

**ANAIS DO I ENCONTRO DE PESQUISADORES PPGA/RJ E
17º ENCONTRO DE ESTUDANTES DO PPGAV/EBA/UFRJ**

[Des]limites da Arte: reencantamentos, impurezas e multiplicidades

Universidade Federal Fluminense — UFF

Universidade Federal do Rio De Janeiro — UFRJ

Universidade do Estado Do Rio De Janeiro — UERJ

Organizadores

Alda de Moura Macedo Figueiredo (mestre UFF)
Daniela Corrêa Seixas (mestranda UERJ)
Davi Ribeiro (mestrando UFF)
Emília Teles da Silva (mestranda UFRJ)
Isabela Roriz (mestranda UFRJ)
Lílian Soares (mestranda UFF)
Marcelo S. Wasem (doutorando UFRJ)
Maria da Glória Silva Costa (doutoranda UFRJ)
Mariana Novaes (mestranda UFRJ)
Mônica Cauhi Wanderley (mestranda UFRJ)

Auxiliares

Antonio Barros (mestrando UERJ)
Camila Rocha Campos (mestranda UERJ)
Raphael Soifer (mestrando UFF)
Rachel Souza (mestranda UFF)

Apoio:

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA/UFRJ
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte – IACS/UFF
Programa de Pós-Graduação em Artes – Instituto de Artes/UERJ

Identidade Visual, Projeto da Capa e Revisão:

Mariana Novaes e Marcelo Wasem

Projeto do miolo e diagramação:

Emilia Teles

E56 Encontro de Pesquisadores PPGA/RJ e 17^o Encontro de Estudantes do PPGAV/EBA/UFRJ (1. : 2010 : Rio de Janeiro, RJ).

Anais do 1. Encontro de Pesquisadores PPGA/RJ e 17. Encontro de Estudantes do PPGAV/EBA/UFRJ: [Des]limites da arte: reencantamentos, impurezas e multiplicidades / Coordenadores: Luiz Sérgio de Oliveira, Luiz Cláudio da Costa, Maria Cristina Volpi Nacif. – Rio de Janeiro : UFRJ, Escola de Belas Artes, 2010. 500 p. : il. ; 21 cm.

1. Artes visuais – Congressos. I. Oliveira, Luiz Sérgio de. II. Costa, Luiz Cláudio da. III. Nacif, Maria Cristina Volpi. IV. Encontro de Estudantes do PPGAV/EBA/UFRJ (17. : 2010 : Rio de Janeiro, RJ). V. Título. VI. Título: [Des]limites da arte : reencantamentos, impurezas e Multiplicidades.

CDD 741.6

**ANAIS DO I ENCONTRO DE PESQUISADORES PPGA/RJ E
17º ENCONTRO DE ESTUDANTES DO PPGAV/EBA/UFRJ**

[Des]limites da Arte: reencantamentos, impurezas e multiplicidades

Coordenadores:

Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira — UFF

Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa — UERJ

Prof.^a Dr.^a. Maria Cristina Volpi Nacif — UFRJ

Escola de Belas Artes
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro | 2010

AGRADECIMENTOS

A organização de um Encontro de pesquisadores em Artes não é tarefa fácil, necessitando da disposição sincera de pessoas que atuem em prol de um objetivo comum.

Para viabilizar tal evento, foram necessárias muitas reuniões, nas quais participaram os alunos dos cursos de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, da Universidade Federal Fluminense e da Universidade do Estado do Rio de Janeiro; mais precisamente da Escola de Belas Artes (UFRJ), do Instituto de Arte e Comunicação Social (UFF) e do Instituto de Artes (UERJ).

Sob o tema *Deslimes da Arte, o I Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro*, através de mesas de discussão, oficinas de artes e exposição, representou um fórum para debates e discussões em torno de questões relacionadas aos diferentes processos em artes visuais.

A partir das temáticas desenvolvidas nas diferentes linhas de pesquisa dos referidos programas, os artigos, as oficinas e os trabalhos expostos refletiram o estágio de amadurecimento de nossa práxis.

Neste sentido, a participação conjunta dos alunos foi sem dúvida essencial. No entanto, não podemos deixar de citar a cooperação e o auxílio dos professores que, diretamente, nos orientaram e incentivaram.

Portanto, agradecemos a:

Dr^a. Maria Luiza Fragoso e Dr^a. Sheila Cabo pelo incentivo inicial à elaboração do Encontro;

Dr. Luiz Sérgio de Oliveira, Dr. Luiz Guilherme Vergara, Dr. Luciano Vinhosa, Dr. Amaury Fernandes, Dr^a. Maria Luisa Fragoso, Dr^a. Maria Clara Amado e Dr^a. Maria Berbara por constituírem a comissão de seleção dos artigos que vieram a compor as mesas de discussão e que são aqui apresentados;

Dr^a. Maria Cristina Volpi, Dr. Luiz Sérgio de Oliveira e Dr. Luiz Cláudio da Costa que, na função de coordenadores dos respectivos programas de pós-graduação, acolheram a proposta do evento e ofereceram o suporte necessário.

Também se faz necessário enfatizar o apoio das instituições, já que sem essas a viabilização do encontro não se daria. Agradecemos aos diretores, coordenadores e funcionários do Centro de Artes Helio Oiticica, do Parque das Ruínas e do Museu da Maré, por nos receberem em seus estabelecimentos; especificamente a Ana Durães, Gilson de Barros/Marta Santos e Luiz Antônio de Oliveira, que nos atenderam durante todo o processo de estruturação do evento.

SUMÁRIO

Apresentação	8	O orkut é a vitrine <i>Fátima Cristina Vollú da Silva Brito</i>	94
ARTE, COGNIÇÃO E CULTURA		Entre bancos, cadeiras e poltronas. O uso social e simbólico dos “deuses domésticos”.	
A trajetória dos bailes de carnaval das primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro e as influências nas suas decorações <i>Carla Vaz da Silva</i>	12	<i>Maria da Gloria Silva da Costa</i>	106
Memória viva Guarani Mbya: a aldeia Tekoa Mbo’yty como espaço artístico, cultural e etnoturístico <i>Cristina Campos</i>	22	Odara: o conceito de belo no Candomblé e suas contaminações: um estudo sobre o conceito de belo nos candomblés cariocas e baianos do início do século XXI. <i>Kate Lane</i>	116
A territorialidade dos corpos na prisão: uma análise do documentário “O Prisioneiro da Grade de Ferro” <i>Emmanuelle Dias Vaccarini</i>	32	A aceleração das imagens nos seriados de animação produzidos para a TV – um traço da pós-modernidade <i>Nathalie Balloussier Fernandes Braga</i>	126
Elementos da visualidade guarani contemporânea: o artesanato em seu estado de dissolução <i>Isabela Frade e Marlucci Reis</i>	42	Correspondências artísticas na direção de arte de L’inhumaine (Marcel L’herbier, 1923) <i>Tainá Xavier Pereira</i>	138
Se expressando: uma interface entre o ensino das artes visuais e da música <i>Luciana Calegari Santos Lima e João Cardoso Palma Filho</i>	53	POÉTICAS INTERDISCIPLINARES	
CULTURA VISUAL E CULTURA MATERIAL		Interfaceologia da sensorialidade <i>Alexandra Cristina Moreira Caetano</i>	152
Da iconologia à cartografia: uma breve história da repercussão da alegoria da América no século 17 <i>André Monteiro de Barros Dorigo</i>	64	O artista visual e a criação da cena teatral contemporânea enquanto acontecimento <i>Claudia Lewinsohn</i>	162
Escritas orientais em analogias entre dança e arquitetura <i>Eloá Batista Teixeira</i>	75	Esculpindo o imateria <i>Davi Ribeiro</i>	171
O olhar sobre a mulher na história em quadrinhos <i>All You Need Is Love</i> <i>Emília Teles da Silva</i>	84	Passeio ao zoológico – um email ilustrado <i>Jefferson Miranda</i>	180
		Os pressupostos da criação na Fondazione Pontedera Teatro – primeiras reflexões ou tomando fôlego para uma travessia <i>Letícia Maciel Leonardi</i>	189
		Ativando interstícios nos encontros e desencontros na Maré: reflexões sobre arte e colaboração <i>Marcelo S. Wasem</i>	200

Prono ordinário (A Pele E O Poema):
Waltércio Caldas e Álvaro De Campos
Marcus Alexandre Motta 211

Olhar Chiq: fragmentos de um processo
colaborativo de arte
Mariana Novaes de Medeiros 219

PROCESSOS ARTÍSTICOS CONTEMPORÂNEOS

Campo/evento/arquivo
Cristina Ribas 232

A arte pública e o corpo despossuído de
território no processo de urbanização
Élder Sereni Ildefonso 245

A imagem animada
Eliane Gordeeff 256

O desejo antes da falta: investigações sobre
o ato artístico
Elisa de Magalhães 268

Linha no tempo
Inês de Araújo 278

O feminino e a produção têxtil artesanal:
reencantamentos na arte contemporânea
brasileira
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte 288

Flor: imagens e reflexões sobre os ciclos da
vida e a arte
Marcia Sousa da Rosa 300

Ensaia: performance, escrita, costura
Mariana Maia 311

Horizontes em trânsito
Nelson Ricardo Ferreira da Costa 323

Desenhos performáticos —temporalidades
Nena Balthar 332

HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DA ARTE

Francisco e Domingos: uma iconografia
comum de dois santos fundadores
– (séculos XVI-XVII)
Aldilene Marinho César Almeida Diniz 342

Arte e natureza: uma idéia de paisagem na
arte contemporânea
Ana Marcela França de Oliveira 354

Arcano XIV: uma teoria da arte?
Antonio Leandro Barros 361

Os registros de José dos Reis Carvalho na
comissão científica de exploração ao Ceará
e a importância da construção da nação
Clarice Ferreira de Sá 370

Arte sacra: do Arraial do Tejuco à Mogi
das Cruzes
Danielle Manoel dos Santos Pereira 381

Pombo: passos de um oratório do Grão
Pará setecentista
Domingos Sávio de Castro Oliveira 392

Cildo Meireles: recepção e crítica
Jacqueline Medeiros 405

As diversas faces do cinema iraniano atual
Kelen Pessuto 415

A tirania da Vênus: relações entre a deusa
e a representação da mulher na arte.
Leidiane Carvalho 427

Chema Madoz: uma fotografia singular
Lilian Soares 437

Imagens que traem: os espelhos em senso,
de Luchino Visconti
Marcelo da Rocha Lima Diego 446

Possíveis intepretações sobre *A Carioca* de
Pedro Américo
Monica Cauhi Wanderley 458

Franjas e fronteiras: religiões de origem
africana e arte brasileira
Raquel Fernandes 470

Problemáticas em torno de autorias
e autores nos azulejos do convento
franciscano de Salvador
Silvia Barbosa Guimarães Borges 481

Representações de Iemanjá entre África
e Brasil
Suzana Marchiori Moura Salomão 490

APRESENTAÇÃO

[Des]limites da arte: reencantamentos, impurezas e multiplicidade

O *I Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro* foi uma empreitada conjunta de três universidades públicas – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense e Universidade Federal do Rio de Janeiro -, e a publicação dos Anais do Encontro indica a importância da pesquisa na produção do pensamento voltado para as artes e para a memória viva da cultura.

Sobretudo, o Encontro e este registro das comunicações e trabalhos propostos no evento mostram o engajamento da universidade na construção da arte como prática e saber que visa a liberação da vida controlada, tornada pequena, meramente útil, numa sociedade pautada pelo consumo imediato dos bens culturais. O Encontro dá a medida do valor da arte que participa da vida pública, ajudando a constituir o espaço comum da urbes contemporânea e a produzir sujeitos inventivos na lida com os milhares de dispositivos que parecem dispensar a inteligência na vida cotidiana ou a contar somente com ligeiros cliques digitais. A experiência da criação é hoje tão mais importante quanto mais ela mostra os caminhos que abrem as possibilidades virtuais da vida em nosso mundo, que produzem os deslimites necessários para a vida atuar.

Congregando ainda em um único evento o Encontro Regional da ANPAP/RJ e o 17º Encontro de Alunos do PPGAV/EBA/UFRJ, este *I Encontro de Pesquisadores dos PPGA-RJ* é também a mobilização de artistas e pesquisadores interessados em se reunir para o debate e troca de experiências.

O Encontro e os Anais constituem o retorno que a pesquisa deve trazer para a sociedade, sendo mecanismos fundamentais para a divulgação das pesquisas em arte desenvolvidas em nosso Estado. Contando com 55 apresentações nas mesas de discussão, o Encontro computa ainda várias oficinas práticas e exposições, além de envolver três instituições de arte da cidade do Rio de Janeiro: o Centro de Arte Hélio Oiticica, o Parque das Ruínas e o Museu da Maré. Com esse Encontro, organizado por alunos e apoiado pelos Programas de Pós-Graduação em Artes de três universidades

públicas do Estado do Rio de Janeiro, a sociedade carioca e a comunidade acadêmica têm a oportunidade de ver os frutos de seu investimento dos últimos anos no campo das artes visuais.

Luiz Cláudio da Costa
Coordenador do PPGA-IA-UERJ

Luiz Sérgio de Oliveira
Coordenador do PPGCA-IACS-UFF

Maria Cristina Volpi
Coordenadora do PPGAV-EBA-UFRJ



**ARTE, COGNIÇÃO
e CULTURA**

A TRAJETÓRIA DOS BAILES DE CARNAVAL DAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX NO RIO DE JANEIRO E AS INFLUÊNCIAS NAS SUAS DECORAÇÕES

Carla Vaz da Silva

Estudante de Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ

RESUMO:

Neste trabalho temos por objetivo uma breve análise do início do período de realização dos bailes de carnaval no Rio de Janeiro, e de como o teatro de revista, as peças da Broadway, a commédia dell'arte, influenciaram o universo dos cenógrafos nas primeiras décadas do século XX e contribuíram esteticamente na criação e execução das decorações dos bailes neste período.

Palavras-chave: Bailes de Carnaval, Rio de Janeiro, Cenografia

ABSTRACT :

In this work we have the beginning of the carnival balls in Rio de Janeiro, and as the revues, the Broadway plays, the Commédia dell'Arte influenced the world of stage designers of the time and contributed in the construction of aesthetically decorations of the balls in the first decades of the twentieth century.

Keywords: Carnival Balls, Rio de Janeiro, Scenography

“Ô Abre Alas que eu quero passar.”⁽¹⁾ Esta marchinha, composta por Chiquinha Gonzaga em 1889, serve para ilustrar as mudanças que se faziam necessárias para a construção de uma nova linguagem no carnaval, em especial no carioca, objeto deste artigo. O Rio de Janeiro passava por um momento de transição que mudaria o rumo do nosso carnaval, com relação a musicalidade e também pela busca de uma identidade nacional. Até então, o carnaval carioca, como no resto do país, se divertia com o entrudo⁽²⁾, tradição que veio de Portugal e ficou durante muitos anos em nosso país, mas a imprensa, o poder público e os habitantes da cidade, insatisfeitos com esta violência, passariam então a buscar um novo divertimento .

“Trazido ao Brasil pelos primeiros colonizadores portugueses, o Entrudo acabaria se tornando o grande festejo dos dias de Carnaval e uma verdadeira mania nacional. No início do século XIX, entretanto a nova sociedade brasileira começaria a buscar uma festa, que substituísse os excessos “entrudísticos” que passavam a ser considerados grosseiros e indignos de um país independente, afastando-se do passado português e vinculando-se à modernidade francesa.”⁽³⁾

A sociedade carioca, que buscava meios de se divertir de forma mais civilizada sem a violência do entrudo nos dias que antecediam a quaresma⁽⁴⁾, foi então influenciada por modelos franceses de festas “carnavalescas”, com suas danças e músicas, começando assim a surgir os primeiros bailes na cidade. Existem indícios, segundo Hiran Araújo, que desde 1825 já ocorriam alguns bailes “em casas de famílias requintadas”⁽⁵⁾, mas a maioria dos pesquisadores considera como primeiro baile o realizado no Hotel de Itália no Largo do Rócio, promovido por uma italiana e seu marido que era hoteleiro, que então colocaram o seguinte anúncio; como relata Haroldo Costa.

“Hoje, 22 de janeiro, no Hotel de Itália, haverá baile mascarado com excelente orquestra, havendo dois *cornets a pinton*.” O primeiro Baile teve grande êxito, então, foi realizado um novo baile, desta vez em fevereiro, com o seguinte anúncio: “Baile de máscaras como se usa na Europa por ocasião do carnaval.”⁽⁶⁾

Os Bailes de carnaval passaram então a fazer um grande sucesso na sociedade carioca, com suas máscaras, suas fantasias e seu requinte, e ao final do século XIX o chamado “carnaval elitizado”, no qual a dança, a música e as

prostitutas traziam o tom de cunho popular, era objeto de grandes matérias da imprensa, evidenciado pelos jornais Gazeta de Notícias e Jornal do Brasil entre outros. Eduardo Coutinho nos relata que,

“Fazia-se a cobertura das festas nos teatros e os clubes elegantes tipo High Life, mas o destaque era dado mesmo aos préstimos críticos-alegóricos das grandes sociedades carnavalescas(realizado na noite de Terça-Feira Gorda)e aos bailes que essas sociedades realizavam em suas sedes, onde homens abastados deleitavam-se bebendo, comendo e pilheriando em companhia das “ novas Evas”, as mariposas dos cabarets chics.”⁽⁷⁾

Este carnaval elitizado continua no início do século XX com o processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro. Pereira Passos, então prefeito, instaura uma nova ordem urbano-industrial que alteraria fisicamente os espaços destinados as festas carnavalescas.

A simultaneidade das manifestações que já ocorriam no período do carnaval consolidam o que já acontecia no final do século XIX, acentuando diferenças sociais mais ao mesmo tempo demonstrando o poder de integração da festa.

“Competindo com o Entrudo o desfile das Grandes Sociedades e os bailes carnavalescos ofereciam uma opção mais “ civilizada” de folia, sem no entanto extingui-lo completamente. Condizentes com a inesgotável criatividade da população, cordões, blocos, ranchos, grandes sociedades e outros modos de brincar conviviam nos espaços da cidade onde as diferenças sociais se acentuavam, mas ao mesmo tempo confundiam-se na efervescência da festa.”⁽⁸⁾

A abertura da Av. Central é um momento importante pois estabelece novos espaços carnavalescos. Guimarães diz que,

“ As obras da avenida Central, iniciadas em 26 de fevereiro de 1904 e terminadas com sua inauguração , em 15 de novembro de 1905 concorreriam para dar a capital , dentro de um amplo projeto de reformas , o desenho urbano moderno da cidade e , com isso novos espaços carnavalescos. Desta forma, praças e avenidas se articulam geográfica e simbolicamente, estimulando os indivíduos a estabelecerem novos modos de festejar o tríduo momesco”.⁽⁹⁾

Acompanhando este processo , os bailes cada vez mais, se diferenciam como bailes de elite e aqueles chamados bailes populares:

As últimas décadas do século XIX vão marcar a separação cada vez mais nítida entre os bailes da elite endinheirada e aqueles freqüentados pela classe intermediária da população, mas permeáveis as influências do povo. Os bailes públicos passam a incorporar boa parte do espírito saudavelmente esculhambado do Entrudo popular, enquanto os bailes privados das classes mais abastadas tornam-se cada vez mais eventos fechados e exclusivos, (...) O que havia acontecido de importante na verdade era o surgimento de outro tipo de baile

carnavalesco que se situava na fronteira entre a esbórnica dos bailes públicos dos teatros e a sofisticação afetada dos bailes privados nas mansões da elite endinheirada. Muitos desses bailes “ intermediários eram aqueles produzidos pelas Sociedades Carnavalescas .”⁽¹⁰⁾

Percebemos então que os bailes passaram a se realizar além de hotéis, em casas, teatros, e clubes também. Lembrando que todos vivenciavam o carnaval, ele ultrapassa as barreiras impostas pelas sociedades, mas os bailes ainda restringiam a sua participação. Em consequência disto, um momento importante é a contratação a partir de meados do século XIX de profissionais da área de artes cênicas, cenógrafos, que já atuavam no carnaval e que passaram a trabalhar o espaço de decoração para ornamentar os bailes.

