usados em cidades brasileiras.



Fig. 4: David Almeida, Conduta de Risco #8, 2017, óleo sobre tela, 180 cm X 180 cm. Fonte: Zipper Galeria.

Composto por duas telas justapostas, a pintura mostra o choque silencioso vivenciado constantemente nas cidades brasileiras, em que o corpo é constantemente ameaçado e direcionado. O trabalho apresenta pinceladas mais fortes, em que a materialidade da tinta aparece, deixando evidente a tensão entre o gesto do artista e a geometria da cidade (SILVA, 2019, p. 200). David Almeida traz partes da cidade para a pintura, fazendo o uso do contraste entre a materialidade e gestualidade para tratar de um espaço que vive um conflito silencioso.

As situações vividas pelo artista atuam no *insight* e na operacionalização daquilo que produz. A partir de suas caminhadas, experiências pelas cidades brasileiras, e a escolha na forma como trabalhar a pintura e sua materialidade, David traz para seu trabalho as contradições vivenciadas na paisagem, resultado de desigualdades e violências, onde a arquitetura e recursos de segurança, impedem e moldam o movimento do corpo.

Se Miguel Penha pinta os elementos naturais do Cerrado e David Almeida o espaço urbano, Luiz Zerbini (São Paulo, 1959) propõe o entrecruzamento e confronto dessas duas experiências. Artista atuante desde a década de 1980, ele apresenta uma produção, que dentre a sua diversidade, também explora a representação da paisagem.

Zerbini vive na cidade do Rio de Janeiro, que apresenta simultaneamente a exuberância tropical e a grandeza de uma megalópole, onde existem conflitos entre natureza e a ocupação humana. Morando próximo da "Floresta da Tijuca", muitos dos elementos experimentados nesse espaço são coletados, num processo de descolecionamento, e usados como referências em suas pinturas (COELHO, 2012).

Os trabalhos produzidos por Zerbini remetem ao caráter transitório e de improvisação que a paisagem brasileira tem. Com diferentes elementos colocados de modo justaposto, o artista representa de modo detalhado tanto o urbano, como também vistas de florestas e do mar, sobrepondo planos e diferentes topografias (SILVA, 2019).



Fig. 5: Luiz Zerbini, Mamanguá - Recife, 2011, acrílica sobre tela, 293 cm X 417 cm. Fonte: BOL.

Em obras como “Mamanguá – Recife” (Figura 5), como referenciado no título da obra, Zerbini entrecruza e sobrepõe a representação de dois lugares. Um deles, uma espécie de manguezal, localizado no estado do Rio de Janeiro, com vista para o mar, e outro, uma referência a capital pernambucana. A pintura estabelece a união e o confronto entre dois lugares distintos, propondo a desterritorialização na imagem, pelo cruzamento de dois locais distantes entre si.

Conforme García Canclini (2003, p. 313), a desterritorialização acaba por flexibilizar as fronteiras entre os territórios geográficos e as movimentação culturais, proporcionando o cruzamento de relações entre diferentes lugares. Nesta pintura, a própria ideia de estar na paisagem, também pode ser associada aos processos de globalização em que as distâncias parecem ser menores e os espaços estarem cruzados. Percebe-se que, na criação de Zerbini o *insight* e a operacionalização estão contaminados por questões do século XXI, relacionando fluxos e concepções espaciais vivenciados nessa época.

Em uma configuração complexa, fragmentada e cheia de sobreposições, o artista nos apresenta no primeiro plano estruturas precárias, evidenciado a gambiarra, repleta de diferentes elementos e plantas, para nos planos seguintes representar o mar e edifícios de modo sintetizado. O artista nos apresenta os confrontos vivenciados na paisagem brasileira e os reafirma no tratamento pictórico diversificado na pintura, também trabalhando com formas geométricas e sinuosas.

Luiz Zerbini usa uma trama de elementos que proporciona desdobramentos dos cânones de representação usados tradicionalmente no gênero de pintura paisagística. Ele representa elementos de uma paisagem tropical do Brasil, não só para demonstrar as características exóticas encontradas na luminosidade e na flora (COELHO, 2012), mas também evidencia em suas pinturas os conflitos encontrados entre a ocupação humana e a natureza.

Sintetizando a experiência da paisagem como pintura, outra artista a ser citada é Marina Rheingantz (São Paulo, 1983). Tendo nascido no interior de São Paulo, a produção da artista tem como referência a cidade de Araraquara, suas estradas, espaços rurais e de agricultura, com características transitórias e precárias (MOURA, 2016, p. 21). Também servem como referência para as pinturas, imagens de lugares visitados com diferentes características, caracterizando o descolecionamento, que passam por um processo de síntese pelo uso de elementos gráficos e pela própria materialidade da tinta.

As imagens registradas servem como *Insight* para a produção e durante a operacionalização elas passam por transformações. Suas pinturas trazem paisagens imaginadas a partir dessas experiências, que são retratadas com ausência de solidez, pelo modo com que a artista pinta, deixando evidente manchas, pinceladas e escorridos da tinta a óleo.

Ao iniciar o trabalho, a artista inicia o processo com manchas de cores e elementos gráficos, que vão sendo sobrepostos e apagados em camadas sucessivas. Como se tivesse percorrendo a paisagem, rastros desses processos são deixados e o que se tem como resultado são imagens ambíguas entre figuração e abstração (MOURA, 2016, p. 23).



Fig. 6: Marina Rheingantz, Malha viária com piscina, 2010, óleo sobre tela, 180 cm X 250 cm. Fonte: Prêmio Pipa.

Isso fica evidente em pinturas como “Malha viária com piscina” (Figura 6), com a vista superior de uma trama rodoviária com uma piscina ao lado. A imagem com linhas interferindo no espaço, como uma grade distorcida referindo-se ao asfalto, cria dinâmicas visuais na composição do quadro. Os elementos da malha viária, que possibilita o deslocamento e fluxos pelo espaço, destacam a interferência humana no paisagem.

A experiência de deslocamento no espaço pelas malhas viárias é trazida para o trabalho, num processo em que a imaginação dá outra visualidade na pintura, que parece se desmanchar diante dos olhos. Assim como a paisagem, que se transforma constantemente para aqueles que se deslocam pelo espaço.

O que se percebe não só na produção de Marina Rheingantz, mas dos outros artistas citados, é que a experiência de deslocamento no espaço no Brasil serve como *Insight* e atuam na operacionalização destes trabalhos. As questões vivenciadas na natureza e nas interferências humanas no espaço brasileiro, seus processos e seus conflitos acabam por estar evidentes nessas imagens.

Conclusão

No século XXI, a paisagem como conceito e representação continuam se modificando. Ela é transitória, com processos culturais dinâmicos, mudando conforme aquilo que é vivido em cada época, envolvendo natureza, geografia, sociedade, história, tecnologia e a arte. Ela apresenta construções do passado que são ressignificadas e revistas em diferentes contextos vividos.

A experiência do ser humano no espaço inclui todos os sentidos do corpo. Ao se deslocar ou caminhar os dados do mundo são vividos, desde as questões físicas, espaciais e materiais, como também as construções simbólicas que envolvem, por exemplo, a construção dos territórios.

Essas questões do mundo também contaminam a holarquia do pensamento artístico na produção da pintura. Elas compreendem a mente, a atuação e os procedimentos do artista, o modo como escolhem os materiais e como vão trabalhar com eles.

Isso é evidente nas produções artísticas brasileiras em pintura que tratam desse assunto no século XXI. As experiências dos artistas no espaço brasileiro, o deslocamento pela natureza, seus biomas e topografias ou nas cidades, com seus processos desorganizados, de improvisação e seus impasses, também, tornam-se parte das questões propostas como imagem no processo pictórico.

Estes processos dinâmicos e conflituosos da experimentação da paisagem do Brasil contaminam a produção em pintura e isso se torna assunto nos trabalhos. Ou na representação da natureza como na pintura de Miguel Penha, ou da cidade em David Almeida, ou no entrecruzamento dessas relações como em Luiz Zerbini ou na sintetização da experiência da paisagem como pintura, como visto em Marina Rheingantz. A vivência deles no espaço se torna *insight* e operacionalização na holarquia do pensamento artístico, tornando-se assunto e problematização nessas imagens, evidenciando as características da paisagem brasileira, seus problemas e contradições.

Ao se pesquisar a obra desses artistas, tratando da paisagem de modo tão diverso, percebe-se a riqueza com que o tema vem sendo abordado e problematizado. Eles trazem desdobramentos do gênero tradicional, deixando evidente a transformação do conceito no modo como ele é representado a partir de experiências vividas, que são ressaltadas pela pesquisa e deslocamento no espaço.

A pintura também se torna uma paisagem atravessada, entre diferentes conflitos que o sujeito do século XXI vive, em que o próprio modo de percepção está em mudança pelas diferentes tecnologias. O modo como os artistas percebem, vivem e tratam a paisagem em suas obras, com imagens entrecruzadas, evidenciam processos como o descolecionamento pela junção de diferentes imagens e a desterritorialização, pelo cruzamento de diferentes lugares.

Os quatro artistas citados nesse artigo, Miguel Pena, Daniel Almeida, Luiz Zerbini e Marina Rheingantz trazem diferentes formas de se pensar a paisagem na pintura, em suas respectivas holarquias do pensamento artístico. Em suas produções, ficam em evidência em seus processos a relação com um espaço que está em conflito, como o do Brasil.

Estas imagens lidam com características brasileiras diversas, desde a sua natureza, como também com os espaços urbanos, seus processos desordenados e as relações entre o pronto e o inacabado que evidenciam conflitos e diferenças sociais. Essas produções também são o resultado, além de um repertório artístico dos artistas, da vivência e o deslocamento deles na paisagem, na relação que estabelecem com o espaço e como imaginam e tratam isso na pintura.

Referências bibliográficas

ANJOS, Moacir dos. *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 2008.

BESSE, Jean-Marc. *O Gosto do Mundo: exercícios de paisagem*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2014.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. 2ª edição. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

COELHO, Frederico. *Da Natureza de Luiz Zerbini*. 2012. Disponível em: <<http://objetosimobjetonao.blogspot.com/2014/09/da-natureza-de-luiz-zerbini.html>>. Acesso em 29 out. 2019.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

LAURENTIZ, Paulo. *A holarquia do pensamento artístico*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

LOURENÇO, Clediane. *Arcádia obstinada: a paisagem nas artes visuais do Paraná*. Tese (Doutorado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Florianópolis, 2017.

MARICATO, Erminia. *A bomba relógio das cidades brasileiras*. *Revista Democracia Viva*. Rio de Janeiro: IBASE, vol 11, pág 3 a 7, 2001. Disponível em: <http://labhab.fau.usp.br/biblioteca/textos/maricato_bombarelogio.pdf>. Acesso em: 29 out. 2019.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004.

MAUAD, Ana Maria. *Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX*, Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 13. n.1.p. 133-174.

MESQUITA, Tiago. A pintura de imagem, in COELHO, Frederico; DIEGUES, Isabel. *Pintura brasileira séc. XXI*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2011. pp. 270-279.

MOURA, Rodrigo. *Marina Rheingantz: terra líquida*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SILVA, Francis Rodrigues da. *Vistas híbridas: representações da paisagem na pintura do início do século XXI no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da. A paisagem como fenômeno complexo, reflexões sobre um tema interdisciplinar. IN: _____. CANCELA, Cristina Donza; SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da. *Paisagem e cultura: dinâmica do patrimônio e da memória na atualidade*. Belém: EDUFPA, 2009. pp. 71-83.

Submetido em: 30/10/2019

Aceito em: 23/12/2019

Pedro Elias da Silveira¹
Eduarda Azevedo
Gonçalves²

Gambiarra e outros métodos para esculpir uma paisagem: modos de pensar e produzir arte a partir da vida no campo

Gambiarra and other methods
for carving a landscape: ways of
thinking and producing art from
country life.

Gambiarra y otros métodos para
esculpir un paisaje: formas de
pensar y producir arte a partir de la
vida en el campo.

Resumo

Este artigo apresenta prospecções entorno de um conceito de gambiarras sulinas e dos modos de vida encontrados na zona rural de Piratini, interior do Rio Grande do Sul, e que funcionam como motivadores de uma pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas na linha de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. A partir da dialética entre a minha presença e o lugar, concebo paisagens, objetos, desenhos, fotografias e reflito sobre os modos de fazer arte. Assim, meu olhar atenta ao cotidiano da lida campesina e o reinventa, acentua o que é próprio e possível de ser mote para a criação. Verso sobre os processos construtivos utilizados pelos moradores da localidade, que atribuem singularidade a paisagem, onde enxergo elos entre arte e vida. Para pensar abordagem do lugar essa investigação comenta trabalhos dos artistas: Robert Smithson Hélio Oiticica, Allan Kaprow. Além de apresentar reflexões pessoais, inclui-se a contribuição de autores como: Francesco Careri, Michel de Certeau, Paola Berenstein, entre outros.

Palavras-chave: Deslocamentos; zona rural; Gambiarra; arte-vida; paisagem.

¹ Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (2019). Atualmente é mestrando e bolsista CAPES do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, pela linha de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano da Universidade Federal de Pelotas. Email: pepsilveirarts@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7951-3954>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4771367073671520>

² Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Líder do Grupo de Pesquisa Deslocamentos, Cartografias e Observâncias Contemporâneas (DESLOCC, CNPq/UFPel). Email: dudaeduarda.ufpel@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5374-9638>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4375817269121969>

Abstract

This article presents prospects surrounding about a concept of southern gambiarras and ways of life found in Piratini, countryside of Rio Grande do Sul, and which motivate a research developed in the Post-Graduate Program in Visual Arts of the Federal University of Pelotas in line of Creation Processes and Daily Poetics. From the dialectic between my presence and the place, I conceive landscapes, objects, drawings, photographs and reflect on the ways of making art. Thus, my look attentive to the daily life of the peasantry and reinvents it, accentuates what is proper and possible to be a motivation for creation. I speak about the construction processes used by the locals, who attribute uniqueness to the landscape, where I see links between art and life. To think about approaching the place this investigation comments the works of artists like: Robert Smithson Hélio Oiticica, Allan Kaprow. I combine personal reflections with authors such as Francesco Careri, Michel de Certeau, Paola Berenstein, among others.

Key-words: Displacement; countryside; Gambiarra; Art and life; landscape.

Resumen

Este artículo presenta prospecciones acerca un concepto de gambiarras del sur y las formas de vida que se encuentran en la zona rural de Piratini, en el interior de Rio Grande do Sul, y que motivan una investigación desarrollada en el Programa de Posgrado en Artes Visuales de la Universidad Federal de Pelotas em la línea de Procesos de Creación y Poética del Cotidiano. A través de la dialéctica entre mi presencia y el lugar, a través del cual concibo paisajes, objetos, dibujos, fotografías y otras formas de hacer arte. Por lo tanto, mi mirada enfocada a la vida cotidiana del trabajo campesino y la reinventa, enfatiza lo que es apropiado y posible ser el lema de la creación. Hablo sobre los procesos de construcción utilizados por los habitantes, que atribuyen singularidad al paisaje, donde veo vínculos entre el arte y la vida. Para pensar en el enfoque de lugar comento el trabajo de los artistas: Robert Smithson, Hélio Oiticica, Allan Kaprow. Combino reflexiones personales con autores como: Francesco Careri, Michel de Certeau, Paola Berenstein, entre otros.

Palabras-clave: Desplazamiento; zona rural; Gambiarra; Arte y vida; paisaje.

1. Primeiro deslocamento: procedimentos de artista no extremo sul do Brasil (Pelotas-Piratini)

O presente artigo tem como pressuposto questões de pesquisa¹ presentes em minha produção artística, onde, em âmbito prático do estudo, realizo deslocamentos físicos e mentais como uma maneira pela qual me (re)conecto ludicamente à circunstâncias cotidianas. Assim sendo, os movimentos propulsionadores desta escrita partem do olhar e reflexão acerca de objetos, arquiteturas e ações utilizados para auxiliar no plantio e demais afazeres da vida no campo, de meu pai e outros moradores da zona rural de Piratini, município que se localiza na região sul do Rio Grande do sul.

Estes objetos e arquiteturas são tratados neste texto² como *gambiarra sulinas*, por serem produzidos a partir de uma determinada situação e contexto, onde muitas vezes o imprevisto é o principal e único método possível de ser empregado, e pelo fato deles atribuírem singularidade ao lugar, revelando uma retórica da paisagem local. Assim, o objetivo geral das práticas que envolvem as investigações por meio de deslocamentos aqui relatadas é conceber a cidade, o campo, ou seja, os locais de vivência a partir de um ponto de vista e processo cognitivo que tem a arte como fator norteador. Conseqüentemente, estabeleço aproximações dos processos de feitura dessas gambiarras com procedimentos da artistas.

Busco, por meio das linguagens da arte – fotografia, desenho, vídeo e performance – reinventar concepções de paisagem que se apresentam neste contexto sulino, particularmente em objetos, narrativa e fatos que me provocam e instigam a pensar a arte. Assim, procuro a partir do encontro com o cotidiano e sociedade, uma conjunção de operações locais que daqui e por meio da arte, conectam o sul a outras coordenadas poéticas e a constituição de produção com saberes e meios singulares. As *gambiarra sulinas* são a minha resposta à pergunta recorrente sobre: Como que, o centro de uma outra história e a colocação do mapa a revés, do sul na posição norte, assim como o fez Joaquin Torres García, pode fundar em Pelotas/RS³ uma poética sulina, uma produção no/do sul e universal?

2. Relato de percurso

Um conjunto de ações e objetos comuns no meio rural onde cresci, impulsionam meus processos artísticos quando passo a observá-los de outra maneira, com um olhar, que indaga o entorno. Por volta de setembro de 2017, iniciei o processo⁴ de atentar a constituição natural e humana do local, utilizando o caminhar como um modo de prospecção e afeição de artista, redescobrando o lugar que fizera parte do

1 Esta é uma pesquisa vinculada ao Projeto de Pesquisa Deslocamentos e Cartografias Contemporâneas (CNPq/UFPel) e ao Programa de Pós- Graduação (Mestrado) em Artes Visuais da UFPel.

2 Saliento que por se tratar de uma pesquisa com metodologia de pesquisa em Poéticas Visuais, que contém experiências particulares, e que se refere a uma produção artística autoral e individual, a escrita se dá em primeira pessoa do singular, com acuidade para que não se torne demasiadamente autocentrada.

3 Local onde resido atualmente.

4 Na época, bolsista de Iniciação científica, CNPq no projeto de pesquisa Deslocamentos e Cartografias Contemporâneas.

meu passado e suas mais variadas peculiaridades. Desta maneira, retornando a velha casa com olhos bem abertos, envolvido pelo apreço que lá ficou, me coloquei a olhar o que eu já tinha visto. Assim, minha percepção do lugar se deu de modo semelhante ao que revela a artista e pesquisadora Karina Dias em *Notas sobre paisagem, visão e Invisão*, ao tratar sobre uma dualidade entre o ver - uma capacidade fisiológica, ligada a uma exterioridade - e *olhar* - um movimento de questionamento realizado no interior do sujeito. Segundo a autora, "experimentar a paisagem no cotidiano seria ativar um movimento do olhar onde ver e não ver se articulariam, onde os pontos de não-visão, de um certo estado de cegueira se transformariam em *invisão*, em uma visão interna [...]", de acordo com Dias, "[...] não se trata de ver tudo, de ver em panorama, mas sim de se aproximar para habitar, de detalhar para se situar, para olhar no mesmo a diferença" (2012, p. 130).

Com um olhar alerta para este lugar que me era familiar, andei pela zona rural do município de Piratini-RS. Guiado por uma vontade pessoal e artística, me desloquei com o intuito de redescobrir e buscar potencialidades de arte no campo. Me deparei com cercas, tapumes, escoras, postes improvisados, arquiteturas e objetos (Fig. 1,2 e 3) realizadas por meu pai e outros moradores da região. Seus procedimentos construtivos têm como base a reutilização de materiais descartados, madeiras, arames, sobras de outras construções, que são coletados, estocados e posteriormente a partir de uma necessidade, articulados ao acaso.

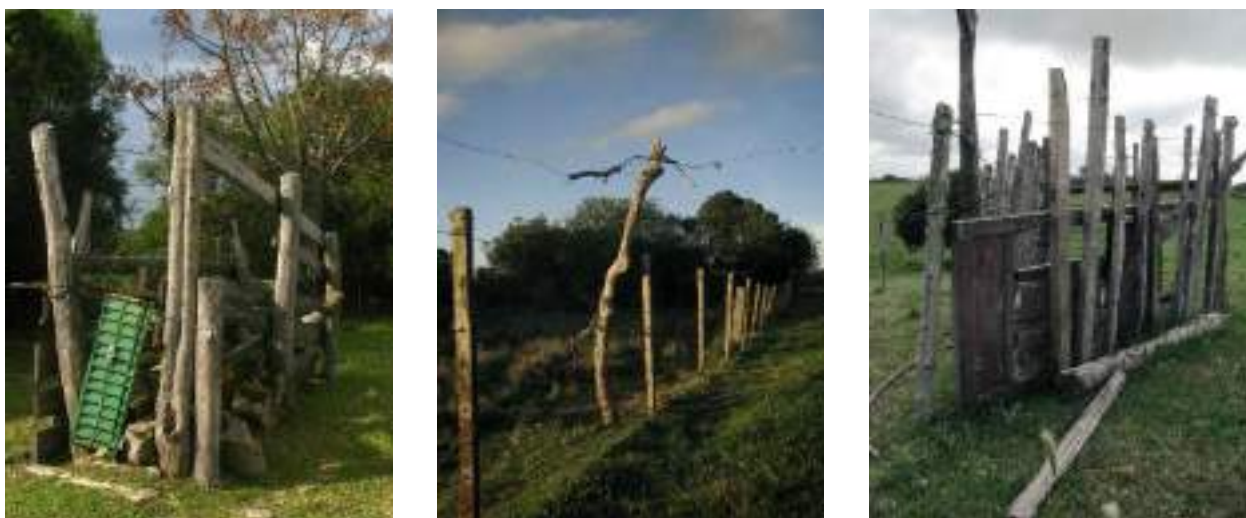


Fig.1 a 3: *Gambiarras sulinas*: nº 1 (Gambiarra para cultivo), nº 3 (Poste de energia improvisado) e nº 11⁵, (Gambiarra para cultivo). 2018.

Desta forma, saltava diante dos meus olhos de pesquisador em arte este método de construir que se apresentava muito singular e próprio da cultura rural, inato e sem nome para os que o realizam. Ocorrendo na maior parte das vezes, de modo espontâneo e natural, constatei paralelos com o que comumente tem sido denominado por *gambiarra*. Percebo que estes objetos, ou pequenos arranjos construtivos, revelam o contexto cultural e estético do lugar onde são criados e uma consonância entre um modo de viver e transformar a paisagem. Desta maneira, nesta pesquisa os nomeio de: *Gambiarras sulinas*.

⁵ Durante a pesquisa as gambiarra são enumeradas por ordem de descoberta.

O geólogo Rualdo Manegat ao discorrer sobre aspectos topográficos e geográficos que compõem a paisagem do Rio Grande do Sul, trata sobre a relação entre comunidade e paisagem:

A paisagem não é formada por objetos que podemos tirá-los sem que ela se modifique. Tudo o que se toca, tudo o que se introduz, tudo o que se tira da paisagem, muda a sua totalidade. A paisagem é realmente um sistema notável, porque ela é ao mesmo tempo o embasamento e a envoltória da nossa existência. Ela é o todo que nos envolve e que ao modificarmos suas partes também podemos modificar o modo como essa envoltura se apresenta [...]. As formas com que um grupo humano estabelece com a paisagem definem identidades recíprocas: da comunidade e da paisagem, de sorte que podemos tomar um pelo outro. (MANEGAT, 2016, p. 247)

Por meio desses objetos e processos de construir, percebo o contexto social, econômico e geográfico que incidem sobre a organização espacial, modos de habitar e atuar dos moradores da região, na qual meu pai está inserido. Essas invenções indicam operações como: cultivar, erigir, sustentar, amarrar, cavar, socar a terra. Ações que ao serem nomeadas evidenciam modos de atuação que modelam e esculpem a paisagem, revelando uma retórica do lugar, funcionando como elementos enunciativos da vida na zona rural de Piratini.

Me desloco para perceber o entorno e elenco as *gambiaras sulinas* e suas relações com a paisagem como foco do estudo e as registro por meio de: fotografias, desenhos e anotações. Neste processo de coletar imagens e informações, reflito e constato potencialidades e latências de arte, ou ainda uma certa origem de meu raciocínio criativo. O olhar para este lugar surge a partir do trânsito entre campo e cidade e por uma construção de repertório, de olhar e perceber o mundo por meio da arte. Karina Dias fala que “é o olhar do viajante que vê o novo no familiar, o caótico na ordem, incluindo o imprevisível no previsível, o imprevisto no previsto [...]”, ou seja, preciso me colocar quase como um estrangeiro, e, ainda de acordo com a autora, “[...] fixar a atenção para além dos contornos já experimentados, entrevendo na evidência a possibilidade de reestruturar o espaço da rotina” (2012, p.133).

Assim, o caminhar é uma das situações de base da minha abordagem, é por meio dele que exploro o espaço ao meu redor, a cidade e o campo. Francesco Careri⁶, ao discorrer sobre o ato de caminhar, resume que: “uma vez satisfeita as exigências primárias, o caminhar transformou-se numa fórmula simbólica que tem permitido que o homem habite e modifique mundo [...]”. Ainda segundo Careri, “[...] o caminhar é uma arte que traz em seu seio o menir, a escultura, a arquitetura e a paisagem. A partir dessa simples ação foram desenvolvidas as mais importantes relações que o homem travou com o território” (2013, p. 27).

A relação que estabeleci entre corpo e paisagem por meio do caminhar faz-se presente não só na minha abordagem, como também a percebo na forma que os moradores e meu pai praticam o lugar. Às vezes, em porções relativamente grandes de terra, adentrando matas, atravessando sangas, num caminhar silencioso à procura

⁶ Arquiteto Italiano, que possui pesquisas sobre o caminhar e sua relação com a arte e arquitetura. Membro fundador do grupo Stalker, que reúne arquitetos, artistas e estudantes para realizar deambulações por Roma, Itália e outros lugares do mundo.

do gado ou de outros animais que se escondem ou que se desgarram do rebanho. É dessa atividade de pastoreio aliada ao caminhar que Careri aponta enquanto uma operação transformadora do território, da qual “[...]deriva um primeiro mapeamento do espaço, bem como a atribuição de valores simbólicos e estéticos do território que levará ao nascimento da arquitetura da paisagem” (2013, p. 36).

Caminhar que se configura como uma forma de atuar nestes campos, se coloca como parte inerente ao processo de feitura dos objetos advindo de gambiarras realizados por meu pai e que encontro em meio a esta paisagem. Por outro lado, enquanto construções precárias, segundo Lisete Lagnado baseada na falta de recursos, a “gambiarra não se faz sem nomadismo nem inteligência coletiva” (2003). Ou seja, o caminhar coletor é necessário para a construção de um espaço, bem como dos objetos que nele se fazem presentes.

Porém, meu caminhar se dá com outro intuito, o de prospectar, de coletar informações e imagens, e de buscar uma experiência de arte em meio à paisagem sulina. Desta maneira, a minha abordagem do local remete ao *Passeio Pelos Monumentos de Passaic* de Robert Smithson⁷. Sobre esse acontecimento, o artista relata em escrita criativa⁸ a experiência de seu trajeto de *New York a Passaic New Jersey* e narra especificamente suas incursões a terrenos baldios e canteiros de obras, elencando referenciais da literatura, física, química para dar a ver a potência de arte que percebia nos monumentos daquela paisagem entrópica (SMITHSON, 2003). No caso, ao me deter nos objetos e gambiarras tento compreender o processo de sua feitura, como compõem o espaço do lugar e dialogam com conceitos e procedimentos de arte.

O local funciona como um laboratório de onde retiro subsídios para minha produção, por isso, esse acoplamento entre as coisas e a paisagem se aproxima dos conceitos de Site e Non-site desenvolvidos por Smithson. O Site, seria o local da experiência, onde o artista é afetado. Desse local, o artista colhe recursos para apresentá-los num outro espaço, em galerias, nomeando esses espaços de dispositivos *Non-sites*.

Nesses locais são apresentados, fotografias, mapas, textos articulados com materiais coletados da paisagem, como: pedras, areia, etc; A pesquisadora Fernanda Junqueira, ao discorrer sobre o conceito de instalação a partir dos trabalhos de Smithson afirma:

Smithson desenvolve seus conceitos de “Site” e “non-site” – em tradução literal, “lugar” e “não lugar” – para explicitar esse campo de convergência formado pela bipolaridade mente e matéria, arte e realidade.” “É o real do mundo presentificado na matéria física, areias ou pedras, coletadas no “site” pelo artista, que vem a instalar-se na galeria. “Container” abstrato, o “Non-site” reconduz por sua vez à experiência dialética do lugar – “Site”. Pois o “estar aqui”, à volta desses largos e abstratos mapas espaciais convoca o sujeito a reexperimentar a imensidão de suas possibilidades espaciais. (JUNQUEIRA, 1996, p. 551, grifo do autor)

7 Artista norte-americano, expoente do movimento Land Art. Nos anos 1960 desenvolveu trabalhos inicialmente inspirados pela Minimal Art e Conceptual Art. Morreu prematuramente aos 35 anos.

8 Texto publicado originalmente na revista norte-americana Artforum, em dezembro de 1967.

Ainda contribuí para esta investigação o artista brasileiro Marcelo Moscheta, que trabalha a partir de questões semelhantes à poética de Smithson, desdobrando a experiência de uma paisagem ao deslocar elementos como pedras e apresentá-las em um outro contexto que é o das galerias e outras instituições do sistema da arte. Moscheta trabalha a partir de noções como território, representação e paisagem (SOBRAL, 2017, on-line). Quanto aos objetos que coleta, o artista resume suas escolhas da seguinte maneira: “Gosto da ideia de uma existência latente, algo que não se revela por completo, que está ali, e talvez de forma invisível ou incompleta, mas que não é percebida num primeiro contato mais distraído.” (MOSCHETA, 2015, on-line⁹). O artista acrescenta, que vê a paisagem como um contraponto para medir a si mesmo e que busca em sua produção “abarcando todas as possibilidades de entender um local, não só por meios sensíveis, como o desenho ou a fotografia, mas através de formas racionais de se entender o lugar: latitude, longitude, altitude, cálculos matemáticos, e referências técnico científicas”(MOSCHETA, 2015, on-line). Seu trabalho revela um embate entre o corpo e a paisagem, como uma tentativa de compreender o sujeito. Assim, a poética de Moscheta se aproxima das práticas *Site* e *Non-site* do artista norte-americano Smithson, onde, “a dialética do lugar, compreende assim a unidade dual da fisicalidade do mundo e sua espiritualidade implícita, constituída pela experiência do sujeito no mundo” (JUNQUEIRA, 1996, p.551).

A abordagem destes artistas me ajuda a pensar os meus modos de dar a ver o que encontro e percebo nos campos do sul do Rio Grande do Sul. Como tenho uma experiência de arte em um lugar e como apresento o resíduo disso em um local expositivo. Encontro também nesses artistas, uma proximidade com meus modos de operar por meio do desenho, já que o utilizam como uma prática seja de anotação, projeto, ou ainda enquanto forma de experienciar ou transportar o lugar explorado.

2.1 Percurso: desenho para olhar

Ao refletir sobre minha interação com a paisagem da local, noto que o corpo sempre fora requisitado por completo, a paisagem sempre esteve ao alcance da mão, sendo manipulada, modificada, vivenciada através de brincadeiras, onde, conforme minhas memórias, utilizava cascas de árvores, tocos, ossos de animais e arames como brinquedos. Estes procedimentos também estavam presentes nas relações de trabalho como: plantar, colher, desmatar, estabelecer cercas, erigir galpões. Ações que alteravam a espacialidade do lugar, que o transformaram em uma paisagem praticada para mim.

Assim, minha experiência da paisagem se diferencia daquela culturalmente estabelecida pelo meio imagético da pintura e do artifício da perspectiva, que prescinde de um afastamento, de ver de longe algo que se encontra alhures. Essa concepção que surge a partir do quadro de paisagem e que permeia boa parte dos modos de olhar e condiciona a percepção do real (CAUQUELLIN, 2007), não comporta minhas vivências do campo, na qual o corpo está sempre em conjunção com o entorno. Onde a mão toca a terra para cavar. Disponível ao toque, minha paisagem se encon-

⁹ Material sobre o artista disponível em: <https://www.marcelomoscheta.art.br/TXT>

trava repleta de sons, texturas, cheiros etc.

Deste modo, elenco o desenho como modo de olhar, que funciona como anotação e possibilidade de imersão na estrutura desses objetos, lugares e reviver sua feitura por meio da linha. O desenho, segundo o crítico de arte e desenhista inglês John Berger, é o reflexo de um conjunto de experiências, de múltiplos olhares sobre uma determinada coisa, que permite examinar a estrutura das aparências, olhar de fato:

Um desenho de uma árvore não mostra apenas uma árvore, mas uma árvore- sendo-olhada. [...]o que envolve, deriva e se refere a muitas experiências prévias do olhar. Dentro do instante da visão de uma árvore, se estabelece uma experiência de vida. É desse modo que o ato do desenho refuta o processo de desaparecimento e propõe a simultaneidade da multiplicidade de momentos. (BERGER, 1993, np)

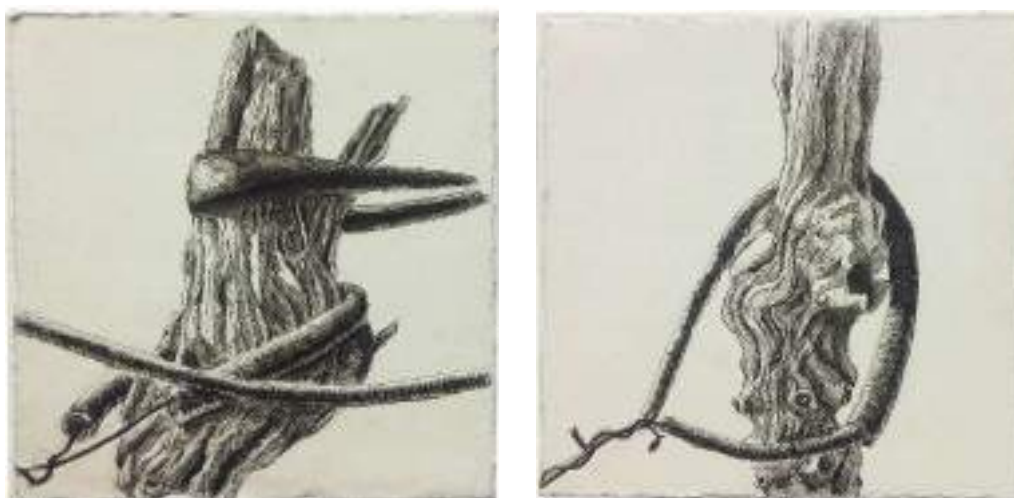


Fig. 4 e 5. Pedro Elias Parente. Arquiteturas/esculturas espontâneas sulinas e suas amarrações na linha. 2019. Nanquim e papel. Acervo Fundarte, Montenegro - RS.

Desta forma, desenhar o observado é um modo de trazer para perto, transpor da retina para o tátil, aproximando do meu corpo o que se apresenta apenas ao olhar. O processo de passar do olho para a mão e reapresentar ao olhar novamente, serve para mim como uma transmutação que permite deter de maneira corpórea o observado, através do qual obtenho partes do mundo. Assim, o desenho se apresenta como um meio de reter experiências, de guardar ou lembrar o vivido. Desenho como uma forma de refazer os objetos, de entender seus mecanismos construtivos. Desse modo, revela-se uma vontade construtiva da linha.

Percebo durante meu desenhar, que na paisagem estão presentes linhas físicas, que são amarradas, torcidas, esticadas e que costuram uma enorme quantidade de objetos e outros elementos que ditam a espacialidade do lugar. É o arame, uma linha de aço que passa rente ou adentra madeiras, canos, pedras e que ajuda a desenhar boa parte do que me rodeia. Assim noto um desenho no espaço e que faz com que meu desenhar passe a buscar uma constituição física fora do plano bidimensional.

2.2 Percurso: Plantar é desenhar/esculpir é plantar

A imersão nos campos da zona rural portando um corpo afetado pela cidade, pelos saberes da arte, permitiu perceber que os arranjos construtivos ali presentes se assemelhavam a esculturas. Essa percepção se estende para os objetos de trabalho desenvolvidos para o plantio a partir de uma relação com o corpo de seu construtor, e permite aproximar essas ferramentas de um instrumento de desenhar.

Concebidas a partir de restos de materiais, madeiras e cordas, misturados e articulados ao acaso, os *estacões*¹⁰ (Fig. 6 e 7), utilizados para esquadrear a lavoura e delimitar os canteiros onde se realiza o plantio de milho e feijão, são constituídos por duas partes. Uma funciona como uma estaca carretel, de onde sai uma linha que possui pequenos pedaços de tecidos (borboletinhas) amarrados a ela, para ter uma maior visibilidade em meio ao campo. Essa linha é ligada a uma outra estaca. O manuseio deste instrumento geralmente é realizado por duas pessoas que desenrolam a linha a partir de uma extremidade da lavoura percorrendo o caminho até a outra. Ao desenrolar por completo da linha, as duas estacas são alinhadas por meio do olhar e inicia-se o processo de plantio, utilizando a linha enquanto guia para os carreiros.



Figura 6 e 7. Pedro Elias Parente, Marco 1. Método para medir e alinhar territórios. 2019.

Essa ferramenta é como um grande instrumento de desenhar, e da ação de desenrolar a linha e movê-la pela paisagem para criar os canteiros, é gerado um grande ato de esculpir que altera o desenho da paisagem. Um corpo performático se apresenta nesse fazer, esticando a linha e fincando a estaca no chão, delimitando espaços e repetindo esses gestos várias vezes. A paisagem é então, medida, cavada e reorganizada espacialmente quase como se os habitantes fossem escultores de uma espacialidade. Desta maneira, meu interesse vai em direção a objetos que esculpem esta paisagem, que delimitam e desenham esse lugar.

Após perceber a poética desses objetos, e pensar no que o meu encontro com os mesmos havia causado em mim, surgiram questionamentos. O que aconteceria se eu realocasse esses objetos em outros contextos? Qual o efeito disso no espaço

¹⁰ Forma como meu pai nomeia os marcadores utilizados para esquadrear a lavoura.

urbano? Levando em conta as características de performatividade e de desenho, comecei a confeccionar objetos que podem disparar ações que envolvem o corpo (ou não) e se configuram como formas de (re)apresentar e ressignificar ações e objetos ordinários encontrados nas caminhadas pelo interior de Piratini em um outro contexto. Estes objetos surgiram a partir da síntese formal dos referenciais coletados, onde é levado em consideração a ação ou retórica por estes apresentada. Aponto como exemplo a série *Marco – Métodos para medir e alinhar territórios*.

Em *Marco 1* (Fig. 6 e 7) busquei reconstituir o objeto utilizado por meu pai como *marco* (estaca) e linha guia na lavoura. O primeiro processo se deu como uma reconstrução da memória da infância, tendo em vista que o original se perdera. Trabalhar a partir do espaço da memória, onde tudo se modifica, abre possibilidades para novas invenções e configurações do mundo. Ao final do processo de cortar a madeira percebo que o formato do objeto do meu pai era relativamente diferente, bem como a escala e o peso, e que, havia feito era algo que se distanciava do referente. Nos demais desdobramentos busco levar essa característica adiante, por recriar o objeto, acentuando algumas funções e retirando outras, reiterar suas proximidades com o desenho e com o corpo, deformando minha memória. No caso de *Marco 2* (Fig. 8 e 9) utilizando compensado naval, busquei acentuar a característica de carretel, deformando o objeto e repetindo a forma para que ele ganhasse massa e se sustentasse de pé sem a necessidade de perfurar o chão.



Fig. 8 e 9. Pedro Elias Parente, Marco 2. Método para medir e alinhar territórios. 2019.

Esta abordagem, das estacas confeccionadas por meu pai e dos objetos da série Marco 1 e 2, remete aos de artistas da corrente da Land Art, americana como Robert Smithson (citado anteriormente), Andy Goldsworth, Richard Long entre outros. Muitos desses atuavam diretamente na paisagem, modificando-a, e as vezes inscrevendo o corpo nesses espaços naturais. De modo semelhante, esses artistas buscavam transportar os lugares explorados para um espaço expositivo por meio de materiais coletados. Porém, em minha produção meu processo está mais ligado à captação da ideia, da reflexão acerca da construção de uma retórica da paisagem a partir da ação dos moradores e dos objetos que encontro nela, para a partir disso criar uma síntese

para interferir em um outro contexto, no caso, o espaço urbano. Além disso, o resultado pode ser pensado como um instrumento de desenho ou escultura. Ressalto aqui, que durante minha adolescência trabalhei com esses objetos, ajudando meu pai a plantar e a colher. Assim, noto uma aproximação entre arte e vida nesta pesquisa.

O pesquisador e artista brasileiro Ricardo Basbaum ao discorrer sobre o tensionamento dos termos arte e vida, remete a partir das proposições do artista norte-americano Allan Kaprow¹¹:

[...] o quanto é decisiva uma articulação rigorosa dos dois termos e o quanto nem a arte e nem a vida devem permanecer as mesmas a partir das experiências que realizam. Há um desejo efetivo de transformação de um e de outro campo. (BASBAUM, 2017, p. 241)

Em determinado momento da história da arte, desde as vanguardas históricas, o termo *arte* segundo Basbaum, passou a ser um equivalente a *artevida*. Para não neutralizar os termos e os contextos dos campos, o artista/pesquisador propõe uma flexão no plural, para “artes/vidas” (2017, p.242). Assim, leva-se em conta as subjetividades presentes nos processos de cada um. Vejo potência e arte nos processos de meu pai, porém compreendo que seu contexto é outro e sua intenção também. Suas invenções saltam ao meu olhar de artista e pesquisador, como uma forma de abordar e viver o mundo, de evidenciar as constituições sociais, afetivas presentes no processo criativo. Assim, o que mais caracteriza o processo construtivo que faz surgir esses objetos encontrados na zona rural do Rio Grande do sul? Como isso revela a retórica do lugar onde são feitos?

3. Percurso construtivo: gambiarra x bricolagem x construir um espaço/paisagem

Na sequência, pretendo tentar compreender o método construtivo da gambiarra empregado para confeccionar esses objetos compõem a paisagem sulina. Feitos a partir da junção de materiais heterogêneos, com encaixes quase impraticáveis, esses elementos são articulados de modo que funcionem juntos. Encontrados muitas vezes ao acaso, ou estocados com o pensamento de que podem vir a suprir necessidades de um determinado momento e contexto. O processo como um todo se assemelha ao da *Bricolagem*, conceito que me era familiar na época e sobre o qual o antropólogo Levi-Strauss, discorre em *O Pensamento Selvagem*, escrito nos anos 1960.

O termo de Levi- Strauss é utilizado por Paola Berenstein Jacques em *Estética da Ginga* para explicar o processo de construção das casas das favelas. Conforme a autora, essas arquiteturas se constituem “sem projeto, ao acaso, com a coleta de materiais que se apresentam ao redor dos moradores” (2001, p. 24).

Ainda de acordo com Berenstein, “são esses fragmentos de cidade, restos de materiais o ponto de partida e o que determina a configuração final destas constru-

¹¹ Artista pioneiro na produção de Happenings e das cenas da performance dos anos de 1950 e 1960. Trabalhou também com pintura, colagem e assemblages e desenvolveu outros procedimentos, como as *Activites*.