“criando-se uma espécie de espetáculo de luzes, formas, músicas e danças inusitadas para o deleite dos foliões, que caíam na farrá como se não houvesse amanhã.”⁽¹¹⁾

No início do século XX já havia um cuidado maior por parte dos cenógrafos e haviam novas concepções plásticas que faziam parte deste universo.

“O espaço do baile carnavalesco ganha então uma importância fundamental, e seu modelo passa a refletir os bailes de máscaras franceses. Se a indumentária luxuosa e as regras que definem quem pode ou não freqüentar o salão o definem com uma festa de elite, são as decorações espetaculares que definem aquele espaço como “especial” e sobretudo, um espaço promotor de uma realidade onírica proposta aquela representada pelo cotidiano.”⁽¹²⁾

“A oficialização do carnaval em 1932 possibilitou a prefeitura organizar um calendário com um programa de eventos paralelos, no qual se incluía os bailes”⁽¹³⁾. O papel do cenógrafo passa a ter sua importância não só no Teatro com as elaborações das peças, mas também com a ornamentação dos bailes, que se tornaram temáticos, colocando inclusive elementos cenográficos nas decorações dos espaços. Mas de onde vinham as inspirações que passavam a fazer parte deste universo? Era início do século, a vivência maior dos cenógrafos era do teatro, e que mudanças estavam acontecendo neste espaço, que contribuíram para as novas concepções cenográficas? Uma dessas é o Teatro de Revista.

“Assim como nosso Teatro Musicado surge como derivado da opereta Francesa, a revista também recorre ao modelo Francês: um enredo frágil serve como elo de ligação entre os quadros que independentes, marcam a estrutura fragmentada do gênero. Seu ingrediente mais poderoso é a paródia, recurso do Teatro popular que consiste em denegrir um aspecto, fato, personagem, discurso ou atitude proveniente da cultura Erudita ou em outras palavras, da classe dominante.”⁽¹⁴⁾

O modelo europeu ainda permanecia influenciando nossa cultura, mas nosso foco não é no texto das peças, e sim nos cenários ! Este gênero teatral passou por algumas fases, em um primeiro momento o Teatro de revista teve seus altos e baixos, mas no final do século, o público já se rendia aos espetáculos de operetas, mágicas, revistas, paródias e *vaudevilles*, e nesta época, este já havia se tornado bastante popular. Em um segundo momento, “O corpo feminino passa a ser mais valorizado em danças, quadros musicais, e de fantasia, não apenas como elemento coreográfico, mas também cenográfico”. É nesta fase que se instala o perfil tipicamente nacional do Teatro de Revista, caminhando a passos largos em direção a *féerie*, devido a isso, a produção apresenta novas exigências, passou a tomar-se mais cuidado não só com os figurinos mas principalmente com a iluminação e os cenários. Aqui novamente Veneziano enfatiza estes elementos, trazidos pela companhia de revista francesa Ba-ta-clan, em 1922 e a companhia espanhola Velasco que “lançariam a revista brasileira na rota, ate então não experimentada, da *féerie*, onde o luxo e a fantasia tornavam-se primordiais”¹³. Tendo a mulher como seu foco, o próprio conceito estrutural da revista sofre profundas alterações. E o terceiro e último momento foi a fase de grandes espetáculos que por volta da década de 30 até meados dos anos 40” tem mais ênfase à fantasia, ao luxo, grandes coreografias, cenários e figurinos suntuosos” segundo Neyde Veneziano.

“Em meados dos anos 40, tem início a fase da *féerie*, quando o Teatro de Revista perde seu teor de crítica social e ganha um ar inspirado nas produções da Broadway, em que imperavam o clima sensual e os números de dança.”⁽¹⁵⁾

Observa-se claramente a influência dos grandes espetáculos, dos cenários grandiosos, que permeia os artistas, os filmes hollywoodianos, tudo isso contribui para que cada vez mais as festas fiquem espetacularizadas.

“A expansão do Teatro de Revista não poderá ser desvinculada das atividades artísticas que neste mesmo período alinhavam-se com o crescimento das manifestações carnavalescas cariocas, tais como os bailes, os desfiles de ranchos e grandes sociedades. Nos anos de 1920, segundo o *Anuario Theatral Argentino-brasileiro*, citava uma extensa lista de cenógrafos que compartilhavam suas atividades entre o teatro e o carnaval. Conforme Tânia Brandão, esta publicação apresenta uma epígrafe que evidenciava o impacto da obra dos cenaristas, embora o uso do termo “vanguarda” seja considerado pela autora, inadequado. “O teatro novo do Brasil – o de revista principalmente – no que depende da técnica e *arte dos decoradores de cena*, é um teatro de vanguarda.”(grifo nosso)

E nas décadas seguintes foi tomando por uma identidade própria, talvez incentivada pelo momento de nacionalismo que imperava no Brasil de outrora com o Estado Novo, foi importante para o país

naquele momento, com as transformações ocorridas, e também aqui no Rio de Janeiro, passa-se a usar tipos cariocas.”⁽¹⁶⁾

O Teatro de Revista passa a chamar atenção do público não só pelos textos, e por suas belas mulheres, mas devido a exuberância do seu cenário, atenção que passa a ser comprovada pela grande aceitação do público e pela imprensa que sempre se mostrava muito crítica quanto a determinadas peças. Esta passa a valorizar o trabalho do cenógrafo como contribuinte de uma arte cênica genuinamente brasileira, com as peças teatrais inicialmente, e mais tarde com as decorações de carnaval.

“O carnaval carioca tem contribuído bastante para o desenvolvimento da arte Brasileira oferecendo ao observador aspectos curiosos e dignos de reparo. Os artistas plásticos nacionais recebem com prazer a oportunidade que os festejos de Momo oferecem à expansão da sua arte criadora. Neles, realiza o cenógrafo patricio, em três dimensões notável obra de educação artística popular. Decorando salões de Baile, ornamentando as principais avenidas e praças da metrópole, ou confeccionando os tradicionais préstitos alegóricos, a família artística se reúne em grupos e, em competições memoráveis, disputa os lauréis da vitória (...). A preocupação em apresentar temas originais dá singular fisionomia à nossa arte cenográfica de carnaval, tornando-a, segundo testemunhas (...) única no mundo, situadas muito acima das que realizavam em Nice e Veneza: verdadeiros manjões em desfile.”⁽¹⁷⁾

Nesta fase o Teatro de Revista passou a contar com cenógrafos cada vez mais especializados, e estes começaram a desenvolver os cenários das suas peças usando mais recursos técnicos e novas inspirações, e passaram a realizar mais tarde além das peças teatrais, outro evento importante para a cidade do Rio de Janeiro: bailes de carnaval, os desfiles das escolas de samba, das grandes sociedades. A grande maioria dos cenógrafos envolvidos com carnaval da época, trabalhava com teatro, e uma boa parte com Teatro de Revista. Como Tânia Brandão citou anteriormente, existem nomes que constam no *anuario* de cenógrafos que atuavam no Brasil que veremos também presentes nas decorações de peças teatrais e de bailes incluindo o do Theatro Municipal entre eles temos Angelo Lazary, Jayme Silva, Saul de Almeida, Luiz Teixeira de Barros, Pinto Bravo, Luiz Peixoto de Castro, Raul de Castro, Hyppolit Collomb, J. Del Barco, Romolo Lombardi, Publio Marroig, Marcio Nery, J. Prado Paim, Avelino Pereira, Russo, Emilio Silva, Mario Tullio, Thales Porto Willis. Lazary por exemplo transitando entre o teatro e o carnaval, trabalhando inclusive em alegorias das grandes sociedades.

“O Texto tem como abertura uma epígrafe reveladora : “O Teatro brasileiro foi sempre forte pela cenografia. O Teatro novo do Brasil - o de revista, principalmente no que depende da técnica e arte dos decoradores de cena, é um teatro de vanguarda.”⁽¹⁸⁾

Os cenários seja para as decorações das festas, ou para a montagem de uma peça, necessitava do trabalho de uma equipe especializada, cooperando

para a realização de um trabalho de qualidade, por isso a grande importância de bons profissionais na produção, para uma perfeita elaboração temática e execução das criações .

“Pensem com respeito a qualquer obra de arte, em todas as atividades que devem ser realizadas para que esta obra apareça como finalmente aparece. Para que a orquestra sinfônica dê um concerto, por exemplo, instrumentos precisam ser inventados, fabricados e conservados...”⁽¹⁹⁾

Devido ao elo de cooperação foi permitido que todo conjunto de idéias formadas pelos cenógrafos fossem transformadas em realidade, outra influência percebida que também contribuiu para a construção de inúmeros trabalhos ,foi a *commédia dell 'Arte*. Os personagens que vieram da Europa fazem parte da fantasia das pessoas que se divertem com tipos populares como o doutor , o arlequim , a colombina, o *pierrot*, o capitão etc..

“A Commedia dell'Arte, à qual pertencem as páginas mais bonitas da história do teatro ocidental, nasceu no século XVI, nas ruas de Veneza. Com ela surgiram as primeiras companhias de teatro profissional. Opunha-se aos fastuosos espetáculos declamados, então em voga com o Renascimento. Desenvolveu-se com diálogos improvisados girando em torno de roteiros simples que lembravam a comédia Nova romana.”⁽²⁰⁾

Os personagens da *commédia Dell'Arte* ,aparecem não só presentes nas fantasias mas também nas decorações dos bailes, são figurinos muito utilizados nos bailes de Veneza, e chegam até o nosso carnaval carioca com grande aceitação bem como as máscaras venezianas, que já faziam sucesso aqui na cidade desde meados do século XIX. Outro importante acontecimento marcante do início do século que não pode deixar de ser citado, foi a construção em 1909 do Theatro Municipal do Rio de Janeiro pioneiro receptor das artes eruditas, que a partir de 1932 passa a receber em seu interior uma manifestação popular, o carnaval ,trazendo maior visibilidade aos bailes.

“Com a oficialização do carnaval em 1932, aparecem mais bailes. Em 1932 realiza-se o primeiro baile do Theatro Municipal; os grandes hotéis, Glória, Copacabana Palace, promoviam também os seus. Veio depois o dos Artistas, e com o decorrer do tempo a Associação dos cronistas carnavalescos começou a promover outros: baile da rádio, baile de travestis, baile de coroação da rainha do carnaval etc.”⁽²¹⁾

O Baile do Theatro Municipal foi um dos eventos mais importantes do carnaval carioca e contribuiu pra divulgação da festa carnavalesca tanto nacionalmente quanto internacionalmente. Durante 40 anos foi o baile mais concorrido da sociedade carioca e o mais esperado. Sua decoração era aguardada com ansiedade e o poder público inclusive todo ano, abria concorrência para determinar o projeto vencedor que realizaria a sua cenografia. Grandes cenógrafos que faziam sucesso com as decorações carnavalescas passaram pelo Municipal.

“A criação destes ambientes temáticos passou pela associação entre a cenografia e as artes-plásticas. No caso dos bailes, e mais especificamente o Baile de Gala do Teatro Municipal, aqui analisado, a sua preparação em muito ultrapassa o aspecto puramente ornamental, e para que atingisse seus objetivos, seus criadores realizavam verdadeiras construções cenográficas.”⁽²²⁾

As cenografias eram cada vez mais aperfeiçoadas de modo que o espaço trabalhado se transformasse em outro ambiente, e os projetos se concretizassem dando vida as idéias dos seus criadores. Outra importante influência que permeou o universo dos cenógrafos quanto as ornamentações do espaço, foram as vanguardas artísticas, lembrando que o Brasil recebia muita influência vinda do exterior onde novos movimentos artísticos surgiam. Também a Semana de 22 contribuiu para firmar estas novas linguagens. Então era natural que elas entrassem nas decorações carnavalescas, que misturariam elementos visuais de correntes artísticas como o Cubismo, Expressionismo, Surrealismo entre outros e também a integração de tipos nacionais como por exemplo: o carioca, a baiana, o cristo redentor, a lapa.

“Neste sentido, para uma decoração carnavalesca obter êxito deveria realizar a conciliação necessária entre o ambiente da festa, os participantes e o espaço que lhe serviam de suporte, e esses fatores serão válidos tanto para espaços fechados quanto para os urbanos. O êxito da decoração residia no seu poder de estabelecer o clima carnavalesco de maneira a transfigurar o espaço a que se destinava.”⁽²³⁾

Para concluir percebemos que a trajetória dos bailes no Rio de Janeiro, se dera a partir de meados do século XIX, mas só se firmaria mesmo, no início do século XX, quando o Brasil passou a contar com cenógrafos já mais profissionalizados para realizar as suas decorações carnavalescas, também observamos a importância do trabalho coletivo para a execução dos projetos, para que as idéias dos cenógrafos saíssem do papel e que tornassem reais os ambientes criados por eles. Analisamos ainda as influências do Teatro de revista, dos shows da Broadway, da Comédia Dell’arte, e das Vanguardas Artísticas, bem como uma busca pela identidade nacional, que contribuíram de alguma forma para a criação das temáticas e da ornamentação dos bailes de carnaval da época.

NOTAS

- ¹ Música composta por Chiquinha Gonzaga em 1889
- ² O entrudo foi uma brincadeira carnavalesca trazida de Portugal , um pouco violenta nela consiste em jogar água e farinha nas pessoas.
- ³ FERREIRA, Felipe. O Livro de ouro do carnaval Brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- ⁴ O período de carnaval é de três dias antes da quaresma
- ⁵ Segundo Hiran Araújo “ bailes em casas requintadas, como da Marquesa de Belas, dos Carneiro Leão, dos Carvalho e Melo e do Barão do Rio Seco.” ARAÚJO, Hiran.Carnaval, Seis Milênios de ARAÚJO, Hiran.Carnaval, Seis Milênios de História. Rio de Janeiro. Ed.Gryphus, 2002
- ⁶ COSTA, Haroldo. 100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro, São Paulo, Irmãos Vitale,2001
- ⁷ COUTINHO ,Eduardo Granja. OS CRONISTAS DE MOMO. Ed. UFRJ,2006.
- ⁸ GUIMARÃES, Helenise Monteiro. Uma cidade engalanada! As Decorações de ruas e salões de baile no carnaval carioca. CAVALCANTI, Maria Laura e GONÇALVES ,Renata (org). **Carnaval em múltiplos planos** FAPERJ, 2009
- ¹⁰ GUIMARÃES, Helenise Monteiro. Uma cidade engalanada! As Decorações de ruas e salões de baile no carnaval carioca. CAVALCANTI, Maria Laura e GONÇALVES ,Renata (org). **Carnaval em múltiplos planos** .FAPERJ, 2009
- ¹¹⁻¹²⁻¹³ GUIMARÃES, Helenise Monteiro. A Batalhadas Decorações: A EBA e o Carnaval Carioca.2006.
- ¹⁴ VENEZIANO, Neyde. O Teatro de Revista no Brasil,UNICAMP:São Paulo,1991
- ¹⁴ VENEZIANO, Neyde. O Teatro de Revista no Brasil,UNICAMP:São Paulo,1991
- ¹⁶ BRANDÃO, Tânia. Vassouras e Purpurinas – Breves notas sobre a cenografia no Teatro de Revista Brasileiro, in O Teatro de Revista no Brasil, **O Percevejo**; Revista de Teatro, Crítica e Estética, O Teatro de Revista no Brasil ,ano 12, nº13, 2004, Departamento de Teoria do Teatro,Programa de `Pós-graduação em Teatro, UNIRIO op.cit. pág. 18.
- ¹⁷ GUIMARÃES, Helenise Monteiro. A Batalhadas Decorações: A EBA e o Carnaval Carioca.2006
- ¹⁸ BRANDÃO, Tânia. Vassouras e Purpurinas – Breves notas sobre a cenografia no Teatro de Revista Brasileiro, in O Teatro de Revista no Brasil, **O Percevejo**; Revista de Teatro, Crítica e Estética, O Teatro de Revista no Brasil ,ano 12, nº13, 2004, Departamento de Teoria do Teatro,Programa de `Pós-graduação em Teatro, UNIRIO op.cit. pág. 18.
- ¹⁹ BECKER,Howard.Uma Teoria da Ação Coletiva.Rio de Janeiro,Zahar,1997
- ²⁰ VENEZIANO, Neyde. O Teatro de Revista no Brasil,UNICAMP:São Paulo,1991.Pp.22
- ²¹ COSTA, Haroldo. 100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro, São Paulo, Irmãos Vitale,2001.
- ²² GUIMARÃES, Helenise Monteiro. A Batalhadas Decorações: A EBA e o Carnaval Carioca.2006
- ²³ GUIMARÃES, Helenise Monteiro. A Batalhadas Decorações: A EBA e o Carnaval Carioca.2006

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Hiran. Carnaval, Seis Milênios de História. Rio de Janeiro. Ed. Gryphus, 2002

BRANDÃO, Tânia. Vassouras e Purpurinas – Breves notas sobre a cenografia no Teatro de Revista Brasileiro, in O Teatro de Revista no Brasil, **O Percevejo**; Revista de Teatro, Crítica e Estética, O Teatro de Revista no Brasil ,ano 12, nº13, 2004, Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós-graduação em Teatro, UNIRIO op.cit. pág. 18.

BECKER, Howard. **Uma Teoria da Ação Coletiva**. Rio de Janeiro, Zahar, 1997

COSTA, Haroldo. 100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro, São Paulo, Irmãos Vitale, 2001.

COUTINHO, Eduardo Granja. OS CRONISTAS DE MOMO. Ed. UFRJ, 2006.

FERREIRA, Felipe. **O Livro de ouro do carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. Uma cidade engalanada! As Decorações de ruas e salões de baile no carnaval carioca. CAVALCANTI, Maria Laura e GONÇALVES, Renata (org). **Carnaval em múltiplos planos**. FAPERJ, 2009

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **A Batalhas Decorações: A EBA e o Carnaval Carioca**. 2006. tese de doutorado: orientadora profa dra Ângela Ancora da Luz. Linha Imagem e Cultura: Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2006.

VENEZIANO, Neyde. O Teatro de Revista no Brasil, UNICAMP: São Paulo, 1991

Carla Vaz da Silva:

Sou formada em cenografia pela Escola de Belas Artes, trabalhei com cenários de teatro durante dois anos, quando resolvi fazer Licenciatura em Artes Plásticas, passei então a lecionar como professora de Artes Cênicas, Artes Visuais, História das Artes, Educação Artística, quase todos em instituições de ensino privado, atualmente atuo como pesquisadora e estudante de Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes na UFRJ.

MEMÓRIA VIVA GUARANI MBYA: A ALDEIA TEKOA MBO'YTY COMO ESPAÇO ARTÍSTICO, CULTURAL E ETNOTURÍSTICO

Cristina Campos – UniRio

RESUMO

Nos dias atuais, o etnoturismo, a revitalização dos museus, o comércio da arte e do artesanato, a apresentação dos cantos, danças e rituais são as principais fontes que alimentam de maneira forte e explícita a presença e a continuidade da imagem das sociedades tradicionais como sinônimos de lugar misterioso, quintessência da conservação de valores e práticas tradicionais. Parece que diferentes sujeitos, notadamente aqueles que vivem nas fronteiras culturais, sonham com um desenvolvimento que permita sua circulação. Sujeitos/objetos da cultura material e imaterial, textos, fotografias, instalações cenográficas, jogos interativos, elementos audio-visuais da produção artística indígena se apresentam num outro cenário que, com a organização de museólogos, antropólogos e participação dos próprios índios, têm contribuído para reforçar os sentimentos de pertencimento étnico e auto-estima dos grupos sociais envolvidos. Reivindicam para si um lugar ativo de sujeito, mobilizam-se contra a homogeneização e o etnocentrismo. É nesse contexto que se faz necessário discutirmos o espaço de projeção em que os atores sociais da Aldeia Tekoa Mbo'yty, localizada em Camboinhas, Niterói, RJ, se apresentam nesse campo conflituoso de relações. Território poroso de convivência, território que circula a memória viva Guarani Mbya.

Palavras-chaves: memória, etnoturismo, arte/cultura, Guarani Mbya.

ABSTRACT

Nowadays, the ethnotourism, the revitalization of the museums, the art trade, the handicraft, the presentation of songs, dances and rituals are the main sources that, in a strong and explicit way, promote the presence and the continuity of the image of traditional societies as synonyms for mysterious place, quintessence of the conservation of values and traditional practices. It seems that different subjects, especially those living in the cultural borders, dream of a development which allows their circulation. Subjects/objects of material and nonmaterial culture, texts, photographs, scenographic installations, interactive games and audio-visual elements of the Indian artistic production are presented in another scenario which, with the organization of museum curators, anthropologists and the participation of the Indians themselves, have been contributing to reinforce feelings of ethnic belonging and self-esteem of the social groups involved. They claim a position of active subjects

for themselves, they mobilize against homogenization and ethnocentrism. In this context, it is necessary to discuss the prominent place the social actors from Aldeia Tekoa Mbo'yty, located in Camboinhas, Niterói, RJ, occupy in this field of conflicting relationships. Porous territory of coexistence, the territory that surrounds the living memory of Mbya Guarani.

Key words: memory, ethnotourism, art / culture, Mbya Guarani.

Reproduzir a imagem, espelhar, revelar, meditar e repercutir são alguns dos procedimentos adotados por alguns índios que realizam projetos, incluindo a produção de documentários sobre seu modo de ser e agir. Evidenciando a identidade como um processo dinâmico, a memória adquire nova dimensão, quando torna possível o confronto de imagens do presente com a lembrança de suas práticas passadas. As experiências de representação de saberes e de práticas ditas “tradicionais” empreendidas por comunidades indígenas corroboram, segundo Dominique Gallois (2006), a transformação dos modos de produção e reprodução de saberes, assim como das modalidades de intercâmbio. Como pano de fundo, a construção de coletivos étnicos, sujeitos de direitos de “propriedade”, permite discutir o terreno em que as proposições relativas à salvaguarda de patrimônios indígenas se assentam.

Nessa perspectiva, a vida dos objetos deriva diretamente do universo imaginativo que eles são capazes de invocar e condensar. O sentido assume outro *corpo* conforme o contexto no qual o objeto se insere, quando sujeitos/objetos entram no circuito comercial interétnico, quando se tornam emblemas de identidade étnica, quando se tornam peças de museus ou “obras de arte”.

No que diz respeito à coleta, à preservação das práticas orais e artísticas indígenas, desde o século XIX, com o aparecimento da fotografia, do cinema e de tecnologias de reprodução, parte considerável da memória social tem sido estocada em imagens fixas e móveis. Leila Beatriz Ribeiro (2008) assinala que a mediação simbólica entre sujeito e visualidade não só está revestida de significados, saberes, narrativas e informações, como também antecede a constituição das próprias práticas. O sujeito, ao buscar uma referência simbólica e cultural, acionaria de forma antropológica, uma relação de inserção com o coletivo.

Ao trabalhar com a visualidade, busca-se apreender essa questão no espaço da cultura, isto é, percebê-la como meio ou estratégia que possibilita referenciá-la sob as diversas linguagens que veicula, assim como entender as reinvenções dela advindas como construções híbridas (RIBEIRO, 2008, p.70).

O campo da antropologia da comunicação visual é significativo na verificação de algumas formas de subjetividades que são construídas e reconstruídas por meio da linguagem visual. Massimo Canevacci (2001)

alerta que o desafio da comunicação visual é penetrar e fazer-se penetrar, olhar e fazer-se olhar, fazer-se ver como contexto de pesquisa e laboratório de práticas, em que corpos se embrenham, provocando a necessidade de elaborar novos sistemas perceptivos e novas sensorialidades aplicadas ao dinamismo contemporâneo.

Sendo assim, cabe analisar o modo como os Guarani Mbyá da Aldeia Tekoa Mbo'yty¹, têm construído suas representações quando idealizam a aldeia como um lugar de memória viva, quando permitem aos “estrangeiros” que visitam suas terras conhecer sua forma de viver, pensar e agir. A localização da aldeia na urbe propicia o intercâmbio com a sociedade envolvente, ocasionando algumas reflexões sobre a situação recorrente em que se encontra – lócus de especulação imagética.

Cenário de representações

O *corpo* da aldeia recebe constantemente a visita de pessoas com interesses diversos: fotógrafos em busca de uma imagem “aurática”; cineastas, repórteres em busca de um tema que desperte o interesse dos espectadores; instituições educativas, fundações, museólogos à procura de material representativo da etnia indígena; representantes municipais interessados na criação de uma “aldeia modelo” como polo turístico.² Essa fricção interétnica despertou nos atores sociais da aldeia, principalmente nos mais jovens liderados por Darci Tupã, o desejo de fazer da aldeia um “museu vivo” – as ocas assentadas na extremidade, construídas com madeira de eucalipto e cobertas de sapê, constituem-se em um cenário “ideal” para os sujeitos/personagens se apresentarem como índios. Esse aspecto, que se destaca na configuração da aldeia, pode ser percebido como uma “fachada”, expressão empregada por Erving Goffman (1985), que significa uma espécie de recurso expressivo, utilizado pelo indivíduo no desempenho de sua representação, de forma intencional ou não.

Deve-se observar que uma determinada fachada social tende a se tornar institucionalizada em termos das expectativas estereotipadas abstratas às quais dá lugar e tende a receber um sentido e uma estabilidade à parte das tarefas específicas que no momento são realizadas em seu nome. A fachada torna-se uma ‘representação coletiva’ e um fato, por direito próprio (GOFFMAN, 1985, p. 34).

A configuração da fachada, segundo Goffman (1985) leva em conta um “cenário” – e o que poderia chamar-se de “fachada pessoal” – espaço físico propriamente dito, reunido aqui o vestuário, a atitude, os padrões de linguagem, etc. Essa “fachada pessoal” pode ser dividida em aparência e maneira³, de acordo com a função exercida pela informação que estes estímulos transmitem. Através da fachada são construídas as representações sociais, a fachada transforma-se em representação coletiva, constituindo-se numa realidade por direito próprio. Assim, a construção de estereótipos e de

estigmas só é possível diante de um contexto de prescrição social de papéis distintos a serem incorporados pelos indivíduos.

Nesse cenário de representações, desde abril de 2009, a comunidade indígena de Camboinhas tem apresentado para os *juruaús* (os não índios para os Guarani) eventos que incluem atividades como competição de arco e flecha, oficina de pintura corporal, apreciação da comida típica, apresentação de danças e do coral, construção de ocas, brincadeiras indígenas, exposição da arte guarani, além do ritual do batismo. Os eventos/festas têm como objetivo difundir informações sobre seu modo de vida e as dificuldades que enfrentam atualmente, tentando conquistar o respeito por sua cultura, bem como o desenvolvimento sustentável da aldeia. No mês de abril, ocasião em que se comemora o Dia do Índio, a aldeia se torna espaço pedagógico, quando recebe a visita de alunos das escolas da cidade. Os Guarani Mbya cantam, dançam, brincam, contam suas histórias para os ouvintes, que levam para casa informações diferentes das apresentadas nos livros didáticos e alguma lembrança guarani materializada nos objetos produzidos por eles disponíveis para a comercialização.

A organização dessas práticas e saberes se apresenta, no caso dos Mbo'yty, sob a forma de políticas da memória e do patrimônio elaboradas internamente através do gerenciamento do passado. Tudo acontece como se naquele momento o véu do patrimônio, que o revela e oculta, fosse dado a conhecer aos observadores (TORNATORE, 2004).

Aparência Guarani Mbya

Dentre os elementos que constituem a “fachada” da aldeia o semblante dos atores sociais Guarani Mbya se destaca, fazendo com que o cacique Darci Tupã estabeleça algumas alianças com fotógrafos interessados na aparência indígena. Cerca de 30 fotógrafos do grupo Friends, em agosto de 2009 – mês em que se realizam a purificação e o fortalecimento da terra, e a evocação de boas energias para o povo guarani –, capturaram uma série de imagens do espaço físico, ritual e corporal da aldeia. Nesse dia, os índios organizaram atividades durante todo o dia para que os fotógrafos registrassem diferentes momentos, costumes, poses e para tal se vestiram com “roupas de festa”, consagrando a aparência Guarani Mbya : corpos pintados com grafismos guarani, roupas de saco com a barra desfiada e pintada com linhas e formas geométricas, cordões de miçangas ou sementes, brincos e cocares de pena de galinha ou pássaros (Fig. 1). No final do dia, realizaram o ritual do batismo na Casa de Reza.

Antes do início da cerimônia o cacique, na ocasião, Darci Tupã falou sobre a resistência de sua mãe, a pajé Lídia Para Yry Nhe'ejá, quanto à entrada dos *juruaús* na Casa de Reza e participação na cerimônia:

Desde o início eu falo para minha mãe que a gente tem que dar uma oportunidade às pessoas para conhecerem nossa cultura, nossa

aldeia, senão a gente fica muito isolado. E se a gente não abre a porta como é que vocês vão conhecer a gente? Um morador de Camboinhas, outro dia, falou que não gostava de índio porque tinha lido nos livros da escola que os índios comem carne de gente, são canibais. Depois de conhecer a gente viu que nós não somos aquilo que muita gente pensa. Então, é por isso que a gente abre nossas portas para vocês conhecerem a nossa cultura, para depois falarem para os seus familiares que não é isso que eles pensam, que índio é gente igual a todo mundo (declaração de Darci Tupã, 2009).

Após muita conversa o argumento de que o conhecimento de seus costumes, através de relacionamento mais próximo com os *jurua's*, traria possibilidade de respeito e valorização de suas crenças fez com que a pajé permitisse a participação dos “estrangeiros”. Lídia Para Yry Nhe'ej, no entanto, exigiu que os fotógrafos seguissem sua orientação quanto aos registros fotográficos, que excluía o momento da nominação das crianças – o “batizado”, como o chamam os Guarani. A dimensão política que assume essa recuperação e gerenciamento da tradição é acompanhada de uma relação de poder e ideologia gestada dentro da própria comunidade, liderada pela matriarca e pajé Dona Lídia e por seu filho Darci Tupã.



Figura 1 – Darci Tupã e os integrantes do coral.
Foto: Cristina Campos, 2009. Fonte: Arquivo particular

Os fotógrafos doaram para a aldeia alimentos, roupas, brinquedos, material escolar e de higiene pessoal, contribuições em dinheiro, além de um *datashow* para exibição das imagens registradas. As fotografias integraram uma exposição itinerante pelas universidades do Rio de Janeiro e Niterói. Segundo o fotógrafo Martinusso⁴ a mostra tinha cunho jornalístico, no entanto, afirma que “os Guarani são muito fotogênicos, resultando um material interessante e artístico”. No lançamento da exposição na Universidade Federal Fluminense (UFF), a polêmica surgiu em torno da falta de identificação das pessoas fotografadas, bem como de um material informativo sobre a aldeia e o grupo indígena. Os fotógrafos justificaram que a intenção do grupo era “ajudar” os indígenas e que tomariam as devidas providências nas próximas exposições. As imagens emolduradas e afixadas nas paredes da galeria, como também as contribuições materiais agradaram os índios; as imagens vendidas ao público agradaram os fotógrafos. A relação estabelecida entre eles e a comunidade indígena se constitui numa economia simbólica, cujo foco se concentra no interesse de cada ator social.

Em 2010, no mês de janeiro, época em que todas as aldeias guarani mbya realizam a festa do milho – *Nimongarai* –, quando tudo se renova, outro grupo de fotógrafos adentra o espaço da aldeia munido de suas máquinas. Dessa vez, cerca de 60 amadores e profissionais do Clube Rio Fotos dispararam seus *clicks* sobre o *corpo* da aldeia (Fig. 2). Maurício Basílio,⁵ um dos fotógrafos, disse que o grupo se formou em 2003 no espaço virtual da Internet e que hoje utiliza um varal para expor suas fotos mensalmente no Centro do Rio de Janeiro. “Procuramos fotografar lugares legais. A gente não vai expor a pobreza em si, apesar de estar aqui vendo isso tudo. Nosso intuito é fazer projetos para ajudar essa comunidade, que é muito carente. O sentido não é divulgar a pobreza deles, isso não dá certo.” Assim, entendemos que o que é vendável é uma imagem “bonita”, a qual está associada à aparência que nós, *juruás*, queremos ver e cristalizar – corpo pintado com urucum, jenipapo e penas de pássaros.

O encontro etnográfico entre os fotógrafos e os atores sociais da aldeia, aparenta haver uma espécie de representação teatral, assim como em todas as outras interações sociais, mas, neste caso, potencializada pela presença da câmera, com personagens, cenários, figurinos bem definidos, inclusive com diálogos e gestos ensaiados. Segundo Goffman (1985), quando uma pessoa chega na presença de outras, existe, em geral, alguma razão que a leva a atuar de forma a transmitir a elas a impressão que lhe interessa transmitir.

A pintura corporal realizada, no local, pelos artistas da aldeia, que ora pintavam os próprios Guarani, ora pintavam os não índios, foi bastante explorada pelos visitantes, que incansavelmente questionavam o significado do grafismo. Muitos foram esclarecidos, mas entre tantos um não obteve resposta, causando insatisfação da curiosa: “isso que dá ser aculturado, não sabe o que quer dizer o desenho!” No entanto, as manifestações, realizadas durante o dia e a noite, serviram de material para organização de futuras



Figura 2 – Fotógrafos disparando *clicks* para capturar imagens das meninas do coral
Foto: Cristina Campos, 2010. Fonte: Arquivo particular.

exposições – o que interessa a muitos espectadores *juruaás* não é o sentido, mas a beleza da aparência.

Considerações finais

A imagem-corpo guarani vestida de penas de animais, pintada com tintas e envolvida com colares obtidos de elementos da natureza, talvez exerça nos não índios e nos índios um “fetichismo visual”, resultado de tramas tecidas por constantes trânsitos de significados que são interpretados contextualmente, refutando cada simplificação arquetípica ou homologante (CANEVACCI, 2008), ou seja, um fascínio simétrico. O desejo de cristalizar a imagem primitiva – em harmonia com a natureza – pode restituir, a nós não índios, a lentidão dos dias, um contato com a liberdade ou, ainda, fazer-nos reviver o *desejo colonialista* euro-ocidental, de manter o índio catequizado, porém no esplendor de sua beleza nua a ser eternamente congelada e assim admirada. Para os índios, o fato de desejarem se olhar na imagem de homens-natureza, sendo, aliás, condição à exposição das lentes fotográficas, talvez seja fruto da necessidade de alimentar a referência identitária calcada no “erotismo selvagem” que a própria imagem proporciona.

A aliança estabelecida com os fotógrafos, por sua vez, pode ser considerada *expertise*⁶ do cacique Darci Tupã, uma vez que: já vivenciou inúmeras vezes situações desfavoráveis, quando em contato com a sociedade dos não índios, situação que não deseja mais experimentar; os questionamentos levam à procura de respostas nos arquivos vivos da aldeia, os mais velhos, que alimentam a memória Guarani; e, por fim, as contribuições ofertadas por patrocinadores proporcionam o desenvolvimento necessário a uma comunidade que deseja viver num centro urbano.

Nessa relação interétnica estabelecida entre os índios e os não índios parece haver por parte dos Mbo'yty um pacto de aceitação, o que pode ser entendido como uma negociação interna diante de uma situação que favorece, pelo menos economicamente, a comunidade indígena. Poderíamos dizer que a Aldeia Tekoa Mbo'yty vive seu momento de atualização do passado e, ao mesmo tempo, passa a ser dependente dele, tal como demonstra Gaetano Ciarcia em seu estudo sob a fabricação folclórica do bem cultural entre os Dogon, povo que vive na África Ocidental. Em sua ressonância com o mercado de informação etnológica, esses atores sociais são quase obrigados a regular uma memória mítica que foi transformada em patrimônio desde que o etnólogo francês Marcel Griaule iniciou seus estudos sobre essa cultura e implementou políticas de valorização patrimonial. Ciarcia evidencia que a tradição, nesse caso, se transformou numa poderosa fonte de economia, logo manter-se no tradicional é regra mercadológica, implicando, portanto depurações ou omissões de outras práticas (CIARCIA, 2001).

Por fim, sujeitos/objetos da cultura material e imaterial, textos, fotografias, instalações cenográficas, jogos interativos, elementos audiovisuais da produção artística guarani mbya, apresentam-se em outro cenário que, com a organização de museólogos, antropólogos e participação dos próprios índios, têm contribuído para reforçar os sentimentos de pertencimento étnico e autoestima do grupo social envolvido. A arte/cultura guarani mbyá implica, portanto, a alteridade que assegura a igualdade. A alteridade é a condição imanente de categorização da experiência real e virtual, e, ao mesmo tempo, um vínculo necessário que dá ao corpo sentido e sustentação, uma ontologia relacional, uma circulação livre das diferenças.

NOTAS

¹ A Aldeia Tekoa Mbo'yty (Aldeia de Sementes) está assentada no Sambaqui Duna Pequena, em Cambinhas, bairro nobre situado na Região Oceânica do município de Niterói. Criada em 2008, a área é considerada sagrada pelos Guarani, por abrigar fósseis e relíquias dos antepassados indígenas. São 63 índios falantes da língua tupi-guarani que, através da palavra cantada, falada e, atualmente, da palavra escrita, evocam a memória de seu povo.

² Em 2009 o prefeito de Maricá, Washington Quaquá, com interesse em abrigar os índios numa reserva situada no município e, com isso, aumentar o turismo na região, convidou os Guarani para construírem sua aldeia em terra a ser demarcada como reserva indígena. Nessa reserva,

projetaram uma “aldeia modelo” com ocas para visitantes que desejam vivenciar os costumes guarani. Até o momento aguardam a demarcação da terra para realização do projeto.

³ Para Goffman (1985), “aparência” são aqueles estímulos que funcionam para nos revelar o status social do ator e “maneira”, os estímulos que funcionam no momento para nos informar sobre o papel de interação que o ator espera desempenhar na situação que se aproxima.

⁴ Depoimento concedido à pesquisadora em dezembro de 2009, na mostra fotográfica realizada na Universidade Federal Fluminense (UFF), no município de Niterói.

⁵ Depoimento concedido à pesquisadora em janeiro de 2010, na festa realizada na aldeia.