ções” (2001, p. 24), na mesma síntese, a autora revela, que:

Bricolar é, então, ricochetear, enviesar, zigue-zaguear, contornar. O bricoleur, ao contrário do homem de artes (no caso, o arquiteto), jamais vai diretamente a um objetivo ou em direção à uma totalidade: Ele age segundo uma prática fragmentária, dando voltas e contornos, numa atividade não planejada e empírica. A construção com pedaços de todas as providências, a bricolagem, será, portanto, uma arquitetura do acaso, do lance de dados, de uma arquitetura sem projeto. (BERENSTEIN, 2001, p. 24)

O *bricoleur*, para Levi-strauss é um sujeito que se situa entre a arte e a engenharia, que possui um saber que é constituído por sua relação com os materiais e o mundo (LÉVI-STRAUSS, 1989). Portanto, essa definição, segundo Ricardo Rosas vai ser essencial para entender também o mecanismo de funcionamento da gambiarra, que se comporta de maneira semelhante à bricolagem, como uma “livre criação além dos manuais de uso e restrições projetuais da funcionalidade” (2006, p. 20).

A proximidade entre os modos construtivos, gambiarra e bricolagem revelam a condição cultural, econômica e política do contexto onde são manufaturados. No caso das favelas, são pessoas em sua maioria negras, com baixa renda salarial, que são afastadas dos centros urbanos, jogadas para as extremidades da cidade, para as periferias, por um urbanismo que visa atender as necessidades de uma elite branca dominante. Por outro lado, os habitantes da zona rural de Piratini, um município do interior do Rio Grande do Sul, que se encontra em uma das regiões mais pobres do estado, são em sua maioria de baixa renda. Como não possuem acesso à materiais de primeira mão ou a projetos arquitetônicos, precisam inventar tecnologias de desvio para conseguir constituir um teto sob onde morar, fazem uso da astúcia para sanar suas necessidades.

Deste modo fica explícito o aspecto de tática que envolve a gambiarra. Michel de Certeau em a *Invenção do Cotidiano* utiliza os termos estratégia e tática para dar a ver a relação de poder entre produtores e consumidores. Certeau comenta especialmente de um âmbito dos atos de enunciação por meio da fala. Contudo, em uma licença poética, podemos levar suas considerações para um contexto da paisagem, pois de certa maneira, os materiais e os modos construtivos são enunciadores dos modos de habitar e viver nessas localidades. No entanto, de acordo com Certeau a tática é própria do fraco, um sujeito que é preso por determinadas circunstâncias, sem autonomia, que segundo o autor:

[...] deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha[...] a tática é movimento dentro do campo de visão do inimigo e no espaço por ele controlado. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende [...] cria falhas na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia. É um jogo constante com os acontecimentos para transformar as ocasiões. (1998 p. 99, grifo do autor)

Desta maneira, a gambiarra assim como a bricolagem, advém de um modo de construir que é próprio de uma inventividade popular, que se dá a partir das oportunidades, e acaba por gerar uma lógica construtiva oposta à do sistema de produção

industrial capitalista. Ou seja, pode-se deduzir que há uma prática de sucata, onde o “trabalho com sucata” subtrai à fábrica tempo (e não tanto bens porque só se serve de restos) em vista de um trabalho livre, criativo e precisamente não lucrativo[...], ainda segundo Certeau “reintroduz no espaço industrial (ou seja, na ordem vigente) as táticas “populares” de outrora ou de outros espaços. (1998, p.88).

Por outro lado, retomando novamente o conceito de Lévi-Strauss, o universo instrumental do bricoleur pode ser entendido como:

fechado, e a regra do seu jogo é sempre arranjar-se com os meios limites, isto é com um conjunto sempre finito de utensílios e materiais bastante heteróclitos [...] onde a composição do conjunto é o resultado de um contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque [...] princípio de que isso sempre pode servir (STRAUSS, 1989, p.33)

As arquiteturas das favelas e as *gambiarrras sulinas* – nome que atribuímos à engenharia singular de Pedro Luiz Garcia da Silveira – surgem a partir das necessidades apresentadas na vida diária de seus construtores com a busca de materiais no seu entorno, bem como do modo de agregá-los, devido à inacessibilidade a materiais específicos para essa função. A subjetividade do construtor se faz presente bem como a relação deste com a paisagem circundante, revelando-se através dos elementos singulares das construções e ações aqui apresentadas.

Estes modos construtivos e de atuação, que reutilizam materiais descartados ou materiais como a madeira que são providas pelo lugar, e moldam uma paisagem ou espaço e revelam uma identidade da localidade. Assim, esses objetos/gambiarrras, tecnologias rurais criadas por meu pai podem ser identificadas como bricolagens, que surgem para suprir necessidades de um determinado momento. Deste modo nomeio o seu feitor como um *bricoleur rural*, um sujeito que atua nos campos, caminhando, construindo e interferindo no espaço e criando paisagens. De acordo com Levi –Strauss, a bricolagem “conta por meio das escolhas feitas, entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o bricoleur sempre coloca nele alguma coisa de si” (1989, p. 37)

Assim como a bricolagem como modo construtivo acaba reverberando na organização espacial da favela, cuja espacialização se dá em uma ordem rizomática, labiríntica, oposta à espacialidade da cidade planejada pelo urbanismo, que é uma pirâmide (BERENSTEIN, 2001). A paisagem sulina irregular, que surge da articulação de elementos nela presentes. Do corte de árvores e do plantio de outras, da utilização de materiais em desuso articulados com outros, de amarrações, que constituem todo um modo de organizar o espaço, de criar objetos e a própria paisagem habitada por esses *bricoleurs rurais* ou ainda engenheiros da gambiarra sulina.

Considerações sobre o percorrido

Na paisagem do sul, do interior, nas chácaras, lotes de pequenas frações de terra erigem-se as *gambiarrras sulinas*. Neste contexto a gambiarra é uma astúcia, um

método de criação inato, uma afirmação de existência e um lugar de liberdade criativa que possibilita criar desvios nas situações adversas do consumismo capitalista e constituir uma forma de habitar e modificar um espaço, onde enxergo dados estéticos que reverberam em minha produção. O modo construtivo e a espacialidade urbana da favela, bem como os modos de se mover por ela influenciaram a obra de Hélio Oiticica. Considerando a distância temporal, as motivações e os modos de produzir de Oiticica, e reconhecendo um certo tipo de recontextualização de uma produção consagrada, ousou considerar que os objetos e as construções do meu pai, espontâneas, singulares são um mote para a constituição de minha produção artística.

Estes objetos constituídos por meio de gambiarra, não se dão única e exclusivamente no local onde a pesquisa se realizou. Elas podem ser encontradas em outras chácaras, e até mesmo na cidade, porém sempre possuem uma configuração diferente. Mas é a singularidade do seu feitor que salta ao olhar e que ajudam a dar forma ao mundo desse *bricoleur rural*. Meu pai não é um artista, mas concede um tal modo de erigir coisas incomuns que fomentam e ensinam a mim mesmo, outros modos de pensar o desenhar, esculpir e construir. É neste movimento vivo, que busco atuar enquanto artista e pesquisador. Assim, essa escrita bem como minha produção em arte, se apresentam enquanto um resíduo e possibilidade de compartilhar uma experiência de arte no mundo.

Referências

- BERGER, J. *Draw to that moment. In: The sense of Sight: Writings*. New York: Vintage books, 1993.
- CARERI, F. *Walkscapes: O caminhar como prática estética/ Francesco Careri*; prefácio de Paola Berenstein Jacques; [tradução Frederico Bonaldo]. – I. ed. – São Paulo: Editora G. Gill, 2013. p.188.
- CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem / Anne Cauquelin*; tradução Marcos Marcionilo. – São Paulo: Martins, 2007. – (Coleção Todas as Artes). p.196.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano - 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ : Editora Vozes Ltda, 1998. p.351
- Dias, K. (2012). *Notas sobre paisagem, visão e invisão* - DOI 10.5216/vis.v6i1e12.18075. *Visualidades*, 6(1 e 2):<https://doi.org/10.5216/vis.v6i1e12.18075>
- JACQUES, P. B. *A Estética da Ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica/ Paola Berenstein Jaques*, – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, pág. 160.
- JUNQUEIRA, F. *Sobre o conceito de instalação*. Gávea, Revista de História da Arte e Arquitetura. RJ, v.14 set.1996.

LAGNADO, L. O malabarista e a gambiarra. *Revista Trópico*. Disponível em <http://p.php.uol.br/tropico/html/textos/1693.l.shl>. Acesso em: outubro de 2019.

LÉVI - STRAUSS, C. 1908 - *O pensamento selvagem* / Claude Lévi-Strauss; Tradução: Tânia Pellegrini – Campinas, SP: Papirus, 1989.

MANEGAT, R. In: *Nós outros gaúchos: as identidades dos gaúchos em estudo interdisciplinar* [recursos eletrônicos]/ Organizadores Jaime Betes [e] Sinara Robin – Porto Alegre, Editora UFRGS, 2017, p. 244-265 . Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/164107>. Acessado em: 07/08/2017.

MOSCHETA, M. *Anotações Sobre Desejos Classificatórios e Outros incômodos Criativos*. marcelomoscheta.art.br. Disponível em: <https://www.marcelomoscheta.art.br/TXT>. Acessado em: Novembro de 2018.

SMITHSON, R. *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*. Publicado originalmente em *Artforum*, dezembro 1967: trad. Agnaldo Farias in. *Espaço & debates* v.23 São Paulo, NERU, 2003, p.121 -129.

SOBRAL, D. *Arrasto: Memória submersa ou retida nas margens do rio que corre para o interior*. marcelomoscheta.art.br. Disponível em: <https://www.marcelomoscheta.art.br/TXT>. Acessado em: novembro de 2018.

ROSAS, R. Gambiarra – alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante. In: *Revista Gambiarra – nº 1*, ano 1. 2008, p.19-26. Disponível em: <http://www.periodicos.uff.br/gambiarra/article/view/29620>. Acesso em: outubro de 2019.

Submetido em: 30/10/2019

Aceito em: 08/04/2020

Aberta

Filipe Ferreira Pires Volz¹

Distração, recolhimento, planaridade e afetação geral: a reestruturação da recepção na arte moderna

Distraction, recollection, planarity
and general affection: the
restructuring of reception in modern
art

Distraction, collection, planarité et
affection générale
La restructuration de la reception
dans l'art moderne

Resumo

No ensaio A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, primeira versão, Walter Benjamin descreve dois modos de recepção da obra de arte, o 'recolhimento (recepção ótica) e a distração (recepção tátil). Temos dois objetivos neste artigo: mostrar como historicamente esses dois modos configuraram a relação do espectador com as obras de arte em épocas distintas; a partir do entendimento das mudanças artístico-sociais do século XX propor uma conceituação para o modo mais próprio de recepção de obras de arte hoje. Para isso, seguiremos as seguintes etapas: Na introdução, apresentar os significados de recolhimento e distração em Benjamin; a seguir, a partir de Benjamin, C. Greenberg e E.H. Gombrich, construir um paralelo entre a arte pré e pós-renascentista para entender o desenvolvimento que levou ao Modernismo, através da relação entre tridimensionalidade e bidimensionalidade da pintura. Segundo Greenberg, é possível fazer um paralelo entre a arte bizantina e moderna. Por fim, na parte final do desenvolvimento e conclusão, entender como se diferenciam dois desenvolvimentos que a arte moderna dá aos resultados adquiridos pelo impressionismo na questão da planaridade da superfície da tela e voltando a Benjamin, traçar as linhas gerais da reestruturação moderna dos modos de recepção da arte.

Palavras-chave: Pintura; Filosofia da Arte; Teoria Crítica.

¹ Doutor pela UFRJ (PPGF), Ex professor na UFF e UFRJ, atualmente dá um curso na pós-graduação em Curadoria do Parque Lage e aulas para o ensino médio. Membro fundador e ex-editor das revistas Aproximação (ISSN: 2175-7534) e A! (ISSN: 2446-6158). <http://orcid.org/0000-0001-6997-4522>. <http://lattes.cnpq.br/8750770115081310>

Abstract

In *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, first version, Walter Benjamin describes two types of the artwork's reception, 'recollection (optical reception), and distraction (tactile reception). We have two objectives in this article: to show how historically these two types have shaped the relation of the spectator with the artworks at different times; and from the understanding of the artistic-social changes of the twentieth century, to propose a conceptualization for the most proper way of experiencing works of art today. To achieve this, we will these steps: In the introduction, we'll present the meanings of recollection and distraction in Benjamin; Then, reading texts from Benjamin, C. Greenberg and E. H. Gombrich, we'll construct a parallel between pre and post Renaissance art to understand the development that led to Modernism, through the relation between three-dimensionality and two-dimensionality in painting. According to Greenberg, it is possible to draw a parallel between Byzantine and modern art. Finally, in the last part of the development and conclusion of the article, we'll understand how differentiate with each other two developments that modern art gives to the results acquired by Impressionism in the matter of the flatness of the surface of the canvas and, returning to Benjamin, draw the general lines of the modern restructuring of the types of Reception of art.

Key-words: Painting; philosophy of art; critical theory.

Résumé

Dans l'essai *L'œuvre d'art à l'âge de sa reproductibilité technique*, première version, Walter Benjamin décrit deux manières de recevoir l'œuvre d'art, le recul (réception optique) et la distraction (réception tactile). Nous avons deux objectifs dans cet article: montrer comment historiquement ces deux modes ont configuré la relation du spectateur avec des œuvres d'art à des moments différents; de la compréhension des mutations artistiques et sociales du XXe siècle, proposant une conceptualisation de la manière la plus appropriée de recevoir des œuvres d'art aujourd'hui. Pour cela, nous suivrons les étapes suivantes: Dans l'introduction, présentons les significations du retrait et de la distraction chez Benjamin; puis, de Benjamin, C.Greenberg et E.H.Gombrich, pour construire un parallèle entre l'art pré et post-Renaissance pour comprendre le développement qui a conduit au modernisme, à travers la relation entre la tridimensionnalité et la bidimensionnalité de la peinture. Selon Greenberg, il est possible de faire un parallèle entre l'art byzantin et l'art moderne. Enfin, dans la dernière partie du développement et de la conclusion, comprendre comment deux développements que l'art moderne donne aux résultats acquis par l'impressionnisme dans la question de la planéité de la surface de la toile sont différenciés et, pour revenir à Benjamin, tracer les lignes générales de la restructuration moderne des modes de réception d'art.

Mots-clés: Peinture; Philosophie de l'art; Théorie critique.

“Para os seres despertados, há somente um mundo comum”.
Heráclito

1. Introdução

Duas noções do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* de Walter Benjamin nos interessam neste artigo: o recolhimento e a distração – dois modos de recepção da obra de arte. Procurarei explicá-las agora, da maneira como as compreendo, para em seguida, baseado em uma relação estabelecida por Clement Greenberg entre Arte Bizantina e Impressionismo/Modernismo (ou seja, o antes e depois do horizonte renascentista) propor em linhas gerais o que seria um modo contemporâneo de recepção de obras de arte/indústria cultural.

É habitual que se olhe a obra de arte como algo não habitual. A obra se destaca dos objetos comuns, assim como o modo como lidamos com ela se destaca do modo como lidamos com as coisas em geral. Por isso, apreciar as obras demanda um envolvimento, a construção de uma percepção. As exigências são altas e por essa razão o número de apreciadores é reduzido. No entanto, o Louvre está sempre cheio.

“Afirma-se que as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção” (BENJAMIN, 1994, p.192). O recolhimento faz o espectador “mergulhar” dentro da obra (Idem, p. 193), mas acima de tudo, nos parece, a ter consciência da obra enquanto obra, objeto de destaque do mundo, diferente das coisas comuns, produzido por um autor com intenções, ao mesmo tempo ressoante de algo de essencial e maior que a mera expressão subjetiva, algo da “condição humana” com o qual nos identificamos de modo bastante pessoal, capaz de despertar em nós a devoção. A distração, por sua vez, faz a obra mergulhar em nós (Idem), no sentido de não alterar, através de uma ruptura, o nosso modo de lidar com as coisas – afinal, a distração já é o nosso modo habitual de estar no mundo. Conhecedor ou massa, estamos a maior parte do tempo distraídos, realizando funções práticas, por vezes maquinais, em nossos trabalhos e no dia-a-dia, sem pensar a cada instante o que é isso o que fazemos, sem tomar consciência das coisas ao nosso redor do modo que tomamos como quando olhamos com recolhimento as coisas que julgamos especiais.

A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica tenta traçar o perfil de uma época em que os meios de reprodução dos chamados “bens culturais” (como escritos, pinturas, músicas, etc.) evoluem de tal maneira que é possível falar de uma mesma cultura de massas que engloba indivíduos de lugares e culturas muito diferentes. Esta característica muda radicalmente a forma desses bens, que agora se adaptam não apenas para servirem a muitas pessoas em lugares diferentes do mundo, mas também se adaptam a vida cotidiana das massas assalariadas nas grandes cidades do começo do século XX. É neste contexto que Benjamin vai falar em distração e recolhimento.

Envolvido pelos outdoors da cidade, pelas propagandas nas revistas, pelas foto

e áudio novelas, a “pulp fiction” feita para ser lida no transporte ou no horário do almoço, pelos shows de variedades no centro da cidade, pela música de cabaret, este novo cidadão se relaciona com obras não mais de uma maneira recolhida e atenta, mas aberta e distraída. Isso desperta em Benjamin uma reflexão profunda sobre o caráter dessa cultura que é ao mesmo tempo onipresente e superficial. Seria um estímulo diferente que aquele da antiga recepção recolhida? Esta pulverização holística da cultura nas grandes cidades, impossibilita uma detida reflexão consciente e crítica (que custa tempo e esforço), permite talvez novos tipos de reflexão? Ou as novas obras apenas reproduzem uma alienação capaz de potencializar a produtividade no trabalho?

De qualquer modo, a distração se impõe como um novo problema para a teoria estética. Os próprios artistas incorporam a distração na criação de suas obras, como uma forma de incorporar na obra a experiência de viver em um mundo como esse. A planaridade da pintura, tema central do nosso texto, que foi adotada por diversas correntes modernistas, parece impor um novo tipo de receptividade. Faria sentido olhar um quadro de Matisse como uma paisagem de Poussin, ou uma dama cubista de Picasso como uma madona de Rafael? Sem o uso intensivo da perspectiva a obra não mais nos tira do mundo, mas nos joga nele. A ontologia da arte ganha um novo terreno. A realidade do quadro é agora a mesma que a da tela que o abriga. O recolhimento nos levava a abandonar este mundo e, através da catarse, adentrar em outro. Mas neste novo mundo, cercado de estímulos audiovisuais, a atenção, a visão e a atitude recolhida tanto do autor como do público parece anacrônica. A distração, própria da existência humana envolvida pelo cotidiano, agora caminha para dentro da atividade artística.

Na arquitetura, cuja “história é mais longa que a de qualquer outra arte”, tendo em vista a permanente “necessidade humana de morar” (Idem), os dois modos se confundem de alguma maneira. Afinal, a arquitetura pode ser contemplada como se contemplaria um quadro, à distância, porém, à diferença do quadro, o aspecto ótico é meramente parcial. O criador de edifícios não é um escultor. Prédios são feitos para serem usados. A beleza de sua forma se manifesta tátil e oticamente. Segundo Benjamin, nela estão em jogo o recolhimento, a recepção ótica, e a distração, a recepção tátil. Porém, não como modos paralelos e separados, que podem ser adotados de acordo com a perspectiva (como os quadros do Louvre examinados pelos especialistas ou fruídos, com câmeras fotográficas, pelas massas turísticas), mas com uma proximidade entre si.

Essa proximidade é, na verdade – e esse ponto parece interessar a Benjamin especialmente – um englobamento do ótico pelo tátil. “Desde o início, a arquitetura foi o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente, segundo o critério da dispersão”. Sua “dupla recepção”, “pelo uso e pela percepção”, não pode ser pensada através do recolhimento: “o hábito determina em grande medida a própria recepção ótica” (Idem). Na obra arquitetônica, mesmo a contemplação recolhida é transpassada pelo hábito de modo essencial, por isso ela serve, para Benjamin, como um expressão clara do que julgamos ser seu objeto no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*: uma redefinição da recepção de obras através

da centralidade da distração, o que acarretaria também, em última instância, uma alteração na própria definição de arte.

2. Arte Bizantina

A antiguidade da arquitetura a torna o primeiro suporte das artes plásticas. Não apenas as estátuas ocupavam recintos sagrados (quando isso era permitido pela religião), mas as paredes das igrejas são os antepassados da tela; seu primeiro efeito é o efeito decorativo: o estatuto de decoração de um ambiente, em outras palavras, o pertencimento da pintura ao ambiente em que ela se encontra, a ressonância da experiência da obra neste ambiente. Segundo Greenberg (2013a, p. 196) a arte romana tardia e bizantina possuía “fins decorativos”, porém “a distinção entre o decorativo e o não decorativo tendia a ficar obscurecida” (talvez por ser uma distinção estabelecida posteriormente, no Renascimento, com a diferenciação entre belas artes e artesanato). Ao mesmo tempo, como toda decoração, a arte na parede da igreja pede mais do que o recolhimento: nós podemos parar e observá-la, assim como podemos parar e observar um detalhe arquitetônico ou o acabamento dos bancos, mas é só como parte da edificação como um todo que ela encontra o seu sentido original – e se um artista trabalha contando com a experiência de um lugar, não é olhando, mas ocupando o lugar, que acolhemos esse sentido. Por outro lado, o quadro, a pintura de cavalete “... subordina o efeito decorativo ao dramático. Ela recorta a ilusão de uma cavidade em forma de caixa na parede atrás de si, e dentro desta, como uma unidade, ela organiza aparências tridimensionais.” (GREENBERG, 2013a, p.181).

A pintura de cavalete, nascida em outra época histórica (o Renascimento) é móvel, podendo se adequar a diversos ambientes e possuindo uma diferenciação “em termos de luz e sombra” dos elementos de seu quadro – que compõe uma cena representada – “mantidas em equilíbrio dramático” para dar realidade a essa representação (Idem, p.182). Nesse âmbito se localizam pinturas de cavalete como a *Mona Lisa*, mas também pinturas em paredes de igreja, como as feitas por Michelangelo na Capela Sistina. Ao mesmo tempo, ícones russos como os de Andrei Rublev pouco tem em comum com o cavalete renascentista. Isso se dá porque não se trata apenas de uma condição de posição ou mobilidade, mas de um estilo de pintura que absorveu em si a habilidade da obra de pertencer a um ambiente, como na arte bizantina e pré-renascentista em geral – ou de ser o seu próprio ambiente, como no caso do cavalete, onde “mergulhamos”, para usar o termo de Benjamin. Vamos examinar as características desses estilos agora.

Devemos entender o que Greenberg quer dizer com “tátil”, “escultural” e “tridimensional”, características da pintura de cavalete, centrais durante os períodos da arte que seguem do Renascimento, com Giotto e depois Da Vinci, Ticiano, até o impressionismo, passando pelo Maneirismo, Barroco, Rococó, Neoclassicismo, Realismo etc. Esse tipo de pintura se baseia sobretudo em causar no espectador uma ilusão, a de que o que acontece dentro da tela é uma cena passada na realidade (não literalmente, mas apenas no que diz respeito à catarse da experiência do quadro). Para

criar essa representação, o pintor se usa da perspectiva, que dá profundidade à tela e provoca no olhar a fantástica ilusão de que o quadro é como uma passagem para uma realidade tridimensional, como a nossa, e não uma tela bidimensional sobre a qual o artista manipulou a tinta. A luz e a sombra se reconfiguram em cada elemento do quadro de acordo com as suas posições de distância na perspectiva, que, como perspectiva, é sempre em algum sentido uma reprodução do olhar humano (como se o quadro fosse uma espécie de fotografia).

“Qualquer coisa que sugira uma entidade reconhecível (e todas as entidades reconhecíveis existem em três dimensões) sugere a taticidade ou o tipo de espaço em que a experiência tátil é possível” (GREENBERG, 2013a, p. 195). Greenberg chama esses efeitos de táteis e esculturais porque, assim como as esculturas (na verdade, assim como qualquer objeto comum), existem em “nosso mundo”, que, afinal, é tridimensional. Nisso reside a grande tensão que esse tipo de pintura tenta resolver, a saber, como representar algo tridimensional em um suporte bidimensional. Essa questão só se oferece, é claro, quando a representação é colocada como objetivo da arte.

Este não parece ser o objetivo da arte bizantina, que assume para si certos preceitos vindos do começo da tradição judaico-cristã em Roma, zeladora de uma visão iconoclasta de Deus e proibitiva na produção de imagens que o representassem (o Islamismo também adota essa proibição e a sua produção artística é igualmente afetada por isso). As imagens são fruto da tradição pagã e não devem ser cultuadas, como demonstra o episódio de Moisés e o bezerro de ouro no Antigo Testamento. Com os primeiros cristãos, ao contrário do esplendor da representação greco-romana, “a pintura deixara de ser algo belo em si. Seu principal objetivo era, agora, lembrar os fiéis dos exemplos de misericórdia e poder divinos” (GOMBRICH, 2013, p.99).

Na arte bizantina, luz e sombra, os meios de se produzir “ilusão escultural”, oriundos da adoção da perspectiva e profundidade de campo na pintura, são “estilizados em padrões planos” e abdicam de maneira significativa da qualidade ilusória. A pintura e o mosaico bizantinos possuíam uma “visão integral da cor, na qual o contraste de claro e escuro era radicalmente diminuído” (GREENBERG, 2013a, p. 197). Basta compararmos uma obra da época, como por exemplo o *Pantocrator* na Basílica de Monreale, junto da comitiva de santos que o cerca, com algum clássico do Barroco, algo de Rembrandt ou Caravaggio, onde se aplica plenamente o *chiaroscuro* e a luz ilumina o que o artista escolhe destacar, ao mesmo tempo em que as sombras ao redor regulam a intensidade desse destaque. Nas obras bizantinas, é como se os santos fossem cercados por mil holofotes à luz do dia. A luz simplesmente não tem papel algum na obra, não serve para levar a cabo nenhum efeito dramático. Ao mesmo tempo, há um brilho, nos mosaicos e mesmo nas pinturas, pelo uso expressivo da cor e livre da cor. Greenberg o denomina como “integral” porque, sem a luz, não há quase nenhuma nuance no tom da cor ao longo da extensão da figura que colore, como por exemplo na túnica azul do *Pantocrator* – e por isso a cor pode brilhar intensamente.

Tanto as cores quanto o desenho das obras bizantinas e similares manifestam a bidimensionalidade da pintura, a superfície plana da parede da igreja. Elas poderiam

ser interpretados como se fossem grafites em um muro. Sua intenção não é furar a parede como num *trompe l'oeil*, mas salientá-la. A parede faz parte da obra.

A arte sacra representa figuras que existem de fato para os autores e espectadores. Por isso, por um lado as figuras são belas, mas irreais, já que o objeto figurado é inadequado à expressão sensível (o mundo sensível é corrupto) e mais sublime que a técnica humana (essa técnica deve ressaltar sua própria incapacidade); por outro lado, a igreja é um espaço de manifestação dessas entidades divinas, um espaço único no mundo, onde a comunidade encontra sua destinação e sua unidade. Para que a figura seja, a seu modo, o sinal da presença de Deus, ela deve ocupar o mesmo espaço que os homens, estar na igreja junto a eles. Por isso, o fundo das imagens é a própria parede da igreja. Desse modo, a pintura não atrai o espectador para dentro de si, mas se joga para o mesmo mundo tridimensional do espectador – não como uma escultura, mas como a pintura. “Os bizantinos desmaterializavam a realidade imediata invocando uma realidade transcendente” (GREENBERG, 2013a, p.197). Assim, a pintura é uma entidade bidimensional em um mundo tridimensional, presente no mundo ao mesmo tempo em que o transcende, como um aceno do paraíso para nós, na terra.

3. Arte moderna

Greenberg escreve que o cubismo “criou a pintura mais plana que a arte ocidental já viu desde a época dos bizantinos” (2013b, p. 378). A arte moderna encontra um paralelo na arte bizantina no seu intuito de superar a ilusão dramática que virou o centro da pintura desde o Renascimento, levando para o século XX o que os impressionistas e pós-impressionistas iniciaram no XIX. O impressionismo e em especial Cézanne, que para Picasso era “o pai de todos nós”, não tanto romperam, mas radicalizaram com os preceitos ilusionistas clássicos. A intenção era passar na pintura o que o olho humano concretamente percebia, adequando a pintura bidimensional a um órgão que vê tridimensionalmente. Essa “inadequação” gera distorções do escultural, da luz e da perspectiva na tela que acabam realçando a sua planaridade, rompendo com o “mergulho” do efeito dramático predecessor.

“O esforço de Cézanne para conduzir o impressionismo ao escultural se transfere, na prática, da estrutura da ilusão pictórica para a configuração da própria pintura como objeto, como superfície plana” (GREENBERG, 2013a, p.77). Para Greenberg, “os extremos se encontram” e arte bizantina e moderna levam a uma arte “anti-ilusionística” (Idem, p.198). Observar paralelamente os dois tipos de obras deixa clara a proximidade entre ambas. Sem a perspectiva, as cores se realçam e as figuras se achatam ou se espalham pela superfície bidimensional da tela, mesmo quando ela se parte em diversas camadas “esculturais”, como no cubismo. O desenho perde o seu caráter de cópia exata do real. Todos os elementos do quadro, mesmo os que deveriam estar no fundo, avançam para a “frente” dele. As leis físicas são rompidas. Podemos lembrar dos edifícios ao fundo da *Anunciação* de Andrei Rublev – a maneira como eles não parecem responder à gravidade, além de se contorcerem em um “esforço” de

adequação à planura, criando uma arquitetura bizarra. Muitas vezes montanhas são retratadas da mesma maneira verticalizada, lembrando algumas paisagens cubistas de Braque.

A questão se estende para as diferenças entre as vanguardas, em um debate amplo que não podemos abordar aqui. Porém, há um ponto específico da interpretação de Greenberg que discordamos, referente ao que ele quer dizer, na citação acima, com a palavra "objeto". A visão de Greenberg sobre a arte moderna pode ser resumida da seguinte maneira: o modernismo é uma etapa na auto-consciência sobre si mesma da arte, porém, – e aqui reside a tese mais específica de Greenberg – essa auto-consciência provoca uma nova finalidade para a arte: não mais cumprir funções sagradas, como na arte bizantina, ou reproduzir o real, como na pintura de cavalete, mas se auto-afirmar como o que é, demarcar o seu próprio terreno, separando-se daquilo que não é arte, purificando-se rumo a um estado puro. "O Modernismo usou a arte para chamar atenção para a arte" (GREENBERG, 1984, p. 98).

"O que tinha de ser exibido e tornado explícito era o que havia de único e irreduzível não somente na arte em geral, mas também em cada arte em particular" (Idem, p. 97). Assim, a pintura se voltou para o que era somente seu – e não da escultura (p.99) –: a bidimensionalidade. "Somente a superfície plana era única e exclusiva daquela arte" (p. 98). A pintura se torna objeto de si mesma e, com isso, encontra sua essência bidimensional. Já nos impressionistas (Manet, para Greenberg, seria o primeiro modernista – p.98) a tensão fundamental da arte desde o renascimento – o embate "cor versus desenho" – deixa de fazer sentido e é substituído pela "experiência meramente ótica" versus experiência ótica baseada em "associações táteis", quer dizer, experiência não exclusivamente ótica (p.100).

Enquanto os antigos mestres criaram uma ilusão de espaço em que nos era possível imaginar que estávamos andando, a ilusão criada por um pintor moderno é a de que se pode ver e através da qual se pode viajar, mas somente com a vista (p.102).

Com o realce da superfície plana a pintura se abre para a abstração, pois a experiência pura de visão bidimensional não se encontra no mundo. Cada vez fica mais claro que, se há figuração, há sobrevida da tridimensionalidade; sem ela estamos libertos para a experiência "pura" da visão, mas, como Greenberg ressaltou, ela é uma ilusão, afinal a bidimensionalidade "não pode jamais ser completa" (p. 102). Estamos, então, ainda no terreno da ilusão renascentista. O Modernismo não é uma ruptura com o passado (p.104) e o paralelo bizantino é, de fato, uma relação paralela – não um encontro.

A nossa questão é que, adotando essa perspectiva sobre o modernismo, Greenberg¹ torna-se obrigado a excluir as vanguardas modernas que não preenchem esses requisitos. Essas eram as vanguardas que interessavam a Benjamin, em

1 Cf. GREENBERG, 2013a, p. 29, para um dos vários exemplos da distância que o crítico deliberadamente tomou em relação a esse tipo de arte. Aqui ele deixa claro que há dois tipos de vanguarda, uma que queria "experimental" e outra que queria "manter a cultura em movimento em meio à violência e confusão ideológicas", sendo estes últimos os modernistas que o interessavam. Também é possível achar mais exemplos em 2013b, p.259 e p.374.

especial o Dadaísmo e o Surrealismo. Os dadaístas “aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações” e era impossível “consagrar algum tempo ao recolhimento ou à avaliação” de uma obra dadaísta (BENJAMIN, 1994, p.191).

Ao recolhimento, que se transformou, na fase da degenerescência da burguesia, numa escola de comportamento antissocial, opõe-se a distração, como uma variedade do comportamento social (...) E com isso esteve a ponto de recuperar para o presente a qualidade tátil, a mais indispensável para a arte nas grandes épocas de reconstrução histórica (Idem).

Por que o tátil possui essa importância histórica, atrelada à distração como comportamento social e não antissocial? O recolhimento ilusório, levado ao extremo da abstração na arte moderna *da qual* Greenberg fala (são, portanto, dois tipos diferentes e antagônicos de arte moderna), seria antissocial, segundo Benjamin, pois isolaria os espectadores da obra uns dos outros. De fato, para Benjamin “a pintura não pode ser objeto de uma recepção coletiva” (1994, p. 188) e é por isso que o dadaísmo tem a clara intenção de acabar com a pintura, em especial com aquilo que ela possui de mais próprio, – a sua aura –, ancorada na bidimensionalidade e na exclusividade ótica.

“Desde Courbet, acredita-se que a pintura é endereçada à retina; este foi o erro de todo mundo” (CABANNE, 2012, p.50), declara Duchamp. As pinturas dadaístas, como conta Benjamin, usam detritos, colagens, obscenidades, furam a tela, abandonam o quadro e, no seu caso-chave, trocam o quadro pelo mictório. Os *ready-mades* poderiam ser chamados de táteis, como são táteis os anjos de Rafael? Por certo, o tátil de Benjamin acontece fora da tela: o mictório não é ilusão escultural, ilusão tátil: ele é literalmente tátil, como são todas as coisas, todos os objetos comuns que nos rodeiam. Por certo eles nos cercam em muito maior quantidade e presença no século XX, em comparação aos séculos anteriores, tendo em vista o salto na produção industrial de bens de consumo.

4. Afetação Total

Com efeito, os objetos são onipresentes em nossa vida – de uma maneira que nos torna absolutamente distintos de um ser humano nos séculos da arte bizantina. São poucos os instrumentos que nosso antepassado conhece. Não há reprodução de imagens e, ao contrário de nós, que vivemos cercados de outdoors, as únicas imagens fabricadas que ele podia assistir encontravam-se, possivelmente, restritas à igreja. Não é estranho que ele atribua realidade e sacralidade a elas. A pergunta que nos resta colocar aqui é: é possível estabelecer um outro paralelo bizantino, não mediado pela retina? Haveria também entre os “lixos” da anti-arte Dada um paralelo bizantino?

Impressionistas e modernistas levaram a arte ao reconhecimento de sua superfície plana, o objeto-tela. Aqui há um solo comum entre os abstracionistas que interessavam a Greenberg e a anti-arte que interessava a Benjamin. Isso gera proximi-

dades. Picasso e o cubismo tem ligações com o dadaísmo e surrealismo (e Greenberg condena essas ligações²). Duchamp, por sua vez, começa como pintor e ganha notoriedade com obras de arte amplamente influenciadas pelo cubismo; seu primeiro *ready-made* – a *Roda de Bicicleta* – data de 1913, um ano depois de *Nu Descendo a Escada nº2*, obra semi-figurativa com aspectos cubistas³. Há claras ligações entre esses dois polos diferentes do modernismo.

Porém, é na interpretação do que seria a tela do quadro, no sentido desvelado pelo impressionismo, que o caminho se bifurca. A anti-arte não encontra na tela a pureza ótica, a bidimensionalidade, o recolhimento contemplativo – agora a caminho da pura abstração –, a separação mais radical, nunca antes tentada, entre arte e mundo. O interesse é exatamente o contrário: interpretar a tela literalmente, não como suporte do bidimensional, não como suporte da representação, mas como suporte de nada, um objeto comum, a própria tela branca⁴, utensílio com uma função prática, mercadoria à venda em lojas de pintura e artesanato.

Nos relacionamos, por meio da distração, com objetos desse tipo; mesmo quando utilizamos ou pensamos e falamos sobre eles, não se efetivam como um “furo” no cotidiano, mas como parcelas de uma trama de eventos, coisas, pessoas, lugares que compõe o mundo. Quando não estamos recolhidos, mas simplesmente vivendo nosso cotidiano, estamos também percebendo o mundo. Somos como o famoso passante, o *flanêur* que Benjamin fala, a partir de Baudelaire, um possível modelo de novo sujeito receptor de obras de arte – mas também, de mais do que elas. Contemplando um quadro alegórico de Rubens – da forma ao conteúdo – podemos refletir sobre muitos dos seus aspectos; ele é complexo e provocador. O mictório não possui essa complexidade, nem com todo o esforço retórico de uma interpretação forçada – e que contraria o desinteresse estético/teórico que faz parte de *A Fonte*, segundo seu próprio autor. No entanto, colocá-lo em um museu é uma “jogada”, uma estratégia para provar um ponto. O ponto é esse: não se trata de olhar Rubens ou *A Fonte* através do recolhimento, mas, através da distração, não olhar para eles, mas antes passar ao seu lado, habitar o mesmo espaço. *A Fonte* é, afinal, sobre os objetos que estão fora do museu, não sobre aquele objeto específico, assinado, aurático, “retiniano”, como diz Duchamp.

Andando pelas ruas, como o passante, vivendo em um mundo, já nos encontramos em uma “afetação total”. Tudo está acontecendo ao mesmo tempo, nos afetando do modo como esperaríamos ser afetados por obras de arte ou por qualquer grande acontecimento. A questão é que os pequenos acontecimentos sempre nos mudam, de qualquer maneira. O que esperaríamos encontrar no recolhimento, já temos na distração, negligenciada pela teoria – e por isso Benjamin busca analisá-la.

2 Cf. GREENBERG, 2013a, p.84 para a vinculação de Picasso a aspectos do dadaísmo e surrealismo; p.86-7 e também 88-9, para a crítica de Greenberg ao caráter ilusionista e tridimensional de algumas obras de Picasso, além de uma crítica ao “mero objeto” (p.89) que salienta sua divergência com o dadaísmo.

3 Cf. CABANNE, 2012, p. 50, parte da entrevista a Cabanne onde Duchamp diz que queria incorporar o olho do espectador ao quadro e produzir nele uma “imagem estática do movimento”, o que, nos parece, claramente expõe a influência do solo comum impressionista em sua obra, em época bem próxima a criação dos *ready-mades*.

4 Há de fato um pintor que chegou na tela branca, Malevitch, pintor russo criador do suprematismo, seguindo um caminho lógico que o leva do Quadrado Negro (1915) ao Quadrado Branco (1917 – mesma data de *A Fonte* de Duchamp). Segundo Zizek (2009, p. 163), “não há Duchamp sem Malevitch”. O suprematismo se via como o último estágio da arte. Depois do Quadrado Branco, que representa “o fim da pintura como tal”, Malevitch deixa de pintar e se dedica à teoria e ao magistério (MALEVITCH, 2007, p. 25 - segunda nota de rodapé, de autoria da tradutora). Cf. também 2014, p. 95-6, onde o artista fala sobre a tela branca e p.99 onde justifica seu abandono do pincel pela pena (pintura pela escrita teórica).

Seu interesse era construir, como aponta Terry Eagleton, “uma estética revolucionária a partir de dentro da própria mercadoria” (EAGLETON, 1993, p.237), sendo a mercadoria composição essencial do mundo das coisas que cercam o passante (que somos nós, inseridos no tempo de nosso dia, em sua praticidade, inconscientes). Na época de Benjamin e do Modernismo, segundo Eagleton, a filosofia, ao contrário do passado, se torna “consciente do indivíduo como constituído até suas raízes por forças e processos completamente opacos à consciência cotidiana”, ou seja, o “sujeito autodeterminado do pensamento liberal clássico” é substituído pelo “sujeito moderno”, que não é mais “a fonte fortemente individualizada de suas próprias ações”, mas sim uma “função obediente de uma estrutura ordenadora mais profunda, a qual agora parece fazer por ele o seu pensar e agir” (Idem, p.230). Segundo o ensaio de Benjamin sobre surrealismo⁵, estar em sintonia com essa mudança, em arte, significaria alterar radicalmente o centro da produção, recepção, finalidade e teoria artísticas:

A estética do pintor, do poeta *en état de surprise*, da arte como a reação do indivíduo ‘surpreendido’, são noções excessivamente próximas de certos fatos preconceitos românticos. (...) De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano (BENJAMIN, 1994, p.32-3).

Podemos dizer, em uma interpretação, que os quadros impressionistas (Manet, Renoir, Seurat), pós-impressionistas (últimos Cézanne e Monet; Gauguin, Rousseau, Van Gogh) e modernistas (Picasso, Gris, Matisse) podem romper com a pintura predecessora segundo somente o conteúdo da ilusão do quadro, ou seja, ao invés da catarse harmoniosa, uma ansiedade própria de sua época histórica, uma incompletude enigmática; Leo Steinberg, citando uma declaração de Picasso, diz que “a função da arte moderna é transmitir essa ansiedade ao espectador”, fazendo da obra “um problema existencial genuíno” (STEINBERG, 2008, p. 35).

Contudo, se a obra transmite uma ansiedade epocal, se a questão afinal é de “transmissão”, não faria mais sentido ir à época, ao mundo, de uma vez? Se a arte transmite algo do mundo, qual o valor de sua mediação, entre nós e a experiência direta do mundo? Impressionistas, pós-impressionistas e modernistas sabiam disso e por isso a planaridade dos seus quadros joga as figuras e cores contidas nele para fora, em direção ao espectador, para o seu mundo. Isso não fica no nível do mero palavreado metafórico: é de fato, literalmente, uma intrusão das imagens no mundo. Vamos nos concentrar nisso agora.

Assim como as pinturas bizantinas, os novos quadros, abdicando da perspectiva, puxam para frente, simultaneamente, todos os seus elementos. É uma pintura de certo modo “democrática”: esses elementos são vistos pelo olho ao mesmo tempo, não se destacam de maneira vertiginosa uns dos outros, mas estão igualados no mesmo plano. “O plano da pintura como um todo imita a experiência visual como um todo; ou, antes, o plano da pintura como objeto total representa o espaço como

5 O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia.

objeto total” (GREENBERG, 2013a, p.201) Os quadros abstratos tem uma unidade de elementos muito maior nesse sentido, como os de Pollock. Porém, mesmo pinturas abstratas que possuem “protagonistas”, como o *Quadrado Negro* ou os quadros mais famosos de Rothko, possuem esta condição de “objeto total”, que Greenberg (Idem) esclarece aqui:

Os antigos mestres perseguiram os efeitos esculturais (...) porque a visão pós-medieval do mundo ratificava a noção comum de espaço como algo livre e aberto, e de objetos como ilhas nesse espaço livre e aberto. O que se insinuou na arte moderna é a noção oposta de espaço como um continuum que os objetos infletem, mas não interrompem, e de objetos como constituídos por sua vez pela inflexão do espaço. (...) espaço que une ao invés de separar também significa espaço como objeto total...(Idem)

Como o espaço da pintura clássica é “furado” pelos seus elementos, a organização deles fica a cargo do artista, que cria estruturas piramidais, quadraturas, tripartições para não apenas posicionar no centro do quadro – e do olhar do espectador – as divindades ou potestades, mas também para funcionalizar os elementos menores como um realce dos elementos maiores, em uma unidade de harmonia, composta, no entanto, por uma cadeia de diferenças. A nova pintura, de Manet a Pollock, aos poucos se torna uma única impressão explosiva.