⁶ Palavra de origem francesa é aplicada as pessoas especialistas, que são peritas em um assunto. O fenômeno da “expertise”, segundo Tornatore (2007), caracteriza-se por sua natureza altamente instável. Essa perícia é basicamente uma posição temporária assumida frente a uma situação de tensão.

REFERÊNCIAS

CANEVACCI, Massimo. Antropologia da comunicação visual. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. *Cultura e pensamento 12 – A respeito dos novos fetichismos visuais*. 10/03/2008. Disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br/setor.php?setor=4&pid=3822>>. Acesso em: 10 de abril de 2010.

CIARCIA, Gaetano. *Exotiquement vôtres. Les inventaires de la tradition en pays dogon*. Terrain, 2001, nº 37, pp. 105-122

GALLOIS, Dominique. *A etnificação de bens culturais indígenas*. Colóquio Guiana Ameríndia. História e Etnologia. Belém: NHII/USP, 2006. Disponível em: <http://www.unb.br/ics/dan/geri/boletim/gallois_2006.pdf>. Acesso em: 08 de nov 2009.

RIBEIRO, Leila Beatriz. Patrimônio visual: as imagens como artefatos culturais. In DODEBEI, Vera e ABREU, Regina (orgs.). *E o patrimônio?* Rio de Janeiro: Contracapa., 2008: 59-72.

TORNATORE, Jean-Louis. *Qu'est ce qu'un ethnologue politisé? Expertise et engagement en socio-anthropologie de l'activité patrimoniale*. Etnogra' hiques.org/n. 12, 2007. Disponível em <<http://www.tornatore.html>> Acesso: 20 dez de 2009.

_____. *Beau comme un haut fourneau. Sur le traitement en monument des restes industriel*. L'Homme, 2001, pp. 79-116.

Cristina Campos

Arte-educadora, mestre em artes pelo PPGArtes/Uerj, doutoranda em memória social pela UniRio e pesquisadora do GP/CNPq – Observatório de Comunicação Estética. Pesquisadora da arte/cultura indígena desde 2005. Em 2008 iniciou sua pesquisa de campo na Aldeia Tekoa Mbo'yty.

A TERRITORIALIDADE DOS CORPOS NA PRISÃO: UMA ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO “O PRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO”

Emmanuelle Dias Vaccarini
Doutoranda pela EBA-UFRJ

RESUMO

A proposta desta pesquisa é analisar o documentário “O Prisioneiro da Grade de Ferro”, através das imagens registradas pelos detentos do Carandiru, sobre a territorialidade dos corpos na prisão. Tais imagens foram produzidas sete meses antes da desativação e da implosão dos pavilhões 6, 8 e 9. O documentário, dirigido por Paulo Sacramento, com duração de 123 minutos, aborda questões que perpassam o cotidiano dos presos nos diferentes pavilhões. A abordagem metodológica adotada nesta pesquisa é a Análise do Discurso (AD), na sua vertente francesa, que permite observar tanto os significados explícitos, como os implícitos, contidos nas imagens do documentário analisado, ou seja, o visível e o invisível ao discurso e ao silêncio. As questões tratadas no filme podem ser compreendidas à luz do pensamento de Michel Foucault, uma vez que as discussões permitem abordar a questão dos suplícios tanto histórica como socialmente. A pesquisa realizada busca compreender os possíveis recursos que os presos utilizam para transcender a realidade dos corpos ali encarcerados, através da instituição prisão, se tornando relevante a partir do momento que preenche uma parte da lacuna cultural de nossa sociedade. Ao serem integrados a esse espaço físico, o liame que marca as diferenças e os afasta do convívio social representa, muitas vezes, um convite à insanidade.

Palavras chave: Documentário, Discurso, Poder, Prisão, Corpos

ABSTRACT

The proposal of this research is to analyze the set of Documentary “the Prisoner of the Grating of Iron”, through the images registered for the prisoners of the Carandiru, on the territoriality of the bodies in the arrest. Such images had been produced seven months before the deactivation and the destruction of pavilions 6, 8 and 9. The set of documents, directed for Paulo Sacramento, with duration of 123 minutes, approaches questions that daily one of the prisoners in the different pavilions. The methodology adopted boarding in this research is the Analysis of the Speech (AD), in its French source, that allows to observe the explicit meanings in such a way, as the implicit ones, contained in the images of the analyzed documentary, that is, visible and the invisible one to the speech and silence. The questions treated in the film can be understood to the light of the thought of Michel Foucault, a time that the quarrels allow to approach the question of the capital punishments in such a way historical as socially.

The carried through research search to understand the possible resources that the prisoners use to exceed the reality of the bodies jailed there, through the institution arrest, if becoming excellent from the moment that fills a part of the cultural gap of our society. When being integrated to this physical space, the linking that it marks the differences moves away and them from the social conviviality represents, many times, an invitation to the insanity.

Key words: Documentary, Speech, To the able, Arrest, Bodies

Passei quarenta anos tirando água do mar com a canequinha e o nível do mar continua o mesmo, piorou até. (WALFMANN, Luis Camargo – Ex-Diretor do Carandiru de 1980 a 1986. In: SACRAMENTO, Paulo; 2003) A cadeia não recupera ninguém, mas ela cumpre o papel dela, mantendo o cara fora da sociedade. (MARQUES, João Benedito de Azevedo – Ex-Secretário de Estado de 1995 a 1998. In: SACRAMENTO, Paulo; 2003)

O discurso presente em documentários é algo que, a meu ver, pode ser analisado em espaços acadêmicos objetivando refletir sobre formas outras de se compreender as relações de saber e poder que integram a sociedade. O documentário em questão possibilitou olhar para os corpos, que ocupam a territorialidade dos espaços da prisão, com olhos que buscam para além do que se vê.

A viagem a que me propus busca emergir elementos em diversos domínios da vida e/ou da morte em biografia de corpos que se encontram no espaço da prisão. Nesse contexto, busquei analisar os discursos presentes nas imagens de pessoas que, direta ou indiretamente, estiveram envolvidas com o Carandiru no período anterior à implosão de três pavilhões¹.

Ao analisar a obra do diretor Paulo Sacramento², percebi, em seus 123 minutos de informação, a insatisfação, a revolta ou mesmo o ódio dos detentos ali encarcerados, quanto à vida que lhes era imposta dentro dos muros da prisão. As distribuições dos corpos, os recursos para transcender a realidade e os castigos eram alguns dos muitos acontecimentos a que eram acometidos e que são retratados nesta pesquisa, incluindo o resgate dos discursos dos presos, ex-diretores e políticos a respeito do Carandiru.

Nessa busca pela atribuição de um sentido, fez-se necessário considerar a posição do enunciador primeiramente, ou seja, a formação ideológica e discursiva nas quais se inseriu. Essa concepção é uma importante marca dessa metodologia de pesquisa, uma vez que implica tornar evidente tanto os significados explícitos, como os implícitos, contidos nos discursos analisados, ou seja, o visível e o invisível ao discurso e ao silêncio.

Outro aspecto relevante nessa abordagem analítica é que não se concebe um sentido nuclear, mas sentidos possíveis. O lugar de destaque, muitas vezes ocupado por um sentido, é definido historicamente a partir de uma trama de relações que os diversos sentidos estabelecem entre si. Nessa

perspectiva, percebemos que em determinadas condições de produção um discurso se torna dominante.

Orlandi (2002) discute que

o que temos, em termo de real do discurso, é a descontinuidade, a dispersão, a incompletude, a falta, o equívoco, a contradição, constitutivas, tanto do sujeito como do sentido. De outro lado, ao nível das representações, temos a unidade, a completude, a coerência, o claro e distinto, a não contradição, na instância do imaginário. (p.74)

A investigação aqui aplicada se iniciou a partir do estabelecimento do *corpus*, cujo material foi organizado seguindo-se a seqüência do próprio filme e à luz das reflexões foucaultinas, necessitando sempre dessa intervenção teórica com a finalidade de estabelecer a relação do analista com o objeto.

A câmera na mão dos presos do Carandiru pode ser vista como uma arma para trazer à tona a realidade do dia-a-dia da prisão. A filmagem mostra que aqueles que se colocam como arredios ao processo de reeducação sofrem duras penas, com suplícios que podem levar à morte, diminuindo sua força de contestação: com um corpo sem voz, obediente e produtivo.

As imagens do documentário pesquisado registram como é a situação na cadeia, focando-se no Carandiru³ - antes de sua desativação e posterior implosão. Posso dizer que, através desse vídeo, percebe-se a busca dos detentos por revelar singularidades sobre a vida no interior da prisão. As análises das imagens desse vídeo permitem observar que os muros da prisão escondem atrocidades a partir do discurso da reintegração social através do qual autoridades isolam e determinam territórios para os corpos, que incomodam de alguma forma a sociedade. O detento possui um número de matrícula e é submetido aos exercícios básicos.

Com base nos estudos de Foucault (2005), apresenta-se a visão de que se a prisão tivesse sido erguida para atuar a serviço do aparelho de Estado, seria mais fácil fazer modificações, mas enraizada como é nos meios de poder, ela se opõe às forças que tentam transformá-la numa força não inerte. O problema imediato está inserido na alavancada de dispositivos normalizadores em todo efeito de poder através das novas objetividades. No documentário aqui analisado foi possível perceber, de forma prática, a confirmação do comportamento daqueles que foram julgados e condenados a pagar pelo crime que cometeram, muitas vezes por mais tempo do que deveriam.

“O Portal do Inferno”

O modelo de prisão adotado no Carandiru foi o de Auburn⁴ - que proporcionava o trabalho em comum e o isolamento à noite -, visando ao comportamento do condenado no cárcere e não sua liberdade. Era baseado na disciplina e no bom comportamento, prescindindo da recuperação social e psicológica do preso.

Diferente de outros presídios, o Carandiru fazia com que seus encarcerados passassem por estágios de penas até que conseguissem alcançar a tão almejada liberdade, ou seja, quando ingressavam, passavam por uma bateria de exames médicos para avaliar se poderiam enfrentar a primeira fase do estágio, que era de isolamento noite e dia. Na segunda fase, faziam trabalhos em comum durante o dia e permaneciam isolados à noite. No terceiro estágio, o preso trabalhava ao ar livre - fora da instituição - durante o dia, e à noite mantinha o silêncio absoluto, sendo-lhe permitido somente o fumo e a caminhada. Era a preparação para a chamada liberdade condicional.

No entanto, o modelo perfeito de penitenciária passou a apresentar grandes problemas que começaram a dificultar o cumprimento da função como presídio. Muitos presos estavam com sífilis, tuberculose e outras moléstias igualmente preocupantes.

Ao prosseguir com o Carandiru, a Casa de Detenção Professor Flamínio Fávero, erguida em 1954, possuía celas individuais para aqueles que estavam à espera de seu julgamento.

Inaugurada pelo governador Jânio Quadros, em 1956, o Carandiru passou a abrigar mais presos do que poderia suportar. Em 1961, após reforma, as celas deixaram de ser individuais e o número de detentos que poderiam ser



Figura 1 – Carandiru (site <http://filmespoliticos.blogspot.com/2010/06/documento-especial-tv-manchete-amor.html>)

abrigados foi ampliado para três mil, isto é, o caráter de correção individual deu espaço à coletividade e ao cumprimento de qualquer tipo de pena.

Os dois pavilhões iniciais do presídio foram construídos com o que havia de mais moderno em termos técnicos e materiais, sob responsabilidade do Escritório Técnico Ramos de Azevedo, num custo que chegou a quatorze mil contos de réis, montante que, na época, seria suficiente para a construção de quatorze outras prisões comuns. A construção seguia os padrões da instituição prisional francesa, em formato paralelo ou poste de telégrafo, com piso de tijolo e grades separando os pavilhões entre si. Um autêntico dispositivo panóptico, onde diretores, agentes e carcereiros podiam vigiar - sem presença excessiva devido à disposição geométrica da construção - sem que o preso soubesse que estava sendo observado.

A partir de 1975, a casa de Detenção - igualando-se às demais prisões brasileiras - passou a abrigar os mais variados tipos de criminosos, misturando estupradores, assassinos, reincidentes e outros tantos igualmente infratores, socializando a criminalidade dentro da instituição. A arquitetura, construída para acolher cerca de três mil presos, passou a contabilizar mais de sete mil prisioneiros em 1992. A maioria dos detentos tinha menos de 30 anos, com baixa escolaridade e muito tempo ocioso, já que não havia trabalho para todos os encarcerados.

No registro filmográfico, percebi a pluralidade cultural presente, ou seja, as pessoas de diferentes localidades que se encontravam no Carandiru, condenados do norte ao sul do Brasil e até mesmo estrangeiros, todos convivendo sob a mesma norma, sujeitos às mesmas punições especificadas dentro da legalidade judicial.

As colocações presentes na palestra da triagem apontam para um forte dispositivo de poder: “os Srs. serão observados 24 h por dia”: o controle. O espaço físico destinado a tal façanha foi, nesse caso, o Carandiru.

Ao pensar nas falas dos detentos estrangeiros sobre o Carandiru, percebi que muito do massacre ainda estava presente nos muros dessa instituição. Nas imagens do documentário estão registradas falas singulares, colocações estas feitas especificamente para a câmera revelando indignação na forma como eram tratados esses corpos na prisão. Disseram eles:

O Carandiru é o portal do inferno. (Luis Walter, Argentina)

Aqui é o caos. Nenhum estrangeiro sabe direito quais são as regras, quem ele deve obedecer, o que pode e o que não pode fazer. (Bernd, Alemanha)

O Carandiru não fornece lençóis, cobertores, pasta de dente, boa comida, nada. Eu não acredito que o governo queira fechar este lugar porque eles queiram o nosso bem. [...] Os prisioneiros não tem nada a ganhar. (Francis Bancoh, Nigéria)

“A partir de hoje, aqui não existe preso, detento, condenado, sentenciado, ladrão, vagabundo, maluco, bandidão. A denominação correta para cada um

dos Srs. aqui dentro, a partir de hoje é reeducando” (Palestra da Triagem). O discurso desse funcionário da penitenciária foi associado, nas filmagens, a características pessoais dos detentos - “reeducandos” -, cenas nas quais o foco foi à nuca mostrando o mesmo corte de cabelo; o corpo focando a mesma roupa e a postura de humilhação à qual os detentos eram submetidos. Nenhuma voz - além da do palestrante -, era ouvida, nenhum sussurro sequer, mas as posições das nuças e o silêncio dos detentos revelavam o eco que tais colocações despertavam naqueles corpos.

No decorrer das filmagens, vários temas foram abordados, como a questão da divisão dos corpos em pavilhões, que muitas vezes marcava a diferença. Havia o pavilhão que abrigava os detentos de maior periculosidade - pavilhão 9 -, os enfermos e outras especificidades - como a dos homossexuais, por exemplo.

O mote das drogas foi algo que os “reeducandos” fizeram questão de mostrar. A meu ver, isso representava uma forma de burlar a lei estabelecida por quem detinha o poder. A maconha e a cocaína eram comercializadas, embaladas e distribuídas naturalmente entre os detentos. A cachaça era produzida e destilada na própria cela, com recursos precários. Embora todas essas drogas fossem comercializadas em alto valor registrava-se uma grande procura entre os detentos.

A diversidade religiosa foi um fato apontado com grande veemência pelos encarcerados. Houve registros de cerimônias católicas, evangélicas e seitas, revelando não só certo ecletismo religioso, mas também uma perspectiva salvacionista. Em muitos casos percebia-se que a religião servia de consolo para a dor de estar isolado e ser marcado pela violência e discriminação.

Cenas de ratos e muita sujeira apontam para o abandono que constituía a relação entre governo e instituição. A faxina era feita pelos próprios detentos nas datas marcadas para visitas. A cena do mutirão de limpeza foi envolvida por uma água vermelha, talvez marcada pela morte, que acompanhava a água de sabão. Vida e morte se misturam na imagem que busca retratar mais essa faceta do cotidiano de pessoas que deveriam estar naquele espaço para serem “reeducadas”.

Os próprios ex-diretores da Casa de Detenção apontaram para um local sem condições de reeducar ninguém. Um mar que quanto mais se tirava água, mais água tinha.

Pelas cenas editadas pode-se perceber que não havia trabalho para todos, no entanto, nos pavilhões - como disse o agente penitenciário - os detentos procuravam alternativas para desenvolver atividades que amenizassem sua situação carcerária, reeducando sua conduta perante os olhos da justiça.

Na busca pela transcendência da realidade, os detentos resgatavam alguns valores que os auxiliava a ter a impressão de que o tempo estava passando, de que os dias eram menos lentos e de que sua pena estava com um dia a menos para ser cumprida. Casos particulares retratados explicitam várias possibilidades de se tentar manipular o tempo e o espaço, para assim

evitar participar de acontecimentos que impregnavam o local com horrores contra o corpo. Dentre as linhas de fuga observadas, destaco para este estudo o esporte, a arte, as drogas, a religião e a música.

Em academias montadas dentro do presídio, muitos praticavam boxe, como Lúcio Carvalho, o conhecido “Pernambuco”, um lutador que morou na Califórnia, treinou com grandes nomes - como o mestre da família Grace, Eder Jofre e outros pugilistas -, e se preparava para campeonatos futuros, atrás dos portões da instituição onde cumpria sua pena.

A tatuagem⁵, marca corporal muito utilizada, traz como suporte físico o corpo. Feita de motor de barbeador, acrescida do tubo da caneta esferográfica, ponta de seringa e outros elementos precários que constituíam o material de trabalho, o artista reproduzia seus desenhos em várias partes do corpo do detento que queria ser marcado e posteriormente identificado pela marca que trazia consigo, representando-o, dando voz a seu corpo. Sant’Anna (2006, p. 20), afirma que: “Entre 60 e 70, o corpo era trabalhado como esconderijo da verdade. Já em 80/90, a idéia é trabalhar o corpo como podendo ser reconfigurado, por já ser considerado um ser artificial”.

Outra arte produzida no complexo do Carandiru foi o “Garanhão Português”, um navio à vela, todo feito a mão por Robson, um dos detentos que participou da oficina de vídeo, a qual resultou no documentário aqui analisado. Com o tempo ocioso, o artista começou a criar sua obra em madeira, talhando, adornando, aparando com todo o carinho de um pai para com seu filho, finalizando aquele que é o seu orgulho. “Ele vai embora logo, logo. Primeiro que eu” (Robson / Pavilhão 02, se referindo ao navio denominado “Garanhão Português”).

Uma outra produção artística mostrou sua face na execução de desenhos feitos com caneta esferográfica representando locais onde o sensível artista Carlos Alberto gostaria de estar, de conhecer. Ele procurou retratar lugares bonitos aonde queria ter ido. A ida para o presídio fê-lo refletir e perceber o quanto tinha a aproveitar no mundo fora dos muros que o aprisionava. Sua busca é se redimir junto à sociedade, continuar suas atividades para que consiga um dia realizar seu sonho: “procuro buscar inspiração fora daqui” (Carlos Alberto Moreira / Pavilhão 06, pintor de paisagens).

De acordo com o documentário, pude perceber que muitos que se encontravam detidos se juntavam numa paixão comum: a música, o rap, o hip hop. Vários MC’s como Krik, FW e outros integrantes de alguns conjuntos ali formados faziam letras de música sempre com o Carandiru como tema.

Aqui tem dois caminhos: Liberdade ou necrotério. (Música dos “Sobreviventes do Rap”)

Matar e mudar a noção de tempo. Nada de chegar a recompensa do esforço. (Letra de Krick e FW, integrantes do “Código de Honra”)

Carandiru, casa do Diabo, velho. Aqui a sua vida se transforma num verdadeiro inferno. Sangue correndo pelo pátio e você não acredita,

cuidado meu amigo, aí é um beco sem saída. [...] Qualquer vacilo, você não vai escapar. (Música do “Efeito Global”)

Silêncio total, pavilhão 08. Quem sou eu? O filho do sofrimento, menino de rua, delinqüente, marginal. É um menino igual tu foste, só com uma diferença: nasceste em família forte, não tão forte quanto a morte, que não queres evitar, tirando o guri da rua e dando pra ele um lar antes que alguém o arme e ele venha te matar. A manchete vai ser boa no noticiário popular: mataram o doutor á toa ao tentarem lhe roubar. O doutor foi sepultado, o menino algemado foi parar lá na FEBEM, onde dizem passar bem. Fica ligeiro, morou polícia? O crime tá voltando, original. Paz, justiça, liberdade. Ah eu aqui de novo. Original sempre. (Letra cantada por Claudinho, um detento reincidente)

A música é e sempre foi uma forma de expressar o sentimento presente em dado momento, seja por dificuldades que passamos, ou por alguma conquista. No caso das letras de música apresentadas pelos grupos formados no Carandiru, elas traziam consigo sentimentos impregnados de revoltas, de desapego a um futuro promissor e o Carandiru como sendo um “beco sem saída”, ou seja, o fim da linha para muitos que adentravam seus corredores mortíferos.

O que conduziu meu olhar no documentário aqui estudado, se pautou na possibilidade de pensar o que está visível e o que está invisível nos discursos dos encarcerados. Através das imagens pude perceber o deslocamento das relações de saber e poder que operam ação sobre o corpo: do suplício à trilogia discurso – disciplina - poder. Analisar o discurso dos detentos através da imagem, não significou a procura do sentido real, verdadeiro, mas o real do sentido enquanto material histórico e lingüístico.

O sujeito se significa na/pela história pelo discurso, uma vez que as palavras estão ligadas à ideologia, tornando possível a relação entre pensamento, linguagem e mundo, ou seja, a união entre sujeito e sentido. Partindo dessa concepção, penso poder afirmar a respeito dos discursos que apresentaram censura de certas questões, colocadas tanto pelos presos quanto pelos ex-diretores, perceptível nas entrelinhas de suas palavras.

Diante de tal quadro, desativar e implodir parte da Casa de Detenção não significou só a destruição de uma parte do sistema penitenciário brasileiro, mas a castração simbólica da memória de muitos seres humanos que passaram a maior parte de sua vida na cidade murada, bem distante dos olhares do governo e da sociedade, que puniu e excluiu sem ressentimentos.

NOTAS

¹ Foram implodidos os pavilhões 6, 8 e 9 em ato público comandado pelo governador do Estado Geraldo Alckmin em 2001.

² O cineasta Paulo Sacramento participou de outras produções nacionais e se empenhou na realização da oficina de vídeo dentro do Carandiru em 2001 - sete meses antes da imploração -, resultando no documentário analisado.

³ A instituição aqui definida como espaço de disciplinarização de corpos (FOUCAULT, 2005).

⁴ Instituição prisional norte-americana de Auburn, no estado de Nova Iorque, foi construída em 1817. No desenho original constavam 61 celas duplas, mas William Britte, seu primeiro diretor, transformou as celas em solitárias, para facilitar o controle dos presos.

⁵ Assim como nos presídios as tatuagens marcam o corpo e servem de voz para aqueles que calam, na *body art* artistas utilizam o corpo como suporte para suas manifestações sociais, sexuais e identitárias, num trabalho corporal de atração e repulsão. Os artistas Michel Journiac e Gina Pane, por exemplo, evocam a vulnerabilidade e a finitude do corpo¹⁶.

REFERÊNCIAS:

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

_____. **A Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 14 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. 30.^a ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. São Paulo: Pontes, 2002.

SACRAMENTO, Paulo. DVD: **O Prisioneiro da Grade de Ferro**. 2003

SANT[®]ANNA, Denize Bernuzzi de. É possível realizar uma história do corpo? In: SOARES, Carmem (Org.). **Corpo e História**. 3.^a edição. São Paulo: Autores Associados, 2006.

SOARES, Carmen L. Corpo, conhecimento e educação: Notas esparsas. In: SOARES, Carmen (Org.). **Corpo e História**. 3.^a edição. São Paulo: Autores Associados, 2006.

VAZ, Alexandre Fernandez. Memória e Progresso: Sobre a presença do corpo na arqueologia da modernidade em Walter Benjamin. In: SOARES, Carmen (Org.). **Corpo e História**. 3.^a edição. São Paulo: Autores Associados, 2006.

VACCARINI, Emmanuelle D.

Doutoranda em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ, mestre e especialista em Educação pela FJF, formada em Artes pela UFJF e em Cinema, TV e Mídia Digital pela Universidade Salgado de Oliveira (JF), siga a linha de pesquisa de Imagem e Cultura, com intuito de analisar imagens sejam do campo visual, audiovisual, do meio impresso e mesmo eletrônico.

ELEMENTOS DA VISUALIDADE GUARANI CONTEMPORÂNEA: O ARTESANATO EM SEU ESTADO DE DISSOLUÇÃO

Isabela Frade – PPGARTES/UERJ
Marluci Reis – OCE GP CNPq/UERJ

RESUMO:

Descrevemos neste artigo a produção de artefatos em uma comunidade da etnia *mbya* que em 2008 iniciou aldeamento na zona urbana de Camboinhas, Niterói/RJ. Acompanhando este grupo desde a fundação da aldeia *Tekoa M'boy Ty*, observamos sua resistência e adaptabilidade aos desafios impostos na luta pela sua permanência em local turisticamente explorado. A produção de artefatos se constitui como forma primordial na sua subsistência, conferindo relativa autonomia financeira e espaço de diálogo entre os não índios. Entender o grau e a qualidade desta comunicação estética perpassa, ainda que indiretamente, pelo estudo das diferentes categorizações do campo artístico. Este trabalho analisa a produção de cerâmica neste grupo enquanto desejo de recuperação de uma memória ancestral.

Palavras chave: arte, artesanato, cultura guarani, diálogo intercultural

ABSTRACT:

We describe in this article the production of artifacts among a *Mbya* community that in 2008 initiated an occupation at Camboinhas urban zone in Niterói/RJ. Following this group since the foundation of the village *Tekoa m'Boy Ty*, we observe its resistance and adaptability to the challenges in the fight for their permanence at a touristic explored place. The handcraft production constitutes their primordial way of subsistence, conferring relative financial autonomy and serving as a dialogue helm between them and the not indians. The understanding of the degree and the quality of this aesthetic communication deserves the study of the different categorizations in the artistic field. This work analyzes the ceramics production in this group as a desire to recover an ancestral memory.

Key words: art, handcraft, guarani culture, intercultural dialogue

Os Guarani desafiam o entendimento sobre as culturas indígenas e o lugar que elas ocupam no mundo contemporâneo. Muitas vezes o Guarani se camufla, escondendo sua identidade, pois sua afirmação parte de uma condição ambígua, exigindo lidar com estereótipos e imagens reveladoras. “A cultura tende ao mesmo tempo a se acentuar, tornado-se mais visível e a se simplificar e a enrijecer, reduzindo-se a um número menor de traços que se tornam diacríticos” (Carneiro da Cunha apud Chamorro, 2008, p 54). Reduzir a cultura, buscar suas formas essenciais, tornando-as contrastantes nesse diálogo cultural opressivo ou, inversamente, tornando-as invisíveis e assumindo as formas dominantes, tem sido o exercício singular que demarca os Guarani.

A degenerescência das condições do modo próprio de ser guarani, designado como *nhandereko*, desafia uma consciência que busca a integridade em um sentido de união comunitária e o enraizamento nas formas tradicionais. Nesse sentido, nos reportamos à Pissolato: “os Guarani são modernos e sempre contemporâneos, não testemunhas de um mundo passado, mas sim memória de futuro” (2007, p.18). A luta contra a entropia e a dissolução tem sido permanente desde o projeto de sobrevivência em necessário diálogo com a alteridade gera o modelo de alternância entre afirmação e negação. Ora ressaltando ora escondendo seus valores e modos próprios, essa identidade se apresenta como uma possibilidade não plenamente realizada ou - pelo menos, em equilíbrio instável no dualismo constante.

Habitantes de áreas próximas ao espaço urbano, ainda que busquem um lugar de íntimo e intenso contato com a natureza, fazem de sua vida uma forma de caminhada, miticamente identificada como a busca pela Terra sem Males. São seres em mobilidade permanente. Esse deslocamento constante, entretanto, não os faz nômades (Pissolato, Op. cit.). Bartolomeu Meliá os define como “os grandes caminhadores” (Fachin, s/ data).

A multilocalidade expressa em sua cosmogonia se reflete hoje nos trânsitos que realizam também pela cultura acadêmica e museológica, através da interlocução com pesquisadores e cientistas assim como nos externos contatos intermitentes devidos à intensificação do turismo cultural. Especialmente na comunidade observada em nossa pesquisa, a interlocução se exarceba pela presença dos guarani em uma praia bastante freqüentada pelo turismo praieiro.

O grupo da etnia *Mbya* iniciou em 2008 aldeamento em zona urbana em Cambainhas, Niterói/RJ. Acompanhando este grupo desde a fundação da aldeia *Tekoa Mbo y 'Ty*, notamos sua resistência e adaptabilidade aos desafios impostos na luta pela sua permanência em local turisticamente explorado, condição especificamente estratégica na comercialização de objetos artesanais. Instalaram-se em uma região de sambaqui, considerando esse movimento como a retomada de um lugar sagrado a ser preservado. O local é formado por um belíssimo areal, conformado por uma região de dunas em ponta que divide o final da praia com a lagoa de Itaipu.

Sua ocupação foi rápida; chegando os primeiros integrantes em março, a construção estava parcialmente pronta para a inauguração da aldeia no dia 19 de abril de 2008 (dia do índio, simbolicamente demarcada a ocupação em seu aspecto político). A primeira edificação, a *Opy*, casa de rezas, e mais duas ocas onde se abrigaram inicialmente 36 pessoas, entre velhos, homens, mulheres e crianças, quase todos de uma mesma família. Logo construíram uma bancada na frente da aldeia para exposição e venda de objetos confeccionados por eles e também de outras aldeias Guarani ou ainda de outra etnia, como a dos Guajajaras, que frequentemente visitam a aldeia.

A produção de artefatos constitui-se como forma primordial na sua subsistência, conferindo relativa autonomia financeira e espaço de diálogo com os turistas que frequentam a aldeia. Entender o grau e a qualidade desta comunicação estética perpassa, ainda que indiretamente, pelo estudo das diferentes categorizações do campo artístico impostas aos grupos indígenas. Implica em pensá-la sob o eixo imposto por nossa cultura em suas formas de assimilação de produtos exógenos, trabalhados pelo viés do exotismo. A produção plástica de objetos entre os índios é identificada como artesanato e, mesmo não havendo entre eles uma categoria lingüística com semelhante designação, foi por eles absorvida e é comumente utilizada como pertencente as práticas tradicionais da cultura.

Ainda que muitos pesquisadores, - (Ribeiro,1988, 1989), (Vidal, 2000), (Van Velthem, 1995), (Price, 2000), (Lagrou, 2007 e 2010) são os que destacamos entre outros importantes discursos nacionais sobre as artes indígenas -, tenham se detido sobre a problemática dessas categorias estéticas, a retomada destas discussões e sua inserção no âmbito da área de artes é a tarefa que desenvolvemos em nossa pesquisa. Esta comunicação especialmente se dedica a inquirir sobre a produção de artefatos em cerâmica neste grupo enquanto desejo de recuperação de uma memória ancestral. Em um brilhante estudo sobre os Wayana, Lucia Van Velthem propôs a categoria artefato no tratamento de suas produções plásticas, termo que consideramos apropriado pela sua relativa neutralidade. A terminologia do artesanato é inconveniente porque guarda resquícios colonialistas e reduz sua apreciação estética a modos técnicos e laborais. É nosso interesse propor uma apreciação relacional dessa produção, intencionalmente trazendo essas manifestações para a esfera das artes, atentando para as condições formais e processuais

enquanto reveladoras de uma comunicação mais ampla com o mundo interno e externo à comunidade Guarani.

É através do comércio de artefatos que muitas culturas indígenas no Brasil - fato similar ocorre entre as populações indígenas de outros países (Ribeiro, op. cit) -, logram adquirir os meios de sobrevivência material. A crise ambiental, a crescente pressão demográfica e restrição aos modelos tradicionais de subsistência da caça e do plantio estão fazendo com que a venda desses produtos para a sociedade externa se apresente como forma viável de gerir economicamente esses grupos.

O modo de subsistir pela via da arte – uma economia que se dá na produção de artefatos para consumo externo – requer a ressignificação de sua cultura material, um entendimento que permita incorporar esse novo significado do fazer ao modo *nhandereko*, que significa “nosso modo de ser, nosso costume, nosso sistema e condição, nossa lei e hábito”, como explicita Meliá (in Fachin, Op. cit).

Cotidiano na aldeia Mboy y’Ty: viver a arte *nhandereko* - ao modo guarani de ser

O artesanato guarani é uma atividade que exige específicas habilidades e requer a coleta e preparação do material (taquara, paus de embaúba, cipós, tiras de embira, a caxeta, o angico, sementes entre outros, dependendo do projeto em questão) que os posiciona de modo crucial com relação à produção primária – eles elaboram essa produção sobre uma matéria *prima*. As únicas matérias industrializadas que observamos em seus trabalhos são as miçangas de plástico coloridas – e, mesmo assim, essas são as de tamanho uniforme, e do mínimo; já incorporadas ao exercício de confecção de paramento e ornatos corporais desde o séc. XVI (Buchillet, 2000).

A relação dos Mbyá com a mercantilização de sua produção, assim como ocorre com as demais etnias, e a presença da categoria artesanato que os inspira na criação seriada e contínua está inerentemente conectada à convivência com os “*juruaás*” - os não índios. Temos em vista que não se pode pensar na vida atual da aldeia sem levar em conta o esforço tradutório e interpretativo sobre o que se encontra no mundo externo e o que se pode esperar desta relação através desta mesma produção. O artesanato é hoje um campo de expectativas, de possibilidades – de autonomia financeira, de realização pessoal e de comunicação.

Segundo Berta Ribeiro (1989), nos anos 70 é que se deflagram estas perspectivas de auxílio e promoção da cultura material indígena, fazendo que seu sentido seja alinhado ao da mercadoria e sua produção intensificada para ser destinada à venda. Até então estes artefatos eram colhidos nas pesquisas de campo como objetos raros e sua coleta se baseava na dádiva, seguindo regras socialmente prescritas.

Pensando sobre determinados aspectos essencialmente autóctones, sua subsistência produtiva vem sendo norteadada pelo parentesco através

dos anos, onde cada família organiza e distribui seus poderes criativos potencializando-os, auxiliando-se mutuamente – há que lembrar que os laços de parentesco são muito extensos: em uma dada aldeia, de certo modo, todos, são parentes (Chamorro, Op. cit.). Neste sentido, temos observado que cada família nuclear se constitui em um centro produtivo, ainda se articulando e interagindo com o coletivo da aldeia em uma produção que se pode dizer, comunitária.

A vida material guarani torna-se progressivamente mais dependente da participação da sociedade não índia, que oferece os recursos para a subsistência nos aldeamentos, o que exige continuado esforço no aprimoramento deste diálogo como notamos em nossa pesquisa. A principal fonte de renda da aldeia em Niterói se constitui na confecção de artefatos em taquara (cestaria). Os *Mbya* são reconhecidamente produtores de belos e coloridos cestos, uma produção eminentemente feminina. A produção dos artefatos na aldeia preserva a tradicional divisão sexual dos trabalhos, apesar de termos documentado uma produção de colares e brincos por homens. A estes ficam, tradicionalmente, reservadas as confecções de arcs e flechas, de zarabatanas, cocares de penas e de pequenas esculturas de madeira,



Figura 1 – Diversidade artesanal da Aldeia Mbo y'ty e Pintura Corporal – Entre os objetos dispostos na superfície da bancada, dispositivo de exibição e comércio do artesanato, assim como na superfície das peles, dispersam os motivos *Mbyá*. Cada família possui o seu próprio padrão, relacionando-o com os modelos básicos da etnia.

enquanto as mulheres são prescritas as produções de cestos, de adornos corporais como colares, brincos e pulseiras.

Em *Tekoa Mbo y'ty* dispõem de ampla bancada onde expõem os objetos organizando-os por aproximações de tipos e de autoria, colocando lado a lado as produções de cada núcleo familiar (fig. 1). Diferem de outros *Mbya* observados no sul do país vendendo seus objetos em esteiras no chão, sentando-se ao lado. Ou ainda dos modos dos *Mbya* no interior do estado, que ficam na beira da estrada Rio/Santos mostrando os cestos e colares nas mãos. Aqui o objeto está mais próximo do olhar e das mãos, sobre um pano muito alvo e cuidadosamente esticado, tela dos seus sonhos de realização e afirmação diante do Outro.

O Simbolismo do cesto, do bambu e aspectos da visualidade *Mbya*

A trindade Guarani *Mbyá* e *Kaiová* ou *Pai-taviterã* possuem relatos míticos que, direta ou indiretamente, se referem a “*Jasuka*” uma espécie de “princípio feminino ativo original”, motor da teologia entre os Guarani. Para Garlet (1995), a importância simbólica desse objeto reflete no fato dos três grupos serem identificados pela sua particular cestaria e, significadamente, desta possuir um papel essencial nos seus mitos sobre a origem dos seres humanos.

“O ser criador bateu com o seu arco no cesto e dessa ação originou-se o homem, que é um corpo (*rete*) em forma de arco (*guyrapa*). Ele bateu no cesto pela segunda vez, dessa vez com uma taquara, e dessa ação surgiu a mulher, que é corpo (*rete*) em forma de cesto (*ajaka*)” (Op, cit, p. 3).

Seu profundo laço simbólico *Jasuka*/cesto se evidencia também no fato de as plantas do *porongo* e do bambu, de cujas lascas se fabrica o cesto, surgirem do orvalho, que é por sua vez símbolo de *Jasuka*. Dessas duas plantas, segundo sua mitologia, surgiu, a humanidade, homem e mulher, respectivamente. A primeira planta é o *porongo*, de onde extrai-se o maracá dos homens. Da mesma fonte nasce o bambu, do qual se fabrica o bastão de ritmo das mulheres. A mulher, “é” ou precede do bambu, também o meio pelo qual se expressa a palavra - alma. A sinonímia dos hinos indígenas destaca a importância da mulher nos rituais. Assim, a expressão *ne'e rerokamanyty* quer dizer duplamente: “a palavra-alma é provida de bambu” e “a presença da palavra-alma se faz possível por intermédio da mulher”.

Na visão de Shaden (1974) *Jasuka* apresenta-se como princípio de emanção, sem personalidade humana ou divina. Ela é a origem de todas as coisas, inclusive do Ser Criador, *Nhenderu Ete* que surge, nasce, descobre-se a partir da substância mãe e cresce mamando na flor, no seio de *Jasuka*. Essa imagem aparece repetidamente nos cantos e relatos míticos. Cadogan (1962), ao pensar no paralelismo entre flor e seio entre os *Mbyá*, afirma que se tem na linguagem de *Jasuka* como a “mãe universal” dos Guarani. Representada nos relatos *Mbyá*, *Jasuka* é um fluido vital e vem representado pela fumaça e

pela neblina, considerados fonte de vida, das plantas, dos favos de mel, dos animais, das pessoas e dos seres divinos.