As pinturas bizantinas já ensaiavam as hierarquias geométricas do renascimento; nesse sentido elas se apresentam como bastante distintas em relação à modernidade. No entanto, devemos buscar nelas algo importante, nos precavendo de converter essa impressão explosiva no fetiche do enigmático que Benjamin aponta. Assim como a planaridade impressionista ressalta o seu suporte - a tela - a dos bizantinos ressalta o seu - a parede. Ela é um chamado à contemplação do todo da igreja. Nós podemos dizer que de igual maneira a pintura moderna nos chama para o todo do museu, pois ela nos chama para a própria tela enquanto objeto tridimensional (e não janela para outro mundo) e, com isso, para o mundo ao seu redor. Do mesmo modo que a arte bizantina chama o espectador para a igreja, a arte moderna chama o espectador para o museu. É o “mundo da arte”, um horizonte simbólico, uma estrutura de significância que emerge contrastando com o mundo das coisas comuns (o mundo do passante).

Um importante apontamento de Gombrich parece “resolver” a questão ao situá-la sobre novos trilhos. Segundo Gombrich (2013, p.426), uma certa geração de artistas depois de Cézanne tentou “solucionar” um conflito⁶ de sua pintura entre profundidade e cor (para ter uma é necessário abdicar da outra, mas Cézanne quis equilibrar as duas). Eles escolheram causar uma impressão mais forte, sobretudo com a cor, sacrificando a modelagem em nome de uma simplificação do quadro, influenciados pela arte japonesa. Com a abertura forçada da rota comercial do Japão com o ocidente, chegou à Europa, a baixo custo, uma série de mercadorias japonesas, cujos embrulhos e estampas continham gravuras que encantaram os primeiros

⁶ Este conflito é na verdade uma expressão da “contradição essencial da pintura, que reside no fato de que ela representa a profundidade em uma superfície” (GOMBRICH, 2013, p. 446).

impressionistas (Idem, p.404). Nos pós-impressionistas e modernistas essa arte ainda era o indicativo de um caminho pictórico não percorrido pelo passado europeu⁷. A grande questão aqui, para nós, é que a “limpidez estilizada” dos artistas modernistas, vinda diretamente de um desenvolvimento do impressionismo, somado ao contado com as figuras japonesas, traz a pintura para um outro ambiente: “Não é por acaso que essa pintura nos lembra cartazes de propaganda, pois o estilo aprendido pelos europeus com os japoneses revelou-se particularmente adequado para uso da publicidade” (GOMBRICH, 2013, p. 426)

Não é no museu, mas fora dele, na rua – por onde anda o passante – que o desenvolvimento da afetação total dos elementos igualados pelo plano do quadro pode levar a cabo, de modo pleno, a sua invocação natural do ambiente ao redor, além da consequente unificação do quadro com esse entorno, concluindo o seu chamado “efeito decorativo”.

Essa ligação entre arte e propaganda é o modo da própria pintura chegar, por si mesma, no mesmo resultado que a anti-arte: o objeto comum. As vanguardas da pintura na arte moderna compreenderam isso: temos por exemplo Mondrian⁸ e a *De Stijl* (fundada em 1917), desenvolvendo de modo “literal” o efeito decorativo; os artistas soviéticos, em especial os construtivistas, na propaganda da revolução e depois na URSS, em um estilo que até hoje é influente na publicidade; ilustradores citados por Gombrich, como Beardsley e Morris, além do famoso criador de cartazes Toulouse-Lautrec, no período da chamada *Art Nouveau*, cujas “pinturas e gravuras deveriam oferecer ao olhar um padrão agradável bem antes de o espectador discernir o que estava representado” (Idem, p.427); variados artistas que fizeram eventuais obras panfletárias, como Picasso para o lado esquerdo da Guerra Civil espanhola; variadas manifestações dentro do dadaísmo, surrealismo e proximidades. Na continuidade da história da arte os exemplos vão aumentando, com o ponto alto na *Pop Art* da década de 60⁹.

5. Considerações finais

A separação entre arte e mundo, sendo este mundo um mundo como o nosso, permeado de imagens nas mais diversas formas – audiovisual, moda, design, cartaz, outdoor –, além das diversas fontes novas e ainda não-catalogáveis de produção de imagens abertas pela internet e seus dispositivos, cada vez mais resume a primeira a um jogo isolado ou a uma antessala do segundo. Nos parece que o mínimo que a teoria da arte pode fazer é relacionar os dois – se já não é o caso de abertamente se lançar na busca pelo entendimento do segundo. Isso implicaria uma séria reformu-

7 É interessante que dois importantes artistas socialistas, Bertold Brecht e Serguei Eisenstein, tiveram contato com o teatro asiático, respectivamente o chinês e o japonês (o kabuki), e dele colheram percepções parecidas, envolvendo essa ideia de afetação total. Eisenstein relata sua experiência falando de um “monismo de conjunto” (2002, p.28) e compara a influência das gravuras japonesas no impressionismo com a que poderia ser dada pelo kabuki ao cinema sonoro (p.31).

8 Cf. por ex. MONDRIAN, 2014, p.117: “No futuro, a ideia neoplástica se deslocará cada vez mais da obra de arte para sua realização na realidade palpável, onde será mais intensa (...). Que futuro feliz teremos quando não necessitarmos mais dos artifícios ‘quadro’ ou ‘escultura’, quando vivermos a arte realizada!”

9 A partir daí as relações com a propaganda vão se intensificando de forma vertiginosa, cada vez mais implicando a submissão do artista aos interesses privados. Para o tema, uma boa consulta é o livro *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*, de Chin-Tao Wu.

lação da interpretação dessas “obras”. Por exemplo, sobre as imagens do mundo é muito difícil atribuir a autoria como a conhecemos e menos ainda dizer que elas são produzidas desinteressadamente. Aqui, o estudo da arte e da política se associam de maneira incontornável.

Em seu texto sobre o surrealismo, Benjamin diz que os artistas fracassaram na tarefa de “estabelecer um contato com as massas proletárias” porque esta tarefa “não pôde mais ser realizada contemplativamente” (BENJAMIN, 1994, p.34). Não se trata de converter o artista burguês em artista proletário através da mera modificação do conteúdo de sua arte, mas sim “fazê-lo funcionar, mesmo ao preço de sua eficácia artística, em lugares importantes desse espaço de imagens. Não seria a interrupção de sua ‘carreira artística’ uma parte essencial dessa função?” (Idem).

Dois citações nos apontam o encaminhamento benjaminiano para a nova teoria e produção/recepção da arte na época da indústria cultural que ainda hoje nos ajudam a pensar nosso tempo e como transformá-lo.

Hobsbawn, retornando ao começo deste artigo:

O fluxo da cultura industrial produz não (ou produz apenas por acaso) a ‘obra’ que requer atenção individual e concentrada, mas o contínuo mundo artificial do jornal, da tira de quadrinhos, ou a sucessão infindável de episódios de westerns ou de policiais. Produz não a ocasião específica do balé formal, mas o constante fluxo do salão de baile, não a paixão, mas a disposição de ânimo, não o bom prédio, mas a cidade, nem sequer a experiência exclusiva e específica, mas a multiplicidade simultânea: a justaposição de títulos heterogêneos, a jukebox no café, o drama intercalado de anúncios de xampu. Isso não é inteiramente novo – Walter Benjamin observou certa vez que esta é a maneira tradicional de desfrutar da arquitetura, ou seja, como ambiente geral de vida e não como soma de prédios individuais – mas hoje é preponderante. A crítica estética tradicional nesse caso é irrelevante, porque os produtos da industrialização cultural contornam as técnicas da arte e prosseguem diretamente para uma intensificada estilização da vida. (...) Paradoxalmente esse fenômeno ultramoderno nos leva de volta para as mais arcaicas funções das artes... (HOBSBAWN, 2013, p. 305-6).

E Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda*:

A ideia decisiva de Benjamin é a de que os modos de percepção se transformam graças às transformações das técnicas de reprodução, mas que, com isso, também ‘ter-se-ia transformado o caráter geral da arte’. Em lugar da recepção contemplativa característica do indivíduo burguês, deve surgir uma recepção característica das massas, ao mesmo tempo distraída e racionalmente verificadora. Em lugar de basear-se no ritual, ela se funda, daí por diante, na política (BÜRGER, 2012, p.62).

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.

_____. *Estética Doméstica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.

_____. *A Pintura Modernista*. In: BATTCKOCK, Gregory (org.) *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HOBBSAWN, E. *Tempos Fraturados*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

MALEVITCH, K. *Dos novos sistemas na arte*. São Paulo: Hedra, 2007.

_____. *O suprematismo - 34 desenhos*. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura - Vol.14: Vanguardas e Rupturas*. São Paulo: Editora 34, 2014.

MONDRIAN, P. *Arte realista e super-realista*. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura - Vol.14: Vanguardas e Rupturas*. São Paulo: Editora 34, 2014.

ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum: ensaios sobre o cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, 2009.

Submetido em: 02/11/2018

Aceito em: 16/04/2020

**Lindomberto Ferreira
Alves¹**

A crítica de arte no entrecruzamento da palavra com a imagem

The art criticism in the intertwining
of the word with the image

La crítica de arte en el
entrelazamiento de la palabra con la
imagen

Resumo

Partindo de uma elaboração de caráter geneológica, que recupera os percursos teóricos da crítica de processos criativos, busca-se perscrutar, a partir dos aspectos que atravessam seus procedimentos teórico-críticos, caminhos possíveis aos desafios enfrentados pela crítica de arte ante a intrincada relação obra-processo tensionada pela poética artística contemporânea.

Palavras-chave: Crítica genética; Crítica de processo; Processos criativos; Crítica de processos criativos; Crítica de arte.

Abstract

Abstract: Starting from an elaboration of a geneological nature, which recovers the theoretical paths of the critique of creative processes, the aim is to investigate, from the aspects that go through their theoretical-critical procedures, possible paths to the challenges faced by art criticism in the face of the intricate work-process relationship tensioned by contemporary artistic poetics.

Keywords: Genetic criticism; Process criticism; Creative processes; Creative process critique; Art criticism.

Resumen: Partiendo de una elaboración de carácter genealógico, que recupera los caminos teóricos de la crítica de los procesos creativos, se pretende investigar, desde los aspectos que atraviesan sus procedimientos teórico-críticos, posibles caminos para los desafíos que enfrenta la crítica de arte frente a la intrincada relación trabajo-proceso tensionada por la poética artística contemporánea.

Palabras clave: Crítica genética; Crítica de procesos; Procesos creativos; Crítica de los procesos creativos; Crítica de arte.

¹ Artista-educador, pesquisador, crítico e curador independente. Mestrando em Teoria e História da Arte pelo PPGA-UFES (2018/20). Licenciando em Artes Visuais pela UNAR/SP (2020) e Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela UFBA (2013). É membro do grupo de pesquisa “Curadoria e Arte Contemporânea” e integra a equipe da “Plataforma de Curadoria” (DAV-UFES), plataforma virtual focada nos processos de criação em curadoria. Possui textos publicados em livros, catálogos e revistas especializados nos campos da história, teoria e crítica de arte. Suas investigações privilegiam a análise dos processos de criação na arte contemporânea, de modo especial, no estudo de produções cujos processos criativos colocam arte, vida e obra no mesmo plano de contágio. Site: <https://lindomberto-ferreira-alves.webnode.com/> E-mail: lindombertofa@gmail.com Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/4752217428368108> Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7832-1734>

1. Introdução

Apesar de se tratar de um campo reflexivo relativamente novo – e em pleno estágio de expansão, sobretudo no cenário da produção científica nacional¹ – o interesse pelo processo de criação artística remonta cerca de meio século de discussões, análises e pesquisas nos mais variados campos epistemológicos. Em sua origem, nos idos da década de 1960, tais esforços convergiram exclusivamente à reconstituição da gênese da obra literária e, portanto, encontravam-se circunscritos no âmbito do acompanhamento teórico-crítico do processo de criação no campo da literatura. Entretanto, com o transcorrer dos anos, vimos delinear-se uma exponencial escalada da importância nos processos criativos, que excederam os limites da criação literária, alcançando outros territórios da criação artística que, não apenas, a literatura – a exemplo das artes visuais.

No que tange o campo das artes, mais especificamente o campo das artes visuais, embora a busca pela compreensão do estatuto poético da obra de arte não se limite à emergência desse escopo de estudo – dado que esta ocupa lugar de destaque ao longo do movimento geral da história da arte – deve-se em grande medida à abordagem da teoria do processo de criação² os avanços em termos de atualização prático-discursiva sobre o olhar investigativo em torno do processo de criação artística e, por extensão, da própria revisão dos pressupostos metodológicos e dos aportes teóricos utilizados pela crítica de arte na atualidade. Trata-se, desde os anos de 1980, de uma postura que ao introduzir na crítica a noção de tempo – posto que “o tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador” (SALLES, 1998, p. 32) – busca refletir sobre a obra de arte na contemporaneidade, a partir, também, dos múltiplos registros e documentos processuais dos artistas, e não somente a partir do objeto concluído. De acordo com José Cirillo³, ao se acessar o processo de elaboração e fabricação da obra:

Passaram a ser investigadas as nuances da criação da obra, buscando revelar novas perspectivas dos fenômenos sensíveis a partir de um compartilhamento com a mente do artista no momento da criação, cujas marcas memoriais encontram-se grafadas nesses arquivos e documentos, muitas vezes condenados ao esquecimento com a finalização da obra (CIRILLO, 2019a, p.12)

Nesse sentido, acredito, junto a Nicolas Bourriaud (2011), que tão dignos de atenção crítica quanto as obras de um artista, são seus relatos, seus gestos e seus modos de existência – tantas vezes prescindidos, como sublinha José Cirillo – afinal de contas, é nessa esfera que começa o fazer artístico. Aliás, como o próprio Bourriaud faz questão de ressaltar, “o produto do trabalho (artístico) não pode ser considerado fora das condições de sua produção” (BOURRIAUD, 2011, p. 67). E essa não parece se tratar de uma posição isolada, dado que de acordo com Cecília Almeida Salles (1998, p.104), “em seu processo de apreensão do mundo, o artista estabelece conexões novas e originais, relacionadas a seu grande projeto poético”. Em face dos desafios produzidos por esse multifacetado campo de efetuações no qual são agenciados os processos de criação artística, não nos resta dúvidas de que “urge ampliar o sentido

da crítica, exigindo que ela se aproxime do indeterminado, acompanhando a deriva do trabalho de arte” (BASBAUM, 2001, 25). Assim, partindo de uma elaboração de caráter geneológica, que recupera os percursos teóricos da crítica de processos criativos, busca-se, aqui, perscrutar, a partir dos aspectos que atravessam seus procedimentos teórico-críticos, caminhos possíveis aos desafios enfrentados pela crítica de arte ante a relação obra-processo tensionada pela poética artística contemporânea.

2. Da crítica genética à crítica de processo

Oriunda dos estudos literários, a emergência da perspectiva teórica da crítica genética – assim intitulada, em 1979, pelo crítico francês Louis Hay – foi responsável por oferecer aos pesquisadores do campo da literatura todo um horizonte metodológico capaz de compreender e discutir o processo de criação literária por meio dos registros e manuscritos do escritor. Ao deslocar o foco de atenção do texto para o seu processo criativo, a crítica genética visou o que se denominou de prototexto, ou documentos autógrafos, o “conjunto de documentos que precedem o texto (notas de leitura, cópias impressas, rascunhos, provas corrigidas, projetos, cópias passadas a limpo, testemunho da obra)” (REGINA & SANTOS, 2015, p. 10). Desse modo, sob a égide do conceito de gênese – “que tem fortes resquícios de busca e, portanto, crença na existência de origem” (SALLES, 2017a, p. 47) – os estudos genéticos promoveram um substancial deslocamento de tendência na atividade de análise crítica de textos no campo dos estudos literários, tornando possível ao crítico “conhecer não sobre a legitimidade de uma obra, mas como são desenvolvidas as operações mentais realizadas pelo artista para construí-la, ou seja, a estética do processo” (GOYA, 2009, p. 02). No que concerne aos possíveis desdobramentos tencionados pela premência dos estudos genéticos, Edna Goya (2009) sublinha, ainda, que:

A consequência primeira das investigações no campo genético seria abalar e desmistificar os hábitos da tradição de arte como feitos de gênio, tratando-a como produção sensível, inteligente, portanto como trabalho. A crítica genética veio ainda para enfrentar a descrição da obra enquanto produto pronto, acabado, isolado em si mesmo e, diferentemente de outras linhas teóricas que trabalham a partir de uma abordagem psicanalítica, centrada no autor, opta pelas ações do sujeito enquanto produtor, pelos documentos de processo de elaboração da obra (GOYA, 2009, p. 02).

Entretanto, faz-se importante pontuar que “os inícios reais da crítica genética atual fizeram-se, pois, [...] fora de qualquer ambição teórica e mesmo desconectados de qualquer tradição filológica [...]” (GRÉSILLON, 1991, p. 09). Fruto do acaso e com a experiência empírica, o que estava em jogo no vórtice da origem da crítica genética dizia respeito à urgência em ter que lidar com um novo eixo de questões metodológicas no âmbito do manejo dos documentos autógrafos. Em outras palavras, seu surgimento dá-se em uma conjuntura bem singular: aprender a explorar, classificar e editar uma importante coleção de manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine (1797-1856), adquirida em 1966, pela Biblioteca Nacional da França. Ou seja, o que

em momentos anteriores era tratado tão simplesmente como monumento/patrimônio, a partir desse caso passa ser encarado com objeto de estudo e produção científica, cuja análise – inicialmente via codicologia⁴ – dos registros processuais de criação do autor, permitiria a reconstituição dos mecanismos de produção escritural da obra⁵.

Se o caso francês ora mencionado tenha desencadeado, nos anos que se seguiram, um aumento no interesse pela criação literária, não podemos nos esquecer de que foi na Alemanha – por interposição da inquietação de escritores modernos, como Novalis, Goethe e Schlegel, com a gênese textual – onde primeiramente manifestou-se “um desejo dos escritores de entrar no ateliê da escritura” (WILLEMART, 2001, p. 173). Todavia, foram de fato os próprios franceses, na esteira dos caminhos abertos pelos alemães, os responsáveis pela afirmação e consolidação dessa postura analítica também no plano teórico, de modo que fosse “possível a produção de um conhecimento crítico relacionado aos manuscritos” (PINO, 2004, p. 90). A esse respeito, um dos personagens balisares – e por que não dizer central – na formação desse campo de estudos, que, por sua vez, logo veio a se transformar em uma nova disciplina, foi o crítico literário francês Louis Hay.

A experiência de Louis Hay na coordenação da equipe encarregada, em 1966, pela recuperação e manejo dos manuscritos de Heinrich Heine para subsequente publicação, foi além da criação. No intuito de contribuir na compreensão do processo criativo, analisando os documentos que testemunham a gênese dos trabalhos, ele criou, dez anos mais tarde, em 1976, do “Centro de Análise de Manuscritos” – renomeado, menos de uma década depois, para “Instituto de Textos e Manuscritos Modernos” – no intuito de contribuir na compreensão do processo criativo, analisando os documentos que testemunham a gênese dos trabalhos. Tais experiências ainda conduziram o crítico, ainda, à publicação, em 1979, do volume intitulado “Ensaio de Crítica Genética”, que de certa forma munuiu os, até então, especulativos estudos geneticistas de toda uma reflexão teórica, além de técnica e metodológica, para a análise de seu novo objeto, o manuscrito. Em relação aos efeitos produzidos pelas reflexões do crítico francês em torno do texto e da sua gênese, Silvia La Regina e Adna Evangelista Couto dos Santos (2015) apontam que:

Quando Louis Hay [...] disse “O texto não existe”, provocou grandes questionamentos sobre a noção de texto, fomentou a ideia de pensar o texto como uma das etapas da realização de um processo que permanece sempre em transformação, não mais como preconizava o estruturalismo, o texto fechado em si mesmo, com autoridade irrefutável, mas como um leque de possibilidades de produção e de leituras interpretativas (REGINA; SANTOS, 2015, p. 17).

Consolidada no cenário da pesquisa literária alemã e francesa – sob o prisma de uma certa especificidade que se define na escolha “[...] da produção sobre o produto,

4 Segundo (RODRIGUES, 2016, p. 615), a codicologia é um campo de estudos que visa “fornecer elementos para a análise dessas fontes primárias: os livros manuscritos. Oferecer ferramentas para a interpretação histórica e para a tentativa de compreender as imagens contidas nas páginas, um exercício de leitura desses conjuntos visuais e das particularidades físicas desses livros”.

5 Conforme explica Roberto Zular (2002), depois da polêmica do estruturalismo, era impossível voltar à crítica de fontes, ou procurar o “texto original” nos documentos. A solução encontrada foi estudar o processo de criação do texto literário a partir de procedimentos estruturalistas.

da escritura sobre o escrito, da textualização sobre o texto [...]” (GRÉSILLON, 2007, p. 19) – a crítica genética chega ao Brasil, na década de 1980, mais especificamente em 1985, através da realização do “I Colóquio de Crítica Textual: O Manuscrito Moderno e as Edições”, organizado na Universidade de São Paulo, pelo pesquisador francês Philippe Willemart⁶. Além de introduzir a discussão em torno dos estudos geneticistas nos meandros dos departamentos de literatura das universidades brasileiras, o evento também oportunizou, na ocasião, a criação da “Associação dos Pesquisadores dos Manuscritos Literários”, bem como da revista científica “Manuscritica”⁷ que, desde 1990, configura-se como um dos mais importantes meios de publicização, com projeção nacional e internacional dos estudos genéticos no Brasil. Ainda na década de 1990, Philippe Willemart, fundou na Universidade de São Paulo, junto a outros pesquisadores, o “Laboratório do Manuscrito Literário” e o “Núcleo de Apoio à Pesquisa em Crítica Genética” (NAPCG)⁸. O crescimento da pesquisa em crítica genética no Brasil passou assim a congrega, também, os arquivistas, os filólogos, os editores críticos, os bibliotecários dos acervos, os codicologistas, os críticos literários, passando todos estes a fazerem parte do amplo campo de estudos aberto pela gênese das artes (WILLEMART, 2001). No início dos anos 2000, os esforços em penetrar nas tessituras do processo criativo já contavam com outros grupos de pesquisa distribuídos pelo país, sediados na USP, na PUC-SP, na UFES, na UFMG, na UFPB, na UFBA, na PUC-RS e na UFRGS, além da Fundação Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

Tamanho foi a aceitação da perspectiva da crítica genética nos ambientes das instituições acadêmicas que, durante a década de 1990, avolumaram-se publicações⁹ as quais, ao mesmo tempo em que endossavam sua efetivação teórico-metodológica no âmbito da análise da criação literária, despertavam o interesse em “romper a barreira da literatura e ampliar seus limites para além da palavra” (CARDOSO & SALLES, 2007, p. 44), permitindo, assim, “conhecer alguns procedimentos da criação, em qualquer manifestação artística, a partir desses registros deixados pelos artistas” (Idem, ibidem, p.44). Decerto, uma das figuras responsáveis por delinear a expansão dos estudos genéticos rumo às outras esferas da criação artística foi a pesquisadora brasileira Cecília Almeida Salles. Em 1992, na publicação da primeira edição de seu livro “Crítica Genética: Uma Introdução”, a pesquisadora põe uma espécie de lente de aumento sobre essa questão da ampliação¹⁰ da crítica genética, uma vez que:

6 Radicado no Brasil, Philippe Willemart entrou em contato com a crítica genética em 1982, no Pós-Doutorado, na França, quando lhe foram oferecidos pelo seu orientador os manuscritos de Gustave Flaubert. Adepto do estudo sobre psicanálise e literatura, entendeu que era possível estudar o funcionamento do inconsciente por intermédio do manuscrito.

7 A Manuscritica – Revista de Crítica Genética é uma publicação da Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética (APCG) e da Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, da Universidade de São Paulo. Desde 1990, publica textos que dialoguem com a crítica genética, disciplina que estuda os processos de criação em diversas áreas, como a literatura, artes plásticas, teatro e cinema, entre outras. Para maiores informações, acessar: <<http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/index>>.

8 Atualmente o NAPCG congrega as equipes da PUC-SP, da Universidade Federal de Espírito Santo e as cinco equipes da USP, duas das quais são do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) e três do departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

9 Neste contexto, “foram produzidos muitos artigos, teses, dissertações que se dedicam ao acompanhamento da produção de obras de Daniel Senise, Ignácio de Loyola Brandão, Evandro Carlos Jardim, Regina Silveira, Graciliano Ramos, Carlos V. Fadon, Lucas Bambozzi, Eugène Delacroix, Paul Gauguin, Joan Miró, Luis Paulo Baravelli, Roberto Santos, Elizabeth Bishop, Cildo Meireles, Caio Reisewitz, para citarmos somente alguns” (CARDOSO & SALLES, 2007, p. 46).

10 Essa ampliação deu-se, inicialmente, a partir das contribuições teórico-metodológicas tensionadas na tese de doutoramento “Criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e Não verás pais nenhum” (1990), defendida por Cecília Salles, bem como das investigações desenvolvidas, à época, pelo Centro de Estudos de Crítica Genética (hoje, “Centro de Estudos em Processos de Criação”) do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (CECG-PUC/SP).

Foi assim que nasceram e assim estão sendo desenvolvidas as pesquisas até o momento. No entanto, sabemos ser inevitável a necessidade de ampliar seus limites. Certamente, ouviremos falar, em muito pouco tempo, sobre estudos de manuscritos em artes plásticas, música, teatro, arquitetura ... até manuscritos científicos. Isto oferece novas perspectivas para pesquisas sobre as especificidades e as generalidades dos processos criativos artísticos, para não mencionar a possibilidade de se adentrar o interessante campo de pesquisa dedicado à relação ciência/arte – agora sob a ótica genética (SALLES, 1992, p.106).

Ora, o que até então parecia se tratar de uma hipótese “inscrita na própria definição do seu propósito e de seu objeto de estudo” (CARDOSO & SALLES, 2007, p. 44), ganhou um espaço concreto de investigação com a fundação, em 1993, do “Centro de Estudos de Crítica Genética”, com coordenação de Cecília de Almeida Salles. Sediado no âmbito do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP, o grupo de pesquisa reuniu “alunos com formações e interesses bastante diversos, tais como jornalismo, publicidade, artes visuais, arquitetura, artes cênicas, cinema, literatura, design, etc” (SALLES, 2017a, p. 42), interessados na complexa rede dos processos de criação nas artes e nas mídias. Dada a diversidade da natureza dos objetos dos pesquisadores envolvidos no grupo, fez-se necessário, com base na semiótica de Charles S. Peirce, a busca por questões gerais do processo criador. Assim, o acompanhamento teórico-crítico de uma amostra relativamente diversa de processos, em princípio, bastante singulares e heterogêneos, permitiu “a observação de várias características comuns nesses percursos, que viabilizou essa teorização de natureza geral dos processos de criação” (Idem, ibidem, p. 44). A respeito das generalizações sobre o fazer criativo que conduziram à teorização da crítica de processo de criação, a própria Cecília Almeida Salles (2017a) adverte:

Não seriam modelos rígidos e fixos que, normalmente, mais funcionam como fôrmas teóricas que rejeitam aquilo que nelas não cabem. São instrumentos teóricos que permitem a ativação da complexidade do processo. Não guardam verdades absolutas, pretendem, porém, ampliar as possibilidades de discussão sobre o processo criativo (SALLES, 2017a, p.45).

Essa teoria geral do processo de criação artística foi sistematizada, pela primeira vez pela pesquisadora, no volume “Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística”, publicado em 1998 – que se encontra, hoje, em sua 5ª edição. Partindo do pressuposto de que a criação trata-se de um fenômeno em transformação – ancorada no conceito de semiose¹¹, oriunda da semiótica peirceana – o livro propõe, portanto, uma leitura da criação como processo sígnico (SALLES, 1998). Entretanto, para que esse argumento ganhasse consistência teórica, alguns ajustes metodológicos e terminológicos se fizeram necessários, como, por exemplo, a adoção do termo *documentos de processo* no lugar do uso do termo *manuscrito*, tendo em vista suas

11 É importante sublinhar, aqui, que é o processo de semiose – e não o semiótico – que é privilegiado na sistematização dessa teoria geral do processo de criação artística, entendendo que o que está em jogo nessa construção é o processo de leitura e assimilação dos documentos autógrafos de uma obra, ao invés da preocupação apenas com a análise dos signos. A análise semiótica, propriamente dita, entra, também, apenas como parte do processo.

limitações¹² para lidar com a diversidade das linguagens exploradas pelas mais distintas manifestações artísticas. A respeito desses ajustes e de suas amplitudes de ação, Cecília Almeida Salles (2017a) comenta:

[...] documentos de processo pareceu cumprir esta tarefa, dando destaque à função desempenhada pelos registros – necessidade de reter algumas ideias ou ações – e não à sua materialidade. Assim pode-se falar de documentos sob a forma de cadernos, anotações, diários, assim como ensaios teatrais, copiões, esboços etc., incluindo todo o potencial oferecido pelas mídias digitais. Nesta perspectiva, as novas tecnologias em vez de apontarem para o fim desses documentos, contribuem para o aumento da diversidade e sua ampliação constante. Os registros analógicos e/ou digitais do percurso são feitos na linguagem mais acessível ao artista naquele momento, seja escrita, oral ou visual. Nesse contexto temos, por exemplo, os registros fotográficos e audiovisuais das artes cênicas enfrentando os desafios de documentar processos criativos no teatro, dança e performance. A metodologia, por sua vez, também vem se mostrando em processo de expansão: muitos pesquisadores, especialmente no caso de teatro e cinema, passam a acompanhar processos, gerando outros documentos, sob a forma de anotações, fotografias, registros audiovisuais etc. (SALLES, 2017a, p. 46-47).

Dados os rumos tomados com tais ajustes e, em função das restrições à denominação crítica genética que estes acabaram por impor, o “Centro de Estudos de Crítica Genética” opta por mudar seu nome para “Centro de Estudos em Processos de Criação”. Tal escolha não parece ter sido arbitrária, uma vez que o conceito de criação adotado na perspectiva da crítica de processo, diferentemente da perspectiva da crítica genética, entende o processo criador como processo contínuo, ou seja, “ressalta a regressão e progressão infinitas do signo” (Idem, *ibidem*, p. 48). Dito de outra maneira, a continuidade inerente ao processo de criação de que nos alerta a crítica de processo, significa e implica “a destruição do mito do signo originário e do último absoluto” (Idem, *ibidem*, p.48). Ainda nesse sentido, outro aspecto central dessa teorização, atrelado a ideia de continuidade, diz respeito a não linearidade e, portanto, ao inacabamento da criação. Ou seja, trata-se de se discutir as obras como fenômeno em transformação, em estado de contínua metamorfose, cujas reflexões desencadeadas após o acontecimento da obra são partes constituintes do processo, colocando, processo de criação, obra e mediação com o mundo exterior em uma complexa rede de interações em contínuo estado de construção – o que nos levaria à estética do inacabado (SALLES, 1998).

3. A arte contemporânea e a interdependência entre processo e obra

Não podemos, entretanto, deixar de notar que essa possível teoria crítica de processo, que discute a criação como rede em construção, como instância em pro-

12 Se o termo manuscrito no domínio da crítica genética em literatura já não abrangia uma gama de registros que iam para além do escrito à mão (posto que dependendo do escritor os investigadores se deparavam com documentos escritos à máquina, digitados no computador ou em provas de impressão), em outros domínios do fenômeno artístico a utilização do termo se tornava insustentável, dado que em linhas gerais a ideia de registro, a partir desse termo, estava estritamente ligada à linguagem verbal. Pode-se dizer, também, que a noção de documentos, independente de sua materialidade, contém sempre a ideia de registro (CARDOSO & SALLES, 2007).

cesso, em estado de transformação, desenvolve-se, não por acaso, no bojo de uma espacial atenção às experimentações contemporâneas – decorrentes da crise das vanguardas históricas, na passagem dos anos de 1960 para os anos 1970, bem como da crise na reflexão estética e na crítica de arte. No campo das artes visuais, essas experimentações não só contribuíram sobremaneira com o “deslocamento das funções instauradoras (a poética do artista) para as funções da sensibilidade receptora (estética)” (PLAZA, 2003, p. 09) – atualizando o próprio conceito de ‘aristotélico¹³ via ampliação das possibilidades interpretativas sobre a noção de criação¹⁴, suscitadas pelos processos criativos engendrados por elas. Como, também, acabaram por exigir a expansão do olhar crítico interessado no trabalho de arte e na criação artística, explorando outros caminhos para além da análise do objeto e/ou dos estudos dos arquivos pessoais dos artistas, sem abandoná-los.

Assim, cabe, aqui, circunscrever, ainda que brevemente, os desdobramentos dessas crises, naquilo que diz aos processos de criação tensionados via experimentações artísticas engendradas entre a segunda metade do século XX e o início do século XXI. Espera-se que essa contextualização forneça alguns subsídios que conduzam à reflexão da teoria de processos criativos como um possível modo de interlocução crítica com o trabalho de arte em face do multifacetado campo de efetuações poéticas que agenciam a criação artística no contemporâneo. Começamos, portanto, por Marcel Duchamp. Embora o artista francês, por volta de 1913, já tencionasse com seus *ready-mades* uma crítica ácida aos valores poéticos estéticos e aos cânones consolidados de validação da obra de arte, é anos mais tarde, em 1957, no texto “O ato criador”, que o artista sistematiza sua reflexão sobre a criação artística e nela a importância crucial do papel do espectador na atribuição do coeficiente artístico à obra. No texto, o artista sustenta que a criação não é uma ação exclusiva do artista¹⁵, mas também do espectador, o qual, segundo Duchamp (1975, p. 73), é quem determina “qual o peso da obra de arte na balança estética”, tendo em vista que é ele, o espectador, que faz o “contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas”.

Em consonância com a afirmação do ideário moderno de autonomia da arte e a emergência do conceito de obra aberta¹⁶, o posicionamento de Duchamp – aliado

13 Para Arantes (2005, p. 63), “tentando estabelecer os alicerces da definição artística, Aristóteles não se pergunta, como seu mestre Platão, o que a arte imita, mas como ela imita, onde se enraíza o seu termo *poiésis*. *Poiésis* em grego significa criação, fabricação, produção: significa produzir que se engendra, uma criação que organiza e instaura uma nova realidade. Para o filósofo grego, a natureza e os seres vivos são fruto do ato “*poiético*” da inteligência divina, que conduziu a matéria do estado de caos e indeterminação inicial ao estado de realidade. É este ato “*poiético*” que a arte imita; a ação criativa da natureza - o seu potencial de transformação e de vir-a-ser - já que é através da ação do artista que o mármore pode se transformar, por exemplo, em uma escultura”. Note-se, entretanto, que em decorrências das experimentações artísticas da contemporaneidade, o conceito de *poiésis*, dentro de um entendimento mais amplo, se atualiza na medida em que passa a abranger tudo aquilo que é produzido, sem necessariamente se dar como fruto de algum nível de consciência estética.

14 Com essas experimentações, institui-se “a noção de que a poética diz respeito à obra em processo, logo, a obra no momento mesmo em que o artista a elabora. A poética, desta maneira, diz respeito ao ofício mais diretamente atrelado ao ato criador, à produção artística em si” (ARAÚJO, 2017, p. 115). Assim, nessa perspectiva, passa-se “entender o ato de criar como uma construção em movimento: um processo dinâmico, na condição de sempre poder vir a ser, não se configurando, portanto, como algo previamente acabado” (TAVARES, 2011, p. 37).

15 Faço, aqui, uma pequena ressalva. Pois, embora haja na perspectiva duchampiana uma implicação em relação ao processo de transvalorização da arte e, consequentemente, um deslocamento da arte das obras, Favaretto (2011, p. 97) adverte que, paradoxalmente o mesmo não acontece com a figura do artista, “exatamente porque sua aderência à concepção de criação, ou de invenção, é cada vez mais forte – como aquela que resulta do ato duchampiano. [...] Enquanto nas vanguardas as noções correlatas de obra e de autor perdiam sua consistência, a de artista conservava a sua e talvez mesmo a reforçava. Ao invés da extinção da noção de artista, ao mesmo tempo que a de obra, produziu-se uma exacerbação do estatuto moral e social do artista, uma supervalorização do ser artista”.

16 No ponto de vista de Umberto Eco (1991), o conceito de abertura da obra de arte diz respeito tanto aos modos de colaboração do espectador, com os processos de liberdade interpretativa no discurso da obra, como na contribuição do espectador, na alteração de obras “em movimento”, intercambiáveis, que se realizam

ao de seus contemporâneos Dadaístas – percorreu, influenciou e se transformou ao longo de todo o século XX, levando a emergência dessa nova postura ética ante os modos de produção artísticos vigentes, na qual: a criação artística é assumida como atividade, algo que ocorre entre a arte e a vida; o artista torna-se uma espécie de propositor; e o espectador passa a vivenciar as múltiplas experiências possíveis decorrentes dessas proposições, fazendo da obra um evento, um acontecimento. No bojo dessa posição, as produções que se seguiram à primeira metade do séc. XX concentraram-se menos na promoção de obras-resultado – carregadas de signos comportamentais condicionados à mera contemplação da obra pelo observador – e, mais, na realização de obras-processo – à espera da experimentação do espectador, em favor de uma maior plasticidade estética e cognitiva (ECO, 1991).

É fato que essa fortuna crítica teve múltiplos desdobramentos no percurso do seu processo histórico. No limite, conduziu à transvaloração da arte e à ressemantização do objeto a partir da problematização das categorias tradicionais da pintura e da escultura para, “recorrendo à linguagem verbal, pensar, em palavras, a relação entre plano de expressão e plano de conteúdo” (OLIVEIRA, 2002, p. 43). As décadas de 1960 e 1970, em especial, não só efetivaram a transformação balisar no campo da arte da forma em atitude (DUVE, 2003), como marcaram a efervescência dos movimentos¹⁷ que cortejaram esse engajamento, no qual a “obra se distancia do seu enquadramento, como objeto artístico de contemplação e consagração, orientado pela galeria modernista, para uma ampliação de campo de atuação” (GRANDO, 2009, p. 182). Exemplos da busca por essa outra dinâmica de princípios – cujos processos criativos se dão menos na preocupação com a fisicalidade do objeto e mais na imbricação das suas relações de fabricação e interação com o mundo exterior – é o caso de Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Yves Klein, Grupo Fluxus, Allan Kaprow, Joseph Beuys, Vito Acconci, Robert Smithson, Daniel Buren, Donald Judd, Joseph Kosuth, e, obviamente, no contexto brasileiro, Hélio Oiticica e Lygia Clark, só para citarmos alguns.

Ora, não à toa o interesse desses, e de inúmeros outros artistas desse mesmo período, sobre a dimensão fenomenológica da arte – isto é, naquilo que DEWEY (2010), já na década de 1930, buscou formular através da concepção de arte como experiência. Nutriam-se tanto pelo desejo de exceder os processos de criação convencionais – explorando novas temporalidades, materialidades e meios – quanto pelo ímpeto em transbordar os limites estéticos impostos pelos espaços expositivos institucionalmente destinados à atividade e à fruição artística, a saber, os museus e as galerias. Essas frentes de ação artística – em sua multiplicidade de posições e de contextos – afastaram-se de um estatuto poético puramente formalista¹⁸, afirmando o *modus*

e se transformam a partir de trocas diretas com o participante. É importante frisar que essa abordagem vem na esteira das reflexões oriundas da teoria estética da recepção, proposta pelo teórico alemão Hans Robert Jauss (1994). Segundo essa teoria, os atos de leitura e recepção pressupõem interpretações distintas e atos criativos que convertem a figura do receptor em co-criador.

17 Segundo Ricardo N. Fabbrini (2012), esses movimentos remetem às manifestações artísticas do período denominado de vanguardas tardias – posteriores a Segunda Guerra Mundial – segundo o qual os artistas ainda se orientavam pela experimentação da forma artística que remontam as vanguardas heroicas da primeira metade do século XX, entretanto via radicalização de seus ideários.

18 A questão do formalismo teve na figura do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg o seu principal porta-voz. O termo “formalismo” começa a ser utilizado, nos textos norte-americanos sobre arte, por volta dos anos de 1960. Embora num primeiro momento o termo carregasse, para o crítico, uma conotação extremamente vulgar, na década de 1970, ele passa a utilizá-lo sem essa acepção, ao apontar para uma certa ênfase que o termo estabelecia acerca do rigor

operandi pautado na poética do processo (FREIRE, 1999), de caráter radicalmente¹⁹ político e crítico. Nesses termos, cumpri destacar, em especial, as contribuições das experimentações tensionadas pela *minimal art* e pela arte conceitual, no que concerne a interdependência entre processo e obra. E isso porque, conforme pontua Michael Archer (2008, p. 77), enquanto o *minimal art* “tinha achado que o significado de um objeto de arte jazia, em certa medida, ‘fora’ dele, nas suas relações com o meio ambiente”, a arte conceitual, por sua vez, “atraiu as tarefas da crítica e da análise para a esfera do fazer artístico”.

Contudo, é indiscutível o quanto que no âmbito do contexto artístico brasileiro as proposições agenciadas por Hélio Oiticica e Lygia Clark intensificaram, nesse período, essa interdependência, implicando profundas remodelações no que tange os processos criativos e expressivos – cujos desdobramentos se fizeram presentes na arte dos decênios seguintes, e ainda hoje. Tanto no Hélio quanto em Lygia, a ênfase dos seus processos de criação perscrutavam a criação enquanto experiência intensificada do real, assumindo a dimensão da relação entre arte e vida como vivência partilhada, em um apelo estético que convida à diluição dos contornos junto à potência de criação. Para ambos, interessa senão os modos com que diferentes sujeitos se relacionam num dado período de tempo, num dado espaço físico, uns com os outros e com a “obra” – colocando em destaque o que Oiticica denominou como além-participação²⁰. Os processos criativos e expressivos são explorados, aí, como uma espécie de sistema aberto, ou seja, enquanto atividade que tanto implica “o artista – nas suas intenções e presença – como o contexto – naquilo que não pode ser controlado pelo artista e que não é neutro – como o espectador – na maioria dos casos entendido como figura ativa do processo” (CRUZEIRO, 2014, p. 122-123).

É importante frisar que por detrás dessa matriz de pensamento e ação sobre a linha tênue entre processo e obra – em que sentido e materialidade são construídos no processamento das relações estabelecidas na criação em ato – há, sem dúvida, toda uma tendência de produção em que tempo, corpo e espaço são tomados, simultaneamente, como problema estético e político da criação artística, ora incorporando-os, ora transformando-os por meio da obra (GALARD, 2007; RANCIÈRE, 2012; HUYSSSEN, 2014). Trata-se, aí, não só de uma abordagem que colocou em destaque, entre outras questões, a necessidade de se preservar²¹ os recursos da criação, dando-lhes especial

artesanal que poderia ser detectada na arte modernista. Assim, o formalismo derivaria do aspecto rigoroso, “frio”, do modernismo e constituiria uma das suas categorias essenciais, especialmente na pintura e na escultura. Segundo essa posição, qualidade da obra de arte residia exclusivamente nas suas relações formais: intervalos de cor e forma e o arranjo desses intervalos na composição do quadro e, portanto, tudo o que não pertence à esfera da forma pertence necessariamente à do conteúdo – âmbito frequentemente desprezado pela postura reacionária do crítico.

19 Se as vanguardas artísticas, a partir do final do século XIX, levaram ao extremo a necessidade de renovar o pensamento crítico, a arte das últimas décadas do século XX pôs novamente em xeque o discurso teórico sobre as vanguardas que vinha se consolidando. Nesse segundo momento, não só era necessário romper com os parâmetros instituídos a partir da arte já consagrada a fim de pensar uma arte nova, que não obedecia mais a esses parâmetros, mas essa quebra precisou ser radicalizada e passou a ter um duplo alcance, voltando-se tanto para a avaliação da prática artística quanto para o questionamento da própria história da arte, como discurso teórico explicativo.

20 A participação levou o artista ao além-participação. Nas palavras de Hélio Oiticica (1968), “creio que já superei o ‘dar algo’ para participar, estou além da ‘obra aberta’; prefiro o conceito de Rogério Duarte, de projeto, no qual o objeto não existe como alvo participativo, mas o ‘processo’ e a ‘possibilidade’ infinita no processo, a ‘proposição’ individual em cada possibilidade”.

21 É notória, por exemplo, a preocupação tanto do Hélio quanto de Lygia em guardar e organizar seus textos teóricos, poéticos, rascunhos, correspondências enviadas e recebidas, desenhos e instruções de suas proposições. Ao fazê-lo, ambos constituem um verdadeiro arquivo de suas poéticas, numa tentativa de sistematizar os caminhos para o conhecimento e a experiências de suas propostas, evidenciando que os processos de criação de uma obra não se esgotam na materialidade do objeto.

atenção – posto que tempo, lugar e memória se transformam em aspectos constitutivos e testemunhas materiais da dinâmica criadora da “obra”. Privilegiando-se, assim, “[...] uma estética não programática do artista” (KOSSOVITCH, 2005, p. 18) – que subsistiria, ainda que com outras formulações e conformações, no fazer artístico na condição histórica do presente – os eixos instaurados pela criação artística no último quarto do século XX conduziram, também, à reflexão da própria história da arte para além do seu anunciado fim (DANTO, 2000) e da própria crítica de arte para além da sua alegada morte (MCDONALD, 2007). Disso resulta o entendimento de que, dada a atitude de muitos artistas em agir sobre essa linha tênue que, até então, separava os processos expressivos dos criativos e receptivos, a compreensão e a discussão do trabalho de arte, naquilo que diria respeito à tarefa do historiador e do crítico não poderia mais ser a mesma, calcada no uso “[...] de métodos e procedimentos de leitura herdados da clareza autodefinida dos ismos modernistas” (COCCHIARALE, 2001, p. 337). É o que nos adverte, também, a filósofa francesa Anne Cauquelin (2005):

[...] trata-se de interpretar as novas regras do jogo, teorizando esse pluralismo sem lhe aplicar as normas do passado. As noções de originalidade, de conclusão, de evolução das formas ou de progressão na direção de uma expressão ideal não têm mais nenhuma prerrogativa nesse momento de atualidade pós-moderna (CAUQUELIN, 2005, p. 132).

4. A crítica de arte no entrecruzamento da palavra com a imagem

Sabe-se que os documentos e arquivos de criação sempre foram fontes para a crítica e para a história da arte (CIRILLO, 2019a), auxiliando, entre tantas outras frentes, na compreensão e elaboração dos estudos sobre a história das obras entregues ao público. Contudo, é na década de 1980, na esteira de um movimento mais amplo de resgate da memória e da conscientização da sociedade sobre a importância dos arquivos (SANTOS, 2005), que o trato dos documentos ganhou abrigo institucional, acelerando a consolidação dos estudos do processo de criação em outros campos das artes, além da filologia e crítica literária, ou da história das ciências. Segundo José Cirillo (2019a), o estudo dos registros residuais do processo de criação de artistas, no campo das artes visuais, tem gerado inestimáveis contribuições à teoria, crítica e história da arte, uma vez que ele abre “caminho para um mapeamento e contato com as decisões e incertezas do artista no seu processo de aproximação do objeto expressivo desejado, revela a obra a partir de seus procedimentos, diretrizes e encargos que envolveram o projeto em tela [...]” (CIRILLO, 2019a, p. 12).

Ainda a esse respeito, de acordo com Cecília Salles (2000, p. 03), “a análise dos documentos criativos dos artistas, longe de substituir a crítica de arte, tem o poder adensar o conhecimento relativo à obra”, oferecendo ao âmbito da crítica das obras de arte um modo de aproximar-se delas, que ressalta a perspectiva eminentemente processual do seu movimento construtivo. Note-se, aí, que não se trata apenas do mero dar visibilidade a esses registros, ou mesmo de lhes atribuir o *status* de obra –

tendência comum²² no trato desses documentos e arquivos em projetos curatoriais de inúmeras exposições no Brasil e no mundo – mas de olhá-los de modo investigativo, entendendo-os “dentro de uma rede de relações que ampliam nossa visão do próprio fazer artístico” (CIRILLO, 2019a, p. 15). Sob esse prisma, a crítica assumiria “[...] o vivo ativamento da potência das forças de criação” (ZIELINSKY, 2009, p. 96), uma vez que o estudo sobre a obra de arte, sustentado apenas na análise do objeto estático, parece “deixar de lado algo de determinante que está na obra e que, no entanto, não consegue nem ser tocado ou atingido” (SALLES, 2017a, p. 51). É o que procura destacar, também, Letícia Weiduschadt (2018):

[...] cada artista organiza seus arquivos de ideias, esboços, projetos e textos a sua maneira e esses vestígios das obras são um terreno fértil para a criação. Compreendemos que analisar esses arquivos e a sua fala pode ser um instrumento importante para compreender o modo como ele organiza o *corpus* de sua obra e a maneira como isso se relaciona com o mundo (WEIDUSCHADT, 2018, p. 166).

Em todo caso, é importante que se diga que lidar com os diferentes sistemas semióticos que compõem esses arquivos – como desenhos, escritos, anotações, colagens, rasuras, arquivos digitais – não implica a desvalorização do objeto em si, mas, sim, sua dessacralização como dito acabado, final, única forma possível (SALLES, 2006). O que esta ação evidencia é que a obra apresentada publicamente é apenas o resultado provisório de um conjunto de escolhas de um pensamento em construção, uma versão possível – ou um possível necessário, como definido pelo francês Louis Hay (2002) – dentro de um sem-fim de probabilidades do processo de criação. Indo além, operar no entrecruzamento desses registros com a obra entregue ao público significa “[...] compreender os modos de conexão das redes do pensamento em criação” (SALLES, 2006, p. 11). Oferecer à crítica condições para que seja instaurada a discussão das obras como objetos móveis e inacabados, objetos em processo, em estado de transformação. Trata-se de uma abordagem que possibilitaria, inclusive, o reexame da atividade da crítica de arte – assentada na noção de juízo²³ e quase sempre urdida de fora dos percursos de gestação das obras e das suas fontes – ao colocá-la em diálogo “com as indagações da ciência contemporânea, podendo adensar seus resultados ao estabelecer conexões com teorias que vão além da arte” (SALLES, 2000, p. 07). Um claro exemplo disso seria a aproximação da crítica de arte com a crítica genética, dado que, como vimos, deve-se aos estudos genéticos a ênfase nos processos de criação e, portanto, o interesse pelos documentos e arquivos dos processos de construção da obra de arte. Para Cecília Salles (2000):

22 “O Museu Rodin, muitas vezes, oferece esse tipo de exposição que apresenta desenhos e moldes de uma obra específica. Para citar alguns outros exemplos, tivemos a exposição Paraíso, de Arthur Luiz Piza, no Instituto Moreira Salles (2005), onde foram expostos seus cadernos de anotações (os famosos moleskines). Segundo Piza (2005, p.8 e 4), ele nunca volta atrás, não tem julgamentos em relação a esses cadernos, ‘não passam por processos de obras’. Essas ‘confissões pessoais’ ganham reproduções: as imagens foram escaneadas e emolduradas” (SALLES, 2006, p. 171).

23 Para Bernardo Barros Coelho de Oliveira (2009), a definição da palavra crítica ainda se encontra fortemente vinculada à consciência moderna da noção de juízo. Para ele, todos os verbetes relacionados ao radical grego *kritiké* insistem na ligação primeira com julgamento e escolha. Assim, no intento de buscar subsídios teóricos que desarticulem as noções de juízo e de crítica, o autor encontra na tese de Benjamin sobre Schlegel, um modo de compreensão epistemológica do crítico que, segundo ele, desde os românticos, se opõe à noção mais antiga de “juiz da arte”. Nesses termos, de acordo com a tese de doutoramento de Walter Benjamim, “O conceito de crítica de arte no romantismo alemão”, contrária a ideia de que “a crítica seria dependente do juízo, que recorta e distingue primeiro, e só depois oferece argumentos que justifiquem a escolha, [...] as obras de arte verdadeiras já são em si mesmas críticas e que o crítico digno deste nome desdobra e intensifica o que a elas é inerente, segundo critérios fornecidos pela própria obra” (OLIVEIRA, 2009, p. 26).

A crítica genética abala, de certo modo, a concepção de estética tradicionalmente relacionada à obra entregue ao público – a obra de arte fechada na perfeição de sua forma final. As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento defrontam-se com a obra em permanente revisão – balbuciante e inacabada. Esta crítica manuseia um objeto estético, ou melhor, um objeto que vai adquirindo caráter estético ao ser aceita por seu criador. Pode-se pensar, nessa perspectiva, numa estética em criação (SALLES, 2000, p. 2).

Perscrutá-la exige o estabelecimento de relações entre esses documentos e as obras. A crítica realizada no entrecruzamento desses registros com a obra entregue ao público tem como recurso metodológico básico o estabelecimento de relações. Analisá-los, os documentos de processo e o objeto, de modo isolados, sem relacioná-los, deixa “[...] de abrir frestas para o modo como o pensamento criativo se desenvolve e para maneiras como o conhecimento artístico é construído” (SALLES, 2006, p. 109). À medida que esse contexto relacional vai sendo estabelecido, o crítico é confrontado com a variação de linguagens que compõem a “rede de ações bastante intrincada e densa que leva o artista à construção de suas obras” (Idem, *ibidem*, p. 121). Desse modo, desenhos, esboços, anotações, rasuras, revelam-se como índices da textura do percurso de natureza intersemiótica do pensamento em criação. Se a sua observância se torna uma aliada na compreensão dos mecanismos dessa estética em criação, é, contudo, imprescindível que os nexos oriundos da atenção crítica a esses índices estejam fundamentalmente em relação com a obra em construção. Pois só assim é possível pensar em como essas linguagens atuam no processo de criação, bem como “[...] examinar como maior acuidade aquilo que se tornou ficção ou os aspectos do processo que estão em proeminência” (Idem, *ibidem*, p. 182).

Observe que, se levado às últimas consequências, esse potencial gerativo de nexos complexifica ainda mais a já intrincada relação obra-processo. Isso porque, conforme destaca Cecília Salles (2006, p. 182), “muitas das questões que envolvem a criação artística nos transportam para além de seus bastidores, ou seja, além de seu passado registrado nos documentos das gavetas dos artistas”. Sobretudo se tratam de obras que são processuais. Não por acaso, Cecília Salles estendeu sua reflexão teórica ao ponto de interseccionalizar as discussões no âmbito do pensamento da complexidade, dentro do qual podemos citar como um dos principais representantes o antropólogo, sociólogo e filósofo francês Edgar Morin. Essas interlocuções exigiram o desenvolvimento de maneiras de se aproximar do objeto artístico que dessem conta de uma perspectiva processual que se ocupa justamente dos fenômenos em sua mobilidade. Surge, assim, a crítica de processo, abordagem que adensa o argumento da criação como rede em construção. No que concerne à definição de criação como rede, Cecília Salles (2017a) o descreve da seguinte forma:

[...] um processo contínuo de interconexões, com tendências vagas, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a princípios direcionadores. Esse processo contínuo, sem ponto inicial nem final, é um movimento falível, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a entrada de ideias novas. As interconexões nos colocam no campo relacional: toda ação está relacionada a outras ações de igual relevância, sendo assim um percurso não linear e sem

hierarquias. As interconexões geram os picos ou nós da rede, elementos de interação ligados entre si, que se manifestam como os eixos direcionadores de nossas pesquisas, ou seja, as recorrências encontradas nos documentos estudados (SALLES, 2017a, p. 49).

Com essa abordagem, a pesquisadora defende que os caminhos percorridos pelo artista no espaço e tempo da criação se constituem num ambiente de incertezas e imprecisões, cuja complexa e dinâmica rede de tendências²⁴ que orientam o processo de construção dos objetos entregues ao público “podem ser observadas sob duas perspectivas: constituição de projetos poéticos ou princípios direcionadores e práticas comunicativas” (Idem, *ibidem*, p. 49). Nesse contexto de tendências vagas, escolhas de natureza diversas vão sendo feitas, levando à criação de uma obra possível, e não à obra de arte²⁵ no sentido clássico. Ou seja, na medida em que se determinam certas restrições ou diálogos com os nós dessa rede, o artista constitui as linhas de força que, naquele momento, atribuirão contornos ao processo de criação relacionados à produção do objeto artístico. Em consonância com essa visada, as investigações²⁶ que já há duas décadas pressupõem a criação como rede em construção, ocupam-se justamente da análise dos nós dessa trama de conexões móveis. Esses nós apontam para um nível de interação sistêmico²⁷ (CIRILLO, 2019b) do processo de criação, cuja possibilidade de acompanhamento crítico das relações que vão sendo estabelecidas durante o percurso construtivo em ato, abrangem e ao mesmo tempo excedem o ato criador e a obra. No que tange essa postura crítica, atenta à urgência pela incorporação do movimento às discussões em torno das proposições artísticas no mundo contemporâneo, Cecília Almeida Salles & Daniel Ribeiro Cardoso (2007) pontuam:

Algumas obras, incluindo todo o potencial que as mídias digitais oferecem, parecem exigir novas abordagens. Ao mesmo tempo, muitas dessas obras exigem novas metodologias de acompanhamento de seus processos construtivos e não somente a tradicional coleta de documentos, no momento posterior à apresentação da obra publicamente, isto é, a abertura das gavetas dos artistas para conhecer os registros das histórias das obras. Muitos críticos de processos passaram a conviver com o percurso construtivo em ato. Al-

24 Em relação às reflexões sobre as tendências dos processos do ponto de vista do projeto poético, podemos tratá-las a partir dos princípios direcionadores, de princípio ético e estético, relativos à singularidade do artista e que variam ao longo do tempo em função das circunstâncias espaciais e contingências temporais. Já do ponto de vista das práticas comunicativas, diz respeito à criação em sua contínua mediação com as redes culturais, a partir de uma grande variedade de diálogos inter e intrapessoais, como o caráter processual da obra, os receptores, a crítica e os membros dos grupos (SALLES, 2017a).

25 Segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben (2013, p. 352), hoje, “a expressão obra de arte tornou-se opaca ou mesmo ininteligível. A sua obscuridade não diz respeito apenas ao termo arte, que dois séculos de reflexão estética tornaram problemático, mas também, e acima de tudo, ao termo obra. Até mesmo de um ponto de vista gramatical a expressão obra de arte, que usamos com tanta desenvoltura, não é nada fácil de entender. De fato, não está claro se, por exemplo, trata-se de um genitivo subjetivo, isto é, se a obra é feita da arte, pertence à arte, ou de um genitivo objetivo, no qual o importante é a obra e não a arte. Em outras palavras, se o elemento decisivo é a obra, a arte, ou a não bem definida mistura das duas. Além disso, (...) hoje a obra parece atravessar uma crise decisiva que a fez desaparecer do âmbito da produção artística, na qual a performance e a atividade criativa do artista tendem cada vez mais a tomar o lugar daquilo a que estávamos habituados a chamar obra de arte”.

26 No campo das artes visuais, destaco, aqui, duas teses de doutoramento: a de Aparecido José Cirillo, intitulada “Imagem-lembrança: comunicação e memória no processo de criação”, defendida em 2004, sob orientação da Profª. Drª. Cecília Almeida Salles; e a de Tailze Melo Ferreira, intitulada “Redes de escrituras: confluências narrativas nos diários de criação de ‘A pedra do reino’, microssérie de Luiz Fernando Carvalho”, defendida em 2015, sob orientação da Profª. Dr. Leda Maria Martins.

27 “Considerando-se que os documentos de processo de artistas (rascunhos, cadernos de anotações, coleções, etc.) caracterizam-se como sistemas de memória exteriorizados, pode-se dizer que a interação dos sistemas verbais e visuais evidencia uma tendência comunicativa no processo de criação que, em tempos de redes, podemos pensar que ampliam-se para além dos diálogos do artista consigo mesmo, e apontam para um nível de interação sistêmico” (CIRILLO, 2019b, p. 129).

gumas obras contemporâneas – mas não só – incitam, ou mesmo forçam, a constituição de novas metodologias para abordar seus processos de criação. Ao mesmo tempo, os resultados desses estudos mudam, de alguma maneira, os modos de abordá-las sob o ponto de vista crítico (CARDOSO & SALLES, 2007, p. 46).

Note-se, portanto, que ao adicionar um olhar prospectivo ao retrospectivo da crítica genética, a crítica de processo não só renovou seu objeto de análise – a saber, os documentos de processo – como também engendrou a ativação da complexidade do próprio processo criativo, ampliando as possibilidades de discussão crítica sobre o emaranhado de ações físicas e intersubjetivas que envolvem os percursos da criação. Do mesmo modo, percebe-se o quanto que a teoria do processo de criação, decorrente desse olhar, vem tensionando²⁸, ainda que pelas bordas das relações sistêmicas da arte, alguma interferência sobre os aportes teórico-metodológicos empregados no campo da crítica de arte. É bem verdade, também, que a própria arte de hoje, na complexidade e na dinamicidade de suas interações, estimula a aproximação do campo da criação artística com o da crítica, dado a inclinação desta em extravasar os bastidores e o objeto em si, passando a “integrar a malha dos objetos em criação” (SALLES, 2017a, p. 50).

5. Conclusões em processo

Por fim, embora a teorização de natureza geral dos processos de criação empreendida por Cecília Salles (1998) – ampliada, anos mais tarde, a partir da discussão da criação como rede em construção (SALLES, 2006) – não esteja exclusivamente assentada no campo das artes visuais, são inegáveis as contribuições deste campo no adensamento dessa teoria. Sobretudo por ter perscrutado a criação sob os signos da não linearidade, da mobilidade, da interação, da metamorfose e do inacabamento. O que denota que a teoria do processo de criação estaria, senão implicada, mínima e sensivelmente atenta as distensões do conceito de *poiésis* expostas pelas experimentações artísticas dos séculos XX e XXI – afinal, elas “impuseram novas metodologias para compreender seus processos construtivos e, ao mesmo tempo, reconceituaram tanto o processo de criação, como a própria obra” (SALLES, 2006, p. 184). Em todo caso, uma certeza podemos ter: ainda que a crítica da história da obra prescindia a dinamicidade da criação artística – especialmente ante obras que são processuais – o mesmo não pode ser dito sobre a crítica de processo. Esta, desde sua emergência, tornou-se uma prolífica via de interlocução crítica com o processo criativo, em um sentido mais abrangente, e sobre o qual a crítica de arte tem todo o interesse em se nutrir. Nesse contexto, a crítica se impõe à necessidade de lidar permanentemente com os desafios teórico-crítico colocados pelo caráter, por natureza, processual e dinâmico, da criação que transborda o ato criador e a obra – não por acaso, uma entre tantas e difusas características da poética artística contemporânea (SALLES, 2006).

²⁸ Ao enfatizarmos esse olhar, daríamos a ver “[...] uma outra possível abordagem para a arte, que caminha lado a lado com as críticas das obras, assim como foram entregues ao público. Trata-se, portanto, de um encontro bastante fértil com a crítica de obras” (CARDOSO & SALLES, 2007, p. 45).

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. Arqueologia da obra de arte. In: *Revista Princípios*, Natal, v. 20, n. 34, p. 349-361, jul.-dez. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/7549>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

ARANTES, P. Arte e mídia no Brasil: perspectivas da estética digital. In: *ARS*, São Paulo, v. 3, n. 6, p. 52-65, 2005. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/cap/ars6/arantes.pdf>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

ARAÚJO, G. A. Poética(s): a criação artística em fricção com o(s) tempo(s) presente(s). In: *Cena*, Porto Alegre, n. 23, p. 111-120, set.-dez. 2017. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/75024/44813>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

ARCHER, M. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 320p.

BASBAUM, R. Cica e sede crítica. In: BASBAUM, R. (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora, 2001. 414p. p. 15-27.

BOURRIAUD, N. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 192p.

CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 176p.

CARDOSO, D. R.; SALLES, C. A. Crítica genética em expansão. In: *Revista Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 44-47, jan.-mar. 2007. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100019>. Acesso em: 10 mai. 2019.

CIRILLO, A. J. *Imagem-lembrança: comunicação e memória no processo de criação*. 2004. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

_____. *Arquivos pessoais de artistas: questões sobre o processo de criação*. Vitória: UFES/ProEx, 2019a. 100p.

_____. *Além das nuvens brancas: mediações da cultura no processo de criação de Atílio Colnago*. In: CIRILLO, A. J.; BELO, M.; GRANDO, A. (Org.). *Nuvens no papel: impressões sobre o processo de criação*. Vitória: UFES/ProEx, 2019b. p. 129-135. 136p.

COCCHIARALE, F. Crítica: a palavra em crise. In: BASBAUM, R. (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora, 2001. 414p. p. 377-381.

CRUZEIRO, C. P. *Arte e realidade: aproximação, diluição e simbiose no século XX*. Tese (Doutorado em Belas Artes) – Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

DANTO, A. Arte sem paradigma. In: *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 7, p. 198-

202, 2000.

DEWEY, J. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins, 2010. 648p.

DUCHAMP, M. O ato criador. In: BATTCKOCK, G. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. 288p. p. 71-74.

DUVE, T. D. Quando a forma se transformou em atitude – e além. In *Arte & Ensaios* (UFRJ). Rio de Janeiro, n. 10, p. 93-105, 2003.

ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991. 186p.

FABBRINI, R. N. O fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. In: *IV Seminário Música, Ciência e Tecnologia: Fronteiras e Rupturas*. São Paulo: Fapesp/ECA – USP, 2012, p. 31-47.

FAVARETTO, C. F. Deslocamentos: entre a arte e a vida. In: *ARS*, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 94-109, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/52788/56631>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

FREIRE, C. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras & MAC-USP, 1999. 200p.

FERREIRA, T. M. *Redes de escrituras: confluências narrativas nos livros de processo de A Pedra do Reino*, microssérie de Luiz Fernando Carvalho. 2015. 155 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

GALARD, J. Ao lado da política: poderes e impoderes da arte. In PESSOA, F. & CANTON, K. *Sentidos e arte contemporânea – Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce*. Vila Velha: Museu Vale, 2007.

GOYA, E. J. Estudo de processo de criação artística. In: Simpósio Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2., 2009, Goiânia. *Anais do II Simpósio Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia: FAV/UFG, 2009. p. 01-12. Disponível em: <https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2009.GT3a_Edna_Goya.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2019.

GRANDO, Angela. Quebra de paradigmas e transitar etnográfico na arte brasileira na virada dos anos 60. In: *XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Vitória: UFES, 2009, p. 178-186. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_grando_angela_art.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2019.

GRÉSILLON, A. Alguns pontos sobre a história da crítica genética. In: *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 05, n. 11, p. 07-18, jan.-abr. 1991. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100002>. Acesso em: 10 mai. 2019.

_____. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: UFRGS, 2007. 336p.

HAY, L. *Essais de critique génétique*. Paris: Flammarion, 1979. 236p.

_____. O texto não existe: reflexões sobre crítica genética. In: ZULAR, R. (Org.). *Criação em processo: ensaios sobre a crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 29-44. 253p.

HUYSEN, A. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio (MAR), 2014.

KOSSOVITCH, L. Rancière e a Labor. In: *Textura: Revista de Psicanálise*, n. 5. São Paulo: Publicações Reuniões Psicanalíticas, 2005.

MCDONALD, R. *The death of the critic*. London/New York: Continuum, 2007.

OLIVEIRA, A. C. A interação na arte contemporânea. In: *Galáxia* (PUC-SP), São Paulo, n. 04, p. 33-66, 2002. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/1290/788>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

OITICICA, Hélio. A criação plástica em questão: respostas. In: *Programa HO*. Rio de Janeiro: Itaú Cultural, PHO 159/68, 1968.

OLIVEIRA, B. B. C. A construção do crítico: Benjamin e os românticos. In: *ArteFilosofia*, Ouro Preto, n.6, p. 26-33, abr. 2009. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/viewFile/692/648>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REGINA, S. L.; SANTOS, A. E. C. A crítica genética e os textos literários: um diálogo com outros saberes. In: *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 05, p. 09-22, 2015. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xix_cnlf/cnlf/05/001.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2019.

RODRIGUES, U. A. Codicologia, história e cultura. In: *ETD: Educação Temática Digital, Campinas*, v. 18, n. 03, p. 614-627, jul.-set. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8641656>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

SALLES, C. A. *Criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e Não verás país nenhum*. 1990. 255 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1990.

_____. *Crítica Genética: uma introdução*. São Paulo: Educ, 1992. 111p.

_____. *Gesto Inacabado: processo de criação artístico*. São Paulo: FAPESP, 1998. 168p.

_____. Imagens em construção. In: *Olhar*, São Carlos, ano 2, n. 4, p. 1-8, 2000. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/~revistaolhar/pdf/olhar4/Cecilia.pdf>>. Acesso em: 08 out. 2019.

_____. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006. 176p.

_____. Crítica de processos criativos. In: 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas (ANPAP) – Dinâmicas Epistemológicas

em Artes Visuais, 16., 2007, Florianópolis. *Anais do 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas (ANPAP) – Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais*. Florianópolis: ANPAP/UFSC, 2007. p. 124-135. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/013.pdf>>. Acesso em: 08 out. 2019.

_____. Da crítica genética à crítica de processo: uma linha de pesquisa em expansão. In: *SIGNUM: Estudos da Linguagem*, Londrina, v. 20, n. 02, p. 41-52, ago. 2017a. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/27384>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

_____. Acompanhamento de processos de criação: algumas reflexões. In: *Aspas*, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 27-39, 2017b. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/139967/139691>>. Acesso em: 08 out. 2019.

SANTOS, P. R. E. *Arquivos de cientistas: gênese documental e procedimentos de organização*. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2005.

PINO, C. A. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. 272p.

PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. In: *ARS*, São Paulo, v. 1, n. 02, p. 09-29, 2003. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/arte_e_interatividade.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2019.

TAVARES, M. Processos de criação na arte. [Palestra proferida em 23/09/2011]. In: *I Seminário do Grupo Multidisciplinar de Estudo e Pesquisa em Arte e Educação*. São Paulo: ECA, 2011. p. 36-48. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002913390.pdf>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

WEIDUSCHADT, L. Quando devolvemos a voz ao artista. In: *Arte em tempos de crise: olhares sobre o processo de criação – Seminário Íbero-americano Poéticas da Criação*, 5., 2018, Vitória. *Anais do V Seminário Íbero-americano Poéticas da Criação*. Vitória: UFES/PROEX, 2018. p. 162-166.

WILLEMART, P. Crítica genética e história literária. In: *Manuscritica*, São Paulo, v. 10, p. 165-185, 2001. Disponível em: <<http://revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/941>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

_____. A crítica genética hoje. In: *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 130-139, jan.-jun. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v10n1/v10n1a10.pdf>>. Acesso em: 08 out. 2019.

ZIELINSKY, M. Crítica e criação em recíprocas conexões e rupturas. In: *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 16, n. 27, p. 89-97, 2009. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/Porto-Arte/article/view/18190/10701>>. Acesso em: 08 out. 2019.

ZULAR, R. (Org.). *Criação em processo: ensaios sobre a crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. 253p.

Submetido em: 07/04/2019

Aceito em: 14/04/2020

Havane Melo¹

**Não fale
bobagens:**
interferências
textuais na fotografia

Don't say nonsense: textual
interference in photography

No hables bobagens: interferencias
textuales en la fotografía

Resumo

A presente pesquisa busca apresentar a participação da tipografia na arte contemporânea por meio da produção autoral de fotografias ficcionais, utilizando como referência os artistas Mona Hatoum e Ed Ruscha e os diretores de cinema Quentin Tarantino e Robert Rodriguez, além de personagens marcantes da cultura pop, tais como Dr. Zaius (Planeta dos Macacos), Mulher Maravilha, Jack Brown, Uhura (Jornada nas Estrelas: a série clássica) e mais dez personagens femininas da coleção Grindhouse. Como assunto principal das quatro fotografias construídas, temos o protagonismo feminino levantando questões sobre a posição da mulher na sociedade contemporânea. A interferência da palavra na imagem dá-se através da escolha planejada de frases e tipografias trabalhadas de forma harmônica com a fotografia. Como resultado, são apresentadas quatro obras autorais que utilizam como linguagem principal a fotografia de ficção, criadas unicamente com a finalidade de provocar reflexões acerca de questões predominantemente femininas.

Palavras-chave: Fotografia; Tipografia; Arte contemporânea; Protagonismo feminino.

¹ Doutoranda em artes visuais, vinculada ao PPG-AV/UnB. Mestre em comunicação pela UnB. Licencianda em artes visuais pela UNIP. Bacharel em direito pela UFPE. Fotógrafa e artista visual. Visite: havanemelo.com. <http://lattes.cnpq.br/1734265519220937>. <https://orcid.org/0000-0003-1284-1635>. E-mail: arte@havanemelo.com. O trabalho ora apresentado foi desenvolvido com auxílio da bolsa CAPES.

Abstract

This paper seeks to present the participation of typography in contemporary art on the production of fictional photographs using artistic references of Mona Hatoum and Ed Ruscha, film directors Quentin Tarantino and Robert Rodriguez, as well as notable pop culture characters such as Dr Zaius (*Planet of the Apes*), Wonder Woman, Jack Brown, Uhura (*from Star Trek: the classic series*) and female characters from the *Grindhouse* movie collection. The female protagonism is the main subject in four photographs, presented as a form of raising questions about the women's role in contemporary society. The interference of words in the image occurs through the planned choice of phrases and typographies worked in a harmonic way with the photograph. As a result, this paper presents four works using the main language of fiction photography, created with the purpose of creating reflections on predominantly female issues.

Key-words: Photography; Typography; Contemporary art; Female protagonism.

Resumen

Esta investigación busca presentar la participación de la tipografía en el arte contemporáneo a través de la producción de fotografías ficticias, utilizando como referencia a los artistas Mona Hatoum y Ed Ruscha y los directores de cine Quentin Tarantino y Robert Rodriguez, además de personajes destacados de la cultura pop, como Dr. Zaius (*El planeta de los simios*), Wonder Woman, Jack Brown, Uhura (*Star Trek: la serie clásica*) y otros diez personajes femeninos de la colección *Grindhouse*. Como tema principal de las cuatro fotografías construidas, tenemos el protagonismo femenino que plantea preguntas sobre la posición de las mujeres en la sociedad contemporánea. La interferencia de la palabra en la imagen ocurre a través de la elección planificada de frases y tipografía trabajadas en armonía con la fotografía. Como resultado, se presentan cuatro obras autorales que utilizan la fotografía de ficción como su idioma principal, creado únicamente con el propósito de provocar reflexiones sobre temas predominantemente femeninos.

Palabras-clave: Fotografía; Tipografía; Arte contemporánea; Protagonismo femenino.

1. Introdução

No início do século XX, dadaístas e futuristas romperam com a utilização rígida do tipo metálico e iniciaram novas abordagens tipográficas mais provocativas. Embora tal rompimento não seja objeto direto da presente pesquisa, é relevante notá-lo, de modo a identificar a contribuição da atividade artística para o desenvolvimento da tipografia tal qual conhecemos nos dias de hoje.

Nas décadas de 1940 e 1950, a Escola Suíça (ou Estilo Tipográfico Internacional¹) trabalhou o design gráfico textual de uma forma inédita até então, valorizando a letra como desenho por meio da assimetria na composição, da utilização de retícula tipográfica e da organização matemática. Trabalhava, assim, a clareza, a legibilidade e a objetividade da informação transmitida. O estilo foi marcado pelo intenso uso de grids, da fonte *Berthold Akzidenz Grotesk* e pela presença da fotografia em substituição a ilustrações e desenhos, que estavam em voga no período.

Antes disso, a relação entre tipo e fotografia já era trabalhada pelo húngaro László Moholy-Nagy² – cuja maior produção ocorreu entre 1922 e 1943 – com o desenvolvimento das técnicas iniciais de arte que utilizavam a linguagem fotográfica. Desde então, essa mescla foi aprimorada e utilizada, principalmente, pelos ramos da publicidade, do design e da fotografia comercial.

Na contemporaneidade, algumas mulheres artistas, como Bárbara Kruger, Mona Hatoum e o coletivo Guerrilla Girls, produzem obras que mesclam fotos e tipografias, frequentemente construindo críticas sociais e políticas. O estadunidense Ed Ruscha, por sua vez, nos apresenta trabalhos mais sóbrios, com fundos cromáticos, que primam pela união entre fotografia e recursos de diagramação típicos do design gráfico. De outro modo, Raoul Hausmann e Johannes Baader utilizam como base para suas colagens a foto e a tipografia, porém, o estilo dadaísta de ambos nos leva a outras problematizações e a montagens mais caóticas do que as imagens produzidas pelos artistas supracitados.

Além destes nomes que utilizam a tipografia como ferramenta para a execução de suas obras, cabe citar ainda os fotógrafos que utilizaram a caligrafia, dentre eles: Duane Michals, que faz anotações manuais em suas fotografias; Horst Ademeit (1912-1944), que escreveu em 7 mil fotografias polaroids ao longo da carreira; e Thierry de Cordier, que realiza intervenções caligráficas em suas fotografias escuras.

Esse seria, portanto, um breve panorama de como o tipo e a fotografia interligaram-se na linguagem contemporânea e como essa relação tem interferido em parte da produção artística da autora deste artigo, que será apresentada a seguir num recorte de quatro fotografias.

Aqui, parte-se do entendimento de que a tipografia tem marcado presença como complemento à linguagem fotográfica, ressaltada por alguns elementos do design gráfico e contribuindo para a construção narrativa visual de parte dos trabalhos autorais analisados. O tipo, como já visto, é a letra impressa obtida por compo-

1 Disponível em <http://tipografos.net/design/escola-suica.html>. Acesso em 13 abr. 2019.

2 Disponível em <https://www.moholy-nagy.org>. Acesso em 13 abr. 2019.

sição, enquanto a tipografia é a arte e técnica de compor com tipos. A narrativa, por sua vez, é a exposição de um acontecimento ou série de acontecimentos que nos contam uma ação ou história. Pode ser realizada por imagem e/ou texto, informando seus significados através da apresentação de uma composição.

De forma sucinta, pode-se assumir que a fotografia é a captura da imagem em uma cena estática. Charlotte Cotton (2010, p. 21), ao explicar como a fotografia tomou parte central no cenário da arte contemporânea, afirma que tais imagens resultam de uma estratégia ou de um acontecimento orquestrado pelo fotógrafo. Nessa observação, a autora encara o fotógrafo como artista-narrador, responsável por criar a cena articulando ideias, pessoas e objetos em uma composição previamente estruturada de modo a transmitir conceitos, críticas ou reflexões.

Quando a fotografia abraça a narrativa, temos o que Cotton (2010, p.49) chama de fotografia de quadros-vivos, na qual a cena é coreografada para o espectador de maneira que ele reconheça uma história sendo contada, ainda que haja somente uma fotografia apresentada. Esse estilo de fotografar ganhou destaque a partir da década de 1980 – especialmente com o trabalho do artista Jeff Wall – e tem recorrido frequentemente à manipulação digital ou à montagem cênica para criar os efeitos desejados pelo autor. Assim, é da natureza dessa produção certo tom de artificialidade que nos demonstra a ficção: a invenção, a composição da imaginação do autor e sua capacidade de recriar a realidade (2009, p.484).

Quando a fotografia abraça a ficção, novas portas se abrem para sua manipulação. Assim, novos elementos são constantemente incorporados à sua composição, o que inclui a criação de personagens, objetos estrategicamente posicionados e, no caso da produção autoral aqui abordada, a tipografia e as referências à cultura pop como elementos narrativos articuladores da imagem pictórica central.

2. Beware of the man

A obra *Beware of the man* (2016, figura 1) é uma composição fotográfica concebida como releitura da obra *Over my dead body* (1988, figura 2), da artista libanesa Mona Hatoum. Em decorrência da guerra civil em seu país, Hatoum foi impedida voltar para sua cidade natal, Beirute, e viveu longo período exilada em Londres, onde passou a trabalhar como designer em meados dos anos 1970. Tal condição interferiu na sua forma de produzir, afetando não apenas o seu estilo gráfico, mas trazendo para suas obras conteúdos críticos, políticos e irônicos. *Beware of the man* é, além de uma interpretação da obra de Hatoum, um posicionamento estético referente ao design gráfico e a certo alinhamento ideológico em relação ao papel que a mulher assume na sociedade contemporânea.

Mas não só na arte contemporânea repousam os referenciais dessa obra. *Beware of the man* traz à cena uma miniatura do personagem Dr. Zaius, da série cinematográfica norte-americana *Planeta dos Macacos* – ficção científica dirigida por Franklin J. Schaffner (1920-1989), lançada em 1968. Nela, Dr. Zaius (interpretado por Maurice Evans, 1901-1989) diz sua célebre frase: "Beware the beast man, for he is the

Devil's pawn"³, na qual a expressão "beast man"⁴ refere-se à humanidade como espécie, não sendo apenas um destaque de gênero.

No filme, Zaius representa o ápice da civilização dos macacos e do desenvolvimento físico e intelectual, posto que a hierarquia símia é dividida entre gorilas (força militar), chimpanzés (cultura e ciências) e orangotangos (política e legislação), da qual é líder. A contradição é que o personagem não representa o mal, sendo um antagonista tradicional, ele busca preservar a supremacia da sua raça, subjugando os humanos para não evoluírem plenamente, pois sabe que, no passado, os humanos subjugaram os macacos, impediram sua plena evolução e destruíram toda civilização. A primazia que protege não é apenas pessoal, é a vantagem evolutiva da espécie inteira. O conhecimento cultural e científico dos chimpanzés Zaira (Kim Hunter, 1922-2002) e Cornelius (Roddy McDowall, 1928-1988) é que permite refutar sobre a ética desse posicionamento. Assim, a releitura que apresentamos busca, entre outros questionamentos, mudar o líder de lugar, colocando-o como um ser pequeno e frágil diante da protagonista.



Fig. 1: Beware of the man, Havane Melo, 2016.

A interpretação desse significado, no entanto, fica a cargo do observador. Este é provocado pelo destaque dos personagens femininos como figuras de poder frente ao masculino, representado na obra por objetos pequenos e icônicos da cultura pop. No caso de Hatoum, o masculino é representado por soldadinhos de brinquedo, conhecidos como *Army Man*, e, em *Beware of the man*, pelos brinquedos licenciados de personagens da cultura pop, conhecidos como *Funko Pop*.

Sabe-se que o design gráfico tem princípios universais direcionados de acordo com as suas áreas de atuação. Para a formação imagética, destacam-se os princípios básicos: linhas, diagonais, formas, volume, textura, padrão e cor. Estas características devem ser levadas em consideração tanto em relação à composição tipográfica quanto à fotográfica. Em minha obra, optei por manter a leveza das bordas – iniciada por Hatoum – através de uma linha fina, transmitindo estabilidade. Visando não bloquear as margens, trabalhei com a sobreposição da personagem em destaque, que ora está dentro da margem, ora fora. Permite-se, assim, um jogo visual entre bloqueio e liberdade.

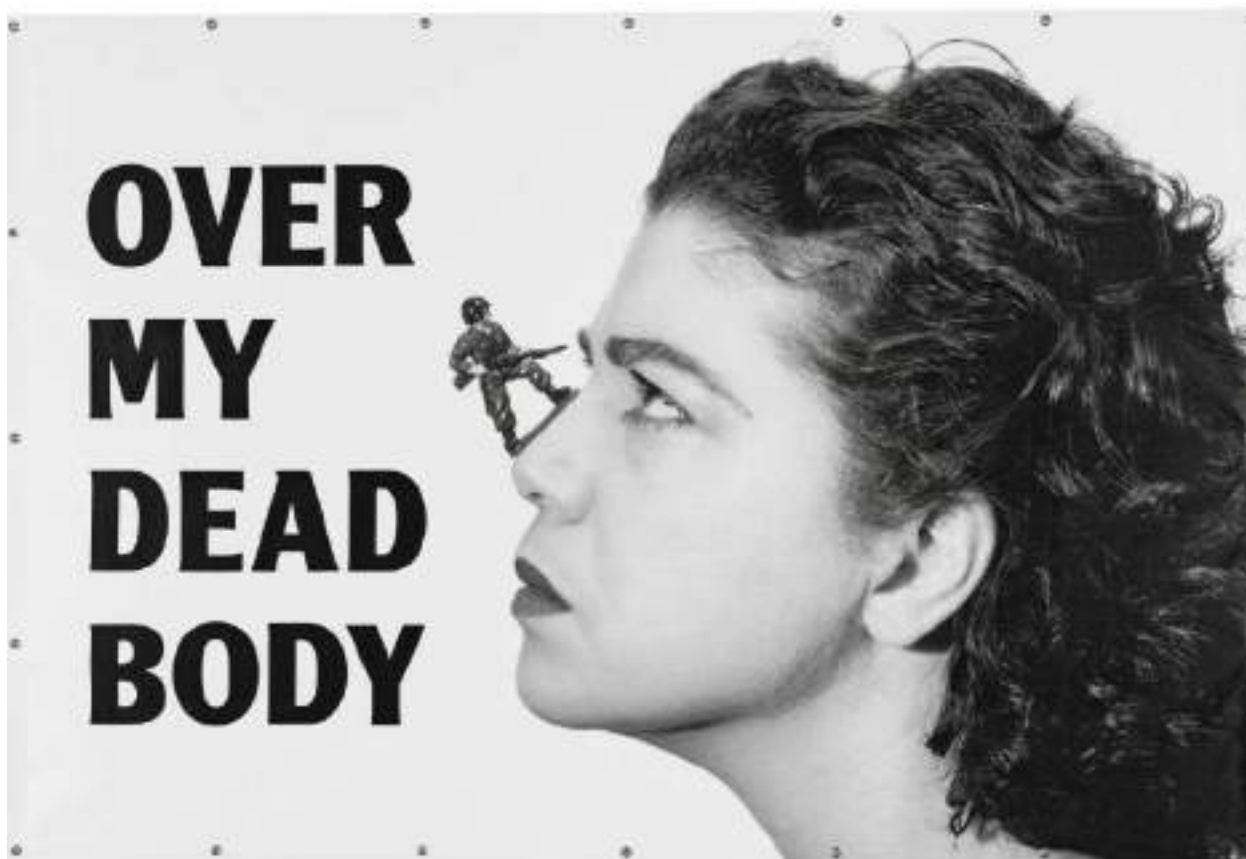


Fig. 2: Over my dead body, Mona Hatoum, 1988. Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/mona-hatoum-over-my-dead-body-6>.

Quanto ao texto, *Beware of the man* mantém o tipo, largo e constante, em caixa alta e com anatomia uniforme. Essa escolha busca traduzir a ideia de força e estabilidade. A diagramação também ressalta a estabilidade da forma, uma vez que está alinhada com o corpo dos personagens em cena. Simultâneo, o degradê da colorização tipográfica alivia a rigidez induzida pelas formas quadriláteras do tipo e da diagramação. Desse modo, cria uma atmosfera de constância e suavidade, enriquecendo o significado da obra sem perder de vista o diálogo com a tipografia do trabalho de Hatoum.

3. Problemas de garotas

A Mulher Maravilha (*Wonder Woman*) é um dos grandes ícones do sexo feminino da cultura pop. A primeira aparição da heroína das histórias em quadrinhos foi na revista norte-americana *All Star Comics #8*, em dezembro de 1941. Publicada pela editora DC Comics, costuma-se dizer que a personagem integra a trindade de heróis mais famosos do mundo: Super Homem, Batman e Mulher Maravilha.