De acordo com os aportes acima, considera-se que a Mãe do universo *Jasuka*, é a mantenedora do que vem a reger todo o ciclo de vida dos *Mbyá*, assim como seu trabalho na fabricação do artesanato, em seu cotidiano e na mobilidade entre aldeias, conduzindo assim as particularidades de sua vida terrena. Verifica-se nesse ritmo todo o curso tomado pela forma de vida *Mbyá*, envolvendo facetas que em nosso mundo ocidental estão nitidamente separadas, como a dinâmica da produção de objetos, dos saberes e das vivências familiares e comunais e as experiências espirituais. Chamorro irá chamar a atenção para a refinada religiosidade Guarani (Op. cit).

A grande família que observamos na aldeia *Mbo y'ty* vem trazendo com sua graça e simplicidade candentes, nessa especial forma de viver e pensar, alinhando-se aos princípios relatados brevemente aqui, e cadenciados da vida indígena, onde respeitam a natureza e convivem com o ideal da preservação e fortalecimento de sua cultura através do artesanato indígena que os mantêm como índios urbanos, mas inseridos em sua cultura milenar.

Verificamos que o pátio no centro da aldeia corresponde ao local onde se acende o fogo para o preparo da comida, lugar onde as crianças da aldeia brincam e observam os seus pais trabalhando; ali também realizam a preparação das taquaras que os homens vão à reserva mais próxima coletar, onde as mulheres vão cortar e tecer suas lascas. Esse trabalho se desenvolve num processo de transformação das tiras mais grossas em outras finíssimas, usando uma lâmina delicada, que são separadas na razão da grande habilidade das sábias mãos. Segundo elas, “não é em qualquer dia que se pode ir à mata para extrair taquara para confecção dos cestos. A melhor fase é a da lua crescente, pois “os *adjaká* ficam melhores, não contraem bicho para a taquara e na execução do trabalho os cestos ficam mais bonitos”.

Na área em que vivem, é muito difícil encontrar pigmentos para a coloração das taquaras. Por isso usam corantes artificiais para o tingimento, fazendo-se uso de anilina comprada na cidade. O processo realiza-se através de água quente, fervida à lenha, quando fibras da taquara são mergulhadas e em seguida postas a secar em varais ao ar livre. As penas que fazem parte dos acabamentos dos abanos, chocalhos, brincos, colares e alguns cocares, recebem também as cores com o mesmo material que se utiliza para colorir as lâminas de taquara, formando assim nuances novas para os adornos corporais. Os cromas observados são o azul, o amarelo, o rosa, o verde e o roxo, que nos entrelaçamentos dos cestos apresentam desenhos vívidos (vide fig. 2).

As cores vivas e intensas se intensificam no contraste e revelam gostos particulares de acordo com o trabalho de quem o está preparando, traços guarani de sua alma em alegria. Cada trançado tem particularidades com sua autoria, onde a evolução das formas e o pensamento cosmogônico perpassam nas conversas e olhares enquanto estão em processo de elaboração do objeto.



Figura 2 – Cestos de taquara. Autor: Iracema Nunes (artesã)- Fonte.MF.101095

Os cestos são considerados sagrados quando carregam sementes do milho para serem plantados na roça ou as espigas para o batizado das crianças. As sementes e também as crianças são sagradas. Neste sentido, observamos que estes cestos, além de outros objetos sagrados se diferenciam dos objetos confeccionados para a troca comercial – não são tingidos e nada enfeitados, apenas recebendo, no caso do maracá, algumas inscrições – são estes que se reúnem em uma espécie de altar para serem consagrados e utilizados na casa de reza *Opy*, condutores das cerimônias religiosas.

O artesanato também é feito à porta de entrada da aldeia, como uma espécie de exibição técnica, no lugar próximo à bancada de exposição, lugar de concentração para encontros com os de fora, para recepção dos visitantes, pesquisadores, professores, turistas. O lugar do comércio é ainda o espaço para o diálogo com o mundo exterior. Não há uma regra explícita para a localidade da confecção dos artesanatos, mas a sua maior parte se faz nessas dependências e os que chegam podem visualizar a cesteira formando sua trama, outras são feitas nas casas/ocas.

Em Camboinhas ecoam os seus traços marcantes do tradicional contraste claro/escuro, apesar de só saírem assim os cestos encomendados. O alegre cromatismo guarani é um traço do hibridismo cultural moderno, sintoma de sua delicada sensibilidade para o contato que hoje se entende como sendo “tipicamente guarani”, como se deu com as miçangas. Considerada por muitos estudiosos a primeira arte (Ribeiro, Op.cit), ali os núcleos familiares estão centrados na liderança de uma grande cesteira, D. Lídia, que na aldeia *Mboy y' Ty* é também poderosa pajé.

Outros objetos também merecem nossa consideração, como o pau de chuva, que é confeccionado por duas pessoas, geralmente mulher e marido. É um processo demorado, pois ao homem cabe encontrar uma madeira perfeitamente ocada pelas formigas, o que se dá apenas em determinada época do ano, e decorá-lo, enquanto a mulher trança delicada alça para seu transporte. Os rapazes dedicam-se com satisfação à busca pela madeira para a produção de pequenas esculturas de madeira, trabalhando o entalhe com o costureiro preciosismo. A minuciosidade na aplicação das marcas de fogo – as imagens são pirogravadas com vergalhões em brasa – trazendo os elementos tradicionais da fauna (onça, coruja, cobra, tatu) dando corpo ao mundo das fábulas e dos mitos guarani. Também esculpem os cachimbos *Petygua* com esse mesmo processo.

A prática das pinturas corporais também serve como grande eixo para o entendimento e diálogo intercultural. Manifesta-se o desejo para o diálogo através de toda a sua produção, onde se pode perceber seus modos e preceitos, sua história, sua religiosidade e princípios éticos, representados de modo significativo dos temas geométricos, todos inscritos no reino cosmológico *Mbyá*.

A pintura corporal, embora usada no dia-a-dia, sem que haja uma regra para isso, é alvo da maior parte dos investimentos nos dias de apresentação ao público, onde a presença dos *Jurua* está em evidencia no ambiente da aldeia, e contracena-se com a disposição de terem seus corpos pintados, com jenipapo e carvão e algumas vezes, urucum. Este fato é uma forma de apresentar a cultura guarani para o público, nessa onde também é a troca mais íntima com a outra sociedade que, ávida por sentir seu corpo pintado, impregna-se com a simbologia indígena nesse contexto cultural de exotismo. O clímax nesses encontros fica com a apresentação do coral, o que também é motivo de grande envolvimento emotivo pela sociedade não-índia nos dias de festas e apresentações.

Desenvolvemos desde junho deste ano um projeto comum entre os pesquisadores do *OCE / Observatório de Comunicação Estética* da UERJ para o incremento do processo de criação plástica por meio da cerâmica, buscando flexibilizar o campo dominado pela noção de artesanato entre os Guarani. Há que se perceber que esta noção é estrategicamente explorada enquanto fonte crucial de subsistência de cada família. Esta é criticamente analisada por Berta Ribeiro no texto *O Futuro da Arte Tribal de 1989*, onde expõe os riscos a que vem correndo a cultura material indígena, com a criação da *Artíndia* pela FUNAI nos anos 70 (época de lançamento do fatídico Programa Nacional de Proteção ao Artesanato):

“a rápida transição para os modos de vida da sociedade nacional conduz ao abandono e até mesmo à rejeição das expressões materiais da cultura indígena. Elas só se sustentam como artesanato para a venda. Mas acabam degradadas na medida em que escapam ao controle dos produtores” (p.137).



Figura 3. Miguel Werá Miri exhibe seus dois tatus: um deles produzido no laboratório de cerâmica da UERJ e ao lado o tatu cobra esculpido em madeira e pirogravado..

O projeto nasceu após a mostra *Artes da Terra*, realizada no Centro Cultural da Uerj de março a abril de 2010, quando Miguel Werá Miri exibiu os dois *petyguá* que modelara na argila encontrada no fundo da lagoa de Itaipu. O oportuno achado nos levou a conversarmos sobre a possibilidade de um dia irmos à aldeia e levarmos um pouco do nosso barro e trocarmos experiências sobre a arte da cerâmica.

Conhecemos pouco sobre a história da perda da cerâmica guarani após o contato e, junto com o pesquisador Franklin Carvalho, estamos iniciando levantamento e organizando banco de imagens e documentos sobre o tema para estudo e apreciação na aldeia. Pensamos, assim, propor uma oficina de cerâmica e incrementar a sua produção de artefatos sem a introdução de materiais e técnicas exógenas apoiando seus próprios desejos de investir no resgate e na recuperação da memória guarani. Através da cerâmica, experimentar esse viés estratégico para fomentar a questão sobre a arte e a ultrapassagem da produção artesanal. A qualificação da arte guarani significaria, sob esse aspecto, a recuperação de um estado não mercantilista, pelo menos em um patamar não integralmente dominado por ele. A valorização de sua produção dentro e fora da aldeia certamente exigirá menor esforço físico na sua execução no sentido puramente laboral - (de acordo com as categorias marxistas estaríamos intervindo exatamente no problema da mais valia) -, pois com menos, se atingirá mais. Ampliando os ganhos de sua sustentação econômica, apostando no vínculo com seus poderes criativos, favorecer ainda, através desse reconhecimento, seu fortalecimento como identidade cultural.

REFERÊNCIAS

ASSIS, V.; GARLET, I. J. (1995). Ajaka rete, Guyrapa rete. Porto Alegre, Editora Porto Alegre.

BUCHILLET, D. (2000) Contas de vidro, enfeites de branco e 'potes de malária' in ALBERT, B. e RAMOS, A. (org.) Pacificando o branco. São Paulo, UNESP.

CADOGAN, L. (1962) Aporte a la etnografia de los Guarani Del Ambái. Alto Ypané, Revista de Antropologia, São Paulo, EDUSP.

CHAMORRO, G. (2008) Yvyaraguyje: TerraMadura. Fundamentos da Palavra Guarani. Dourados, EDUFGD.

FACHIN, P. http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3258&secao=331

Furtado V. B. Expressões da Arte Guarani no Rio de Janeiro. Pró-Índio-RJ.

(http://www.acasa.org/arquivo_objeto.php/MF-01095- Acesso em: out.2010) e

LAGROU, E. (2007) A Fluidez da Forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica. Rio de Janeiro, Topbooks.

_____. (2010) Arte Indígena no Brasil. Belo Horizonte: Editora C/ Arte.

PISSOLATO, E. (2007) A duração da pessoa - mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani). São Paulo: EDUNESP.

PRICE, S. (2000) Arte primitiva em Centros Civilizados. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

RIBEIRO, B. (1988) Dicionário do Artesanato Indígena. São Paulo: EDUSP.

_____. (1989) Arte Indígena, Linguagem Visual. São Paulo: EDUSP.

SHADEN, E. (1974) Aspectos fundamentais da Cultura Guarani[1954].3.ed. São Paulo, EPU/ EDUSP.

VAN VELTHEM, L. (2005) O Belo é a Fera – a estética da produção e da predação. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.

VIDAL, L. (2000) Grafismo Indígena. São Paulo: EDUSP.

Isabela Frade

Docente da linha Arte, Cognição e Cultura do PPGARTES/UERJ e Líder do GP/CNPq - Observatório de Comunicação Estética.
isabelafrade@gmail.com.br

Marluci Reis

Educadora, pesquisadora da cultura Guarani Mbya da aldeia Tekoa Mboiyty; integrante do GP/CNPq- Observatório de Comunicação Estética. marluci-reis@uol.com.br.

SE EXPRESSANDO: UMA INTERFACE ENTRE O ENSINO DAS ARTES VISUAIS E DA MÚSICA

Luciana Calegari Santos Lima
Mestranda da UNESP – Universidade Estadual Paulista
“Júlio Mesquita Filho” - campus São Paulo - I.A. Instituto de Artes
Linha de Pesquisa: Ensino e Aprendizagem da Arte

João Cardoso Palma Filho
UNESP – Universidade Estadual Paulista
“Júlio Mesquita Filho”

RESUMO

O artigo traz o relato de pesquisa em andamento na linha: Ensino e Aprendizagem em Arte. Com uma experiência musical, adquirida por anos de estudos em Conservatório, e pela graduação em artes visuais, sempre trabalhei em minhas aulas com canções de própria autoria para ensinar arte às crianças de educação infantil e do ensino fundamental. Nos propomos a compreender nesta pesquisa qual a relevância da experiência de vida do arte educador e o quanto ela influencia em sua prática pedagógica. Além disso, investigar a importância do Fazer Musical incorporado no Fazer Artístico para o processo de cognição da Linguagem Visual.

Palavras-chave: Interdisciplinaridade, Artes visuais e Música.

ABSTRACT

Article includes the reporting of research in progress on the way: teaching and learning in Art. With a musical experience, acquired by years of studies in the Conservatory, although a degree in Visual Arts, always worked in my classes with songs of own authorship to teach art to children of kindergarten and elementary school. We understand this search what is the relevance of the life experience of art educator and how does it influence on their pedagogical practice. In addition, investigate the importance of Making Artistic Musical incorporated into Artistic Making to the process of cognition of Visual language.

Keywords: Interdisciplinarity, Visual Arts and Music.

A Interface da visualidade e da musicalidade nas aulas de artes

Proponho-me neste texto primeiro contar como se deu o início deste trabalho de arte educação. Em seguida, farei algumas referências com interdisciplinaridade e alguns autores que trabalham as diferentes linguagens: visuais, poemas e por meio de canções. Posteriormente farei um diálogo com a musicalidade presente na contemporaneidade visual. Finalizo o texto voltando a tratar o assunto interdisciplinaridade e comento a importância do professor tecer uma rede onde diferentes linguagens se interpenetrem garantindo uma experiência enriquecedora aos alunos, trabalhando a cognição.

Com uma experiência musical, perpassada por anos de estudos no Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Caparelli, apesar de graduada em artes visuais pela Universidade Federal de Uberlândia, sempre trabalhei em minhas aulas com canções de própria autoria para ensinar arte às crianças de educação infantil e do ensino fundamental nas séries iniciais. Com o acompanhamento do violão e melodias tocadas em flauta doce, em minha prática pedagógica exerço um papel interdisciplinar que é singular. Sobre interdisciplinaridade, a professora Ivani Fazenda comenta:

“No projeto interdisciplinar não se ensina, nem se aprende: vive-se, exerce-se. A responsabilidade individual é a marca do projeto interdisciplinar, mas essa responsabilidade está imbuída do envolvimento – envolvimento esse que diz respeito ao projeto em si, às pessoas e às instituições”. (FAZENDA, 2009, p.17)

Assim como a autora citada acredita no processo individual, em minha atuação estímulo um fazer interdisciplinar que é próprio de minha experiência de vida. A maneira de agir e pensar metodologicamente bem como a maneira de educar que cada professor traz em seu cotidiano escolar tem a marca de suas experiências de vida. No caso, a música sempre foi um meio de comunicação e estímulo familiar e de maneira intuitiva as canções foram entrando no fazer artístico em sala de aula.

O compositor canadense, também artista plástico Murray Schafer dedica parte de sua vida aos problemas do ensino da música. Escreveu as *dez máximas do educador* e diz mantê-las sobre a mesa para colocá-las em prática em seu dia a dia. A sétima nos fala a respeito de inserir informações ao aluno da seguinte maneira:

“a proposta antiga: o professor tem a informação; o aluno tem a cabeça vazia. Objetivo do professor: empurrar a informação para dentro da cabeça vazia do aluno. Observações: no início, o professor é um bobo; no final, o aluno também.” (SCHAFER, 1991, p. 277)

Essa máxima vem ao encontro com o pensar a sala de aula como espaço para “inserir” conhecimento nos alunos. Como esta máxima alerta ao perigo de “injetar conteúdo”, essa maneira de trabalhar a qual me proponho em meu dia a dia com as crianças, está diretamente relacionada com o fazer artístico que perpassa diferentes linguagens e ajuda no processo de cognição de maneira natural e eficaz. Isso porque o processo é prático, o que o torna lúdico e estimulante. Os alunos aprendem sobre a história e a contemporaneidade das artes visuais, exercitando a visualidade e a musicalidade sem que o conteúdo esgote.

Toda linguagem artística carrega em si variantes que atraem expectadores despertando sensivelmente diferentes sentidos. Abordamos nesta pesquisa as *artes visuais* como meta de ensino, porém as diferentes linguagens dão acesso ao conhecimento da história da arte em especial a linguagem poética que posteriormente é musicada. Ou seja, a partir de uma obra de arte visual, ou de um artista plástico da história ou da contemporaneidade, é incorporado nas atividades de artes um fazer poético literário que posteriormente é musicado tornando-se uma canção.

O lingüista russo Jakobson no livro: *Linguística e Comunicação*, fala da comunicação como uma função do código e do repertório, que por sua vez, estão na dependência da *informação*:

“Podemos dizer, de maneira genérica, que o código central da maioria das sociedades “civilizadas” é a *palavra escrita*, o sistema verbal lógico-discursivo. (...) Esse código unificador é também um código “tradutor”, decodificador ou metalingüístico – vale dizer: é através dele que os demais códigos se tornam inteligíveis.” (JAKOBSON, ----, p. 54)

Quando a obra de arte ou a vida do artista trabalhado em sala de aula perpassa o Visual e vai além de uma só linguagem decodificando-a e transpondo-a para outra elocução, torna o ensino mais significativo e inteligível fazendo uma metalinguagem.

A Poesia está na origem de tudo. Por isso trabalhar esta linguagem com as crianças nas aulas de artes. Esta linguagem traz o texto em verso e todo verso tem um ritmo e o ritmo se for constante é fixado mais facilmente. Nas aulas de artes visuais, o trabalho com os poemas é uma importante ferramenta da aprendizagem. A relevância da escrita em versos é tamanha na aquisição de conhecimento que o próprio livro islâmico sagrado que contem as doutrinas de Maomé, o Alcorão é ritmado. A palavra Alcorão deriva do verbo árabe que significa declamar ou recitar. Como se trata de uma doutrina, os islâmicos com intenção de catequizar os fiéis colocam os ensinamentos para instruir os fidos e fixar os ensinamentos santificados em suas mentes.

O código verbal é o que mais consegue presentificar ausências, por isso o trabalho com as canções nas aulas de arte vêm ao encontro com um fazer artístico ligado à linguagem escrita e oral em forma de versos e por sua vez após escrita, é musicada em forma de canções.

“A música é uma linguagem característica do modo humano de ser. Somos todos seres musicais por natureza, assim como somos seres lingüísticos, matemáticos, corporais, históricos etc. São as pessoas, e não as disciplinas, que devem orientar as ações da escola. A integração da música na escola deve contribuir, em última instância, para o pleno desenvolvimento dos projetos pessoais e coletivos dos alunos. Para isso não basta somente promover a aquisição de um conhecimento estritamente conceitual. É preciso ir além dos conceitos e também propiciar condições para o desenvolvimento da percepção e dos sentidos. Ensinar a ver, ouvir, dançar, cantar, desenhar etc. Enfim, harmonizar os saberes da escola.” (GRANJA, 2006, p. 154)

Apesar do clichê: *quadros se explicam por quadros e o verbal se explica pelo verbal*, a redundância de uma abordagem ajuda no entendimento da obra. Por isso essa maneira de ensinar artes visuais tem um resultado cognitivo inusitado. Porque trabalha uma linguagem de diferentes maneiras despertando diferentes sentidos na criança, garantindo a aprendizagem.