A importância da personagem é tanta que, em 2016, a heroína chegou a ser cogitada como embaixadora honorária da Organização das Nações Unidas (ONU) no lançamento de um novo plano global de desenvolvimento sustentável, voltado para o empoderamento das mulheres e das garotas. Na ocasião, a nomeação vinha ao encontro das comemorações dos 75 anos da criação da personagem. Alguns meses depois a nomeação foi rejeitada sob o argumento de que a personagem era explicitamente sexualizada⁵.

A Mulher Maravilha dos quadrinhos foi criada por William Marston (1893-1947), que vivia, à época, um casamento aberto com a esposa Elizabeth Holloway e a companheira Olive Byrne. Defensor da igualdade entre os gêneros e adepto do poliamor, Marston criou a personagem inspirado nas suas esposas: dizem que a Mulher Maravilha tinha a força de Elizabeth e vestia os braceletes característicos de Olive. Criada em plena Segunda Guerra Mundial, a heroína surge em um cenário no qual os homens deixavam o país para guerrear e as mulheres começavam a entrar no mercado de trabalho. Nesse contexto histórico, a personagem foi bastante oportuna como ícone pop, combinando a emancipação feminina com roupas que remetiam à bandeira dos Estados Unidos da América e ao nacionalismo típico da época.



Fig. 3: Problems of girls, Havane Melo, 2016.

Utilizando-se da força desta personagem, a obra *Problems of Girls* (2016, figura 3) questiona o espaço e as necessidades das mulheres em uma fotografia ficcional,

construída desde o posicionamento dos objetos no cenário à granulação obtida na imagem. O símbolo da Mulher Maravilha aparece em destaque numa peça do vestuário íntimo feminino, de modo a valorizar a força, delicadeza e cuidados especiais típicos de sua fisiologia. Desta forma, utilizando recursos valorizados pela publicidade – logomarca, ícone da cultura pop e *slogan* -, esse trabalho de arte contemporânea pretende valorizar o empoderamento feminino e, ao mesmo tempo, dar lugar de destaque para as problemáticas características desse universo.

Ed Ruscha, artista que também foi referência para *Problems of girls*, é um ícone da *pop art* produzida por volta da década de 1980. Trabalhou com palavras e frases, utilizando diversas famílias tipográficas. Em suas obras, faz referência ao universo feminino e à publicidade por meio de palavras isoladas ou sentenças sobre imagens. Como uma das principais referências para esse trabalho, cito sua obra *Dublin* (1959), na qual o artista utiliza um trecho da história em quadrinho *Little Orphan Annie*, criada por Harold Gray em 1924, bastante popular no EUA e publicada em formato de tira de jornal até 2010.

O excesso de granulação na fotografia foi inspirado em *Hope* (1998, figura 4), outra obra de Ed Ruscha. Já a alusão ao universo feminino veio de uma obra chamada *"Problem" Girls* (1985): um trabalho de pigmento seco sobre papel, composto apenas de letras brancas sobre fundo em cores, numa tipografia semelhante à utilizada em *Woman on fire* (2008).



Fig. 4: Hope, Ed Ruscha, 1998. Fonte: <https://edruscha.com/works/hope-5>.

A aproximação do meu trabalho com a obra de Ruscha é de percepção relativamente fácil, posto que, diferente das artes clássicas, seu trabalho utiliza de recursos

digitais para a composição de quadros com textura e tipografia. A aplicação de ferramentas publicitárias também se tornou um elo de aproximação entre a produção de Ruscha e a minha.

A experimentação fotográfica é um recurso que procuro utilizar conscientemente já há alguns anos e venho tentando me aprimorar em suas possibilidades. O contato com as fotografias de vanguarda - como as de David Hockney, por exemplo - me apresentou às novas possibilidades de busca do experimentalismo e não da perfeição técnica. Primeiro, o controle do instrumento, a câmera. Depois, a deturpação de seus conceitos idealizados, que costumam produzir imagens assépticas e repetitivas. Nesse contexto, não me importa a veracidade da cena e, sim, a mensagem a ser passada pela imagem inteiramente construída, desde a composição física do cenário e do aproveitamento da luz natural até a manipulação digital da fotografia obtida, ressaltando texturas e ideologias.

4. Bandida

Outro exemplo autoral que trazemos à baila é *Bandida* (figura 5), obra de 2017. Desta vez, a fotografia de quadro-vivo nos apresenta a um boneco da personagem Uhura (versão baseada na atriz Zoë Saldaña, em sua interpretação de 2009) principal personagem feminina da série televisiva *Star Trek*, criada por Gene Roddenberry (1921-1991) e exibida pela primeira vez em setembro de 1966. A personagem é interpretada pela atriz negra Nichelle Nichols (1932). Naquela época, a personagem apareceu como força feminina na trama espacial, que era essencialmente focada em uma tríade de homens, formada por Capitão James Kirk (interpretado por William Shatner, 1931), Sr. Spock (Leonard Nimoy, 1931-2015) e Dr. McCoy (DeForest Kelley, 1920-1999).

Como era de se esperar, a personagem feminina daqueles anos não era protagonista da trama e, geralmente, sua importância na narrativa resume-se ao controle das comunicações e domínio de idiomas dos diferentes povos que habitavam o espaço imaginário da série. Mais tarde, em 2009, Uhura reaparece no longa-metragem dirigido por J. J. Abrams, desta vez interpretada pela jovem atriz Zoe Saldaña. No novo filme, Uhura vive um romance com Spock.

Fig. 5: *Bandida*, Havane Melo, 2017.



Outrossim, a fotografia em questão também é uma referência ao filme *Foxy Brown* (EUA, 1974), dirigido por Jack Hill e pertencente ao gênero *blaxploitation*. A atriz negra Pam Grier interpretou a heroína homônima do filme, em uma narrativa cheia de elementos de ação, que normalmente não são protagonizados por mulheres. Mais de duas décadas depois, o diretor Quentin Tarantino adaptou o romance *Rum Punch* (1992), de Elmore Leonard, para os cinemas. O resultado é o filme policial *Jackie Brown* (EUA, 1997, figura 6), uma homenagem de Tarantino à *blaxploitation*⁶, cuja protagonista é Pam Grier.

Em minha leitura dessas duas obras cinematográficas, procurei chamar a atenção para a força do protagonismo feminino negro, que gradativamente vem sendo mais explorado pela cultura pop. Em apoio à reflexão, foi usada a fonte *Seventies*, desenvolvida pelo designer Maximiliano R. Sproviero, em 2015, a qual é uma referência direta ao contexto cultural nos anos 1970.

A escolha do título da obra, *Bandida*, refere-se à ressignificação de palavras que, originalmente de cunho pejorativo, vêm tomando outros sentidos à medida que são assumidas pelos grupos que deveriam ser alvo das ofensas. A gíria “bandida”, antes utilizada apenas em tom depreciativo (a mulher que trama, rouba, mente, trai), assume agora um novo sentido, resultando na mulher que toma para si as rédeas de uma posição social. A figura feminina deixa de se assumir como donzela indefesa para se colocar no lugar de agressora, forte e resistente, capaz de ser sujeito ativo e

⁶ Gênero cinematográfico, surgido no início dos anos 1970, que prioriza a participação de diretores e atores negros em papéis de destaque, criando um novo ponto de vista para interpretações de figuras do imaginário social, tais como policiais, gangster, entre outros. Nos roteiros da *blaxploitation*, instituições oficiais são indignas de confiança e os heróis resolvem seus conflitos à margem da sociedade. O gênero desenvolve-se como uma crítica bem humorada, em decorrência da apropriação do dispositivo cinematográfico, como forma de inserção e visibilidade para a cultura negra.

independente dentro de seu circuito de convívio.

5. Impaciência brutal

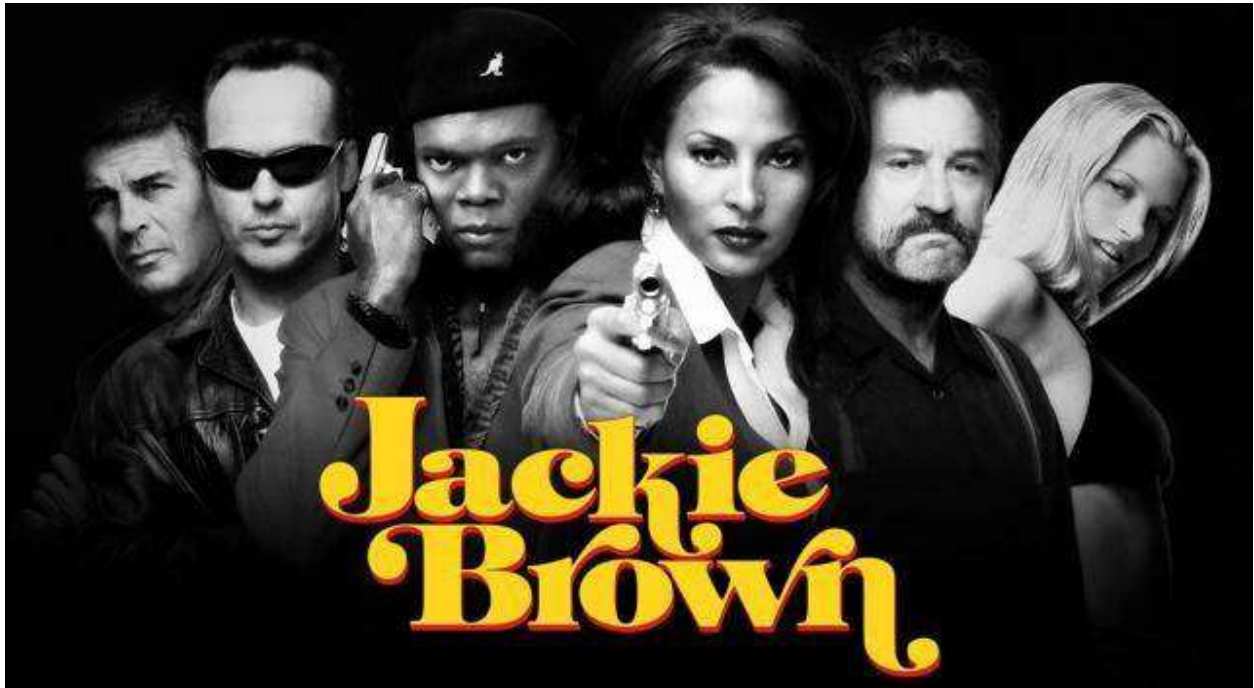


Fig. 6: Cartaz de Jackie Brown, de Quentin Tarantino, 1997. Pam Grier ao centro. Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0119396>.

Ainda em torno do debate da posição da mulher na sociedade contemporânea, temática iniciada em meu trabalho em 2016, dessa vez trago, além do tom publicitário na estética e tipografia, uma iluminação experimental, composta por um jogo de luz com três pontos, produzindo um conjunto de sombras que busca ressaltar o suspense da cena produzida.

O conceito de *Impaciência brutal* (figura 7), trabalho de 2018, pauta-se na linguagem do corpo feminino, enquanto tece uma crítica social ao posicionamento frequentemente imposto a esse corpo. Imposição esta que percorre desde o apelo comercial como estímulo de desejo até a falsa interpretação de propriedade, que fez com que o corpo feminino fosse posto a julgamento e muitas vezes encarado como objeto de posse ao longo da história da arte e da publicidade. Assim, embasado na onda feminista de autoempoderamento por meio da exposição do corpo real sem julgamentos, a obra visa destacar a autonomia da mulher como ente social, afetivo e sexual.

Fig. 7: *Impaciência Brutal*, Havane Melo, 2018.



A construção da obra é baseada na pesquisa imagética de dez personagens femininos que compõem o universo de três filmes declarados como homenagem, em forma de paródia, ao subgênero cinematográfico conhecido como *gore*. Este termo é utilizado para designar os filmes de horror, produzidos principalmente na década de 1970, que privilegiam cenas de forte impacto visual. Neles, transbordam cenas de membros sendo amputados, acidentes impressionantes, tiros com armas de alto calibre e outras violências visuais, geralmente com abundante presença de sangue e efeitos cinematográficos. Sua estética busca perturbar o público, despertando emoções através de narrativas visuais impactantes, sustentadas por enredos e heróis inusitados.

Os filmes utilizados como referências principais para este trabalho foram: *Grindhouse* (EUA, 2007), escrito, dirigido e produzido por Quentin Tarantino e Robert Rodriguez, com colaborações de Eli Roth, Rob Zombie e Edgar Wright; e *Machete* (EUA, 2010), dirigido por Robert Rodriguez e Ethan Maniquis.

Grindhouse é composto por duas narrativas. *Planeta Terror* (figura 8), dirigido por Rodriguez, mostra um grupo de pessoas enfrentando zumbis e militares. *Death Proof*, por sua vez, é dirigido por Tarantino e apresenta uma história em duas partes, nas quais um ator dublê, de personalidade misógina, usa seu carro como arma para agredir as vítimas mulheres.

Machete é a expansão de um trailer falso inserido no início de *Grindhouse*. Conta a história do ex-agente federal Machete Cortez, traído por seu chefe corrupto e posteriormente utilizado como peça-chave para retratar a comunidade mexicana nos EUA como terroristas.

Todas as películas trazem personagens femininas como ícones de extrema relevância para o enredo. Tais figuras ostentam um figurino representativo do imaginário erótico – por exemplo, a revolucionária e a líder de torcida – e incluem mulheres carregando armas e protagonizando cenas de violência extrema.

A construção da personagem fotografada em *Impaciência brutal* é, portanto, uma alusão ao universo sobre o qual esses filmes foram desenvolvidos, o que pode ser evidenciado pelo figurino, pela arma em punho, pela postura de ataque da sombra na parede e pela frase cautelosamente escolhida para induzir a interpretação de quem assiste ao filme.



Fig. 8: Planeta Terror, dirigido por Robert Rodriguez, 2007. Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt1077258>.

A personagem central apresenta-se como impessoal, sem fisionomia característica, porém, com expressiva linguagem corporal. Todos os elementos que compõem o conceito da obra, como figurino, postura e iluminação, são inspirados nos filmes citados e no cinema de terror, destacando armas e a eminência constante de uma ação violenta. O trabalho também é fruto de pesquisas sobre as dez principais personagens femininas que compõem as narrativas de *Grindhouse* e *Machete*, incluindo figurino, posturas corporais, atitudes e armas, bem como a ênfase na autonomia do corpo e na disponibilidade de movê-lo em direção a situações extremas, brutais.

Trata-se, portanto, de uma disposição ao enfrentamento, se necessário, pois, dentre as personagens citadas, prevalece a autonomia das ações. Tais características costumam aparecer nas obras dos dois cineastas, ainda que varie em intensidade, indo da apresentação mais discreta, como em *Jackie Brown*, ou acentuada, como em *Sin City: A dama do pecado* (EUA, 2005). Nestes filmes, há diferentes referências à cultura pop, como história em quadrinhos, mangás, kung fu, faroeste, *trash*, etc.

Em *Impaciência brutal*, busquei destacar a violência sutil e silenciosa, gerando

suspense e deixando a imaginação do observador chegar às suas próprias conclusões. Com isso, procurei incitar considerações acerca de conceitos como violência, corpo, autonomia e o poder de decisão da mulher em sua jornada para conquista e manutenção da independência.

Em relação à tipografia, foi usada a família tipográfica *Georgia*. Classificada como fonte tipográfica de serifa transitória, ela foi projetada em 1993 pelo designer Matthew Carter, também criador da família *Tahoma*. A partir de 1996, *Georgia* passou a fazer parte da Microsoft e foi lançada dentro da coleção de fontes essenciais para Web. Sua serifa possui partes mais finas, que induzem a sensação de leveza e elegância ao texto. Considerada uma das fontes com serifa mais populares do mundo, ao lado da *Times New Roman*, *Georgia* foi escolhida pelo seu visual mais leve, clássico e familiar, o que auxiliou na discricção e estabilidade visual da imagem. Deste modo, não disputa a atenção do observador com os demais elementos da cena.

Conclusão

Esse artigo buscou apresentar a relação entre tipos, fotografia e arte contemporânea em minha produção autoral, apontando para artistas que utilizaram tais linguagens em seus trabalhos e são referências marcantes para minha pesquisa em poéticas. Como norte para a execução dos trabalhos práticos, apoiei-me nas autoras Ellen Lupton e Charlotte Cotton, com suas pesquisas nas áreas de design e fotografia contemporânea, respectivamente. Através delas, procurei incorporar a letra como elemento de expansão narrativa, interferindo diretamente na criação fotográfica ficcional que venho desenvolvendo desde 2016.

Ainda sobre os referenciais, foi apontada a filmografia utilizada para criação dos conceitos, ressaltando o protagonismo feminino das personagens selecionadas e trazendo à tona o contexto cinematográfico das décadas de 1970 e 1980, em relação à estética e ao período de produção das obras de referência. Ademais, o texto é permeado de referência à cultura pop em várias linguagens, principalmente do cinema e das histórias em quadrinhos. Como fio condutor das fotografias apresentadas, trouxe questões de ordem feminina como a posição do corpo da mulher e da ressignificação de palavras e gírias na sociedade com base na atuação política e reconhecimento de sua autonomia.

Com este artigo, espero ter esclarecido pontos relevantes para minha produção autoral em arte contemporânea e também ter apresentado outras formas de construção fotográfica, considerando o protagonismo do corpo feminino por um caminho até então pouco explorado, no qual corpos e significados são retratados de forma não convencional e enriquecidos por reflexões políticas, sem o objetivo de agradar o olhar acostumado com a nudez.

Referências bibliográficas

Blaxploitation: o gênero que obrigou o mundo a notar os negros. Associação Brasileira de críticos de cinema. Disponível em: <https://abraccine.org/2011/11/20/blaxploitation-o-genero-que-obrigou-o-mundo-a-notar-os-negros/>. Acesso 13 abr. 2019.

COTTON, C. *A fotografia como arte contemporânea.* São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *Photography is Magic.* New York: Aperture, 2015.

COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro: teoria e prática.* São Paulo: Summus, 2009
 Duas abordagens clássicas de fotografia e tipografia que influenciaram o design moderno. Revista Shutterstock. Disponível em: <https://www.shutterstock.com/pt/blog/duas-abordagens-classicas-de-fotografia-e-tipografia-que-influenciaram-o-design-moderno>. Acesso 13 abr. 2019.

LUPTON, E. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes.* São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado.* São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SIMMONS, M. *Como criar uma fotografia.* São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

ZAMBONI, S. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência.* Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

A Escola Suíça. *Tipógrafos.* Disponível em: <http://www.tipografos.net/designers/escola-suica.html>. Acesso 13 abr. 2019.

Submetido em: 18/04/2019

Aceito em: 29/01/2020

Marcos H. Camargo¹

Notas sobre possíveis origens da comunicação humana

Notes on possible origins of human
communication

Notas sobre el posible origen de la
comunicación humana

Resumo

A arte da comunicação humana dependeu do desenvolvimento de códigos baseados na intencionalidade compartilhada entre os grupos humanos, evoluindo dos gestos indicativos e miméticos para signos mais complexos, até alcançar a linguagem verbal, dentre outros sistemas de signos que comportam a cultura humana. Palavras, números, imagens, músicas, gestos, enfim, uma grande variedade de signos compõe as linguagens da cultura, com as quais os humanos produzem seus conhecimentos, como sua arte.

Palavras-chave: comunicação; palavra; imagem; linguagem; arte.

Abstract

The art of human communication depended on the development of codes based on the intentionality shared between human groups, evolving from indicative and mimetic gestures to more complex signs, until reaching verbal language, among other systems of signs, that support human culture. Words, numbers, images, music, gestures, finally, a great variety of signs compose the languages of culture, with which humans produce their knowledge, as their art.

Key-words: communication; word; image; language; art.

Resumen

El arte de la comunicación humana depende del desarrollo del código basado en la intencionalidad compartida entre los seres humanos, desde los gestos indicativos y miméticos hasta los signos más complejos, como en el lenguaje verbal, entre otros sistemas de signos de la cultura humana. Palabras, números, imágenes, canciones, gestos, en fin, una gran variedad de signos constituyen las lenguas de cultura, con el cual los seres humanos producen sus conocimientos, su arte.

Palabras-clave: comunicación; palabra; imagen; idioma; arte.

¹Especialista em História do Pensamento Contemporâneo (PUC-PR, 1987). Especialista em Economia e Sociologia (PUC-PR, 1988). Mestre em Comunicação e Linguagens (UTP, 2003). Doutor em Artes Visuais (IAR-UNICAMP, 2010). Pós-doutor pela Escola de Comunicação (UFRJ, 2015). Professor de Graduação de Jornalismo, Relações Públicas e Publicidade (UTP, 2004-2006). Professor de Graduação em Cinema e Audiovisual, Artes Cênicas, Música e Dança (Campus de Curitiba II – UNESPAR, desde 2006). Coordenador do Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual (2011-2013). Chefe da Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação do Campus de Curitiba II (UNESPAR, 2014-2018). Professor de Pós-graduação stricto sensu do Mestrado Profissional em Artes (Campus de Curitiba II, UNESPAR, desde 2018). Pesquisador nas áreas de Filosofia, Estética e Semiótica.

<http://lattes.cnpq.br/7288362539238367> <https://orcid.org/0000-0002-3372-8095>

1. Imagens e palavras

Nossas percepções e as ideias que elas geram se transformaram com o tempo em linguagens organizadas pela cultura. As representações de coisas e eventos tornaram-se fatos semióticos produzidos pela necessidade fundamental de comunicar. A palavra, que aparece mais tardiamente, é tradução de imagens mentais, motivo pelo qual o grego e o latim oferecem os vocábulos *eideo* e *uideo*, respectivamente, para significar tanto o conceito de ideia, como o de imagem. “Toda a mente é feita de imagens, desde a representação de objetos e eventos, até seus conceitos e traduções verbais correspondentes. Imagens são o símbolo universal da mente”. (DAMASIO, 2018, p. 107)

A imagem é o mecanismo cerebral de formação de memória. Tanto interna, quanto externamente (imagens criadas pelas mãos humanas), as imagens foram as primeiras representações do pensamento humano registradas em cavernas, bem antes da escrita. A palavra é uma imagem indireta, um recurso de economia semiótica utilizado pelos que precisam se comunicar, quando não têm as ferramentas à mão, para produzir imagens.

Ora, antes mesmo de desenvolver uma linguagem estruturada, o *Homo sapiens* se serviu de comunicações visuais e gestuais. A prioridade do discursivo como princípio estruturante parece remontar, segundo o atual estágio das pesquisas, há cerca de 50 mil anos, ao passo que as representações pictóricas são conhecidas há mais de 200 mil anos, sendo que os artefatos mais antigos (uma arma de pedra) existem há pelo menos um milhão de anos. (BOEHM, 2015, p. 31)

Esta linha do tempo esboçada pela citação acima nos dá a entender que a linguagem verbal se desenvolveu posteriormente à criação de ferramentas e à exposição do pensamento via imagens. O pensamento não surgiu com a palavra, sua gênese e desenvolvimento são bem mais antigos, oferecendo-nos a sugestão de que ideias e imagens formam a base do entendimento humano do mundo e de si próprio.

Em um desenvolvimento posterior, a linguagem verbal emerge como um procedimento de economia semiótica, pois é menos custoso produzir e utilizar sons discretos – auxiliados por gestos –, do que desenhar e pintar imagens para significar ideias, coisas e eventos. Como outros animais, os humanos têm a capacidade de vocalizar muitos tipos de sons, com tonalidade e discricionariedade amplas. Em tempo, surgem as palavras nominativas, que dão nome às coisas, depois a necessidade de relacionar essas palavras com outras, que descrevem qualidades, estados e ações, como verbos e adjetivos.

Depois, a linguagem verbal, em sua modalidade vocal, passa a ser o sistema de signos mais utilizado entre os *Homo sapiens*, embora a produção de imagens, símbolos e instrumentos, continue em crescente complexidade cultural, especialmente no fim do nomadismo, quando tem início a agricultura e as cidades.

A linguagem verbal, com a emergência das primeiras línguas e suas gramáticas próprias, contribui decisivamente para a cultura humana, que também incorpora um sem-número de outros sistemas simbólicos, baseados em imagens bidimensionais

(murais, pinturas, desenhos) e tridimensionais (marcos, totens, monumentos, esculturas, baixos e altos relevos, ornamentos), além de instrumentos tecnológicos, que ganharam significados sociais próprios e independentes do verbo.

Há três milênios, a hegemonia da palavra se impõe nos princípios da história do ocidente. Contrariamente à orientação dos pensadores fisiologistas pré-socráticos, os primeiros filósofos optam pelo *nómos* (convenções humanas), em detrimento da *phýsis* (mundo natural), levando a nascente filosofia a privilegiar o discurso verbal como fundamento da verdade, a partir do período helenístico.

Coincidindo no tempo, entre os judeus na Palestina, o logocentrismo¹ se estabelece a partir da crença na palavra divina (e humana), como agente da história. Posteriormente, o cristianismo se alia ao neoplatonismo, acelerando a entronização do *Logos* como fundamento do conhecimento humano, em favor da palavra (divina e humana), mas contra a imagem (*eidos*) e os saberes constituídos pela sensibilidade.

Em um esforço seguinte, entre os neoplatônicos, teólogos e gramáticos cristianizados, colocou-se foco na classificação das palavras, a partir da lógica aristotélica, de modo a hierarquizar o valor dos vocábulos, segundo suas classes. Palavras substantivas, transmissoras de qualidades essenciais, ganham mais importância do que os adjetivos – vozes destinadas a indicar os acidentes superficiais, comparáveis às imagens.

O esforço pela denotação dos termos também foi muito desenvolvido, na medida em que se acreditava que cada palavra deveria ter um único significado, evitando-se o uso da metáfora, considerada um defeito do discurso, por utilizar-se de imagens conotadas.

No período em que a filosofia foi cristianizada (Escolástica), o sentido figurado da metáfora foi evitado à exaustão pelos construtores de conceitos, em favor do sentido semântico do verbo que, juntamente com o número, reforçam seus status de únicas representações adequadas da verdade. E a metáfora, ao longo daqueles séculos, passou à condição de simples mentira.

Apesar do enorme esforço ideológico, no sentido de promover a palavra como contato humano com o plano metafísico da divindade, Umberto ECO afirma que sua antiga vinculação com a imagem depõe contra seu caráter de conceito, construído pela filosofia (2013, p. 134). Na atualidade, a palavra parece retroagir à condição de metáfora, como já foi empregada pelos pré-socráticos, pela sofística e pelos antigos poemas trágicos. Metáfora é figura, uma imagem contrabandeada para dentro do verbo. Ou, se quisermos, um rastro de imagem ainda existente na palavra.

A desconfiança dos filósofos com relação à metáfora, tem a ver com o sentido do termo grego *eidolon*, que vem ao português como 'ídolo', uma figura, uma imagem, como também um 'simulacro'. Mas, desse modo, até a palavra se torna um ídolo, na medida em que representa ideias, coisas e eventos, na forma de uma simulação de suas propriedades para a mente.

Apesar disso, a tradição iconoclasta da filosofia condena a imagem, acusando-a de ser um simulacro do mundo, uma aberração cognitiva, cujo perigo se encontra em sua pretensão de substituir a palavra como representante da ideia, o *ens realissimum* da metafísica. Contudo, o que de fato incomoda a tradição filosófica é a capacidade

da imagem em representar diretamente o mundo real, enquanto a representação provida pela palavra serve mais ao mundo abstrato das ideias. A liberdade de que a imagem desfruta em sua polissemia lhe permite ser tanto um significante *in absentia* rei, como coincidir consigo mesma, da qualidade de um monumento.

Enquanto a palavra padece de uma existência secundária, pois é empregada como gatilho, cuja função é acionar a memória de conceitos, a imagem representa por semelhança com o real, além de poder existir por si mesma, como um totem. Talvez por isso, imagens e palavras estejam sempre em disputa sobre o valor cognitivo de cada uma.

2. A leitura de imagens

David Eagleman, em seu livro *Incognito: the secret lives of the brain* (2011), descreve no capítulo "The testimony of the senses: what is experience really like?", a experiência de Mike May, um jovem que aos três anos de idade sofreu um acidente que o deixou completamente cego. Quarenta e três anos depois, ele soube de uma nova cirurgia que poderia auxiliá-lo a restaurar ao menos parte de sua visão. Após as operações, depois que as bandagens foram retiradas trouxeram até ele suas duas crianças. A cena, supostamente, deveria ser tocante, mas não foi. Havia um problema. Embora os olhos de Mike estivessem funcionando perfeitamente, ele olhava com espanto todas as coisas à sua frente. Seu cérebro não sabia o que fazer com a enxurrada de fótons (inputs) entrando pelos seus olhos. Ele não estava vendo os rostos de seus filhos, mas só sensações ininterpretáveis de formas, cores e luzes – embora seus olhos enxergassem, ele não conseguia interpretar o que via. Isso se deveu ao fato de que os olhos precisavam *aprender* a ver.

A visão não ocorre simplesmente quando a pessoa confronta o mundo com seus olhos. Temos a necessidade de interpretar a corrente eletroquímica de sinais que passam pelo nervo ótico. O cérebro de Mike não entendeu como o movimento de seus olhos mudou o cenário à sua frente. Por exemplo, quando ele moveu sua cabeça para a esquerda, o cenário correu para a direita. O cérebro de uma pessoa vidente já sabe que esse fenômeno visual ocorre e aprende a utilizá-lo. Mas o cérebro de Mike não se conformou com aquelas estranhas relações. Isso nos ilustra um ponto chave: a experiência consciente da visão ocorre somente quando há uma previsão acurada das consequências sensoriais. Assim, embora a visão se pareça com algo que está objetivamente lá fora, isso não nos é dado de pronto, pois precisa ser ensinado e aprendido, escreve Eagleman.

Entre humanos, os órgãos dos sentidos (visão, audição, olfato, paladar e tato) precisam ser educados, diferentemente dos animais, que já respondem instintivamente aos estímulos. Naquilo que se refere aos sentidos, o senso comum imagina que as pessoas podem ser autodidatas, aprender sem qualquer método ou exercício específico. Aliás, o desprezo e a pouca importância dada aos sentidos se devem à desconfiança com que a tradição trata das percepções sensoriais, pois segundo o platonismo vulgar corrente, as aparências enganam.

Mas, ao contrário do que pensa senso comum, não se deve abandonar os órgãos dos sentidos ao autodidatismo, de vez que sem uma percepção educada, a leitura dos signos naturais e convencionais realizada pela inteligência, fica prejudicada. A educação dos sentidos pode ser obtida com várias atividades planejadas, como os esportes, mas principalmente com as artes. O treinamento regular dos órgãos dos sentidos oferece-nos aquilo que alguns chamam de “memória tácita”, parcialmente inconsciente, que nos permite comportamentos aprimorados para lidar melhor com nosso ambiente.

Também chamada de *memória implícita*, a capacidade de andar de bicicleta, amarrar os sapatos, digitar um teclado ou colocar o carro em uma vaga, enquanto falamos ao telefone, são exemplos desse tipo de memória. Seríamos completamente incompetentes para explicar com palavras, a coreografia de contrações e relaxamento de músculos necessária para atravessar um bar cheio de gente, com uma caneca de chopp na mão, embora façamos isso sem qualquer dificuldade, relata David EAGLEMAN. Este é o espaço entre o que nosso cérebro pode fazer e a parte dos nossos atos que podemos descrever verbalmente. (201, p. 57)

Conhecimento e memória *implícitos* (tácitos) são conceitos desenvolvidos por Michael Polanyi (1891-1976), reconhecido filósofo e neurocientista húngaro, que nos anos 1950 descreveu a cognoscência humana em dupla face: formada de conhecimento explícito e implícito. Por isso, os educadores deveriam levar em conta os desenvolvimentos da neurociência e das ciências cognitivas, de modo a empreender uma educação estética (dos sentidos físicos), a par com a educação lógica das linguagens verbal e matemática. Se a criatividade humana provém das experiências do corpo no mundo, de onde emerge o conhecimento implícito, a pedagogia deveria levar em conta o aprendizado sistemático da visão, audição, olfato, paladar e tato, pois como recomendou Aristóteles: *nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*².

3. Possíveis origens do verbo

O modo humano de comunicar – por meio de uma informação intencionalmente fornecida aos outros, motivada pela necessidade de cooperação – nos parece tão natural, que dificilmente podemos conceber qual tipo de comunicação humana surgiu pela primeira vez. Mas, no mundo biológico, a comunicação não precisa ser intencional ou cooperativa. Para os biólogos, a comunicação compreende todo tipo de atividade física e comportamental que influencia o comportamento dos outros – desde distintas colaborações até sistemas de dominância – sem importar se o comunicador tem qualquer controle intencional sobre os sinais (ou mesmo se sabe que está afetando outros).

Quando os sinais comunicativos são produzidos e selecionados por organismos individuais, forjados de modo flexível e estratégico, para alcançar objetivos sociais distintos, eles se ajustam a várias circunstâncias particulares. Esses sinais são inten-

² “Nada vai ao intelecto, sem antes passar pelos sentidos (físicos)”. Frase atribuída a Aristóteles, pelos escolásticos e autores como S. Tomás de Aquino.

cionais, no sentido de que o indivíduo controla flexivelmente seu uso, de acordo com o objetivo de influenciar os outros. Comunicação intencional é extremamente rara no mundo biológico, talvez limitada a primatas e grandes macacos. Entre os humanos, a comunicação cooperativa foca em três motivos centrais: solicitação, informação e compartilhamento.

Apontar a linguagem (verbal) como a causa evolucionária da cognição humana se assemelha a invocar o dinheiro como a causa evolucionária da atividade econômica. Não se questiona o fato de que a aquisição da linguagem (verbal) contribuiu e transformou a cognição humana, da mesma forma como o dinheiro transformou a natureza da atividade econômica. Mas a linguagem não veio do nada. Não desceu à Terra de algum lugar no espaço como um meteoro, a despeito da visão de alguns teóricos como Chomsky, nem emergiu de mutações genéticas bizarras, desvinculadas de outros aspectos da cognição humana e da vida social. Da mesma maneira que o dinheiro é uma instituição social simbólica que emergiu historicamente de atividades econômicas previamente existentes, a linguagem (verbal) é uma instituição social simbólica que emergiu historicamente de atividades socio-comunicativas previamente existentes. (TOMASELLO, 1999, p. 94)

A cooperação humana está estruturada sobre o que alguns filósofos da ação denominam de 'intencionalidade compartilhada'. De modo geral, a intencionalidade compartilhada conduz as formas humanas de atividades colaborativas, nas quais o plural "nós" está envolvido: objetivos comuns, intenções comuns, conhecimento mútuo, crenças partilhadas – tudo dentro de um contexto de motivações cooperativas, afirma Tomasello. A colaboração se destaca pelas interações sociais, que envolvem entidades culturalmente estruturadas, tais como a linguagem, o dinheiro, casamento ou o governo, que existem somente dentro de uma realidade institucional, constituída coletivamente, em meio as quais cremos e agirmos conjuntamente como se elas realmente existissem.

A intencionalidade compartilhada, segue Tomasello, também está envolvida em simples e mais concretas atividades colaborativas, como quando partilhamos o objetivo de construir um instrumento ou quando caminhamos juntos, admiramos uma paisagem ou nos engajamos em uma prática social. O propósito da comunicação cooperativa, mesmo quando usamos gestos naturais ou convenções arbitrárias, está baseado na intencionalidade compartilhada. As habilidades e as motivações acionadas pela intencionalidade compartilhada compõem o que podemos chamar de infraestrutura cooperativa da comunicação humana. (TOMASELLO, 2010, p. 07)

E a linguagem? Hipóteses atuais dizem que somente dentro do contexto de atividades colaborativas, nas quais os participantes partilham intenções e atenções, coordenadas por formas naturais de comunicação gestual, as convenções arbitrárias da linguagem puderam ter início evolucionário. As convenções da linguagem (primeiramente gestual e depois vocal) emergem pegando carona na estrutura de gestos já estabelecida, substituindo o apontar e a pantomima. (TOMASELLO, 2010, pp. 09/10)

Com a regularidade dos resultados de muitas pesquisas de campo elaboradas por vários antropólogos renomados, podemos afirmar que a linguagem "não é um

tipo de instinto, não é inata, nem congênita.” (EVERETT, 2017, p. 15) A linguagem não está baseada em um código geneticamente transmitido, nem tão pouco instalada em um órgão cerebral específico. Como um treinamento, ela se distribui ao longo de todo o cérebro.

A linguagem verbal humana tem início após o desenvolvimento de gestos, imitações de sons da natureza e outros sinais, quando os humanos começam a utilizar-se de símbolos – formas sensíveis com significados sociais distintos. Gestos não linguísticos e entonações de voz acompanharam o surgimento das palavras e dos primitivos sintagmas que juntaram as primeiras frases.

Entender a linguagem como uma invenção humana supõe que ela seja uma criação da cultura. Thomas Edison não inventou sozinho a lâmpada elétrica, ele precisou do trabalho desenvolvido por Benjamin Franklin, sobre eletricidade, duzentos anos antes. Não há como inventar uma coisa diretamente do nada. Avanços dependem da cultura e da criatividade dos outros. Todas as invenções são construídas no tempo, parte por parte. A linguagem não é exceção. (EVERETT, 2017, p. 18)

Os símbolos vocais, que deram início à linguagem humana foram desenvolvidos ao longo da trajetória, como uma forma exclusiva de código acionador de significados. Mas, embora a linguagem verbal seja um tipo complexo de código, a comunicação linguística está em grande parte assentada em outras comunicações não codificadas e em alguns processos de sintonia mental. Toda comunicação verbal está repleta de expressões, tais como *isso, ela, eles, o cara* que encontramos, cujos referentes não podem ser determinados diretamente do código, mas só pode ser inferido a partir de uma base conceitual comum. Comenta Everett, que a maior parte das comunicações verbais cotidianas são diálogos tais como: João - “Quer ir ao cinema?”. Maria - “Tenho exame de matemática amanhã, pela manhã”. Neste caso, João só pode entender o que disse Maria, pelo que ela não disse: (Não posso ir ao cinema, porque preciso estudar à noite para o exame que tenho amanhã). Só porque ambos partilham uma base comum de conhecimento e outras inferências fora do código linguístico, o diálogo manteve o sentido. Neste caso, o código linguístico foi ancorado num entendimento não linguístico e em uma base conceitual comum, paralela à linguagem.

Tais situações nos levam a crer que o estabelecimento de um código linguístico explícito requereu uma pré-existente forma de comunicação, tão rica quanto a própria linguagem verbal. O que nos conduz a fortes evidências de que a linguagem verbal não é resultado de marcas genéticas, mas derivada de uma evolução prévia da comunicação humana.

Neste caso, se desejamos conhecer as origens da comunicação humana não devemos começar pela linguagem verbal, mas pelas comunicações não convencionais, não codificadas e outras formas de sintonia mental. Excelentes candidatos para essas funções são os gestos humanos naturais, como o apontar e a mímica.

Estes gestos são simples e naturais, por isso ainda são utilizados para comunicar. A primeira questão aqui, no entanto, é saber como esses gestos funcionaram, antes de chegarmos à linguagem e sua miríade de complexidades. Uma boa resposta pode focar na altamente complexa estrutura psicológica da intencionalidade comparti-

lhada, que permitiu a geração de um novo mundo de coisas a serem comunicadas coletivamente.

O outro lado desta questão se refere às motivações humanas por uma cooperação social. De modo geral, emissores e receptores interagem cooperativamente para a circulação da mensagem (isto é: permitir que o receptor conheça a intenção comunicativa do emissor), que se trata de uma meta conjunta. Isso significa que o emissor se esforça para comunicar em um modo compreensível para o receptor, que por seu turno se esforça para compreender, fazendo óbvias inferências e pedindo por esclarecimento quando necessário, e assim por diante.

A única diferença substantiva entre a comunicação por gestos e a comunicação convencional da linguagem está na intenção referencial que é colocada “dentro” do signo. Em outras palavras, enquanto os gestos estão baseados no ato de apontar e/ou imitar o referente (aquilo a que nos referimos), eles sempre se remetem às coisas, pelo “lado de fora”. No caso da linguagem codificada, os signos “contêm³” a ideia do referente (pelo lado de dentro). (TOMASELLO, 2010, p. 103)

São os símbolos (formas arbitrárias, com significados que parecem emergir delas mesmas), as invenções culturais que conduziram os humanos rumo à linguagem verbal – cada palavra se assemelhava a um totem. Por isso, resta improvável, a influente hipótese sobre a origem da linguagem humana, segundo a qual ela teria surgido de uma mutação genética ocorrida há cem mil anos, permitindo à humanidade evoluir dos gestos e sons discretos, para o desenvolvimento oral de sentenças complexas. O nome dessa teoria extravagante é *gramática universal*.

A teoria mais plausível, contudo, corresponde à emergência gradual da linguagem, a partir do emprego dos signos indiciais (que representam coisas que lhes são fisicamente conexas, como a pegada de um animal), seguido dos ícones (que se parecem fisicamente com as coisas que representam, como uma fotografia de uma pessoa), até alcançar plenamente o símbolo (signo convencional e arbitrário, que representa significados abstratos, como em “alegria”). Esses signos (índices, ícones e símbolos), provenientes da trilogia de Charles S. Peirce, foram combinados ao longo do tempo, de modo a produzir a semântica e a gramática necessárias à construção de sintagmas verbais cada vez mais complexos. (EVERETT, 2017, p. 07)

Segundo o que Charles S. Peirce entendeu sobre o desenvolvimento desses três tipos de signos, seus status mudam conforme o emprego dos termos e o contexto em que a linguagem está sendo utilizada – há ícones que se tornam símbolo ou índice e vice-versa. O fenômeno mais interessante, contudo, é a contaminação dos símbolos, pela *iconicidade* de significados comunicados pelas metáforas.

4. Algo sobre a Poética de Aristóteles

³ “Conteúdo” é uma figura de linguagem, que ilude os incautos ao fazer imaginar que existe algo no interior do signo, que a inteligência consegue “extrair” (de onde vem a ideia de “expressão”) ao interpretá-lo. O certo é que não existe conteúdo nas coisas, pois ele se forma na mente do tradutor (leitor) do signo, quando a convenção (signo = significante + significado) é conhecida do leitor. Caso contrário, a forma (significante) não gera conteúdos na mente de quem não consegue interpretar.

Ao tempo de Platão, a palavra grega *eikon/eikones* significava ‘cópia’, ‘imitação’ (COSTA, 2006, p. 5). Ela vem ao português como ‘ícone’, definindo alguns tipos de imagem. Porém, no entender de Platão, a imitação da “verdadeira realidade” só poderia ser produzida pelas palavras e números – no frontispício da Academia fundada por Platão se podia ler “Só entre aqui se for geômetra”.

Outras imitações, por exemplo, as providas por imagens, como figuras, desenhos, pinturas, esculturas, não eram consideradas por Platão, por estarem duas vezes distantes da verdade. É conhecida a advertência de Platão, contra as ilusões provocadas pelas artes miméticas, como a pintura, teatro, escultura etc. Segundo esse filósofo ateniense, a pintura de uma árvore é a *mimesis* da árvore natural, que já é uma cópia da árvore ideal. A pintura (obra de arte) imita uma coisa (a árvore), que por sua vez é uma imitação da árvore real que reside no Mundo das Ideias – para Platão a arte é um duplo embuste.

O pensamento platônico, incorporado ao pensamento teológico cristão no século IV, a partir de Agostinho, gerou grande mal-estar entre artistas e pensadores, devido ao preconceito, segundo o qual a arte é enganosa e tende a nos levar a um conhecimento ilusório e falso. E assim, durante cerca de mil anos a civilização ocidental manteve esse entendimento sobre a arte, mas principalmente em relação à percepção e sensibilidade corporais.

O livro *Arte Poética* de Aristóteles, que poderia ter contrabalanceado o radicalismo platônico em seu próprio tempo, só foi reapresentado ao público por volta do século XVI, quando humanistas italianos o traduziram, comentaram e interpretaram (COSTA, 2006, p. 7). O tema principal do livro *Arte Poética* é a *mimesis*.

A primeira relação que Aristóteles faz com a *mimesis* a aproxima da *hipocrisis*, imitação dos sentimentos humanos, especialmente em espetáculos teatrais. A tragédia ganha um lugar especial no entendimento aristotélico, apresentado no *Arte Poética*, devido a se tratar de representações de ações de pessoas de elevado caráter, cultas, capazes de compreender a insensatez do mundo e a total falta de sentido do sofrimento e do gáudio.

No espetáculo cênico, a tragédia também gera a catarse, uma forma de purificação das emoções, que é operada quando o público se vê satisfeito com as ações dos heróis trágicos, lutando pela vitória contra a idiotia do mundo, do infortúnio, da dor a ser suportada e superada. A superioridade da ação empreendida pelo personagem, extrapola as condições em que ele se encontra, suscitando na audiência o temor e a compaixão.

Em relação a sua estrutura, o elemento mais importante da tragédia é o mito, composto de três partes: a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe. Descrito como o encadeamento ordenado de partes constituintes (começo, meio e fim), o mito é construído sob critérios de necessidade e probabilidade, não podendo começar e terminar ao acaso. Diferentemente da narrativa razoável dos textos filosóficos, os mitos não têm por objetivo revelar qualquer verdade, mas ser um dispositivo mnemônico para guardar longamente a memória dos valores, crenças e heróis de uma nação ou civilização. (COSTA, 2006, p. 20)

Para Aristóteles, o outro modo de representação poética é a epopeia, que se

define por ser uma narrativa metrificada (em versos), produzida por um narrador. Homero se destaca como o modelo de epopeia, porque soube tomar apenas uma parte da Guerra de Troia para produzir a *Ilíada*.

É sempre bom lembrar que o campo da *mimesis* não se circunscreve à verossimilhança, mas ao possível. Na representação trágica, o papel preponderante cabe à ação, ao mito, que corresponde ao arranjo sistemático do roteiro. A *mimesis*, que o mito opera, supõe seleção e ordenação de elementos segundo a probabilidade (verossimilhança) e a necessidade (lógica), que não copiam fielmente os acontecimentos históricos, mas possíveis acontecimentos.

O histórico, entendido como narração da realidade, muitas vezes deixa vazios com ausência de sentido, porque não é possível conhecer toda a realidade – a história está sempre circunscrita a relatos de acontecimentos particulares, às vezes sem vínculos de necessidade. Por isso, a tragédia mimetiza, por meio de uma “lógica paralela”, diversa daquela construtora de verdades.

A *mimesis* não é imitação direta da coisa. Mas uma construção artificial da realidade, criando o possível, a partir da obediência à necessidade (lógica) e à verossimilhança (verdade). Em Aristóteles, a imitação, quando há, ocorre sobre os atributos da realidade e da verdade.

Em contraponto à sensualidade da *mimesis*, o intelectualismo moderno desenvolveu teorias artísticas que acabaram por reduzir o poético a uma forma logicista, com o sacrifício da autonomia estética. Esse fenômeno antimimético pode ser percebido em algumas obras modernas, especialmente as apelidadas de “arte conceitual”. Como a *mimesis* não é um conceito, que conhece por definição do ser, um artefato que se candidata à arte conceitual visa extirpar toda a sensualidade da obra para reduzi-la a pensamento intelectual.

O cacoete conceitualista se revela pelo modo como intelectuais se utilizam da linguagem verbal para comunicar o conhecimento. Para o leitor, as formas físicas das palavras (traços escritos ou sons falados) têm uma existência secundária e precária, pois sua função é tão-somente despertar e acionar um pensamento (interpretação, conteúdo) no leitor. A partir do momento em que a ideia é concebida, a forma física das palavras já lidas perde sua relevância.

A arte conceitual entende o corpo da obra da mesma maneira como um texto verbal que, após lido, perde sua razão de ser, pois a ideia já foi comunicada. Esse tipo de atitude conceitualista trata a obra de arte como um documento, que não vale pelo papel, pela tinta ou pelo formato das letras, mas pela ideia que comunica. Assim como a tipologia das letras de um texto não muda seu conteúdo, os conceitualistas acreditam que o corpo da obra é secundário, pois o que importa é a ideia suscitada.

Obras de arte não são documentos que existem em função das ideias que geram na mente do leitor. A obra de arte é uma coisa real, existente por si mesma, cuja fruição causa no perceptor sensações, emoções, intuições e, ao fim e ao cabo, pensamentos capazes de superar a rotina da lógica cotidiana.

No mais das vezes, a obra de arte produz esses efeitos porque mimetiza os mais profundos e mais altos sentimentos humanos. *Mimesis* é ícone, é *imago* – fantasma das coisas que representa: *mimesis* é metáfora. (COSTA, 2006, pp. 60/56)

A metáfora é muito mais do que figura de linguagem que enriquece, agrega profundidade e significado ao nosso discurso. De fato, nós pensamos metafóricamente. Metáforas evoluíram para se tornar unidades imagéticas de significado/sentido em nossas mentes. Metáforas são mais poderosas do que podemos imaginar e influenciam ativamente nossos pensamentos e comportamentos. (...) Nossas expressões verbais representam nossos pensamentos. *Dia pesado, coração leve, navegação macia, tempos duros, suave aterrissagem, dura negociação, maneiras ásperas* – todas essas metáforas envolvem sensações e percepções táteis. Mas elas seriam apenas fortuitas em nossa linguagem, ou estão conectadas a algo mais profundo em nossa natureza? (LOBEL, 2014, pp. 22/213)

A palavra metafórica não é apenas um nome que se dá a uma imagem, gerada por semelhança ou contiguidade. A metáfora emula a imagem, mas também as percepções e os sentimentos – com palavras que não são conceitos. A retórica clássica já conhecia bem o poder de persuasão das figuras de linguagem e as utilizava com grande sucesso, porque os efeitos comunicativos da metáfora vão além de sua impropriedade lógico-gramatical. A iconicidade da metáfora compete com a lógica do conceito, no que tange à efetividade da comunicação, além de levar para dentro da linguagem verbal a veneranda disputa entre a singularidade e a universalidade.

Metáfora, palavra grega formada pelo prefixo *meta* (além de, para fora, através de) e pela raiz *phoréo/pherò* (levar, conduzir, portar), já era bem conhecida por Aristóteles, que a definiu como a utilização do nome próprio de uma coisa, para nominar impropriamente outra coisa, motivada pela similaridade ou parecença entre as coisas que, apesar de diferentes, partilham do mesmo nome – ex.: “coração de pedra”. A palavra “pedra” guarda sentido próprio quando designa uma porção mineral qualquer, mas na expressão exemplar acima, ela designa (impropriamente) a qualidade da insensibilidade do caráter de uma pessoa.

Contemporaneamente, podemos utilizar do termo ‘metáfora’ para indicar os signos não-verbais que assumem um papel significante, comunicando conhecimentos que a linguagem verbal não alcança. No lugar de um conceito (geralmente pronunciado por palavras), uma imagem, um pictograma, uma articulação melódica, um gesto e vários outros sinais sensíveis podem assumir o papel de ‘signo metafórico’, para significar ideias, coisas e eventos, cuja cognição a linguagem verbal não tem como entregar. Essa carência da linguagem verbal já foi denominada pelos medievais com o conceito de *penuria nominum*⁴.

Como a linguagem (verbal) não pode ser compreendida inteiramente sem que os interlocutores compartilhem um conjunto de valores, crenças, estrutura social e relações de conhecimento, ela faz parte dos componentes culturais e psicológicos que filtram a comunicação e guiam a interpretação de cada um dos interlocutores.

A linguagem não teve início quando o primeiro hominídeo enunciou a primeira palavra ou sentença. Ela teve início com a primeira conversação, que é tanto a fonte como o objetivo da linguagem. De fato, a linguagem muda as vidas. Ela constrói sociedades, expressa nossas mais altas aspirações, nossos

4 “Carência de nomes, palavras.”

mais básicos pensamentos, nossas emoções e nossa filosofia de vida. Mas, toda linguagem está a serviço da interação humana. (EVERETT, 2017, p. 5)

Sem nos esquecer de que a linguagem verbal se originou de uma base comunicativa de gestos humanos previamente estabelecida, é importante salientar que a “diferença substantiva”, apontada por Michael Tomasello, pode ser também vista pelas relações de proximidade e conflito entre a palavra e a imagem. A linguagem verbal é uma grande invenção da cultura humana, embora dependente de pistas intersubjetivas partilhadas entre os interlocutores, de modo a saber o que, como e quando dizer. Dentre as diversas relações entre as palavras e as imagens, a metáfora é a mais exemplar. É possível que as primeiras palavras pronunciadas pelos humanos tenham sido metafóricas – nomes onomatopaicos e miméticos. Palavras primitivas que substituíram gestos indicativos e pantomímicos nasceram como imitadoras das coisas. Só muito depois elas começam a intitular conceitos.

Até [a época de] Humboldt, ainda que se aceitasse a hipótese chamada epicúrea, segundo a qual cada povo inventa a própria língua para dar conta da própria experiência, não se ousava prefigurar algo semelhante à hipótese de Sapir-Whorf, ou seja, de que é a língua que dá forma à nossa experiência do mundo. (...) Mas em geral persistia a esperança de que existisse uma gramática universal das ideias que refletisse o próprio ordenamento do universo. (ECO, 2013, p. 402)

Se considerarmos a ideia de linguagem humana, como um conjunto de ‘linguagens da cultura’, o termo ‘linguagem’ perde seu contato exclusivo com o verbo e passa a representar todos os recursos da comunicação social. Nesse sentido, a palavra, imagem, movimento, aroma, gosto e tato tomam parte de uma grande ‘linguagem’ humana, com suas variações complexas e empregos específicos. No entanto, parece existir um fetiche linguístico que só enxerga a palavra (e talvez também o número) como o único signo capaz de comunicar pensamentos.

Independentemente desse já conhecido apego dos linguistas a seu campo de estudos, o certo a dizer é que a linguagem verbal não tem em seu cerne uma vocação para a universalidade. Não existe uma gramática universal embutida na genética humana que possa ser desenvolvida pela inteligência. Cada língua é um mundo a parte, portanto diverso de outras línguas e de outros mundos humanos.

No entanto, “se a cultura pode ser pensada como uma domesticação, no sentido que Darwin dá ao termo, e se ela se parece com um rebanho de ovelhas, então as palavras são os cães pastores que usamos para tangê-la.” (CLAUD, 2015, p. 162) As palavras pastoreiam os significados da cultura, de modo a evitar a polissemia e unificar o sentido das coisas.

Assim como as outras linguagens da cultura, o verbo foi estruturado para nos auxiliar na clarividência e distinção das coisas do mundo, permitindo aos humanos construir seu lugar no planeta – o mundo profano. Não domesticamos apenas animais e plantas, mas também as palavras e outros signos, que ao representar as coisas do mundo, as trazem para nossa antroposfera.

Nós, humanos, temos uma responsabilidade impossível de gerir: a linguagem.

Uma invenção que nunca entenderemos completamente, algo tão complexo, cuja parte mais importante sempre evadirá de nossa vigília. (CLAUD, 2015 p. 248)

5. Decorrências

Neste limitado espaço textual tentei expor algumas ideias sobre as possíveis origens da linguagem humana. Primeiramente, utilizei-me de autores bem posicionados no debate para afirmar que a linguagem (verbal) não surgiu de modo independente, mas derivada de processos comunicativos mais primitivos, anteriores aos nomes, baseados em gestos e imagens. Depois de considerar a palavra uma economia semiótica, tendo em vista que pronunciá-la tornou-se mais eficiente do que apenas gesticular ou desenhar, seu uso produziu boa parte da concórdia necessária para a fundação da cidade humana.

Avançando no tempo, a palavra passa a servir como base para o pensamento sistemático, primeiramente com a sofística e, depois, com a filosofia. Pensadores gregos empregaram a palavra, que designava coisas, para emular um novo mundo metafísico, em busca da verdade: a tradução da essência das coisas em palavras.

Tem início uma disputa, que se tornou clássica, entre a palavra e a imagem. Guardiões da palavra, entre filósofos e religiosos, buscaram combater a imagem denunciando sua imprecisão cognitiva, sua polissemia e conotação, diante da precisão denotativa dos significados das palavras. Por outro lado, a imagem na cultura humana jamais saiu de cena, visto que a cognoscência humana tem na visão grande parte de sua capacidade perceptiva. No entanto levaria ainda muito tempo, até que palavras e imagens pudessem, novamente, conviver em harmonia na comunicação social.

Recentemente, vários ramos das ciências cognitivas, aliados à antropologia, vêm revendo as possíveis origens da palavra. Não se aceita mais que a linguagem verbal tenha evoluído a partir de modificações genéticas da espécie humana, porém, a partir do que se tem chamado de 'intencionalidade compartilhada', conceito que visa explicar a intenção de emitir informações, aliada à intenção de recepção delas, no que se convencionou chamar de diálogo. Autores citados acima afirmam que a linguagem tomou de empréstimo comunicações mais básicas, como gestos, mímica e imagens, para compor signos verbais e futuros sintagmas, transformando-se paulatinamente numa dos principais recursos de comunicação humana.

Entre os clássicos, a função da linguagem verbal na cultura humana sempre foi produzir *mimesis* de coisas, fatos e ideias, como afirma a poética de Aristóteles, de modo a traduzir conhecimentos para a cultura. *Mimesis* baseada em metáforas que, por sua vez, já foram o motivo pelo qual as palavras surgiram entre nós.

Neste sentido, a possível origem da linguagem verbal se deve a uma evolução da comunicação humana, com o objetivo de traduzir o mundo, formando grande parte do conhecimento de que dispomos e que nos possibilita entender o meio ambiente planetário que nos envolve e nos sustenta.

Referências bibliográficas

BOEHM, Gottfried. *Aquilo que se mostra*. Sobre a diferença icônica. In: ALLOA, Emmanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CLAUD, Daniel. *The domestication of language: cultural Evolution and the uniqueness of the human animal*. New York: Columbia University Press, 2015.

COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles*. São Paulo: Ática, 2006.

DAMASIO, Antonio. *A estranha ordem das coisas: as origens biológicas dos sentimentos e da cutura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

EAGLEMAN, David. *Incognito: the secret lives of the brain*. New York: Randon House, 2011.

ECO, Umberto. *Da árvore ao labirinto: estudos históricos sobre o signo e a interpretação*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

EVERETT, Daniel L. *How language began: the history of humanity's greatest invention*. New York: Liveright Publishing Corporation, 2017.

LOBEL, Thalma. *Sensation: the new science of phisical intelligence*. New York: Atria books, 2014.

TOMASELLO, Michael. *The cultural origins of human cognition*. Massachusetts: Harvard University Press, 1999.

_____. *Origins of human communication*. Massachusetts: MIT Press, 2010.

Submetido em: 04/05/2019

Aceito em: 26/08/2019

Eduardo Gonçalves Dias¹

Imagens moralmente ilustrativas²

Morally illustrative images

Imágenes moralmente ilustrativas

Resumo

O presente trabalho traz ao debate a fotografia (e sua mestiçagem com outras artes), e o modo como ela tem sido manipulada com a função de alterar a percepção de realidade desde meados do século 20, tendo como consequência reflexos na política e no comportamento da sociedade contemporânea. Como metodologia foi adotada a leitura de teóricos sobre o conceito de hiper-realidade, a visualização de obras de arte e movimentos durante esse período, e sua atual repercussão e discussão, no meio filosófico, artístico e social. O mote de tal investigação é o termo “imagem meramente ilustrativa” e a dissimulação com que se é tratado o assunto: tema de extrema importância, apesar das letras pequenas.

Palavras-chave: Arte; Fotografia; Hiper-Realidade; Sociedade.

Abstract

The present work brings to the debate photography (and its mestizaje with other arts), and the way it has been manipulated with the function of altering the perception of reality since the middle of the 20th century, resulting in reflexes in the politics and behavior of the contemporary society. The methodology adopted was the reading of theorists about the concept of hyper-reality, the visualization of works of art and movements during this period, and its current repercussion and discussion in the philosophical, artistic and social environment. The motto of such an investigation is the term “merely illustrative image” and the disguise with which the subject is treated: a subject of extreme importance, despite the small print.

Key-words: Art; Photography; Hyper-Reality; Society.

Resumen

El presente trabajo trae la fotografía (y su mestizaje con otras artes) al debate, y la forma en que ha sido manipulada con la función de cambiar la percepción de la realidad desde mediados del siglo XX, resultando reflejos en la política y en el comportamiento de la sociedad contemporánea. La metodología adoptada fue la lectura de teóricos sobre el concepto de hiperrealidad, la visualización de obras de arte y movimientos durante este período, y su actual repercusión y discusión, en el entorno filosófico, artístico y social. El lema de tal investigación es el término “imagen meramente ilustrativa” y la disimulación con la que se trata el asunto: tema de extrema importancia, a pesar de la letra pequeña.

Palabras Clave: Art; Fotografía; Hiperrealidad; Sociedad.

¹ Poeta e artista visual, é graduando do Curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina, Campus Florianópolis. Pesquisador-Bolsista PIBIC 2018/19. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Cinema, atuando principalmente nos seguintes temas: cineclubismo, crítica, curadoria, ensaio, poética, tecnologia, audiovisual e pós-digital. Email: audiovideo@riseup.net. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9591053146617038> . ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8734-3679>

² O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq (Conselho Nacional do Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil).

O mundo já possui o sonho de um tempo. Para vivê-lo de fato, deve agora possuir consciência dele. (DEBORD, 2008, tese 164, p. 110)

Introdução

Há uma vasta literatura acadêmica sobre o tema hiper-realidade (junto a realidade virtual e realidade aumentada); uma parte dela versa sobre fotografia, porém na maioria jornalística, e, no entanto, ainda há pouco a respeito da publicitária, e quase nada encontrado mencionando fotografias e/ou imagens “meramente ilustrativas”.

Um termo comum que costumamos vê-lo estampado nas mais diversas situações, geralmente em propagandas, porém sem a mínima reflexão crítica. Fomos hipermodernos, e nem vimos.

Compreender a contemporaneidade passa pela própria dialética do século 20, um movimento de forças em torno de uma espiral, onde modismos e ideologias se alternam entre as décadas até sermos arremessados no século 21, sem a menor preparação para lidar com as antigas (e muito menos com as atuais, bem mais profundas) “mudanças de paradigmas”¹. E que hoje, com a imediatização da informação e a saturação de imagens, levam à anulação do indivíduo e falência das utopias, como demonstra João Moreira Salles em seu documentário *No Intenso Agora* (2018). O cineasta faz o balanço de um século de guerras, e para falar do presente retorna então ao seu ponto médio (ou alto): até o fatídico ano de 1968 (no Brasil, na França ou Checoslováquia), e relacionando essas imagens às Revoluções Russa e Chinesa, ou à *Saída da Fábrica* (1895) dos Irmãos Lumière². Mesmo mudas, as imagens falam por si. Entretanto, nem sempre sabemos o que vemos.

Toda a concepção das cidades modernas, e sua passagem do meio rural ao urbano, implica na cativação do público, exponencialmente cada vez maior, através do olhar. Uma série de estímulos nos bombardeiam nas ruas dos grandes centros. Como nos quadrinhos de Robert Crumb (*Uma breve história da América*)³, as fachadas durante o século 20 foram sendo trocadas, e as vitrines agora no 21 são tecnológicas e imersivas. No início dos anos 1980, Jean Baudrillard (1991, p. 120) havia notado que “já não há cena da mercadoria: não há mais que a sua forma obscena e vazia. E a publicidade é a ilustração desta forma saturada e vazia”.

Há muito as revistas vêm desfilando página por página anúncios com fotografias cada vez mais irreais, auxiliadas agora por programas de computador que produzem verdadeiras operações plásticas no imaginário das pessoas. De tanto olhar o abismo, como diria Nietzsche, acabamos por nos confundir com ele. E esse abismo é um espelho, olhando-nos de volta, plácido, sem nenhum mistério, revelando nossa dissimulação frente à mentira⁴. Como define Buyng-Chul Han (2018, p. 53), “a mídia digital realiza uma inversão icônica, que faz com que as imagens pareçam mais vivas, mais bonitas e melhores do que a realidade deficiente percebida”.

1 *Mudança de paradigma* é uma expressão utilizada por Thomas Kuhn no seu livro *Estrutura das Revoluções Científicas* (1962).

2 *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), de Auguste e Louis Lumière, é tida como uma das primeiras imagens filmadas.

3 CRUMB, 2004, p. 83-86.

4 “Quando você olha muito tempo para um abismo, o abismo olha para você”. Friedrich Nietzsche, em *Além do Bem e do Mal* (1886).

O tópico *Hiper-Realidade* é uma resenha dos pressupostos teóricos que acompanham tal conceito, bem como alguns dos seus principais estudiosos: Walter Benjamin, Daniel Boorstin, Guy Debord e Jean Baudrillard.

Arte Pop e *Hiper-Realismo* destacam um panorama das obras e movimentos artísticos, especialmente das décadas de 1950, 1960 e 1970, e os resultados de como a arte afetou a realidade e a sociedade, e vice-versa.

Em *Hiperfotografia* é exposta a discussão de Byung-Chul Han acerca da hiper-realidade e da fotografia digital, e suas consequências na sociedade contemporânea.

Hipernormalização trata do cinema e das narrativas da atualidade e *Imagens Meramente Ilustrativas* sobre como as imagens são tratadas no mundo da propaganda e da publicidade.

A intenção desse trabalho é elucidar e ligar alguns pontos, para então sanar uma lacuna, assim como lançar um debate para futuros questionamentos. De forma alguma as ideias aqui expressas visam qualquer ação ou posição moral ou partidária; apenas pontuam o momento, assim como o tempo e o seu movimento.

Hiper-Realidade

Já se entrevia os primórdios da discussão sobre hiper-realidade com os textos sobre comunicação de massa da Escola de Frankfurt, e em especial num dos seus maiores teóricos associados: Walter Benjamin.

Como nos explica melhor Jorge Grespan em seu artigo *Alegoria e Fetiche*¹, Benjamin já dedicava, num dos capítulos (g)² que fazem parte de seu livro *Passagens* (2009), interesse ao tema da bolsa de valores e da história econômica, onde observa inclusive muito bem as transformações urbanísticas e denuncia a especulação imobiliária e a corrupção da Paris de Napoleão III e Hausmann, detalhando diversos tipos de fraudes, bem como a compra de votos de políticos em concessões de grandes empreendimentos na Assembleia Nacional. Uma espécie de termômetro também da Alemanha nos anos 1930.

Porém, é no capítulo X (*Marx*)³, que ele percebe no desenvolvimento falta de aprofundamento, como revelam seus trechos da fase tardia, desde a questão da técnica na indústria moderna até a origem da falsa consciência, e principalmente com respeito à "autoalienação" do operário. O autor, recorrendo ao Livro I de *O Capital*, através da edição de Karl Kotscho, compreende então, a partir deste, melhor os termos da teoria de Marx ("valor", "valor da força de trabalho" e "mais-valia"), e nos recorda que "toda mercadoria seria um signo"⁴, atentando depois para o perigo do trabalho do produto se esvaecer no vazio do signo, restando à mercadoria apenas o seu apelo ao fetiche.

O entre e o pós-guerra cada qual teve sua atração, uma sucedendo a outra, como num *vaudeville* ou *show* de TV, até chegarmos à década de 1960 (ainda sem os tiros). E com o "*american way life*" surgem as sociedades do "espetáculo" e do "consumo", onde se destacam as teorias de dois grandes pensadores para a contemporaneidade: Guy Debord (*A Sociedade do Espetáculo*, de 1968) e Jean Baudrillard

(*A Sociedade de Consumo*, de 1970; e *Simulacros e Simulação*, de 1981), que mesmo bastante referenciados academicamente, parece não serem levados totalmente a sério _o que em muito tem a ver com a seriedade e o impacto de seus trabalhos, da mesma forma que *A Sociedade Industrial e Seu Futuro* (1995), de Theodore Kaczynski, é completamente relegado ao ostracismo⁵.

No livro *A Imagem* (1961), do historiador estadunidense Daniel Boorstin, surge pela primeira vez o termo "pseudoevento": "*um acontecimento levado a existir com o propósito único de ser noticiado*"⁶. De acordo com o autor, John Kennedy criou a entrevista coletiva ao vivo, transformando-a numa performance teatral. Outros exemplos de pseudoeventos seriam alguns tipos de notícias e eventos midiáticos, a fotografia de família e a publicidade.

Guy Debord depois ampliaria criticamente este conceito para uma dimensão espetacular, alegando que Boorstin não estava a par da profundidade de uma sociedade da imagem, na qual sua verdade reside na sua negação, então:

"O espetáculo decorreria do fato de o homem moderno ser demasiado espectador. Boorstin não compreende que a proliferação dos "pseudoacontecimentos" pré-fabricados, que ele denuncia, decorre do simples fato de os homens, na realidade maciça da vida social atual, não viverem os acontecimentos. Porque a própria história assombra a sociedade moderna como um espectro, surge uma pseudo-história construída em todos os níveis do consumo da vida, para preservar o equilíbrio ameaçado do atual *tempo congelado*. (DEBORD, 2008, tese 200, p. 130)

Como numa fotografia meramente ilustrativa, esse *tempo congelado do estado coagulado* da mercadoria _ao qual a vida (o *estado fluido*)⁷ acaba por se reduzir através da alienação_ é a característica da sociedade do espetáculo, e o que viria a ser o *pathos* do contemporâneo, pois:

O mundo presente e ausente que o espetáculo faz ver é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido. E o mundo da mercadoria é assim mostrado como ele é, pois seu movimento é idêntico ao afastamento dos homens entre si e em relação a tudo que produzem. (DEBORD, 2008, tese 37, p. 28)

Um pouco à frente em seu texto, Debord (2008, tese 47, p. 33) já concluía que (*sic*) "o consumidor real torna-se consumidor de ilusões. A mercadoria é essa ilusão efetivamente real, e o espetáculo é sua manifestação geral". No Brasil, devido a fatores econômicos e sociais, os efeitos dessa onda nos chegaram tardiamente, quase junto à era digital. Todavia, desde as vitrines de lojas num *shopping*, às prateleiras de

5 Theodore John Kaczynski (22 de maio de 1942), também conhecido como *Unabomber*, é um ex-professor e autor anarquista. Prodígio da matemática, ele abandonou uma carreira acadêmica em 1969 para buscar um estilo de vida primitivo, emitindo uma severa crítica social à industrialização. Alvo de uma das mais dispendiosas perseguições já feitas, acusado de atentados terroristas, foi condenado à prisão perpétua pelo governo dos Estados Unidos da América

6 SÁ, Nelson. Pseudo-evento. Folha de São Paulo. São Paulo, 28 maio 1998.

7 DEBORD, 2008, tese 35, p. 27.

um pequeno mercado, ou mesmo uma simples passada por uma banca de jornais hoje nos mostram bem a sedimentação cultural da imagem naturalizada pela hiper-realidade, consequência direta dessa alienação.

Embora Baudrillard negasse o título de pós-moderno (em parte por sua "indiferença"¹ mesmo, e também pelo tom pejorativo que o termo adquire em certos nichos especializados), seus estudos estão inseridos nesse vazio causado pelo desaparecimento das ideologias, o qual delimita a modernidade. Sua preocupação, a princípio, foi refletir sobre as necessidades, forças e técnicas sendo transformadas por todo um sistema onde os objetos de consumo, além de formar, significam a vida cotidiana. Vejamos (*sic*):

É legítimo, portanto, afirmar que a era do consumo, em virtude de constituir o remate histórico de todo o processo de produtividade acelerada sob o signo do capital, surge igualmente como a era da alienação radical. Generalizou-se a lógica da mercadoria, que regula hoje não só os processos de trabalho e os produtos materiais, mas a cultura inteira, a sexualidade, as relações humanas e os próprios fantasmas e pulsões individuais. Tudo foi reassumido por esta lógica, não apenas no sentido de que todas as funções, todas as necessidades se encontram objectivadas e manipuladas em termos de lucro, mas ainda no sentido mais profundo de que tudo é *espectacularizado*, quer dizer, evocado, provocado, orquestrado em imagens, em signos, em modelos consumíveis. (BAUDRILLARD, 2008, p. 261)

Enquanto na modernidade o mundo se organizava em torno da produção, na pós-modernidade ele se regula pela reprodução (fenômeno já notado por Benjamin), ou simulação (distintamente da imitação ou fingimento, onde a diferença entre o produto e a realidade se conserva); o simulacro (TV, realidade virtual) confunde o real e o imaginário. Segundo Baudrillard (1991, p. 116 e 117), "se num dado momento a mercadoria era sua própria publicidade (não havia outra), hoje a publicidade tornou-se a sua própria mercadoria". A hiper-realidade então é um mundo de simulacros, onde as pessoas vivem a idealização dos meios de comunicação de massa, uma sociedade de imagens, substituindo a sociedade de classes e do trabalho.

Arte Pop

Os britânicos do *Independent Group*, formado em 1952, foram os precursores de um movimento com a intenção de popularização da arte através de expressões e signos pertencentes ao imaginário da comunicação de massa e do cotidiano, e envolvendo não apenas a pintura, como também incorporando o cinema, as histórias em quadrinhos, a TV e a publicidade.

Em contrapartida ao pensamento filosófico da época, e em resposta ao hermetismo da arte moderna, a colagem *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (*O que será que torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?*, 1956), de Richard Hamilton, ilustrou o catálogo da exposição *This is Tomorrow*, misturando a arte popular e a erudita ao design industrial, e foi a responsável pelo o

que o crítico Lawrence Alloway denominou de *Pop Art*².

Nessa primeira fase, por conta da frágil situação econômica do Reino Unido no pós-guerra, os artistas ingleses prestam mais um elogio ao consumo e ao fetiche, em muito representado pela prosperidade dos EUA. Entretanto, a fase crítica se dá posteriormente em solo estadunidense, isoladamente e não mais em coletivo, onde se destacam as obras de Andy Warhol.

Warhol foi quem melhor soube associar o vazio e a impessoalidade dos mitos de seu país em seus trabalhos, mesclando o processo artístico manual, ao de suporte técnico mecânico, elétrico ou eletrônico e à reprodução serial, contrário ao misticismo do expressionismo abstrato que vigorou nos anos 1950, e diferentemente do minimalismo, em voga na época, provocando uma profunda cisão na história e filosofia da arte. Na sua visão, a arte devia ser em comum compartilhada, assim como uma Coca-Cola era a mesma para o presidente, uma estrela de cinema ou um mendigo.

Sua primeira exposição de impacto foram 32 telas de 50x40cm, as suas famosas *Campbell's Soup Cans* (Latas de Sopa Campbell, 1962), donde se estampam todos os sabores oferecidos pela marca, popular nos EUA. Pode-se dizer que são retratos, ou naturezas-mortas, e denunciam o supermercado em que havia se tornado a arte e a vida de seu tempo _além de gerarem uma grande controvérsia sobre o estatuto do artista e a originalidade das obras. Todavia, infelizmente Warhol ficou conhecido como o artista que pintava celebridades e o representante da era do comercial e do banal.

Hiper-Realismo

O artista belga Isy Brachot é considerado o criador do termo hiper-realismo, quando em 1973 realizou na sua galeria em Bruxelas a exibição *Hyperrealism*, entretanto para contemplar um outro movimento, em curso desde o início dos anos 1960: o Fotorrealismo _técnica de pintura que se utiliza de fotografias na criação de imagens com a mesma verossimilhança.

O processo artístico do Fotorrealismo³ (nome dado pelo estudioso de arte Louis K. Meisel, em 1968), que se utiliza de recursos mecânicos para transferir a imagem a ser pintada para a tela, e explora elementos expressivos da fotografia, é bem retratado em *Não Deixe de Lembrar* (Werk Ohne Autor, 2018), do cineasta alemão Florian Henckel von Donnersmarck. O filme trata da vida do artista Kurt Barnert (inspirado em Gerhard Richter), e mostra o embate dessa nova técnica, bem como a princípio a repulsa, e depois sua repercussão na crítica.

Ao Fotorrealismo segue-se o Hiper-Realismo⁴ (ou Super-Realismo), que se distingue da corrente anterior por uma maior minúcia e a busca de alta definição na imagem em geral, tornando a representação praticamente palpável, e criando uma

2 ARTE Pop. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo, 2019.

3 MEISEL, Louis K. *Photorealism*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1981.

4 HIPER-REALISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo, 2019.

Já na Grécia Antiga, o pintor Parrásio (V a.C.) era conhecido pela caracterização (contornos, expressões faciais) de suas obras, o que ao olhar da época as revestia de uma certa fidelidade ao real; mas foi na Renascença com o *trompe l'oeil*¹ (técnica que usa de truques ópticos através da perspectiva), que a pintura melhor logrou ao espectador uma espécie de jogo entre a imagem e a realidade, a bi e a tridimensionalidade.

Em meio ao caos da hiper-realidade, se existe um artista que sobrevive impecavelmente na cena contemporânea, através da contundência de seus temas, da elegância de seu traço e do carisma de seu anonimato, é Banksy². Ele mais do que abusa do *trompe l'oeil*, numa ácida crítica à sociedade com ações que vão desde o grafitti ao estêncil, da pintura à escultura, e também ao cinema. Seu filme *Exit Through The Gift Shop* (Saída Pela Loja de Presentes, 2009), é uma pérola icônica para se explicar o simulacro, além de escancarar a banalidade e espetacularização da arte e seu mercado.

Hiperfotografia

O artista Jean René (JR), que participou inclusive do filme *Olhares Lugares* (2017) junto de Agnès Varda, é conhecido por suas colagens fotográficas de grande formato, e a convite do Museu do Louvre já fez a Pirâmide de Ieoh Ming Pei (por ocasião do seu 27º e depois do 30º aniversário), tanto sumir (vista de frente), quanto surgir de um precipício (vista pra rua), criando uma ilusão de ótica³.

Trucagens e manipulações acompanham a fotografia desde o seu início, assim como o fantasma de que a pintura desapareceria com o seu advento. Entretanto, o que acontece é que ambas pela história da arte vêm se alimentando. Byung-Chul Han (2018, p.110) nos lembra que “a ‘verdade da fotografia’ consiste, segundo Barthes, em que ela está fatídica e inseparavelmente ligada ao referente, ou seja, ao objeto real de referência, que ela expõe a ‘emanação do referente’” ao que, numa evidente alusão à pintura de René Magritte *Ceci n'est pas une pipe* (*Isto não é um cachimbo*), Roland Barthes (2015, p. 15) comenta: “a fotografia tem, por natureza, algo de tautológico: um cachimbo é, aqui, sempre um cachimbo”.

Entretanto, com a evolução da tecnologia e a facilidade das imagens digitais adentramos ao campo do hiper-real: um simulacro. Onde, por exemplo, a fotografia hiper-realista de Alessandro Guerani e Matthew Albanese ou as hiperfotografias de David LaChapelle e Jean-François Rauzier se encontram com a pintura hiper-realista de Tjalf Sparnaay, Roberto Bernardi, Ben Schonzeit ou Luciano Ventrone, numa zona visitada por ambas. Para Han:

“A fotografia digital coloca a verdade da fotografia radicalmente em questão. Ela encerra definitivamente a era da representação. Ela marca o fim do real. Nela não está mais contida nenhuma referência do real. Assim, a fotografia digital se aproxima novamente da pintura” [...] “como fotografia ela apresenta uma hiper-realidade, que deve ser mais real do que a realidade. O real existe nela apenas sob a forma da citação e do fragmento. As citações do real são referidas umas às outras e misturadas com o imaginário. Assim, a hiperfoto-

uma hiper-realidade, que deve ser mais real do que a realidade. O real existe nela apenas sob a forma da citação e do fragmento. As citações do real são referidas umas às outras e misturadas com o imaginário. Assim, a hiperfotografia abre um espaço *autorreferencial, hiper-real*, que está completamente desacoplado do referente". (HAN, 2018, p.111)



Imagem 1 – Alessandro Guerani. Fonte: <http://www.alessandroguerani.com>



Imagem 2 – Matthew Albanese. Fonte: <https://www.matthewalbanese.com>



Imagem 3 – David LaChapelle. Fonte: <http://home.davidlachapelle.com>



Imagem 4 – Jean-François Rauzier. Fonte: <http://www.hiperfoto-brasil.com>



Imagem 5: Tjalf Sparnaay. Fonte: <https://www.tjalfsparnaay.nl>



Imagem 6: Roberto Bernardi. Fonte: <http://www.robtobernardi.com>



Imagem 7: Ben Schonzeit. Fonte: <http://www.benschonzeit.com>



Imagem 8: Luciano Ventrone. Fonte: <http://www.lucianoventrone.com>

O filósofo sul-coreano, radicado na Alemanha, diz que nos movemos na contemporaneidade como um enxame atrás da mídia digital, que vem transformando nosso comportamento, percepção, sensações e pensamento: “hoje, a relação da representação está, como no caso da fotografia, tremendamente abalada. O sistema econômico-político se tornou autorreferencial. Ele não representa mais os cidadãos ou a esfera pública” (HAN, 2018, p.112).

E essa crise da representação na fotografia denunciada por Han tem o seu correspondente na psicopolítica, como ele mesmo denomina, com sérias implicações geopolíticas aliás, como estamos vendo, sobretudo nesta última década. Trata-se de um padrão, repetindo-se em fenômenos como os totalitarismos que emergiram após a massificação do cinema, ou a sociedade do consumo pós-*Watergate*, e como Benjamin observou, sempre está relacionado ao aumento do número de fraudes na economia, bem como acompanhado pela disseminação de falsas notícias. Numa metáfora, se pudéssemos representar o tempo como uma paleta, bastaria ver quando intensifica o contraste e a saturação das imagens para identificar as crises, ou quando dos tons pastéis, o pastelão.

Hipernormalização

Quem percebeu isso, mas através de números, foi o gestor de fundos Michael Burry, e o seu caso foi contado no filme *A Grande Aposta* (*The Big Short*, 2015). Burry, verificando uma taxa excessiva de empréstimos bancários de alto risco para o financiamento de imóveis, decidiu então apostar contra o mercado imobiliário, pois identificou uma bolha a ponto de explodir: o que viria a ser a crise financeira de *Wall Street* em 2008 (e a exemplo da Grande Depressão de 1929). E ele ainda profetiza uma nova crise, alegando fragilidade dos planos econômicos de contingenciamento dos governos¹. Então, fica a pergunta: “que tipo de política, que tipo de democracia seria pensável hoje, haja vista a esfera pública em desvanecimento, haja vista a egoificação e a narcisificação crescentes do ser humano?” (HAN, 2018, p.113).

No documentário *HyperNormalização* (*HyperNormalisation*, 2016), Adam Curtis descreve que o jogo do poder, a partir de 1975, mudou seu centro da política para o mercado financeiro, e como os governos e a mídia administram a “gestão da percepção”: tática de transmitir normalidade através de narrativas ficcionais até que não se saiba o que de fato é verdadeiro ou falso, anulando o senso crítico, fazendo com que as pessoas desprezem e criem aversão à política. O que por sua vez, Andrew Korybko chama de “guerras híbridas”². Enquanto isso, as grandes corporações e o sistema financeiro administram sem obstáculos o deserto do real. Ao que Han, sintetiza: “por isso, somos hoje, apesar e justamente por causa da enxurrada de imagens, iconoclasticos” (HAN, 2018, p.54).

O cinema (a grande arte da ilusão), não ficaria de fora. Aqui no Brasil, o filme *Cidade de Deus* (2002) é o mais emblemático dessa mudança de percepção para a hiper-realidade. Como sinalizou a professora Ivana Bentes, da Escola de Comunicação da UFRJ, passamos (artística, social e filosoficamente falando) da estética para a

cosmética: “a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o ‘belo’ e a ‘qualidade’ da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas” (BENTES, 2007, p. 245). É de uso corrente, a partir dos anos 2000, dizer que tal ou qual filme tem uma direção de fotografia mais real que a própria realidade, expressão dita aliás com entusiasmo.

Segundo Gilles Lipovetsky (2004), a hipermodernidade é um modelo teórico para se entender o mundo contemporâneo, que se baseia em três lógicas fundamentais (através da *media* e do consumo): mercado, tecnociência e cultura individualista democrática³. Criador do termo hiper cinema, este se caracteriza por uma maior intensidade em elementos como a cor, o ritmo, as formas e o som; e por atuar em múltiplas plataformas, como a *web*, os *smartphones* ou os canais de vídeo *on demand*.

Imagens Meramente Ilustrativas

A publicidade conseguiu a proeza de inverter o discurso, através da retórica. Beba tal refrigerante e mate sua sede, canta a sereia. Entretanto, seu produto é doce, e ao invés de libertar o consumidor do seu desejo inicial, aprisiona em um outro, viciando-o física e psicologicamente. Campanhas publicitárias de operadoras de telefonia oferecem planos fictícios, em contratos de letras miúdas e escrita dúbia, respaldados pela legislação. Vivemos mundialmente um paradoxo jurídico (e num Brasil onde o jurídico por si só já é um absurdo) entre o que é imoral, mas legal. Para o professor da ECA/USP, Arlindo Machado:

Poderia parecer que uma atitude transgressiva ou desconstrutiva no universo dos simulacros digitais deveria passar necessariamente por um processo de “desprogramação”, por um *détournement* da técnica, ou por qualquer distorção de suas funções simbólicas. (MACHADO, 2001, p. 140)

Sua ideia de realismo conceitual, com respeito aos algoritmos para a computação gráfica na construção de imagens, pode nos ajudar a balizar também o que é necessário ser feito com a imagem publicitária. Esta, porém, antes de tudo e independente do modelo, é uma questão de ética: algo praticamente extinto em nossa época, numa geração hipócrita, egóica e imediatista, ao mesmo tempo júri e juíza em linchamentos virtuais e reais, onde reina o ódio.

É, portanto, difícil para uma criança crescer com valores éticos em meio a um mundo moralmente corrompido por uma linguagem mentirosa. E talvez por isso, elas sejam o maior alvo das propagandas. Outro foco é a área alimentícia. Em virtude disso, recentemente (no dia 1^a de Abril de 2019) o IDEC (Instituto Brasileiro de Defesa ao Consumidor), órgão formado por associações e redes da sociedade civil que fiscaliza a publicidade, lançou o *site* do OPA (Observatório de Publicidade de Alimentos): iniciativa que visa fortalecer o direito do consumidor e dar visibilidade e apoio

3 GANITO, Carla; MAURÍCIO, Ana Fabiola. *Entrevista a Gilles Lipovetsky*. Comunicação & Cultura, Lisboa: Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, n.º 9, 2010, p. 155

às autoridades na identificação de publicidades enganosas e abusivas¹. Uma medida muito importante na construção de uma nova sociedade.

O estranhíssimo filme *Marcado* (*Mockba* 2017, 2012) de Jamie Bradshaw e Alexander Doulerain, uma produção estadunidense de uma ideia russa, nos traz em seu final a visão do que seria o apocalipse para a publicidade, na terra onde ela aliás deu seus primeiros passos. Como seria um mundo sem propagandas?

A princípio, dada a naturalização, inércia e sedução (e sedação) causadas pela hiper-realidade, parece-nos uma utopia pensar em um mundo onde a publicidade seja regulada, mas este seria o estopim, e longe de ser moralista, para o início da reversão das imagens e do discurso publicitário, que a atualidade afastou do referencial, autorizando assim a mentira em todas as nossas relações cotidianas, seja na vida pública ou privada.

Vivemos claramente nessa década a divergência da expectativa versus a realidade, do falso versus o verdadeiro, do virtual versus o real. O meme, que em seus primórdios queria dizer replicação, e na *web* surge como humoradas manifestações, acabou se tornando prática e o que vemos é como um constante programa cômico de TV permeando tudo, e por fim deixando com que nos bastidores eleições sejam decididas por *fakenews*, num país onde comediantes são politizados, e os políticos cômicos.