Alguns conteúdos que são trabalhados de maneira insuficiente no decorrer da escolarização, caem no esquecimento muito rapidamente devido à dissociação com outras áreas do conhecimento e por não fazerem sentido algum às crianças. Por esse motivo que o matemático e contraibaxista Carlos Eduardo em seu livro *Musicalizando a escola: música, conhecimento e educação*, fala da importância da harmonização dos saberes no âmbito educacional:

“Harmonizar os saberes na escola implica, entre outras coisas, promover essa articulação entre o saber e o sabor, o perceptivo e o cognitivo, a teoria e a prática. Acreditamos que essa articulação deveria ocorrer no âmbito mais geral de todas as disciplinas escolares. A música, devido à sua natureza específica, é um conhecimento capaz de promover naturalmente essa articulação. (...) A interdisciplinaridade pressupõe uma comunicação entre as disciplinas em função da determinação de objetivos comuns. Envolve, assim, uma relação de horizontalidade, mantendo-se intactos e os métodos de cada disciplina.” (GRANJA, 2006, P. 108)

Trabalhar com música nas aulas de artes visuais é uma vertente da contemporaneidade. Ao analisarmos as obras de arte expostas nas últimas Bienais de Arte de São Paulo, bem como em outras mostras de artes visuais da atualidade, podemos constatar várias obras que incorporam sonoridades na performance visual. A junção destas duas linguagens já acontece desde séculos passados e em especial no período romântico musicistas e pintores com uma ânsia de retorno a uma espécie de unidade, se recusavam a separar as sensações visuais e sonoras.

A autora Yara Caznok no livro: *Música: entre o audível e o visível*, se distancia da perspectiva estritamente científica e busca apoio na Filosofia e na Psicologia comprometidas com a Estética e a Arte, sobretudo na perspectiva fenomenológica de e Merleau-Ponty. Nesta abordagem comenta:

“o corpo é espaço expressivo por excelência, transformador das intenções em realidades, meio de ser no mundo e fundamento da potência simbólica. Atualidade do fenômeno de expressão, o corpo permite a pregnância das experiências auditivas, visuais e táteis, fundando a unidade antepredicativa do mundo percebido que, por sua vez, servirá de referência à expressão verbal e à significação intelectual. Assim, pode-se falar de uma natureza enigmática do corpo que transfere para o mundo sensível o sentido imanente que nasce nele em contato com as coisas e nos faz assistir, dessa maneira, ao ‘milagre da expressão.’” (CAZNOK, 2008, p. 9)

E para explicar isso, fala do corpo como um “ser capaz de reflexão” que usa de suas próprias partes para compreender e encontrar significados, e completa:

“Considerando que há na coisa uma simbólica que vincula cada qualidade sensível às outras, constituindo conjuntamente uma única coisa, o olhar, o tato e todos os outros sentidos são conjuntamente os poderes de um mesmo corpo integrados em uma única ação.” (CAZNOK, 2008, p. 9)

Neste trabalho, diferentes sentidos são aguçados no decorrer da aula. O autor John Dewey no texto *Tendo Uma Experiência* trata da arte como experiência. Para ele o aluno aprende com o fazer, com a investigação, com a descoberta, sem previsões. Ou seja, alunos e professores são detentores das experiências próprias, que são articuladas no processo de ensino aprendizagem. Desta maneira, a aprendizagem é essencialmente coletiva, assim como é coletiva a produção do conhecimento. O conhecimento não é um produto acabado, mas fatos crus da existência, que vai se descobrindo com o fazer.

Para Dewey o papel do mestre é provocar a experiência. E chama de experiência estética: o intelectual que nomeia, o prático que opera e o emocional que sente, padece. O autor compara a importância da experiência com respirar num ritmo de inspirações e expirações com intervalos, pontos nos quais uma fase termina e a outra está em preparação:

“Uma experiência estética pode ser comprimida num momento apenas no sentido de um clímax de um processo anterior longamente duradouro pode chegar através de um movimento que se destaca, que absorve de tal modo tudo o mais, que tudo o mais é esquecido. O que distingue uma experiência como estética é a conversão das resistências e das tensões, das excitações que em si próprias são tentações para a dispersão, em um movimento dirigido para um término inclusivo e satisfatório.” (DEWEY, 1974, s/p)

Desta maneira nos atentamos para as escolas que usam a arte como pretexto e não como “educação estética”, tendo como objetivos o que a arte vai proporcionar. E aprendemos a não dicotomizar arte e conteúdo. A forma do todo é algo presente em cada membro. Neste trabalho apresentado a arte transcorre pelo eixo do fazer, pensar e sentir proposto por Dewey com os três verbos refletidos de modo interdisciplinar.

Para atingir uma melhor compreensão sobre a busca da interdisciplinaridade nos cursos de Pedagogia, Elias e Feldmann afirmam no livro *Práticas Interdisciplinares na Escola*:

“Constatamos, assim, que, no campo da educação, uma forma de se fugir à fragmentação do ensino é a de se pesquisar a realidade em todas as suas possibilidades e interconexões, o que ainda existe de forma incipiente na prática desses cursos. Se houvesse, por parte dos educadores, um esforço individual e coletivo no sentido de mudar a própria postura, procurando cominhos onde o querer, o buscar, o novo fossem priorizados na construção do conhecimento, certamente não haveria a indissociabilidade entre a teoria e prática.” (ELIAS e FELDMANN, 2009, p. 91)

Não só nos cursos de Pedagogia, mas em todo processo de ensino aprendizagem, é importante que o educador encontre formas de trabalhar o conhecimento de maneira associada a diferentes áreas do saber, “usando criticidade, criatividade, compromisso e transformação.” (idem, p.99)

Para entender o conceito de interdisciplinaridade, recorreremos à origem da palavra onde o prefixo *inter* dentre outros significados podemos atribuir o de troca ou reciprocidade, o substantivo *disciplina* podemos pensar em ensino, e o sufixo *dade* do latim *idade* damos um significado de ação. O autor Hilton Japiassú define o termo da seguinte maneira:

“Correspondendo a uma nova etapa do desenvolvimento do conhecimento científico e de sua divisão epistemológica, e exigindo que as disciplinas científicas, em seu processo constante e desejável de interpenetração, fecundem-se cada vez mais reciprocamente, a interdisciplinaridade é um método de pesquisa e de ensino suscetível de fazer com que duas ou mais disciplinas interajam entre si.” (JAPIASSU, 2008, p. 150)

Portanto, para exemplificar o fazer interdisciplinar, a professora Ana Amália Barbosa no livro *Inquietações e Mudanças no Ensino da Arte*, afirma: “quando aprendemos algo, aprendemos melhor, ou fixamos melhor na memória, se relacionarmos a um evento, pessoa ou até a outro conhecimento. Raramente as pessoas irão aprender sem fazer relações com conhecimentos já antemão adquiridos.” (BARBOSA, 2003, p. 105) e completa:

“o que realmente fica na memória são aqueles momentos de aprendizado nos quais de certa forma o aprendiz toma conta de seu aprendizado, em que as aulas não são apenas expositivas mas participativas, em que não só se repete um padrão mas cria-se, e isso

em qualquer disciplina de qualquer nível, primário, secundário ou universitário.”(idem, p. 108).

Na pesquisa proposta, tanto as Artes visuais como a Música tem seu valor e importância, pois na interdisciplinaridade o foco é a aprendizagem e não se uma disciplina sobressai a outra. Ainda sob a luz de Ana Amália: “o professor interdisciplinar é aquele que sabe montar uma rede na qual as diferentes disciplinas falam a mesma língua.” (ibdem, p.109)

Ana Mae no livro *John Dewey e o Ensino de Arte no Brasil*, quando conclui, nos aponta a ineficiência do ensino de artes nas escolas do Brasil e escreve que estamos mais preocupados em importar e decodificar modelos estrangeiros do que refletir, criticar e estender com profundidade no universo cognitivo, afetivo e social dos alunos e completa: “A história nos aponta a necessidade de promover um ensino de arte no qual figura e fundo se interpenetrem, onde um recorte cultural seguro preceda a colagem criadora e enriquecedora da experiência estética”(BARBOSA, 2001, p. 172).

Nos propomos a compreender nesta pesquisa, uma nova possibilidade na arte educação, investigando a aplicabilidade do conhecimento musicado como meio de ensino trazendo uma forma inusitada para a educação, contribuindo expressivamente para a aprendizagem do aluno.

BIBLIOGRAFIA

ARSLAN, Luciana Mourão & IAVELBERG, Rosa. *Ensino de Arte*. São Paulo: Editora Thomson, 2006.

BARBOSA, Ana Amália Tavares Bastos. *O Ensino de Artes e de Inglês: Uma Experiência Interdisciplinar*. São Paulo, Cortez Editora, 2007.

BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos*. São Paulo: Perspectiva; Porto Alegre: Fundação IOCHPE, 1991.

_____. *Inquietações e Mudanças no Ensino de Arte*. Cortez editora, 2002.

_____. *Teoria e Prática da Educação Artística*. Ed. Cultrix, 1985.

_____. *John Dewey e o Ensino da Arte no Brasil*. Cortez editora, 2001.

_____. *Roda Vida*. São Paulo, Cultura Marcas, 1998.

_____. *Tópicos Utópicos*. Com/Arte, 1998.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo, editora Unesp, 2008.

DUARTE JR., João Francisco. *Por que arte-educação?* Campinas SP: Papirus, 1991.

FAZENDA, Ivani Catarina Arantes. *Práticas Interdisciplinares na Escola*. 11ª edição, São

- Paulo, Cortez Editora, 2009.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 3ª edição, Zahar editores, Rio de Janeiro, 1971.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à Prática Educativa*. São Paulo: Paz e Terra.
- FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios – Um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Unesp editora, 2008.
- FUSARI, Maria F. de Resende, & FERRAZ, Maria Heloísa C T. *Arte na Educação Escolar*. São Paulo: Cortez, 1993.
- GALLO, Sílvio. *Deleuze e a Educação*. Autêntica. Belo Horizonte, 2008.
- GRANJA, Carlos Eduardo de Souza Campos. *Musicalizando a escola: música, conhecimento e educação*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.
- JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. 5ª edição, Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2008.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 7ª Ed. Trad. De Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, São Paulo: Editora Cultrix, 1974.
- MACHADO, Regina. Relato de Regina Machado. In: Barbosa, Ana Mae. *Arte-Educação: Conflitos / Acertos*. 2a Ed. São Paulo: Max Limonad, 1985, p. 90-104.
- MATOS, Cláudia Neiva, TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira. *Ao encontro da Palavra Cantada – Poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001.
- MCLUHAN, Marshal. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari, Coltrix, SP 1964.
- MARTIN, Manuel Bueno e BUENO, salvador Toro. *Deficiência Visual*. Editora Grupo GEN, Santos, 2003.
- MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos de arte*. 4ª edição, Rio de Janeiro, Record Editora, 2002.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Tradução brasileira: Fundação Editora Unesp (FEU), Editora afiliada: Eucac e Abeu.
- SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- SACKS, Oliver. *Alucinações Musicais*. Tradução brasileira de Laura Teixeira Motta: Companhia das Letras, 2007.
- VALENTE, H. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.
- ZAMBONI, Sílvio. *A Pesquisa em arte: um paralelo entre a arte e a ciência*. São Paulo: Editores Associados, 2006.

Luciana Calegari Santos

Luciana Calegari Santos é graduada em arte educação pela Universidade Federal de Uberlândia. Está desenvolvendo seu projeto de mestrado na área de arte educação, cuja linha de pesquisa é ensino e aprendizagem da arte e é orientada pelo Professor Doutor João Cardoso Palma Filho.

lucianacalegari5@hotmail.com - (11)9167-9952 e (11)3771-5609

Orientador: João Cardoso Palma Filho



CULTURA VISUAL e
cultura material

DA ICONOLOGIA À CARTOGRAFIA: UMA BREVE HISTÓRIA DA REPERCUSSÃO DA ALEGORIA DA AMÉRICA NO SÉCULO 17

André Monteiro de Barros Dorigo
Doutorando em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ

RESUMO

Esta comunicação tem como objetivo identificar e analisar a presença da alegoria da America, preconizada por Cesare Ripa na obra *Iconologia*, em mapas do século 17, como na Carta Atlântica, de 1681, do português José da Costa Miranda e na *Nova Totius Americae Descriptio*, do holandês Frederick de Wit, com data de 1670-1680. Desta forma, pretende-se ultrapassar os limites tradicionais do estudo da alegoria da América, comumente fixados, por exemplo, na pintura ou na escultura.

Palavras-chave: Alegoria, América, Cartografia, Cultura Visual, Iconologia

ABSTRACT

This communication aims to identify and analyze the presence of the allegory of America, proposed by Cesare Ripa in his work *Iconology*, on 17th century maps, as Carta Atlântica, dated 1681, made by the portuguese José da Costa Miranda and *Nova Totius Americae Descriptio*, made by dutchman Frederick de Wit, dated 1670-1680. Thus, it is intended to overcome the traditional limits of the study of the allegory of America, commonly set, for example, in painting or sculpture.

Key words: Allegory, America, Cartography, Visual Culture, Iconology

Os livros de emblema e a Iconologia

Na primeira metade do século 16, começa a disseminar-se na Europa um novo tipo de publicação que alcançaria um grande sucesso: os livros de emblema. Com grande profusão de imagens, influenciaram decisivamente o trabalho de artistas pelos dois séculos seguintes. Como afirma Carlo Ginzburg, “mesmo quando não eram escritos em latim, a língua internacional, os livros de emblema podiam ultrapassar as barreiras linguísticas, visto que eram centrados em imagens”¹. Tudo teria começado em 1531, com a publicação da obra *Emblematum Liber*, do jurista italiano Andrea Alciati em Augsburg, Alemanha. Unindo a xilografia para a reprodução de imagens e o uso de tipos móveis metálicos para o texto, o livro de Alciati é um marco na história do livro ilustrado impresso. Tratava-se de uma coleção de emblemas, inspirados em textos de origem grega e latina. Em cada página constavam basicamente três elementos: um provérbio ou uma expressão enigmática, uma imagem que a ilustrava e por fim um texto em verso ou prosa, o qual funcionava como uma explicação para os elementos anteriores. Segundo o historiador John Harthan, a obra de Alciati teria sido um dos livros ilustrados mais influentes do século 16, alcançando uma centena de edições².

De acordo com Koogan e Houaiss, emblema é uma figura simbólica que pode vir acompanhada de um breve texto explicativo, o qual representa uma corporação ou uma coletividade. O emblema é conhecido como armas quando representa um país e como brasão quando se refere à nobreza³. No entanto, vários nobres adotavam emblemas pessoais, chamados de divisas ou empresas. Entre os séculos 15 e 18 — conforme se apresenta no livro de Andrea Alciati — a palavra emblema designava um conjunto constituído por três elementos. Em primeiro lugar, uma imagem enigmática, a figura, que seria considerada o corpo do emblema. Em segundo, a sua alma: o mote ou legenda, escrita em latim ou em língua vernácula, a qual ajudava a interpretar a imagem. Por fim um texto, em verso ou prosa, chamado epigrama. Este tinha a função de inter-relacionar o sentido dos elementos anteriores, ou seja, unir corpo e alma do emblema. A palavra emblema tem origem grega e significa “o que está dentro” ou “o que está encerrado”. A relação entre o emblema e aquilo que este representa não é direta, sendo necessária a sua decifração. Por conta disso, ele é usado para representar visualmente conceitos abstratos, como nações, povos, entidades divinas, virtudes ou pecados.

A partir da pioneira obra de Andrea Alciati, cria-se uma verdadeira demanda por livros de emblema: várias publicações eram produzidas sobre os mais variados temas. Os de cunho religioso seriam os mais frequentes, como por exemplo, a obra *Via vitae aeternae* de Antoine Suquet, publicado em Antuérpia, em 1620. No entanto, podem-se destacar também os de tema político, filosófico, e militar. Para se ter uma idéia da diversidade temática alcançada, em 1618, o livro *Atalanta fugiens, hoc est, Emblemata nova de secretis naturae chymica*, de Michael Maier, foi lançado com o propósito de tratar a química e a história natural sob o formato emblemático. Segundo Alfredo Grieco, a cultura do livro de emblema cresceria e se multiplicaria de tal maneira, com inúmeras publicações e traduções, que em dado momento os leitores europeus estariam perdidos numa “inflação de símbolos, hieróglifos, marcas secretas e códigos herméticos de todo o tipo”⁴. Ainda segundo o autor, nesse momento é editada uma obra que seria uma espécie de chave para a proliferação de emblemas e simbologias que varria a Europa. Coube esse feito, seis décadas após o lançamento do livro de Alciati, ao escritor italiano Cesare Ripa (c. 1560 - c. 1620/25). A sua obra *Iconologia* foi publicada em Roma sem imagens no ano de 1593. No entanto, em 1603, uma nova edição apresenta xilogravuras, as quais foram reimpressas em diversas edições seguintes.

Na capa da edição inglesa de 1709 (*Iconology, or Moral Emblems*), consta que estão representadas “várias imagens de virtudes, vícios, paixões, artes, humores, elementos e seres celestiais”⁵, baseadas nos conhecimentos dos antigos egípcios, gregos, romanos e italianos modernos. Tratava-se, pois, de um manual organizado por ordem alfabética, com diversos conceitos, imagens e textos explicativos. Em cada ilustração havia sempre uma figura masculina ou feminina, apresentada com seus respectivos atributos, como tipo físico, vestes e objetos. A intenção de Ripa era, desta maneira, representar visualmente conceitos abstratos a partir de figuras humanas, visto que “o homem era a medida de todas as coisas” e, além disso, a sua aparência exterior deveria medir as qualidades da sua alma⁶. A obra de Ripa evidencia como cada personificação, cada atributo ou gesto eram ligados ao saber humanista, o qual provém dos textos antigos e medievais:

Classificado no livro por ordem alfabética, cada personificação que exprime uma idéia geral recapitula de certo modo a tradição antiga e medieval. Se o cuidado de Ripa é determinar a significação específica de cada atributo e de cada atitude, ele procura também estabelecer uma taxionomia das personificações segundo seu papel (teofânico, ético e religioso)⁷.

A análise dos atributos e das características de cada figura implica em um modelo interpretativo próprio do pensamento renascentista. “A personificação se oferece ao olhar na medida em que aparece ao mesmo tempo como signo e figura a interpretar, e sendo ela mesma uma imagem cifrada, já

pressupõe uma interpretação do mundo⁸. De acordo com este pensamento, a imagem seria uma espécie de linguagem e a sua decifração poderia ser até mais prazerosa do que a sua fruição. Essa forma de representação, no caso baseada na figura humana, a qual transmite um significado diferente daquele que se vê é definida como alegoria. A palavra tem origem grega: *allós*, que significa outro; e *agourein* que quer dizer falar⁹. Como define Ana Maria de Morais Belluzzo “a alegoria é a figura de retórica que diz uma coisa para significar outra”¹⁰ De acordo com Cesare Ripa, na introdução da obra *Iconologia*:

A imagem feita para significar uma coisa diferente daquela que se vê com o olho não tem uma regra mais universal que a memória que se encontra nos livros, nas medalhas e nos mármoreos esculpidos pelo trabalho de latinos e gregos, ou daqueles mais antigos que foram inventores desse artifício.¹¹

Entretanto, a *Iconologia* não foi idealizada apenas como uma obra erudita, também era destinada ao uso de oradores, pintores, escultores e mesmo ourives. Na folha de apresentação da edição inglesa de 1709, consta que a obra já havia sido impressa em seis idiomas e nela era possível encontrar uma “abundância de figuras e emblemas de tudo o que é imaginável”¹². Além disso, era considerada a melhor para a instrução de artistas nos seus estudos de medalhas, moedas, estátuas, baixos-relevos, pinturas e gravuras, além de ajudar nas suas invenções. A importância dos emblemas e alegorias como formas de representação artística é assim comentada por Daniele Nunes Caetano:

Emblemas e alegorias, propostos como metáfora pictórica em que a imagem é ao mesmo tempo discursiva e passível de representação visual, são formas não-psicológicas de representação elaboradas a partir de tópicos retóricas definidas por tratadistas e preceptistas e que possibilitam, pedagogicamente, ver em formas sensíveis aos olhos aquilo que, nas letras, são formas inteligíveis, ocultas¹³.