As revoluções (“guerras híbridas”) são coloridas, e não efetivas, porque o dia-a-dia de quem quiser “ver com olhos livres”² é continuamente desconstruir os “ismos”, numa total perda de tempo, foco e sentido; o que acaba por destruir na real, (ou melhor, na hiper-realidade) a esperança de qualquer levante de resistência. E é uma estrutura agora complexa, como uma hiperbólica boneca-russa, numa autofagia. O único raio capaz de romper essa estrutura é a dissolução do ego. A política pública pode _e deveria_ ajudar; no entanto é um comportamento e uma postura privada, individual. É um paradoxo _flutuando inerte em círculos como um holograma_ a imagem da contemporaneidade, e todos foram arrebatados e a consomem, ao mesmo tempo em que são consumidos por ela.

Considerações Finais

Já está em curso _e se juntarmos a IA (Inteligência Artificial), a IoT (*Internet* das Coisas) e os recentes avanços da extrema-direita podemos vislumbrar_ o que se pode agora chamar aqui de ultramodernidade. E a ultra-realidade é a sua manifestação: ela vai além da hiper-realidade, leva esta ao extremo. Por hora sentimos apenas seus aspectos negativos, e efeitos nocivos; e pior: sem muita resistência. Entretanto, entrevê também o seu oposto. E eis o sonho de Debord.

Essa resistência só seria possível com o inverso do que se tornou a moralidade (na verdade, uma máscara para antigos preconceitos) dos anos 2010: fixação exacerbada pela imagem (em especial a auto) na construção de identidades, e na couraça de um individualismo (niilista, hedonista e narcisista), que resultou na fragmentação do coletivo, ao ponto de transformar protestos em mansos *Corpus Christi*, quando

não num carnaval de vaidades.

É urgente uma imanência transcendente, um ser até não-ser, num transe deleuze-shakesperiano _um se reconhecer no outro, e não apenas em si. É preciso _assim diria Nietzsche_ atravessar e estilhaçar o espelho do hiper-real, para que só então sigamos rumo à ultra-humanidade.

Como consideração final é preciso ressaltar a certeza de que há muito ainda a ser desdobrado e dito sobre o assunto, e este aqui não é o seu fim.

Referências bibliográficas

Filmes

A GRANDE Aposta (THE BIG Short). Direção de Adam McKay. EUA: Paramount Pictures, 2015. 1 DVD, 130 min.

CIDADE de Deus. Direção de Fernando Meirelles. Brasil: Globo Filmes, 2002. 1 DVD, 135 min.

HYPERNORMALIZAÇÃO (HYPERNORMALISATION). Direção de Adam Curtis. Reino Unido: BBC, 2016. 165 min. Disponível em: <https://archive.org/details/Hyper-Normalisation>. Acesso em: 22 abr. 2019.

MARCADO (MOCKBA 2017). Direção de Alexander Doulerian; Jamie Bradshaw. EUA/Rússia: Mirumir/TNT, 2012. 1 DVD, 106 min.

NÃO DEIXE de Lembrar (WERK Ohne Autor). Direção de Florian Henckel von Donnersmarck. Alemanha: Sony Pictures, 2018. 1 DVD, 189 min.

NO INTENSO Agora. Direção de João Moreira Salles. Brasil: VideoFilmes, 2018. 2 DVDs, 127 min.

OLHARES Lugares (VISAGES Villages). Direção de Agnès Varda; JR. França: Midas Filmes, 2017. 1 DVD, 90 min.

SAÍDA pela Loja de Presentes (EXIT Through The Gift Shop). Direção de Banksy. Reino Unido: Paranoid Pictures/Oscilloscope, 2011. 87 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qVYYHDKhqHQ>. Acesso em: 18 abr. 2019.

Livros

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre fotografia*. Tradução de Júlio C. Guimarães. - ed. especial - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. - Lisboa: Antropos, 1991.

_____. *A Sociedade de Consumo*. Tradução de Artur Morão. - reimp. - Lisboa: Edições 70, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed., 14ª reimp. - São Paulo: Brasiliense, 1994 - (Obras escolhidas v. 1).

_____. *Passagens*. Traduções de Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão e organizado por Willi Bolle e Olgária Matos. 1. ed., 2ª reimp. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BOORSTIN, Daniel. *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. New York: Harper Colophon, 1961.

CRUMB, Robert. *Blues*. Tradução de Daniel Galera. São Paulo: Conrad, 2004.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. - 10. reimp. - Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

HAN, Byung-Chul. *No Exame: perspectivas do digital*. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.

KACZYNSKI, Theodore John. *A Sociedade Industrial e Seu Futuro*. Tradução de Rui C. Mayer. - 1. ed. - São Paulo: Editora Baraúna, 2014.

KORYBKO, Andrew. *Guerras Híbridas: das Revoluções Coloridas aos Golpes*. Tradução de Thyago Antunes. - 1. ed. - São Paulo: Expressão Popular, 2018.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A Tela Global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os Tempos Hipermodernos*. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário*. São Paulo: EDUSP, 2001.

MEISEL, Louis K. *Photorealism*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1981.

SANTAELLA, Lucia. *Temas e Dilemas do Pós-Digital: a voz da política*. São Paulo: Paulus, 2016.

Artigos de Periódicos (On-Line)

BEIGUELMAN, Giselle. *Imagens da Mesmice: do banal ao radical*. Revista Zum - Instituto Moreira Salles, São Paulo, nov. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com>.

br/colunistas/banal-ao-radical. Acesso em: 10 dezembro 2018.

BENTES, Ivana. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*. Revista Alceu, Rio de Janeiro, v.8, n.15, jul./dez., 2007, p. 245. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf. Acesso em: 15 dezembro 2018.

GANITO, Carla; MAURÍCIO, Ana Fabíola. *Entrevista a Gilles Lipovetsky*. Comunicação & Cultura, Lisboa: Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, n.º 9, 2010, p. 155-163. Disponível em: <http://comunicacaoecultura.com.pt/wp-content/uploads/09.-Entrevista-a-Lipovetsky.pdf>. Acesso em: 04 abril 2019.

GRESPLAN, J. Fetiche e Alegoria. In: Machado, Carlos E. J.; Machado Jr., Rubens; Vedita, Miguel (Orgs.) *Walter Benjamin – experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 51-58. Disponível em: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-42/gresplan_mesa_42.pdf. Acesso em: 15 janeiro 2019.

Homepages

ALBANESE, Matthew. Disponível em: <https://www.matthewalbanese.com>. Acesso em: 29 mar 2019.

BERNARDI, Roberto. Disponível em: <http://www.robtobernardi.com>. Acesso em: 29 mar 2019.

GUERANI, Alessandro. Disponível em: <http://www.alessandroguerani.com>. Acesso em: 29 mar 2019.

LACHAPELLE, David. Disponível em: <http://home.davidlachapelle.com>. Acesso em: 29 mar 2019.

OPA – Observatório de Publicidade de Alimentos. Disponível em: <https://publicidadedealimentos.org.br>. Acesso em: 17 abr 2019.

RAUZIER, Jean-François. Hiperfoto Brasil. Disponível em: <http://www.hiperfoto-brasil.com/>. Acesso em: 29 mar 2019.

RAUZIER, Jean-François. Disponível em: <https://www.rauzier-hyperphoto.com>. Acesso em: 29 mar 2019.

SCHONZEIT, Ben. Disponível em: <http://www.benschonzeit.com>. Acesso em: 29 mar 2019.

SPARNAAY, Tjalf. Disponível em: <https://www.tjalfsparnaay.nl>. Acesso em: 29 mar 2019.

VENTRONE, Luciano. Disponível em: <http://www.lucianoventrone.com>. Acesso em: 29 mar 2019.

Artigos de Jornais (On-line)

ARTE Pop. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo367/arte-pop>. Acesso em: 15 abr 2019.

BANKSY. Highlike Book. FILE – Festival de Linguagem Eletrônica. São Paulo, 2014. Disponível em: <http://highlike.org/text/banksy-10/>. Acesso em: 18 abr 2019.

DIANA, Daniela. Fotorrealismo. Toda Matéria. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/fotorrealismo/>. Acesso em: 17 abr 2019

HIPER-REALISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo329/hiper-realismo>. Acesso em: 15 abr 2019.

IDEC lança site sobre publicidade de alimentos. IDEC – Instituto Brasileiro de Defesa do Consumidor. São Paulo, 1 abril 2019. Disponível em: <https://idec.org.br/noticia/idec-lanca-site-sobre-publicidade-de-alimentos>. Acesso em: 17 abr 2019

MACIEL, Katia. “Brasil é o império das ilusões”, diz Jean Baudrillard. Folha de São Paulo. São Paulo, 11 março 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u69174.shtml>. Acesso em: 25 mar 2019.

MAIS real que a fotografia: Arte hiper-realista. Guapo. Disponível em: http://www.guapodesign.com.br/blog/mais-real-que-fotografia-arte-hiper-realista_237. Acesso em: 12 abr 2019.

SÁ, Nelson. Pseudo-evento. Folha de São Paulo. São Paulo, 28 maio 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc28059825.htm>. Acesso em: 19 mar 2019.

THOMAZELLA, Karina. JR desvenda os segredos da pirâmide do Louvre com uma colagem gigante. Decor em Pauta. 30 março 2019. Disponível em: <https://decorempauta.com.br/2019/03/30/jr-desvenda-os-segredos-da-piramide-do-louvre-com-uma-colagem-gigante/>. Acesso em: 09 abr 2019.

TOLOTTI, Rodrigo. Conheça os verdadeiros gênios de “A Grande Aposta” e o que eles fazem hoje. InfoMoney. São Paulo, 22 janeiro 2016. Disponível em:

<https://www.infomoney.com.br/blogs/fora-do-mercado/after-hours/post/4538799/conheca-verdadeiros-genios-grande-aposta-que-eles-fazem-hoje>. Acesso em: 25 fev 2019.

TROMPE l'oeil. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5358/trompe-loeil>. Acesso em: 18 abr 2019.

Submetido em: 05/08/2019
Aceito em: 16/03/2020

Entrevista

Ynaê Cortez de Moraes ¹

O encontro poético do eu e o outro: Entrevista com Elisa Castro por Ynaê Cortez

The poetic encounter of the self
and the other: Interview with
Elisa Castro by Ynaê Cortez

La rencontre poétique du soi et
de l'autre: Entretien avec Elisa
Castro par Ynaê Cortez

Resumo

Essa entrevista objetiva refletir sobre questões acerca da Arte e o Outro e suas emanções na obra da artista contemporânea Elisa Castro. Esse diálogo problematiza a posição do artista como criador e analisa as proposições de experiências interpessoais e coletivas. As propostas artísticas que serão abordadas nessa entrevista são proposições, questionando a passividade dos expectadores e os convocam a participar da criação e ativação das obras. A entrevista investiga a potencialização do diálogo e da escuta do outro, nos encontros poéticos propostos pela artista.

Palavras-chave: Elisa Castro; encontros interpessoais; poética da escuta; arte e o outro.

Abstract

This interview aims to reflect on issues about Art and the Other and its emanations in the work of contemporary artist Elisa Castro. This dialogue problematizes the artist's position as creator and analyzes the propositions of interpersonal and collective experiences. The artistic proposals that will be addressed in this interview are propositions, questioning the passivity of the viewers and calling them to participate in the creation and activation of the works. The interview investigates the potentialization of dialogue and listening to others in the poetic encounters proposed by the artist.

Key-words: Elisa Castro; interpersonal encounters; poetics of listening; art and the other.

Résumé

Cette interview a pour objectif de réfléchir aux questions sur l'Art et l'Autre et leurs émanations dans le travail de l'artiste contemporaine Elisa Castro. Ce dialogue interroge la position de l'artiste en tant que créateur et analyse les propositions d'expériences interpersonnelles et collectives. Les propositions artistiques qui seront abordées dans cet entretien sont des propositions, questionnant la passivité des spectateurs et les invitant à participer à la création et à l'activation des œuvres. L'entretien interroge la potentialisation du dialogue et l'écoute de l'autre, dans les rencontres poétiques proposées par l'artiste.

Mots clés: Elisa Castro; rencontres interpersonnelles; poétique de l'écoute; art et autres.

¹ Pesquisadora e Artista visual formada em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2015), mestre na linha de Estudos dos Processos Artísticos no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes - Universidade Federal Fluminense. Atualmente pesquisa questões relacionadas as reverberações e desdobramentos do contato com o outro e o exercício da alteridade em práticas artísticas contemporâneas. Possui experiência em pesquisa sobre circulação, circuitos, sistemas e mercado de arte. Essas temáticas foram abordadas na monografia Obras de circulação não controlada - Casos: Antonio Manuel, Cildo Meireles, Grupo Poro e Paulo Bruscky. Realiza cursos livres sobre mercado de arte e lecionou como professora estagiária a disciplina: sistemas, circuitos e mercado de arte na graduação em Artes na Universidade Federal Fluminense. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3444981954953905> ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5072-9455>. Email: [ynaecortez@gmail.com](mailto:ynae.cortez@gmail.com)

A presente entrevista visa refletir sobre questões acerca da arte e o outro e seus desdobramentos na obra da artista contemporânea Elisa Castro. A entrevistadora Ynaê Cortez é pesquisadora e artista visual, formada em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – Universidade Federal Fluminense. A entrevistada Elisa Castro é artista e mestranda na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, na linha de “Processos Artísticos Contemporâneos. Participou de exposições nacionais e internacionais e bienais de arte, como a 17 Bienal de Cerveira (Portugal), IV Bienal Internacional da Bolívia (La Paz), 7 Bienal de Arte do Mercosul: Grito e Escuta (Porto Alegre-BR). Suas obras estão em coleções como a do Museu de Arte do Rio (MAR), Museu de Arte Moderna (MAM-RJ), Fundação Bienal de Cerveira (Vila Nova Cerveira-Portugal) e Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (RJ).

Ynaê Cortez: Elisa, como o contato com o outro passou fazer parte da sua poética? Em que momento da sua produção você passou a se relacionar com o outro no campo da arte?

Elisa Castro: Eu acredito que em qualquer produção poética o contato com o outro sempre existe. Na minha pesquisa artística, esse contato mais direto começou de um modo virtual, acontecia por meio de um telefone no projeto *Qual o seu medo?* Realizado entre 2007 e 2012, no qual eu escrevia a frase *Qual o seu medo?* em muros da cidade junto há um número de telefone. No meu atêlie-casa havia uma secretaria eletrônica e, ao ligar para o número disponibilizado nos muros, as pessoas ouviam uma mensagem na qual eu relatava o meu medo e as convocava para que também relatassem seus medos após o bipe. Assim começou esse contato, que a princípio não era físico, mas virtual. Esse primeiro contato foi muito forte pra mim, pois era uma secretária antiga que não havia como programar, então enquanto eu estava em casa eu convivia com essas vozes em todos os momentos. A minha vida era atravessada por essa vozes, mas ainda não era um contato presencial.



Fig. 1: *Qual o seu medo?* (2007-2012). Elisa Castro – Foto: Arquivo da artista

Y.C: Você considera que, por meio desse mecanismo da secretária eletrônica, você tenha alcançado uma posição de ouvinte neutro?

E.C: Uma coisa interessante que esse trabalho proporcionava era o anonimato. A pessoa que se dispunha a ligar não sabia quem iria ouvir a mensagem gravada. Essa proposta era muito diferente para a época, naquele momento não existia esse tipo de intervenção no espaço público que convidava o outro para uma participação direta. O que acontecia era que muitas pessoas não sabiam que se tratava de um trabalho de arte, embora alguns artistas e profissionais do meio até desconfiassem. Esse anonimato era muito positivo, pois o participante se entregava para o desconhecido, isso era muito interessante. A pergunta *Qual o Seu medo?* é muito íntima e ninguém sabia quem estava tendo acesso a essa resposta.

Y.C: Quando você começou a ter um contato mais direto com o público você ainda se interessava por alguma ferramenta que pudesse proporcionar um anonimato?

E.C: A minha segunda experiência de contato com o outro foi no trabalho *Qual é a sua verdade?* (2013) realizado no jardim do museu da república e na praça da liberdade em Vila Nova Cerveira, que é um lugar muito pequeno na fronteira de Portugal com a Espanha e, naquele momento, a cidade estava realizando uma Bienal de Arte. Desse modo, nesses dois contextos, o público sabia que poderia ser um trabalho de arte. E muitas pessoas, ao se sentar, me perguntavam se a proposta tinha haver com psicologia, se eu era doutora e eu explicava que era uma proposta artística. A população não entendia muito bem o que era aquilo, principalmente o público adulto. Mas, atualmente, eu não sinto uma necessidade de anonimato, não por enquanto. Talvez futuramente eu possa usar dessa ferramenta, mas não me interessa nesse momento.

Y.C: Freud em *O Estranho*¹ se refere ao estranho como o duplo: aquilo que é assustador e ao mesmo tempo familiar. Você acredita que no seu trabalho há essa ambígua relação de reconhecimento e estranhamento?

E.C: Esses encontros com o outro eles se dão além do meu trabalho, eles permeiam a minha vida acontecem na equina, padaria e no consultório médico. Eu acredito que, ao me aproximar do outro, há essa empatia e essa relação de espelhamento, mas quando você olha para o espelho você se encontra e se estranha. Tem uma hora que o jogo vira e você começa a se dar conta das diferenças e o quanto também a diferença pode ser um espelhamento. Eu vejo uma beleza incrível nesse contato, mas ele também é arrebatador. Quando você se permite uma entrega esse contato também traz uma violência.

Y.C: Como você diferencia esses encontros cotidianos dos que acontecem no seu trabalho?

¹ FREUD, Sigmund. "O Estranho" (1919). In: _____. História de uma neurose infantil. E.S.B., Vol. XVII, Rio de Janeiro: Imago, 1969. "O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar. Como isso é possível, em que circunstâncias o familiar pode tornar-se estranho e assustador, é o que mostrarei no que se segue. Acrescente-se também que minha investigação começou realmente ao coligir uma série de casos individuais, e só foi confirmada mais tarde por um exame do uso lingüístico. Na exposição que farei, contudo, seguirei o curso inverso. A palavra alemã 'unheimlich' é obviamente o oposto de 'heimlich' ['doméstica'], 'heimisch' ['nativo'] - o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é 'estranho' é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho." p. 139

E.C: Eu reflito muito sobre isso, por que toda a vez que eu estou num processo de construção do trabalho é um processo meio mágico. Quando eu estou na ação me propondo a colocar duas poltronas ou fazer uma intervenção de escuta numa escola ou ativo um aparelho de telefone para escutar o medo das pessoas, no momento em que eu abro essa porta para a escuta acontece uma coisa meio mágica. Mas, também não está no campo da magia: eu me coloco à disposição do outro, de uma certa forma eu me torno o dispositivo. O espaço físico, o telefone é um dispositivo, mas o dispositivo também está em mim. Toda vez que eu ativo um trabalho poético e na minha rotina vou até a padaria, quando eu vejo eu já estou fazendo uma escuta e a pessoa também, o dispositivo é ativado. Eu me questiono se eu coloco meu corpo pré-disposto a isso, eu acho que é bem possível.

Y.C: O que é a escuta?

E.C: Escuta é se colocar presente com o outro. Estar pré-disposto a concentrar um tempo e uma atenção para perceber alguém - o outro - o mundo se colocando em um estado de atenção. É se colocar em estado de atenção para você, para o mundo e para o que vier. Mas, a escuta poética no meu trabalho é eu me propor a pensar e a trazer à tona campos de relação e, muitas vezes, em espaços muito delimitados - lugares de passagem ou não muito habitados. A ideia é estabelecer uma relação de familiaridade tanto com a outra pessoa quanto com o local é criar um espaço de acolhimento, de possibilidades e acontecimentos. A princípio minha escuta tinha uma relação de espelhamento, isso aconteceu no *Eu quero Você* (2012-2013) e em *Cerveira*, mas, depois eu percebi que eu queria um outro tipo de relação com essas pessoas e que eu queria produzir um envolvimento maior do outro, e aí eu cheguei à conclusão de que, pra ter um envolvimento maior do outro, eu tinha que me envolver mais me colocando, falando, trocando. Mas é sempre numa atenção e num movimento de escutar, de receber e ouvir. Esses diálogos não partem da minha bagagem: são encontros escutas.

Y.C: Quais papéis você acredita que os objetos possam empenhar nos trabalhos, proporcionando um encontro do artista com o outro? Por que, em 2015, no trabalho *Encontro Escuta* realizado na exposição *Encruzilhadas você*, a princípio, construiu um banquete e, nos próximos encontros, diminuiu gradativamente a quantidade de elementos presentes?

E.C: Minha relação com os objetos que fazem parte dos encontros é uma história de amor. O primeiro objeto que utilizei foi o telefone e a secretária que eram da casa do meu pai e, naquele momento, eu pedi para que ele não usasse o telefone por uma semana e ele topou. Mas, depois ele ficou assustado por que ele recebeu uma ligação com uma ameaça, pois eu havia escrito a frase *Qual o seu medo?* no muro do parque laje que é tombado e isso ocorreu durante uma gestão muito tradicional, mas eu entendo esse posicionamento. Quando o trabalho começou a ganhar uma outra proporção, eu resolvi alugar uma linha própria para o projeto. No caso das poltronas utilizadas no trabalho *Qual é a sua verdade?*, eu pedi a minha avó que me desse, quando a casa que ela sempre morou estava sendo desmontada e havia essas poltronas que, quando eu a visitava, sentava-me nelas e passava o dia todo conversando com ela. Naquele momento, eu percebi que elas eram o meu trabalho. Esse mobiliário tem

a ver com a minha história, mas lá em Cerveira não tinha como levar as poltronas da minha avó. Então, a princípio, eu usei as poltronas disponibilizadas pela bienal - super formais - e aquilo me incomodava muito. Comprei dois lenços portugueses que as senhoras usavam, coloquei em cima das poltronas e, quando cheguei de Portugal, presenteei à minha avó com um dos lenços. Na exposição *Encruzilhadas*, eu fiz toda a comida e a toalha vermelha pertencia a minha mãe também. Havia dois foutons, cor vinho, que faziam parte da minha cama que eu desmontei e levei pra exposição. A exposição *Encruzilhadas*, inclusive, me remete a minha relação com a umbanda que eu tenho muito carinho, pois vem da minha infância. Assim, esses objetos estão permeados de memória e afeto: é como se isso fosse um gatilho para envolver a outra pessoa. De alguma maneira eu consigo construir essa atmosfera de acolhimento, a partir da minha relação de memória com esses objetos. A princípio, esses objetos são estranhos para o outro, mas existe a criação de uma atmosfera na qual os objetos tem memória e energia. Podemos refletir, de um modo mais cético, e dizer que a minha relação e o meu comportamento quando eu me relaciono com esses objetos influenciam essa atmosfera. Ali está o sofá da minha avó, a minha cama e assim eu compartilho coisas muito pessoais. Nessa exposição *Encruzilhadas*, os objetos foram saindo e os encontros que começaram com grandes grupos passaram a ser individuais. O banquete se transformou em uma mesa com um recipiente e, depois, eu me questioneei sobre essa necessidade. Então, retirei a mesa e passamos a nos sentar no chão: eu me encontrava com os participantes e conversávamos e comíamos juntos. A partir do momento que eu vou retirando esses elementos, vou me atentando mais a imaterialidade desse encontro e, também, me aproximo mais dessa outra pessoa. No final, o que realmente importava era partilhar o mesmo prato e estar com essa outra pessoa: me concentrar no outro.

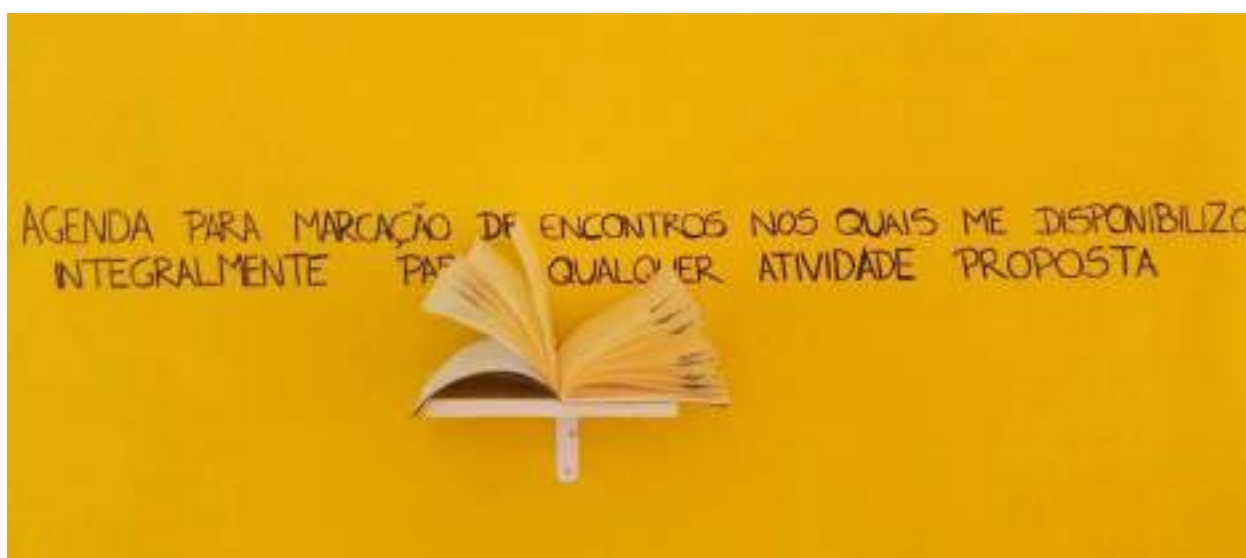


Fig. 2: *EuVocê - Agenda para marcação de encontros* (2015 -2017), Elisa Castro. Foto de arquivo da artista.

Y.C: No trabalho *EuVocê - Agenda para marcação de encontros* (2015-2017) - você disponibiliza uma agenda e, a decisão sobre o local e dia do encontro, passa a ser tomada pelo participante. Você acredita que, ao possibilitar que o público escolha o ambiente do encontro, você os convoca para que tomem decisões estruturais na construção do trabalho? Nesse processo, existe uma transferência sobre o controle do trabalho de arte, transferindo do domínio do artista para o público?

E.C: Essa proposta é uma tentativa de expansão e alargamento, ao entregar esse controle para o outro. De uma certa forma, é uma tentativa de não estabelecer uma relação de poder em que eu determinasse o espaço e a hora, mas que isso fosse dado ao outro, que ele pudesse me trazer isso. Mas, hoje em dia, eu acho que não é entregar o controle, mas partilhar uma relação buscando uma horizontalidade. Essa tentativa de estabelecer uma relação horizontal com o outro acontece por fricção, negociação, levando em consideração o que o outro quer, o que eu quero e quais são os limites dessa relação até aonde podemos ir: meu trabalho se dá dessa maneira. Me interessa muito toda possibilidade de encontro – simbiose - e eu proponho que o outro proponha, o que eu faço é “proponho”. O meu trabalho acontece quando eu vejo que o outro está propondo a si e a mim, quando há um envolvimento: é assim que a pessoa vira o gatilho do trabalho. Isso também aconteceu no terraço do Parque Lage, na exposição *Encruzilhadas*, eu deixei minha câmera na mesa e as pessoas se apropriaram e fotografaram. As imagens do trabalho deixaram de ser minhas e passaram a ser imagens de pessoas que participaram desse encontro: a imagem é a perspectiva da vivência dessa pessoa naquele encontro. Aconteceu uma apropriação tão grande que a imagem do trabalho é o ponto de vista do outro. Nos meus projetos, a autoria ela vai escorrendo e se diluindo. Eu preciso que o outro seja um ativador meu. Antigamente, eu tinha uma tendência a idealizar essas relações. Muitas vezes a troca é difícil e eu acabo ficando angustiada por que, de fato, eu quero que o outro ative o trabalho e me ative também. Contudo, as vezes, ele está me propondo uma outra coisa. Essa aceitação de que o outro pode querer uma outra coisa só veio com o amadurecimento do meu trabalho. Eu trago uma proposta de ativação de um campo relacional, mas o ativador é a pessoa e o que ela me traz fisicamente, materialmente ou no discurso, transformando o trabalho em outras coisas.

Y.C: Nesses trabalhos vemos uma relação muito integrada entre artista, o outro e o objeto sem fronteiras delimitadas. Você vê uma relação do seu trabalho com o objeto transferencial do Winnicott²?

2 WINNICOTT, D.W. “Objetos transicionais e fenômenos transicionais” (1953). In: _____. *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. “Hipótese original: É sabido que os bebês, assim que nascem, tendem a usar o punho, os dedos e os polegares em estimulação da zona erógena oral, para satisfação dos instintos dessa zona, e também em tranqüila união. É igualmente sabido que, após alguns meses, bebês de ambos os sexos passam a gostar de brincar com bonecas e que a maioria das mães permite a seus bebês algum objeto especial, esperando que eles se tornem, por assim dizer, apegados a tais objetos. Existe um relacionamento entre esses dois conjuntos de fenômenos que são separados por um intervalo de tempo, e um estudo do desenvolvimento do primeiro para o último pode ser lucrativo e utilizar importante material clínico que tem sido tanto negligenciado. A Primeira posseção: Aqueles aos quais acontece estar em contato íntimo com os interesses e problemas das mães já se terão dado conta dos padrões bastante abundantes, normalmente apresentados por bebês em seu uso da primeira posseção que seja ‘não-eu’. Esses padrões, uma vez apresentados, podem ser submetidos à observação direta. Pode-se encontrar ampla variação numa sequência de eventos que começa com as primeiras atividades do punho na boca do bebê recém-nascido e que acaba por conduzir a uma ligação a um ursinho, uma boneca ou brinquedo macio, ou a um brinquedo duro. É claro que algo mais é importante aqui, além da excitação e da satisfação orais, embora estas possam ser a base de todo o resto. Muitas outras coisas importantes podem ser estudadas, tais como: 1. A natureza do objeto. 2. A capacidade do bebê de reconhecer o objeto como ‘não-eu’. 3. A localização do objeto — fora, dentro, na fronteira. 4. A capacidade do bebê de criar, imaginar, inventar, originar, produzir um objeto. 5. O início de um tipo afetivo de relação de objeto. Introduzi os termos ‘objetos transicionais’ e ‘fenômenos transicionais’ para designar a área intermediária de experiência, entre o polegar e o ursinho, entre o erotismo oral e a verdadeira relação de objeto, entre a atividade criativa primária e a projeção do que já foi introjetado, entre o desconhecimento primário de dívida e o reconhecimento desta (Diga: “bigado”). Por essa definição, o balbúcio de um bebê e o modo como uma criança mais velha entoia um repertório de canções e melodias enquanto se prepara para dormir, incidem na área intermediária enquanto fenômenos transicionais, juntamente com o uso que é dado a objetos que não fazem parte do corpo do bebê, embora ainda não sejam plenamente reconhecidos como pertencentes à realidade externa.” (P. 10- 12)

E.C: O Winnicott fala de objetos transicionais e eu falo de espaços transicionais. Eu me interessei por ele quando eu comecei a pesquisar um teórico que falasse sobre esse primeiro momento de percepção do não-eu. Aquele momento em que o ser percebe o mundo e as outras coisas como um não eu. Essa experiência ilusória me encanta, por que, nesse campo de relação, esse indivíduo cria uma experiência ilusória para perceber o outro e eu fiquei me perguntando se não é sempre assim. Uma coisa é o que você é, outra coisa é o que você é para mim e o que eu percebo de você. Visualmente, eu imagino esse campo de contato: Eu, Você, dois círculos e esse encontro num diagrama, criando uma interseção.

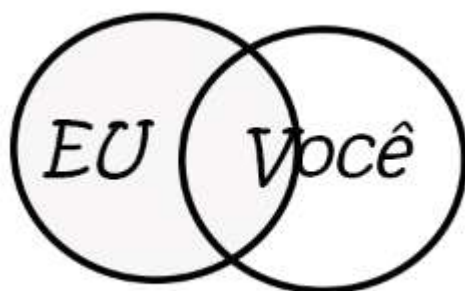


Fig. 3: Ilustração. Ynaê Cortez. 2018

Esse espaço, para mim, é a experiência da ilusão e a interseção é o espaço transicional. Ele me encanta muito por que eu não sei ao certo quais são as limitações e negociações entre esses espaços. Existe um termo, que eu gosto muito, que é o “lugar acontecimento”. Penso meu trabalho como um lugar acontecimento e esse lugar vai surgindo, a partir dos acontecimentos, formando o campo de relação criado entre pessoas. Os acordos são criados e estabelecidos nos encontros, e eu sempre me encanto com as diferenças e, também, percebo como cada pessoa tem um mecanismo de funcionamento. Para mim, esse não-eu é fascinante. Acaba sendo um grande exercício de tolerância, não é você: é o outro. Por isso, ele age assim não importa se você concorda ou não. Essa convivência é muito interessante mas, tem também essa violência de perceber coisas suas que você calou no outro e existe essa coisa maravilhosa que é você perceber o outro como um campo de possibilidades. Cada um tem uma maneira de viver e de se relacionar com o mundo e com o outro. Tem coisas que só acontecem no encontro: só a relação com o outro pode te proporcionar.

Referências bibliográficas

FREUD, Sigmund. "O Estranho" (1919). In: _____. História de uma neurose infantil. E.S.B., Vol. XVII, Rio de Janeiro: Imago, 1969.

WINNICOTT, D.W. "Objetos transicionais e fenômenos transicionais" (1953). In: _____. O Brincar e a Realidade." Rio de Janeiro: Imago, 175

Submetido em: 02/04/2018
Aceito em: 22/03/2020

**Vanessa Séves Deister
de Sousa¹**

Cartografando a matéria: uma entrevista com o artista Sindri Mendes sobre a exposição 'devir'.

Mapping the matter: an interview
with the artist sindri mendes about
his 'devir' exposition.

Cartografiando la materia: una
entrevista con lo artista sindri
mendes sobre la exposición
'devir'

Resumo

A exposição "Devir" foi idealizada pela curadora Cecília Cánepa e permaneceu aberta ao público entre os meses de março e abril de 2017 no "Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano – MACLA" na cidade de La Plata, Argentina. A exposição contou com centenas de objetos elaborados pelo artista visual paraense Sindri Mendes que também participou da organização da mostra. Em "Devir", Sindri apresenta ao público pinturas, esculturas, instalações e construções em vídeo desenvolvidas durante um percurso poético de pelo menos sete anos. Na entrevista, o artista comenta detalhes sobre seu processo criativo, referências utilizadas para a elaboração das peças, dentre outras falas que podem contribuir para a expansão do olhar a respeito da pesquisa em arte no chamado "campo ampliado" da arte contemporânea.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; arte brasileira; pesquisa em arte; Sindri Mendes.

Abstract

The "Devir" exhibition was conceived by curator Cecília Cánepa and was open to the public between March and April 2017 at the "Museum of Contemporary Latin American Art - MACLA" in the city of La Plata, Argentina. The exhibition counted with hundreds of objects elaborated by the visual artist from Pará, called Sindri Mendes who also participated of the organization. In "Devir", Sindri shows paintings, sculptures, installations and video constructions developed during his seven years poetic journey. On this interview, the artist talks about details of his creative process, references used for the pieces elaboration, among other ideas that might contribute to the expansion of the look regarding the art research in the so-called "expanded field" of contemporary art.

Key-words: Contemporary art; brazilian art; art research; Sindri Mendes.

Resumen

La exposición "Devir" fue creada por la curadora Cecília Cánepa y permaneció abierta al público entre los meses de marzo y abril de 2017 en el "Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano - MACLA" en la ciudad de La Plata, Argentina. La exposición contó con centenas de objetos elaborados por el artista visual de Pará, Sindri Mendes, que también participó en la organización de la exposición. En "Devir", Sindri presenta al público pinturas, esculturas, instalaciones y construcciones en vídeo desarrolladas durante un camino poético de al menos siete años. En la entrevista, el artista comenta detalles sobre su proceso creativo, referencias utilizadas para la elaboración de las piezas, entre otras líneas que pueden contribuir a la expansión de la mirada sobre la investigación artística en el llamado "campo ampliado" del arte contemporánea.

Palabras Claves: Arte Contemporánea; Arte brasileña; investigación artística; Sindri Mendes.

¹ Doutoranda e Mestra pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UNICAMP. Especialista em Metodologia do Ensino Superior (UNOPAR) e Licenciada em Educação Artística com habilitação em Arte Visual (UEL). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0379904755178564>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2131-8961>. vanessadeister@hotmail.com

1. Introdução

Sindri Mendes é um jovem artista contemporâneo que produz trabalhos híbridos, instigantes e carregados de imanência. Cada peça produzida por Sindri, em especial as que foram reunidas na exposição "Devir", estão latentes de uma brasilidade *sui generis* construída a partir do contato do artista com a natureza e com a cultura popular paraense. Tais objetos possuem forte carga simbólica, dialogando com tendências visuais contemporâneas, com destaque para uma forte preocupação sobre a constituição física do objeto artístico e suas relações com o espaço expositivo.

Na entrevista¹, transcrita a seguir, fica evidente na fala do artista a busca por formação e informação sobre arte, história, política dentre outros temas transversais. A partir do ponto de vista de Sindri, pode-se mergulhar em detalhes de um longo processo criativo que enfrenta desafios plásticos e filosóficos até culminar em uma exposição de tamanho e projeção internacionais. É elucidativo acompanhar este processo que percorre temas como identidade, lugar e pertencimento, misturados a outros importantes debates emergentes no cenário nacional. Tais como: o papel da ciência na formação do indivíduo, as relações entre vida e morte na natureza e no corpo social e até mesmo as definições de gênero com seus respectivos tabus e dificuldades no campo político.

Entretanto, sabe-se que a compreensão do objeto artístico não se baseia somente na visão do artista: ela precisa levar em consideração um sem-número de elementos até se transformar em texto crítico. Pois, nas duas pontas dessa equação encontram-se o artista e o pesquisador e, entre elas, o curador, o galerista, o espectador e os próprios objetos artísticos. Dessa forma, introduzir uma entrevista é uma tarefa que esbarra na desafiadora complexidade da pesquisa em arte², principalmente no que tange o "campo ampliado" da arte contemporânea.

2. Sobre rizomas poéticos

Se desde Rosalind Krauss (1984) o "campo ampliado" das artes visuais é uma faceta intensamente explorada e teorizada por diferentes artistas e pesquisadores, com Ane Cauquelin (2005) torna-se evidente que este debate teórico é altamente labiríntico. Ideias como "a ampliação do campo artístico" e "a contaminação entre linguagens artísticas" passaram a fazer parte do vocabulário da crítica contemporânea que busca esmiuçar as múltiplas dimensões das artes visuais desde o objeto, passando pelo artista, a própria crítica de arte e culminando no contexto mercadológico.

Com um olhar particular para a situação das artes plásticas após a falência da dialética das vanguardas históricas, a pesquisadora francesa Anne Cauquelin (idem) salienta que a arte contemporânea está inscrita em uma extensa "rede". Esta rede,

1 Entrevista concedida via áudio na cidade de Guarapuava-PR, no dia 19 de agosto de 2017.

2 Segundo Silvio Zamboni (1998) "a arte é sentida e receptada, mas de difícil tradução para formas integralmente verbalizadas". Ainda segundo o autor "para cada área científica existem proposições de modelos metodológicos que se diferenciam entre si" e a arte "se encontra no fim dessa sequência de subdivisões do conhecimento humano". Ou seja, o desafio da pesquisa em arte centra-se no próprio território por ela ocupado onde as variáveis estudadas passam pelos sentidos e pela subjetividade do pesquisador que, ao mesmo tempo, também precisa do rigor da pesquisa científica ao analisar qualquer obra de arte. Resumidamente, ao adentrar no campo da arte contemporânea, ainda mais voláteis podem ficar as tendências e discursos artísticos, tornando-se um elegante desafio para o pesquisador estabelecer parâmetros críticos (principalmente sobre os processos criativos de jovens artistas ainda em produção).

por sua vez, encontra-se no "regime da comunicação" que opera a partir de palavras-chaves como "interatividade", "movimento" e "conexão". Ou seja, numa outra lógica social e, conseqüentemente, artístico-cultural que formata nossa visão sobre a realidade.

O mesmo princípio rege a argumentação do professor norte americano W. J. Mitchell (2013) no texto intitulado "Fronteiras - redes". Segundo Mitchell (idem, p.175), "a estrutura arquetípica da rede, com seus pontos de acumulação e habitação, conexões, padrões de fluxo dinâmico, interdependências e pontos de controle, agora se repete em todas as escalas", passado pelas "redes neurais", e "circuitos digitais" às redes de "transporte e distribuição mundiais". Na visão do professor, essas redes são interligadas ao infinito, umas dentro das outras e nosso papel pode ser muito variado dependendo dos circuitos e estruturas que nos relacionamos.

Tanto Cauquelin quanto Mitchell utilizaram as metáforas das redes, fluxos e conexões para salientar que as diferentes linguagens da arte na contemporaneidade estão inscritas em uma sociedade complexamente interconectada. E, apesar de não citarem diretamente os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011), a base argumentativa dessas ideias possuem suas raízes no conceito de "rizoma" por eles desenvolvido.

Sendo assim, é natural que um artista contemporâneo, conectado a uma rizomática³ rede de referências, seja capaz de tocar em diferentes pontos do emaranhado manancial de possibilidades estéticas para criar seus objetos poéticos visuais.

Uma vez que o termo "rizoma" também foi inicialmente utilizado por Cecília Cánepa (2017) para designar a obra de Sindri no pequeno texto curatorial da exposição "Devir", indaga-se de que maneira esse conceito poderia ser aplicado ao campo das artes plásticas e ao trabalho do artista em questão. Segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari, um "rizoma" trata-se de:

[...] um mapa sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com linhas de fuga [...] sistema acentrado, sem General e sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados. O que está em questão no rizoma é uma relação com a sexualidade, mas também com o animal, com o vegetal, com o mundo, com a política, com o livro, com as coisas da natureza e do artifício, relação totalmente diferente da relação arborecente: todo tipo de "devires" (DELEUZE e GUATTARI, idem, p.43-44).

Em outras palavras, o conceito de rizoma seria mais uma possibilidade para a compreensão da "lógica" (ou da falta de lógica) do pensamento contemporâneo pautado na conexão e desconexão de elementos, muitas vezes, díspares. Os pensadores franceses descrevem como "platôs" os pontos de maior interação entre essas cadeias rizomáticas e assim denominam os capítulos dos cinco livros que abordam o conceito. Ou seja, num rizoma encontram-se relações pautadas na dinâmica do movimento e circulação de ideias em fluxo ininterrupto, com possibilidades "acentradas" e enérgicas de criação e destruição, vida e morte.

Como fica explícito na citação, num rizoma é possível concatenar organismos de diferentes origens (minerais, vegetais e animais) com elementos antes difíceis de estabelecer relações: como o campo político ou até mesmo o campo sexual. E são

justamente essas difíceis conexões que Sindri busca rearranjar na exposição.

Tal narrativa aberta e, portanto, cartográfica “sem nenhum modelo estrutural ou gerativo” (idem, p. 29) percorre por todas as peças do espaço expositivo a fim de garantir uma experiência livre de duros eixos curatoriais para os visitantes. A inspiração para a montagem da exposição se deu justamente através da leitura dos livros de Deleuze e Guattari. Tais livros são sugestivamente denominados de “Mil Platôs ou capitalismo e esquizofrenia” (idem), nos quais existem concatenações de ideias advindas de dois autores em períodos temporais distintos, além de ligações com textos anteriores (observação que inicia o primeiro livro).

Aproximando o trabalho de Sindri ao específico vocabulário dos filósofos franceses, é possível afirmar que o artista conseguiu criar em seu “Devir” correspondências não hierárquicas entre temas, corpos e ideias. Ou seja, as relações estabelecidas a partir das produções dessa exposição, são “cartográficas”, com múltiplas entradas e linhas de fuga, cheias de possíveis conexões livres pautadas na lógica do próprio movimento vital.

Lógica percebida num processo criativo plástico focado na experiência do encontro e posterior lapidação dos materiais disponíveis. Lógica evidente na questão da busca por uma fundamentação teórica de seu trabalho, dialogando com a filosofia e com a botânica de forma livre e poética (abraçando as possíveis interpretações de cada peça). Por fim, lógica também presente na organização curatorial das peças, na preocupação com a liberdade de circulação dos espectadores e no cuidado com o registro e disseminação do trabalho.

Dessa forma, o processo criativo de Sindri que culmina nesta exposição também foi pautado na ideia de “devir”. Como citado anteriormente, o artista trabalhou com materiais “encontrados” que foram “coleccionados” e “esculpidos”. Seu método de trabalho foi ordenado na experiência com a matéria e no desejo de “enobrecê-la” submetendo-a a processos como aquecimento, derretimento, colagem, justaposição e envernizamento. Pois Sindri aponta como elemento fundamental de seu processo criativo a preocupação com a materialidade da obra de arte, obtida através de um trabalho árduo, artesanal e experimental. Em “Devir” esses objetos transformam-se em “obras de arte” que, palavras do artista, evocam uma “experiência de selva”, na qual é “impossível apreendê-los com um olhar apressado”.

A questão da importância da matéria e as técnicas experimentais submetidas aos objetos fica evidente em trabalhos como “Inéditos” (reproduzidas no corpo da entrevista). Nesta escultura constituída por três peças que formam uma espécie de tríptico tridimensional, observam-se muitos elementos diferentes que foram unidos por uma espessa resina brilhante. Restos de braceletes e colares fundidos com cerâmica e materiais não mais distinguíveis transformam-se numa composição cujo suporte suspenso do chão parece remeter ao fundo de um oceano delirante congelado pelo tempo.

Ou seja, é admissível localizar a estética de Sindri na esteira de trabalhos criados por artistas brasileiros de uma geração anterior, como Tunga e Adriana Varejão. Artistas que possuem em comum não só o recorte temporal, como a preocupação com a fundamentação teórica de seus trabalhos associada à materialidade da obra de arte. Além disso, em ambos os artistas se verifica um discurso “rizomático” em que

cada pintura, escultura ou instalação estabelecem relações entre si, criando uma teia poética de conexões.

Se em Adriana Varejão, parafraseando Lilia Schwarcz (2014, p.255) ocorre o encontro entre a "assepsia" da "superfície previsível, límpida e confiável do azulejo" com aquilo que está "oculto" em suas camadas de história. Em Sindri, as camadas de história encontram-se veladas por transparências e sobreposições diluídas na fisicalidade dos próprios materiais (reciclados do lixo, em sua maioria).

Em consonância, na fundação da poética de Tunga não há uma narrativa linear que possa construir uma lógica a respeito de seus objetos. Como afirma Martha Martins (2013, p.18), suas narrativas em espiral expressam um espaço de "tensão formal" que abrigam "uma série de desvios e licenças de cunho alegórico e ficcional, além de explícitos hibridismos nas suas formas e conceitos".

O mesmo ocorre em "Devir" ao mesclar em seus objetos poéticos fragmentos de mitos, lendas, vernizes, tintas, objetos pessoais descartados, derretidos e lixo, a fim de extrapolar os limites do quadro, criando instalações que serviram posteriormente como cenário interativo para performances⁴ de outros artistas. Dessa forma, tanto nos trabalhos de Tunga e Varejão, quanto nos trabalhos de Sindri, o espectador é confrontado com o excesso, com o transbordamento de substâncias e significados, obrigando o indivíduo a exercitar um olhar mais apurado.

Conclui-se afirmando que todas essas propostas são um convite ao mergulho na superfície poética dos objetos e na densidade abstrata das cartográficas narrativas criadas por esses artistas. Isto é, com a entrevista que se segue, propõe-se mais um convite, ou mais uma entrada (através do relato de um jovem artista), para uma conexão presente no infinito enredamento de possibilidades da arte contemporânea brasileira.

3. Entrevista com Sindri Mendes

Entrevistadora: Sindri, você poderia comentar sobre a sua formação artística? De que maneira ela interferiu na sua produção?

Sindri Mendes: Eu me considero um artista bem novinho em termos de produção. Entretanto, acredito que essa produção sempre foi muito efervescente. Comecei a produzir trabalhos artísticos há mais ou menos sete anos. A princípio, eu não tinha muito conhecimento sobre história da arte ou arte contemporânea. Sou do interior do Pará e migrei ainda jovem para o Amazonas. Lá ingressei no curso de filosofia da UFAM. Na verdade, eu queria mesmo estudar artes visuais e notei que cursando licenciatura iria acabar me tornando professor de filosofia ou ter que seguir a carreira acadêmica. Por conta disso, acabei abandonando o curso e no final de 2011 comecei investir em fotografia. Notei que este material chamou a atenção do público. As pessoas que conheceram minhas fotografias disseram que elas dialogavam profundamente com questões relacionadas à arte contemporânea e isso me incentivou a imergir profundamente na área. Construí uma exposição no centro de Manaus

4 A exemplo da dança performática intitulada "Yl Ocre" realizada por Odacy Oliveira e Alan Panteón no âmbito da exposição "Devir", promovendo o diálogo entre corpo, espaço, instalação, pintura e escultura.

chamada "Dentro [Fora]" na qual minhas fotografias eram projetadas em uma cama. A exposição era, na verdade, uma grande instalação, criada a partir dos objetos do meu quarto e teve, novamente, uma repercussão muito positiva do público e da crítica. A partir desse ponto, me dei conta de que eu tinha um grande potencial para produzir "coisas", para plasmar ideias e transformá-las em arte. Após essa constatação, resolvi aprimorar minha formação e fiz uma espécie de migração para o sul do Brasil. Passei por São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e fui para a Argentina estudar na Facultad de Bellas Artes (UNLP) que está localizada em La Plata, pois lá se encontravam estudantes de toda a América Latina.

E: Como foi esse processo de transição, migração e formação internacional?

SM: Fazendo essa migração para o sul, eu tive experiências muito fortes a partir dessa identidade do "ser amazônico". Nós temos uma cultura muito peculiar em relação ao restante do país. Nesse momento eu me senti envolto num movimento de humildade em relação ao dinamismo da existência. Porque quando você está num processo migratório, de estado de viagem, é necessário abrir-se para um aprendizado constante. Você tem que aprender a se entregar e a entender formatos de existência para poder avançar. Quando cheguei na Argentina, levei toda a bagagem dessa longa viagem comigo. Meus trabalhos já dialogavam com a questão do corpo e no processo de estudo, durante o tempo em que fiquei na faculdade, eu produzi muito e me deixei ser "borbardeado" por todos os tipos de referências sobre arte, experimentando técnicas distintas. Também fiz uma pós-graduação em gestão cultural e tive uma experiência no Panamá onde realizei uma residência artística que contribuiu profundamente para meu processo criativo, pois me trouxe a questão do hibridismo presente na arte contemporânea.

E: A exposição "Devir" parece dialogar diretamente com todo esse processo. Você poderia comentar um pouco mais sobre o momento embrionário em que você encontrou o fio condutor de sua poética e, também, da exposição?



Figura 1. Sindri Mendes. 2017. "Inéditos". Instalação escultórica. 40x40. Técnica Mista. Fotografia de: Yezabel Candiotti.

Figura 2. Sindri Mendes. 2017. "Inéditos". Detalhe.

SM: Eu sou de uma família de biólogos, então eu tive uma influência muito grande desde a infância dessa linguagem da biologia e da relação do homem com a natureza. Sempre tive muita consciência e amor em relação ao meio natural. A natureza me emociona muito. Para chegar no "Devir": eu estava num processo de encontrar uma identidade, algo que pudesse me representar de maneira mais consciente e consistente. Acredito que encontrei isso na questão da materialidade, do encontro com o espírito do artesão. Ao produzir as obras, eu permanecia em contato constante com a matéria. Cheguei a ficar mais de vinte e quatro horas trabalhando intensamente. Durante esse processo ao mesmo tempo existencial e poético de regressão sobre minha identidade no mundo, eu produzi muitas coisas com tinta chinesa, aquarela e quando comecei a analisar todo o material acumulado, percebi que havia o testemunho de um processo subjetivo. A maternidade, os processos embrionários, a família, a minha cidade, a minha cultura, de certa forma apareciam constantemente ali naqueles trabalhos. O que mais se destacava era a questão de uma "ode à vida" e a questão da exaltação da própria existência. Era no encontro das sobreposições da matéria que os objetos eram construídos e eu queria fundamentar mais profundamente todas essas questões, foi quando reencontrei o conceito do devir, do próprio movimento vital.

E: Por favor, comente um pouco mais sobre esse processo de construção de conceitos e ideias que constituíram os objetos que foram expostos.

SM: Em "Devir" eu queria falar da iconografia regional, da cultura amazônica, do



Figura 3. Sindri Mendes. 2017. "Avivamento". 140x60. Técnica Mista. Fotografia de: Yezabel Candiotti.

Figura 4. Sindri Mendes. 2017. "Avivamento". Detalhe.



Figura 5. Sindri Mendes. 2017. "Avivamento". Detalhe.

ser brasileiro e também sobre essa relação muito forte do homem com a natureza. Eu também queria dialogar sobre o encontro da cultura popular e do pensamento mágico com a ciência. Para tal, eu comecei a estudar alguns livros da minha irmã sobre botânica e sobre esse "micro mundo" da anatomia e da fisiologia das plantas amazônicas. Percebi as relações entre os procedimentos artesanais da cultura popular e do folclore com o próprio método da ciência de "decodificação" das plantas. A partir desse ponto fui criando procedimentos. Eu queria que o processo da obra tivesse relação com esse discurso que eu imaginei. Como a natureza trabalha por acúmulo, atua através de sobreposições, eu passei a fazer o mesmo, pois percebi que a questão do acúmulo estava na natureza, mas também estava na cadência do ritmo das tramas quando bordadas no vestuário do maracatu, ou dos vestuários do folclore de Parintins. O acúmulo estava no carnaval e em todo esse processo de construção de micro partículas que se agrupam e constroem uma complexa paisagem. De longe a paisagem nos apresenta visualmente um acúmulo que é parcialmente decodificado pela memória, mas quando você se aproxima, existe uma série de micro referências que não conseguimos decodificar facilmente numa visão mais sintética e eu queria transmitir isso através dos meus trabalhos. Da mesma forma como ocorre na natureza, também existiam procedimentos advindos da ilusão. O bordado não parecia bordado e a cerâmica não parecia cerâmica. Essa ficção da materialidade e dos procedimentos permeia quase todos os objetos expostos.

E: E quais foram os materiais utilizados nesses procedimentos?

SM: Trabalhei com materiais reciclados e não convencionais e queria que eles não fossem vistos como lixo. Eu sempre busquei a qualidade nobre desses materiais.

Por exemplo, quando você via em "Devir" um material que parecia ferro derretido, na verdade era membrana asfáltica. Esse material é utilizado para aquecer as casas na Argentina ou para ser aplicado na vedação de vazamentos. Ele é feito de petróleo e parece uma borracha com uma camada de alumínio. Eu aquecia esse material e criava formas orgânicas. Com isso, o conjunto expositivo final estabelecia uma relação interessante entre o clássico, o experimental e o contemporâneo. Pois misturei essas obras volumétricas e instalações com pinturas à óleo sobre tela. Para conseguir esses materiais não convencionais, eu fazia campanhas a fim de resgatar a memória dos materiais e da população. Foi dessa forma que consegui muitos colares e bijuterias e passei a criar minhas obras com esses materiais. Para trabalhar com tudo isso em meu processo criativo experimental eu encontrei um tipo de resina chamada "dimensional cristal". Com esse tipo de resina líquida consegui um efeito interessante que mantinha o brilho, garantia um acabamento esmaltado aos trabalhos e que futuramente facilitaria a limpeza.

Figura 6. Sindri Mendes. 2017. "Aventura". Técnica Mista. 65x65. Fotografia de: Yezabel Candiotti.

Figura 7. Sindri Mendes. 2017. "Aventura". Detalhe.

E: Qual seria o cerne da exposição "Devir"?



SM: O trabalho estava falando sobre o dinamismo da existência. Tinha um caráter teatral, quase carnavalesco, contando uma história ao mesmo tempo aleatória e fragmentada, mas que também evidenciava alguns pontos principais que elegi. Logo no início do percurso expositivo, havia a ideia de gênese. Os trabalhos falavam dessa tensão entre o pensamento mítico, quase teocêntrico da origem a partir de um deus ou de uma entidade criadora do universo, com a linguagem científica. Neste primeiro momento o elemento água estava muito presente e eu criei meu próprio sincretismo e minha própria miscigenação de espécimes e culturas. Enfim, "Devir" fala dessa ideia de movimento como testemunho da vida. Devir é o próprio movimento vital, é o fluir dinâmico mais primário e mais básico da existência. A humanidade deveria entender melhor esse pensamento básico. Como o homem é capaz de matar o rio doce e buscar água em marte? Eu me posicionei em relação a isso, também falei de colonização e de neocolonização. Falei da questão do barroco, da teatralidade e da dramaticidade barroca. Falei sobre o universo da vida e da morte. A ideia era trazer o valor da vida e da existência e apontar algumas questões sobre isso.

E: O devir enquanto conceito filosófico orientou a escolha do título e da poética que permeia a exposição?

SM: Durante o processo de montagem da exposição eu notei que tinha sido influenciado pelo conhecimento filosófico. Percebi que o conceito de "devir" dialogava com todas essas associações que estavam presentes na minha exposição. Pois ele é uma ideia pré-socrática e que atravessa toda a história da filosofia. É um conceito debatido também pelos contemporâneos e aplicado até na educação. Devir é justamente a ideia dessa constante transformação, do próprio dinamismo da existência e das formas. Devir é um mistério, quase uma lei universal, uma transformação constante de tudo e de todas as camadas da existência e não só da matéria. Com esse conceito eu consegui fechar o processo. Notei que estava fazendo uma reflexão sobre a existência. Consegui me afastar de uma obra que poderia ser intimista e com questões muito subjetivas e que falariam somente de mim, para representar o próprio movimento, a humanidade. Percebi que eu falava do humano. Eu consegui reafirmar que o homem é natureza. O devir vinha para isso. Porque eu acho que quando você compreende essa ideia primária, que é tão básica, você não pode ser uma pessoa racista ou transfóbica. Você tem que entender que esse processo se dá de forma consciente. E eu acho que minha exposição exigia um processo meditativo por causa da quantidade de matéria. Eu queria promover o avesso do imediatismo. Acho que consegui, pois alguns espectadores revisitaram diversas vezes a exposição, a fim de captar novos detalhes que não poderiam ser apreendidos de uma única vez. Eu, por ser amazônico, sei que pra você ter uma experiência de contemplação, é necessário parar, silenciar, se desocupar das coisas do mundo e contemplar. Em minha exposição o exercício exigido era parecido. É necessário observar uma coisa e deixar uma imagem saturar sua visão, para apenas depois partir para outra contemplação. Eu poderia comparar esse tipo de ação com a ideia de "experiência de selva".

E: Essa 'experiência de selva' também dialoga diretamente com a arte barroca, não é mesmo? Além do barroco, você se inspirou em mais algum conceito relacionado diretamente com a arte brasileira nessa exposição?

SM: Também me interessou muito durante o processo, o conceito simbólico e cultural de antropofagia. A mestiçagem e esse pensamento mágico do Brasil. Eu fui questionando através das obras o que é verdade, o que é ciência e porque a ciência é um eixo inquestionável. Eu queria falar sobre o homem primitivo. Sobre o momento embrionário em que a humanidade busca qualidade de vida e tenta construir uma cultura e uma sociedade. Nessa investigação, descobri que o homem primitivo começa a valorizar a vida quando ele entende que é frágil e que a morte é algo eminente. Ou seja, a partir do funeral e do enterro, a dimensão da existência começa a se potencializar. Por isso a primeira visão que o espectador tinha da exposição eram essas tumbas intituladas "Sambaquis" e a partir delas ocorria a bifurcação dos percursos expositivos

Figura 8. Sindri Mendes. 2017. "Contra conquistista". Óleo sobre tela. 150x100. Fotografia de: Yezabel Candiotti.

E: E como se dava esse percurso?

SM: A princípio, as obras são mais abstratas e adentrando a exposição, aos pou-



cos, a figura humana começava a aparecer. Primeiramente surgiam algumas figuras anatômicas, como um fêmur e, posteriormente, adentravam-se outras questões. Por exemplo, existe uma obra chamada "Y fue El hombre um ser viviente" em que questiono a ideia da palavra "homem" tanto como um ser humano, quanto como representação da humanidade, querendo desconfigurar essa ideia de gênero. Pois, segundo a biologia, se sabe que no estágio mais básico todo o ser humano, até determinado momento, é mulher. Todos nós somos mulheres. Depois é que a genital masculina é gerada. Mas, a princípio, somos todos femininos. O masculino precisa vencer na biologia para existir, pois o feminino sempre está. Ele já e o princípio. Dessa forma, deixei muitas portas abertas na exposição, pois como o "devir" é o próprio movimento, eu não me censurei e me deixei "plasmar" todas as emoções, conceitos e sensações que me atravessavam naquele momento. Então todas as questões que podiam representar esse dinamismo e essa diversidade da existência eu queria que viessem à tona e se transformassem em objetos de forma fluída.

E: A instalação intitulada "Banquete" chamou a atenção dos espectadores e da crítica, como foi o processo criativo desse trabalho?

SM: O trabalho faz referência à Santa Ceia. A princípio eu não construí a instalação pensando nessa referência, mas ela surgiu. Talvez, por conta da minha imersão nas imagens barrocas. Ele constitui-se de uma mesa bem grande, cheia de pratos dourados, feitos de cerâmica esmaltada. A comida constitui-se de um volume, um totem que se encontra no centro. Aquele corpo, aquela forma que está lá, é uma forma feminina, uma espécie de sereia. É um bordado que se transformou em um grande volume. Essa comida, essa matéria, esse corpo servido na mesa está conectado a recipientes de soro que flutuam. Esses soros estão ligados a uma rede de pesca que

forma uma trama. É uma obra que dialoga com a ideia de fragilidade, com a própria fragilidade da matéria. A instalação também era composta por anzóis que saíam de cada prato num fio de pesca, por conta da influência da Amazônia e, também, do elemento água. Não estava falando somente de questões ligadas à natureza naquele trabalho, mas também de questões psicológicas. São muitas as interpretações que podem se dar a partir desse trabalho.

E: E como a exposição termina? Qual é o último trabalho observado pelo espectador?

SM: A exposição terminava com uma vídeo arte que se deu a partir de um registro que eu fiz de uma casa colonial que fica no interior do Recife. É uma casa que tem quase dois séculos, uma casa de peregrinação localizada no município de São João, no agreste pernambucano, conhecida como "Santuário de Santa Quitéria Flexeiras". Essa casa me deixou muito impactado porque ela é uma grande instalação espontânea, popular. Ela tinha uma diversidade enorme de objetos. Uma enorme memória temporal, de acúmulo de matéria construída por décadas de ciclos de peregrinações. Cada sala era totalmente ocupada por retratos e objetos do chão ao teto, formando uma visão vertiginosa. Ali você era capaz de vislumbrar claramente toda essa experimentação que constitui a própria diversidade da existência. Eram imagens de negros, de orientais, de brancos, pardos, de vida e de morte. O vídeo também falava da fragilidade da matéria. Da relação simbólica entre o divino e a matéria. Dentre outras relações.

Referências Bibliográficas

CÁNEPA, Cecília. *Devir: Sindri Mendes*. 2017. Disponível em: <<http://www.macla.com.ar/sites/default/files/tripticoSindri.pdf>>. Acesso em 20 ago 2017.



Figura 9. Sindri Mendes. 2017. "Banquete". Instalação. Técnica Mista. Fotografias de: Yezabel Candiotti.
Figura 10. Sindri Mendes. 2017. "Banquete". Instalação. Detalhe.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. GUATTARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: 34, 2011.

KRAUSS, Rolarind. *A Escultura no Campo Ampliado*. Trad, Elizabeth Carbone Baez. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. PUC-Rio. Rio de Janeiro, 1984. 2 ed. P.87-93. Disponível em: <https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf>. Acesso em: 20 out. 2017.

MARTINS, Marta. *Narrativas ficcionais de Tunga*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

MITCHELL, J. W. Fronteiras/Redes. In: SYKES, Krista. [org.]. *O campo ampliado da arquitetura - antologia teórica: 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 173-187.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. VAREJÃO, Adriana. *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados, 1998.

Submetido em: 13/07/2019

Aceito em: 04/11/2019

**Proposições,
registros e
ensaios visuais**

**Felipe Rodrigo Caldas¹,
Maria Fernanda Mioranza
dos Santos², Caio Eduardo
Kulkamp de Paula³**

A ranhura da alma cria a fenda do sufoco

The slot of soul creates the slot of
tightness

Une fente dans l'âme crée une
fissure suffocante

Resumo

O Ensaio visual referente a este resumo, constituído de oito fotografias, foi produzido durante a disciplina Projeto em Corpo Artístico do curso de Arte da Universidade Estadual do Centro Oeste – UNICENTRO e apresenta a temática “O Corpo nas Ranhuras”. Após leituras de autores como David Le Breton em específico seu livro “A Sociologia do Corpo” (1992) onde são abordados assuntos que apresentam a corporeidade humana enquanto fator social, sendo o corpo uma realidade mutante, um fato do imaginário social, um elemento de ligação com a energia coletiva e espaço para expressão de ideias. A Teoria do “Corpomídia”(2002) de Helena Katz e Christine Greiner, que trata do saber corporal adquirido nas relações de troca estabelecidos com o espaço também fundamentaram conceitualmente a ação. A partir dos textos lidos com sua, foi proposto uma série de performances fotográficas que exploram as relações do corpo com o espaço.

Palavras-chave: Processos Criativos; Corpo; Fotografia.

¹ Mestre em Artes pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, especialista em Arte na Escola e graduado em Arte Educação pela Universidade Estadual do Centro-Oeste - UNICENTRO. Atua como professor de Arte pela Rede Estadual de Ensino do Estado do Paraná. Atualmente atua como docente no curso de Arte da Universidade Estadual do Centro-Oeste. Foca suas pesquisas em torno dos Estudos da Educação em Visualidades, Cultura Visual, Gênero. e das questões da Educação, Ensino da Arte, Currículo, Metodologias. É coordenador do Projeto de Extensão LIAV - Laboratório de Investigação em Artes Visuais Membro do Grupo de Pesquisa em Arte - Unicentro Membro do Grupo de Pesquisa em Arte, Educação e Imagens, ARTEI - UEM.

² Graduada em Arte pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), extensionista no projeto: Grupo de Estudos em Teatro e Educação- GETED. Foca seus estudos nos imbricamentos entre Artes Visuais e Artes Cênicas, desenvolvendo a pesquisa “A Evolução do Grotresco” sobre a anatomia grotesca durante o renascimento, o corpo e o grotresco visto na atualidade, mais especificamente dentro do campo visual. Tem experiência na área de arte, dando ênfase nas Artes Cênicas, com maior produção em performances, coreografias, e peças teatrais.

³ Artista Visual e Estudante. Professor formado no curso de Formação de Docentes (Magistério) pelo Colégio Estadual Professora Reni Correia Gamper - EMPN com enfoque nos anos iniciais e ensino fundamental I. Atualmente é acadêmico do curso de Arte na Universidade Estadual do Centro- Oeste - UNICENTRO, membro do grupo de Pesquisa em Artes, extensionista participante nos projetos: - Laboratório de investigação em Artes Visuais - LIAV e - Grupo de Estudos em Teatro e Educação - GETED na mesma instituição de ensino e extensionista bolsista Pibis no Projeto EPA! (Experimentações e Produções em Arte). Foca suas pesquisas em torno de questões da Cultura Visual, Gênero, Sexualidade, Cena Drag e Teoria Queer. Tem experiência na área de Arte, com ênfase em Artes Visuais com maior produção em colagem digital e Artes Plásticas como a gravura.

Abstract

The visual essay referring to this summary, consisting of eight photographs, was produced during the discipline Project in Artistic Body of the Art course at the State University of the Midwest - UNICENTRO and presents the theme "The Body in the Slots". After readings by authors such as David Le Breton in specific his book "The Sociology of the Body" (1992) where subjects that present the human corporeality as a social factor are approached, the body being a changing reality, a fact of the social imaginary, an element of connection with collective energy and space for expression of ideas. The "Corpomídia" Theory (2002) by Helena Katz and Christine Greiner, which deals with the bodily knowledge acquired in the exchange relations established with the space also conceptually grounded the action. From the texts read with his, a series of photographic performances was proposed that explore the relations of the body with space.

Key-words: Creative Processes; Body; Photography.

Abstract

L'essai visuel faisant référence à ce résumé, composé de huit photographies, a été produit dans le cadre du cours Projet de discipline dans le corps artistique de l'art à l'Université d'État du Midwest - UNICENTRO et présente le thème «Le corps dans les machines à sous». Après des lectures d'auteurs comme David Le Breton dans son livre «La sociologie du corps» (1992) où des sujets qui présentent la corporéité humaine comme facteur social sont abordés, le corps étant une réalité changeante, un fait de l'imaginaire social, un élément de connexion avec l'énergie collective et l'espace d'expression des idées. La théorie «Corpomídia» (2002) d'Helena Katz et Christine Greiner, qui traite des connaissances corporelles acquises dans les relations d'échange établies avec l'espace, a également fondé conceptuellement l'action. A partir des textes lus avec lui, une série de performances photographiques a été proposée pour explorer les relations du corps avec l'espace.

Mots Clés: Creative Processes; Body; Photography.

O corpo é cercado por aspectos simbólicos, em qualquer uma das linguagens artísticas ele fala, expressa por meio de movimentos, gestos, postura a subjetividade presente no indivíduo e até mesmo a forma de cobrir o corpo expressa significados socialmente instituídos.

Estudos sobre a sociologia do corpo, buscam compreender “a corporeidade humana como fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representação e imaginário”. (BRETON, 1992). Enfim compreender os sentidos e significados do corpo perpassa inúmeras discussões ao longo dos anos.

Antes de qualquer coisa, a existência é corporal, existimos porque somos/temos um corpo. Muito se discute em relação a esta indagação entre ser e estar num corpo. Existir é movimentar-se no meio, modificar este meio e ser modificado por ele. O corpo produz sentidos e, assim, insere o homem de forma ativa em determinado meio. É com o corpo e por meio do corpo que sentimos o mundo que habitamos, estabelecemos contato e somos capazes de modificar o meio. Sobre isso Breton comenta:

Os usos físicos do homem dependem de um conjunto de sistemas simbólicos. Do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator. Através do corpo, o homem apropria-se da substância de sua vida traduzindo-a para os outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade. (BRETON,1992 p.7)

Esses sistemas simbólicos descritos por Breton, em seu livro *A Sociologia do Corpo*, materializam-se por sistemas como a fala, nos gestos, na escrita, no desenho entre outros meios variados que o ser humano criou para produzir sua existência, esse simbolismo que Breton aborda está ligado a forma como estabelecemos relação com o outro e tornar o mundo mais humano, menos hostil e que se dá por meio das nossas relações enquanto indivíduos, com outros indivíduos e com o meio. Essa construção não se limita a nossa primeira formação, ela se modifica conforme nossas redes de relacionamento se modificam.

Apesar de nossas particularidades corporais, a expressão corporal é se adapta a sociedade a qual fazemos parte. As pessoas, a cultura, condições de clima e tempo servem para elucidar o grupo a qual pertencemos.

Essa teoria possui relação com o pensamento de Helena Katz e Christine Greiner em seu artigo *A Natureza Cultural do Corpo* (2002), as quais defendem uma teoria do corpomídia. Segundo essa teoria o corpo sempre está em um ambiente, e corpo e ambiente trocam informações. Segundo as autoras essa troca não segue a linha de dar e receber, mas transita pelo campo da contaminação. Assim sendo, o corpo se constitui um conjunto de informações trocadas. Essas informações trocadas interferem e contaminam o corpo.

São todas essas informações que habitam o corpo dos modelos que estão presentes nas imagens. As relações ou inserções do corpo presente neste trabalho com as ranhuras, refletem uma maneira de pensar e se inserir parte do mundo.

Esses conceitos explorados aparecem no texto poético e nas imagens produzidas.

A RANHURA DA ALMA CRIA A FENDA DO SUFOCO

A liquidez que afoga a liberdade humana de sentir, ser e permanecermos vivos.

Nada aqui faz sentido, o mundo é só o preenchimento de alguma ranhura pelo universo. Fendas e mais fendas se recriam a cada instante. Na permanência da alma tudo é aberto, nas feridas que se esvaem a cada segundo, nunca se sabe por onde corre este sangue, tudo que jorra, tudo que brilha, tudo que flui.

O acaso se deixa escorrer pelo tronco, pela alma, pela vida. Nada somos senão mais uma das milhares e inconfundíveis ranhuras que nos cercam.

Representamos rupturas e falhas que nos mostram estar vivos, mesmo com o sufoco e o atrapalho do breu que nos agride. Nada somos e nada seremos.

As estrias que rasgam as pernas ao meio, no côncavo do risco que se corta, talha o chanfro em três quartos de madeira.

Nada pensa o ser humano, só se vive o que precisa. Os casulos que envolvem os cérebros e fazem arder do jeito mais profano que pode.

Tudo aqui foi pensado pela crítica, pela dor, e pelo amargo de ser quem se consegue ser, neste lugar as borboletas não têm asas, nunca tiveram cor, e o desfoque que desconforta, abre o buraco do olhar centrado.

Os nascimentos, as caras e as máscaras se propagam no século do vento, tudo é efêmero, menos o olhar parado que vaga nas lembranças dos trabalhos por fazer, do céu que se deve olhar, até que o dia acabe e a ranhura se feche com seu pescoço atado a ela.

Qual é o preço da hora? Qual a fenda que se cria até que outra consiga ser tão imensa quanto esta?

Nunca será respondido.

Será que o retilíneo, ou um segmento sem rasura, nos faria feliz?

Uma rotina programada, sem buracos no peito, sem abrir os braços, sem trançar as pernas.

Seria então uma corda bamba? Uma mesa prestes a cair no chão frio.

Fomos programados para as linhas paralelas, somos pontos no espaço ligeiramente se conectando uns aos outros até os fins dos tempos.

Tão sinuosos como as estradas, fizemos curvas e mostramos perigos. Nada dura tanto tempo, tudo aqui se quebra, tudo aqui se estraga.

Nada tão errado quanto ser um pedaço de carne que chora, respira, sangra, morre e apodrece. Não sabemos quem somos e muito menos para onde vamos, e é claro que o que se deixa aqui, não fica aqui.

E se fossemos imortais? Qual seria o desespero da vez?

O desejo é a morte, desejamos vorazmente morrer, precisamos da morte para que assim, surjam ranhuras menores, que se tornarão ranhuras infinitas repletas de átomos e poeira até que sejam varridas novamente para algum buraco dentre tantos buracos que formam o universo.

Somos então crateras que a gravidade conseguiu segurar.

Aprecie o sufoco que é estar vivo sendo rasgado diariamente por meros desconhecidos, admire a beleza que é participar dos estragos, seja o vulcão mais bonito com o calor potente que destrói tudo.

A catástrofe mais bonita que uma ranhura é capaz de ser.

















Fig. 1 a 8: Humanoide 1. Humanoide 2. Humanoides 1. Humanoides 2. Humanoide 3.
Humanoide 4. Humanoides 4. Humanoide 5, 2019, Fotografia.

Referências

LÊ BRETON, D. 1953- *A sociologia do corpo* / David Lê Breton; 2. ed. tradução de Sônia M.S. Fuhrmann. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

KATZ, H; GREINER, C. A Natureza Cultural do Corpo. In: *Lições de Dança 3*. SOTER, Silvia & PEREIRA, Roberto (org.): pág. 77-98. UniverCidade Ed., Rio de Janeiro, 2002.

Submetido em: 30/10/2019

Aceito em: 11/03/2020

Felipe Rodrigo Caldas, Maria Fernanda Mioranza
dos Santos, Caio Eduardo Kulkamp de Paula

Danillo Gimenes Villa¹

Eu te darei o céu, meu bem - permanência.

I'll give you heaven, sweetie -
permanence.

Je te donnerai le ciel, mon amour -
permanence.

Resumo

Eu te darei o céu, meu bem - permanência. 32 fotos de 32 dias em que visitei uma galeria e descolei, de uma parede, uma foto gigante de um objeto que voa em uma paisagem rural. Após alguns dias repetindo a ação, não reconhecia mais o que a imagem registrava. A galeria, vazia e lavada, passou a guardar uma paisagem incomunicável. Procurei o que Deleuze chamaria de a sutileza insubstituível do associacionismo.

Palavras-chave: Paisagem; Memória; Apagamento; Permanência.

Abstract

I'll give you heaven, sweetie - permanence. 32 photos from 32 days when I visited a gallery and took off, from a wall, a giant photo of an object that flies in a rural landscape. After a few days repeating the action, no longer recognized what the image registered. The gallery, empty and washed, started to keep an incommunicable landscape. I looked for what Deleuze would call irreplaceable subtlety of associationism.

Key-words: Landscape; Memory; Erasure; Permanence.

Résumé

Je te donnerai le ciel, mon amour – Permanence. 32 photos de 32 jours pendant lesquels j'ai parcouru une galerie et j'ai décollé d'un mur une photo géante représentant un objet volant dans un paysage rural. Après quelques jours à répéter la même action je ne reconnaissais plus ce que l'image représentait (enregistré). La galerie vide et lavée a commencé à recéler un paysage incommunicable. J'ai cherché ce que Deleuze appellerait la subtilité irremplaçable de l'associationnisme.

Mots-clés: Paysage; Mémoire; Effacement; Permanence.

¹ Doutor em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (2012), mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (2003) e graduado em Educação Artística pela mesma instituição (1994). É professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina, das disciplinas de Desenho e Pintura. Atua como chefe da Divisão de Artes Plásticas da Casa de Cultura da UEL - desde 2011. É coordenador e orientador do projeto - Ateliê Permanente.

Eu te darei o céu, meu bem - permanência

Eu te darei o céu, meu bem - permanência - é um conjunto de fotos que surgiu da retirada (que durou 32 dias) de uma foto de 3,10 x 9,40 m da parede da galeria do departamento de Artes Visuais da Universidade Estadual, em Londrina. A foto foi feita na chácara onde meus pais vivem, no interior de São Paulo. Nela, aparece parte da propriedade como cenário e uma espécie de edredom de pelúcia azul claro, que foi fotografada no momento em que foi lançado ao ar. O título, pré-existente, funciona como proposição de diversos trabalhos. Eu te darei o céu meu bem, é uma mentira sedutora, inicialmente. A tentativa de tornar a sentença um fato gerou o edredom (1,5 x 5m), que foi lançado muitas vezes ao ar e caiu, todas as vezes. A foto, bonita, porque tudo pode se tornar "bonito na foto", foi escolhida entre muitas. Ampliada até a dimensão da parede disponível, participou de uma exposição e sua evidência era indiscutível. A mentira inicial que a gerou, que fica boa na boca dos charlatões, volta e meia retorna, porque mentiras sinceras interessam.

Para a sentença, há uma pele a cada vez, que muda sua materialidade batizando diferentes objetos a cada vez, na dimensão ou na maneira como se relaciona com o contexto. Já foi objeto na exposição: Nunca mais minta pra mim (DaP UEL 2012) ação, foto, cartão de visitas, e agora se desdobra em fotos de registro de um desaparecimento. A galeria foi reservada por mais um período (22/10 a 22/11 de 2019) após o término da referida exposição e, nesse período, foi criada uma rotina: ir todos os dias ao espaço e retirar uma parte da fotografia na parede. A galeria permaneceu fechada durante todo o tempo, como forma de intensificar a incomunicabilidade e a inacessibilidade para quem assistisse o processo pela frente, de vidro, da galeria. A intenção era fazer durar, repetir para estender, testar fisicamente a durabilidade da memória, com trocas inevitáveis mútuas entre experiência e mentiras, objeto, sentidos e arquivamentos.

Na vitrine da galeria fechada, foi plotado esse fragmento alterado de texto do livro *O Aleph*, de Jorge Luís Borges (alterações em itálico): Nas horas desertas ... ainda posso caminhar ... *A paisagem* costuma surpreender-me como *aparição involuntária, nos objetos, na consciência emprestada ou inventada*, na rasgadura do Véu. Vinculo essa opinião a esta notícia: para perder-se em Deus, os sufis repetem seu próprio nome ou os noventa e nove nomes divinos até que eles já nada querem dizer. Eu desejo percorrer esse caminho. Talvez acabe por gastar *a paisagem* à força de pensar e repensar nela; talvez, por trás da moeda, esteja o *Vazio* (BORGES, JORGE LUIZ, 1992, p.62).

Retornar e atacar a imagem, 32 vezes, 32 dias, em diferentes momentos dos dias, até que ela desaparecesse, multiplicando seus efeitos. Procurando a paisagem na imagem, que se desfazia, e movido por uma certa ansiedade que fazia o foco oscilar, pressenti a falência do processo, um não dar certo eminente, que colocaria tudo a perder. Didi Huberman diz, a respeito do estudo de Warburg sobre a sobrevivência das imagens, que "a incorporação...realmente se afigura uma espécie de 'fato psíquico total', um processo tão poderoso que, por 'apropriação' da coisa, é capaz de construir a identidade, esse 'sentimento do eu' [Ich-Gefühl], mas também de

destruí-la, fazendo 'o sujeito se perder no objeto' [Verlust des Subjekt] " (DIDI-HUBERMAN, GEORGES, 2013, p.338).

Recuo até a experiência no lugar onde a foto foi tirada, mas posso ir mais para trás se penso na sentença, mas também posso recuar para trás e para o lado, pensando em quem me fez usar a sentença e por que, ou em como aquela paisagem específica me afeta.

A foto impressa ocupou totalmente a parede do fundo da galeria. Assim instalada e por ser a foto de uma paisagem, fez parecer que a galeria se abria para uma área externa.

Muitas características convergem para a singularidade da imagem. Sua dimensão, a luz do meio dia que recorta o objeto que voa, o formato do edredom, que, inflado de ar, adquire a forma de uma espécie de túnel. Esses elementos somados despertam uma série de ritos diante de um núcleo que se traveste múltiplas vezes e permanece como forma misteriosa. Torna-se uma espécie de amplitude, uma paisagem que não sabia que poderia ser, um documento que certifica para si uma capacidade adquirida de ser o que não era depois de experimentar o que se tornou.

Sobre a imagem, a montagem na galeria e as fotos do processo apresentadas aqui: Tudo está voando ou caindo.

















Referências

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Globo, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*: Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Submetido em: 07/06/2020

Aceito em: 07/07/2020

Elke Pereira Coelho
Santana¹

Paisagens em Iracema

Landscapes in Iracema

Paysages en Iracema

Resumo

Conjunto de fotografias realizadas com máquinas Polaroid a partir de detalhes da paisagem. Apreendidas em situações e lugares distintos, e permeadas por certo anacronismo inerente ao aparato técnico empregado, as imagens estabelecem relações com a memória ao mesmo tempo em que almejam aproximações metafóricas com a ideia de afeto e de solidão.

Palavras-chave: fotografia; paisagem; memória.

Abstract

Set of photographs taken with Polaroid cameras from landscape details. Taken in different situations and places and permeated by a certain anachronism inherent to the technical apparatus employed, the images establish relations with memory while, at the same time, aim at metaphorical approaches to the idea of affection and solitude.

Key-words: photography; landscape; memory.

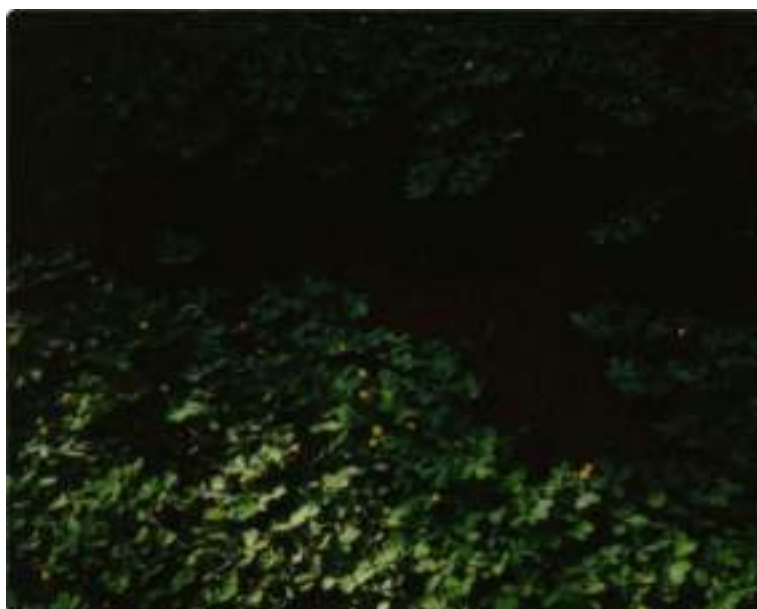
Résumé

Ensemble de photographies prises par appareils photographiques Polaroid à partir de détails du paysage. Capturées en situations et endroits distincts et imprégnées d'un certain anachronisme inhérent à l'apparat technique employé, les images établissent des relations avec la mémoire en même temps qu'elles cherchent des approximations métaphoriques avec l'idée d'affection et solitude.

Mots-clés: photographie; paysage; mémoire.

¹ Pesquisadora, artista e professora no Departamento de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina. Possui graduação em Educação Artística pela Universidade Estadual de Londrina (2005); especialização em Literatura Brasileira, pela mesma instituição (2007); mestrado em Artes Visuais - Poéticas Visuais - pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009); e doutorado em Artes Visuais – Poéticas Visuais – pela Escola de Comunicações e Artes da USP (2014). Participou de exposições coletivas e individuais, entre elas: Área de risco, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (2014); Quando os objetos se tornam abismos, Divisão de Artes Plásticas da Casa de Cultura Univeridade Estadual de Londrina (2013); Delicadezas incisivas, Galeria da Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiânia (2011); Ontem o dia estava assim e outras anotações gráficas, Museu Victor Meirelles, Florianópolis (2010); Ocorrências Silenciosas, Sala Theodoro De Bona, Museu de Arte Contemporânea do Paraná (2010). Organizadora, juntamente com Danillo Villa, do livro Cartografias Cotidianas (2011).













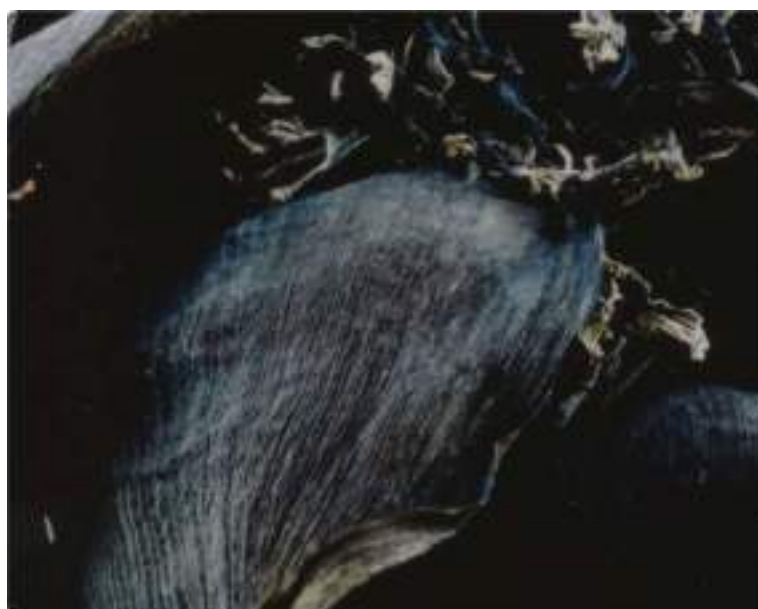








Fig. 1 a 10. Elke Coelho. Paisagens em Iracema, 2014-2018.
Fotografia/ Polaroid. 8 x 10 cm [cada].

Submetido em: 07/07/2020
Aceito em: 07/07/2020