A influência da *Iconologia* na arte europeia foi profunda até o século 18 — no Brasil, chegou até o século 19. Sabe-se que muitas obras pictóricas foram realizadas a partir do livro de Ripa. Além disso, a partir dela, foi também possível a decifração de muitas outras. Essa importância teria sido percebida pela primeira vez pelo historiador francês Émile Mâle. Além disso, o termo *iconologia* foi retomado por Erwin Panofsky para elaborar o seu método de estudo¹⁴.

A alegoria da América e a cartografia

Antes de abordar a alegoria da América segundo Ripa e a sua influência na cartografia, cabe recordar que o uso de figuras humanas associadas aos continentes já era comum em mapas medievais. Estes ainda eram elaborados segundo o conhecimento geográfico da Antiguidade, para o qual o mundo

teria apenas três continentes: Ásia, África e Europa. No entanto, o cristianismo associava para cada um deles três personagens bíblicos, os filhos de Noé. A figura de Sem era representada junto ao continente asiático, Cam à África e Jafé à Europa. Desta forma, estariam ilustradas as três raças que, segundo a Bíblia, povoaram o mundo, os semitas, os camitas e os jaféticos.

Na Iconologia, a Ásia é uma mulher coroada com uma grinalda de flores e frutos e vestida com uma roupa bordada. Carrega na sua mão direita um ramo de folhas e frutas de cássia, cravo e pimenta. Na esquerda um incensório fumegando. Por fim, há um camelo em seus pés. Segundo Ripa, a grinalda significa que a Ásia produz coisas agradáveis e úteis para a vida humana. A roupa bordada indica as riquezas que são produzidas no continente e distribuídas pelo mundo¹⁵. Já a África é uma mulher de origem moura com cabelos crespos. Está quase despida e tem uma cabeça de elefante sobre a sua. Possui um colar de coral e dois pingentes do mesmo material nas orelhas. Na mão direita há um escorpião e na esquerda uma cornucópia com grãos de espiga. Ao seu redor há um leão feroz e do outro lado víboras e serpentes. Está nua, porque lá não abundam riquezas. Já os animais mostram que lá existem muitos como eles¹⁶. A Europa, no entanto, é uma mulher num colorido e riquíssimo hábito, sentada entre duas cornucópias de frutas e grãos, os quais são símbolos de fecundidade. Ergue um templo na mão direita e indica com a esquerda reinos, cetros, coroas e guirlandas de um lado, além de um cavalo entre troféus e armas de outro. Há também um livro com uma coruja acima, um símbolo de sabedoria, ao lado de instrumentos musicais, pincéis e uma palheta. Por fim, Ripa conclui que os elementos descritos identificam a Europa como a principal parte do mundo¹⁷.

A figura da América é uma mulher morena de seios nus com um véu caindo de um ombro, o qual encobre o restante do corpo. Tem na mão esquerda um arco, na direita uma flecha e nas costas uma aljava. Aos seus pés há uma cabeça decapitada, atravessada por uma seta, além de um lagarto (Figura 1). No texto explicativo, Ripa diz que a mulher tem o corpo desnudo, pois todos os habitantes do lugar também andam nus. Usa armas, pois homens e mulheres as utilizam também, além de serem canibais, como demonstrava a cabeça decepada. O lagarto também devorava pessoas, por ser naquela terra, de um tamanho desproporcional¹⁸.

Segundo Ana Maria de Moraes Belluzzo, é possível que Ripa tenha sintetizado aspectos figurativos presentes em obras de outros artistas, mas de qualquer maneira, a sua construção alegórica da América exercerá uma grande influência. Serão diversas as obras de arte nas quais se repercutirá a imagem da índia guerreira canibal, com algum pedaço de corpo humano à vista, além do lagarto ou o jacaré aos seus pés. Posteriormente, a figura do réptil seria substituída por um tatu (talvez pela observação da fauna americana) no qual a índia guerreira se senta. Entretanto, a autora ressalta que também há alegorias da América de outras origens, como por exemplo, a da indígena de linhagem nobre vestida com um manto de penas¹⁹.



Figura 1: America, Anônimo, ilustração de 1993 baseada em xilogravura da edição de 1618, 9,5 x 8 cm. Fonte: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos Viajantes.** Rio de Janeiro: Objetiva; São Paulo: Metalivros, 2003, 3 v. em 1, p. 75.

A construção figurativa da America preconizada por Ripa encontraria ecos em dois exemplos de mapas da segunda metade do século 17. O primeiro deles é de origem holandesa (Figura 2) cuja tradição cartográfica remonta ao século 16. Seus cartógrafos aproveitaram-se dos conhecimentos adquiridos dos portugueses e produziram verdadeiros marcos da cartografia europeia. O aumento do interesse por mapas que representavam a expansão comercial

dos holandeses fez surgir um intenso comércio cartográfico impresso, com o aparecimento de editores e negociantes especializados na sua produção e venda. Segundo Isa Adonias, “(...) publicaram-se milhares de mapas, centenas de Atlas, com edições em vários idiomas, muitas das quais constituem o ápice da arte cartográfica, como expressão e representação gráficas”²⁰. Os mapas combinavam informações científicas com uma grande exuberância decorativa, típica do período Barroco.



Figura 2: *Nova Totivs Americae Descriptio* (detalhe), Frederick de Wit, 1670-1680, gravura, 44 x 55 cm. Fonte: MICELI, Paulo (Org.). **O tesouro dos mapas: a Cartografia na formação do Brasil.** São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2002, p. 217.

Frederick de Wit (1629/30 - 1706) foi um importante gravador e comerciante de mapas estabelecido em Amsterdam, Holanda. É de sua autoria a obra *Nova Totius Americae Descriptio* com data de 1670-1680. Encimando a cartela decorativa do mapa, é possível observar uma figura feminina com os seios nus, postada de frente com um manto vermelho a cobrir parte do corpo. Na mão direita segura um arco e tem nas costas uma aljava cheia de flechas. Como modificações à representação de Ripa, a outra mão ergue uma espécie de tacape em vez da flecha e no lugar do jacaré há um tatu, no qual a mulher se senta. Não há também cabeça decapitada. É importante observar que essa configuração é também constatada em desenho do pintor flamenco Marten de Vos (1532-1603), o qual deu origem a gravuras em cobre de Adriaen Collaert (1560-1618), de princípios do século 17²¹.

Logo após a publicação do mapa de Frederick de Wit, surge outro exemplo cartográfico, desta vez de origem portuguesa, no qual a alegoria da América é representada. É a **Carta Atlântica**, datada de 1681, de José da Costa Miranda. Cabe destacar que Miranda é considerado o único cartógrafo português em atividade no país em fins do século 17. Esta situação desoladora contrasta com a intensa produção cartográfica dos portugueses no passado, a qual foi tão cobiçada pelas potências estrangeiras. Nesta carta, o rigor no traçado e a sobriedade decorativa, característicos da escola lusa, são substituídos pelo farto uso de imagens alegóricas. Por ironia, os portugueses, que tanto influenciaram os holandeses, agora são por eles influenciados. O interior da América é preenchido por diversos animais, tais como o jaguar e o avestruz. Na África há um unicórnio próximo ao tradicional castelo da Mina. Sobre o território brasileiro, percebe-se a dita guerreira seminua, envolta no mesmo manto vermelho, sentada em um tatu. Ergue o arco com a mão direita e, no lugar da flecha na mão esquerda, empunha uma bandeira com a cruz de cristo portuguesa. Também não há partes de corpo humano decepadas (Figura 3).

Por fim, não se pode concluir se José da Costa Miranda, em Portugal, e Frederick de Wit, na Holanda, tiveram contato direto com alguma edição da obra *Iconologia* de Cesare Ripa. Se isso não ocorreu, os autores podem ter sido influenciados por obras de arte que repercutiam a alegoria da América construída por Ripa, como, por exemplo, as representações dos quatro continentes gravadas por Adriaen Collaert do século 17. Talvez seja nessa época que cartografia e alegoria tenham se aproximado mais. Ao mesmo tempo em que os conhecimentos geográficos se expandiam, na visão humanista de pintores e literatos “as imagens de lugares serão construídas através de figuras humanas, que contém informações sobre determinados aspectos de dada civilização.”²² Época também em que mapas e pinturas não conheciam limites bem determinados, pois como sustenta Svetlana Alpers: “O alcance da cartografia estendeu-se juntamente com o papel das pinturas, e de tempos em tempos as distinções entre medição, registro e pintura se obscureciam”²³.



Figura 3: Carta Atlântica (detalhe), José da Costa Miranda, 1681, pergaminho iluminado, 76,3 x 90,5 cm. Fonte: **Tesouros da Cartografia Portuguesa**. Lisboa: Comissão Nacional para as comemorações dos descobrimentos portugueses / Edições Inapa, 1997. p.84.

NOTAS

¹ GINZBURG, 1989 apud GRIECO, 2003, p. 84.

² HARTHAN, 1981 apud GRIECO, op.cit, p. 80.

³ HOUAISS; KOOGAN, 1994, p. 300.

⁴ GRIECO, op. cit, p. 89.

⁵ RIPA, 1709. Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa0ii.htm>> Acesso em 14 ago. 2009, 16:30.

⁶ RIPA, op.cit. Disponível em: <<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripaiii.htm>> Acesso em 14 ago. 2009, 16:40.

⁷ LICHTENSTEIN, 2005, pp. 21-22.

⁸ Ibid., p.23.

⁹ Além de figura de linguagem, há também outro tipo de alegoria: a hermenêutica, que é uma prática de interpretação de textos sagrados. Na antiguidade, a alegoria era uma forma de ornamentação discursiva. A partir do século 15, por influência da obra de Aristóteles, a alegoria passa a ser entendida como a materialização pela imagem de um conceito ou pensamento.

¹⁰ BELLUZZO, 2000, p.74.

¹¹ RIPA apud BELLUZZO, loc.cit.

¹² RIPA, 1709. Disponível em: <<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripaiii.htm>> Acesso em 12 ago. 2010, 15:00.

¹³ CAETANO, 2007, p.74.

¹⁴ LICHTENSTEIN, op.cit, p. 23.

¹⁵ RIPA, op.cit. Disponível em: < <http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa053b.htm>> Acesso em 12 ago. 2010, 14:00.

¹⁶ Ibid. Disponível em: <<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa053b.htm>> Acesso em 15 ago. 2010, 15:00.

¹⁷ Ibid. Disponível em: <<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa047b.htm>> Acesso em 20 ago. 2010, 16:00.

¹⁸ Ibid. Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/america.jpg>> Acesso em 01 ago. 2010, 15:30.

¹⁹ BELLUZZO, op.cit., p. 74.

²⁰ ADONIAS, 1968, p. 60.

²¹ BELLUZZO, op.cit., pp. 80-81.

²² Ibid., p. 73.

²³ ALPERS, Svetlana. op. cit., p. 266.

REFERÊNCIAS

ADONIAS, Isa. Mapas, um pouco de sua História. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, n.285, p. 39-80, 1969.

ALPERS, Svetlana. **A arte de Descrever**. São Paulo: Edusp, 1999.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos Viajantes**. Rio de Janeiro: Objetiva; São Paulo: Metalivros, 2003, 3 v. em 1.

CAETANO, Daniele Nunes. O processo de produção imagético-retórico da alegoria. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v.14, n.15, p. 71-88, dezembro 2007.

GRIECO, Alfredo. Livros de emblemas: pequeno roteiro de Alciati à Iconologia de Cesare Ripa. **ALCEU**, Rio de Janeiro, v.3, n.6, p. 79 -92, jan./jun. 2003.

HOUAISS, A.; KOOGAN, A. **Enciclopédia e Dicionário**. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1994.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. Descrição e interpretação. In: **A Pintura/Textos Essenciais**, vol. 08, São Paulo: Editora 34, 2005.

MICELI, Paulo (Org.). **O tesouro dos mapas: a Cartografia na formação do Brasil**. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2002.

RIPA, C. **Iconology: or Moral Emblems**. London: P. Tempest; B. Motte, 1709. Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa0ii.htm>> Acesso em 14 Ago. 2010.

Tesouros da Cartografia Portuguesa. Lisboa: Comissão Nacional para as comemorações dos descobrimentos portugueses / Edições Inapa, 1997.

André Monteiro de Barros Dorigo

Designer gráfico com mestrado em Artes Visuais, concluído em 2005. Em sua pesquisa estudou imagens do Brasil em mapas europeus elaborados entre os séculos 16 e 17. Em 2010 iniciou o curso de doutorado no PPGAV/EBA/UFRJ, pesquisando textos e imagens originados da obra *Iconologia*, de Cesare Ripa e dos estoques de imagens contemporâneos, como o *iStockphoto*.

ESCRITAS ORIENTAIS EM ANALOGIAS ENTRE DANÇA E ARQUITETURA

Eloá Batista Teixeira
PPGCA UFF

RESUMO

Visamos o estudo do entrelaçamento entre a dança e a escrita em seus múltiplos aspectos e possíveis desdobramentos. O foco está na análise do idioma japonês - e seus três silabários - e do idioma árabe. Buscamos, inicialmente, refletir sobre a influência da escrita nos diversos segmentos da cultura: nas expressões artísticas, na arquitetura que está imbricada nessas relações. Nosso principal objetivo é, justamente, estabelecer relações de isomorfia entre escrita e dança.

Palavras-chave: Dança – Escrita – Cultura.

RESUMÉ

Nous avons pour objectif l'étude des liens entre la danse et l'écriture sous ses différents aspects ainsi que leurs conséquences en mettant l'accent sur l'analyse de la langue japonaise – et ses trois systèmes de syllabes – et de la langue arabe.

Dans un premier temps, est menée une réflexion sur l'influence de l'écriture dans les différents segments de la culture: les expressions artistiques, l'architecture qui est imbriquée dans ces relations.

Notre objectif principal est, justement, d'établir des relations d'isomorphisme entre écriture et danse.

Mots-clés: Danse - Écriture - Culture.

Desde a invenção da escrita, observamos através dos estudos de Horcades (2004) o quanto a cultura influencia na escrita e não o inverso, visto que as alterações nas maneiras de se escrever ocorrem sempre após a mudança de um estilo. Podemos dizer que, com o passar do tempo, não houve grandes intervalos entre a transformação da cultura - através da mudança de um estilo -, e o modo de escrever, pois a escrita foi caminhando lado a lado com os traços estilísticos apresentados em determinados períodos, junto com outras artes que modificavam suas características de maneira a pertencer ao estilo atual. Podemos verificar a análise morfológica das letras no alfabeto latino através dos fragmentos e imagens abaixo:

“Ao mesmo tempo, ao estudarmos a letra, vamos ver que todos os estilos inventados pelo homem – classicismo, gótico, renascimento, modernismo, construtivismo, etc. – trazem consigo letras que conservam as mesmas características culturais e estilísticas dos estilos a que pertencem.

[...]

A arquitetura gótica chamava atenção pelo tamanho monumental de suas construções, geralmente catedrais imensas, que eram o centro do poder na época. As torres terminavam em agulhas e as janelas eram estreitas, exatamente como as letras góticas, que terminavam também em pontas e tem seus buracos interiores estreitos.” (HORCADES: 2004, p.15-28).

A partir do trabalho de Horcades (2004), que faz um panorama da história da escrita comparando a evolução de diferentes alfabetos e suas transformações ao longo dos períodos artísticos, e Sennett (2008) que traça um paralelo da história e da transformação do corpo dentro das sociedades ocidentais, mostrando-nos uma relação direta entre a arquitetura e o corpo, podemos chegar à conclusão de que escrita, arquitetura, corpo e cultura estão o tempo todo em simbiose, não sendo possível verificar, dentro de um processo de mudanças e transformações, de onde parte a influência propulsora da mudança. É uma alteração que nem sempre possui simultaneidade. “A palavra não consegue explicar o caminho com todos os seus detalhes, mas ele pode ser apreendido intuitivamente.” (MUSASHI: 1996, 55).

A escrita, esse registro e arte milenar, e a dança - uma arte que geralmente é associada ao corpo e não a um material, logo não possui um caráter imanente -, podem estabelecer relações. Embora pareçam campos extremamente diferentes, sobretudo no que tange à questão da permanência, já que ambas são tão díspares: a escrita no domínio do eterno e a dança do efêmero.

Richard Sennett em sua obra *“Carne e Pedra”* nos apresenta um ensaio sobre a relação do corpo e da cidade, as interinfluências que esses dois objetos de estudo sofreram a partir das alterações da estrutura físico-espacial e dos valores sociais vigentes em cada momento da história do ocidente, desde

a Grécia até a Nova York contemporânea. Se nesse estudo fica evidente a relação do corpo e da arquitetura, gostaríamos de estreitar laços entre o modo de escrever e o resultado morfológico dessa escrita com as formas das manifestações corporais presentes especialmente em duas culturas milenares orientais: a cultura árabe e a nipônica.

Relações estas que fazem uma comparação entre o produto da escrita, as manifestações corporais dessa cultura e uma leitura pessoal de movimentações que essa escrita pode sugerir, tendo como base a Teoria Fundamentos da Dança¹, desenvolvida pela Professora Emérita Helenita Sá Earp².

O árabe é um idioma que geralmente identifica um povo, uma etnia religiosa, mas não há uma relação imediata, “natural” ou necessária entre Estado, povo, território, etnia e idioma (ARBEX, 2007), é bem verdade que a maioria do povo que habita em países de idioma árabe é muçulmano. E uma premissa da religião, um dogma, é a manutenção do livro sagrado, o Corão, no idioma árabe, sendo terminantemente proibida sua reprodução em qualquer outro idioma e até mesmo em um árabe mais moderno. Deste modo, o Islã tem um papel importante na construção da identidade árabe.

Portanto mesmo que o idioma esteja intimamente ligado a fatores políticos e religiosos, pretendemos focar, neste artigo, a escrita árabe e suas relações com manifestações artísticas.

Esse idioma é o mais falado no mundo contemporâneo e o mais antigo, o árabe é uma língua viva que é a mais difundida dentro do tronco das línguas semíticas³, funciona de maneira silábica, onde cada caractere significa uma sílaba. Assim como as outras escritas provenientes deste tronco, a escrita árabe é feita da direita para a esquerda, bem como é lida neste sentido, salvo a exceção dos numerais que são escritos da esquerda para direita; é uma língua grafada sempre na horizontal, excetuando as placas e sinalizações que podem eventualmente aparecer com escrituras na vertical.

De maneira geral, a língua árabe grafada nos sugere movimentações ricas em pontuações, arcos, linhas curvas e modo de execução ondulante, não significa que não estejam presentes as linhas retas, angulares entre outras variações nas qualidades e características dos movimentos, apenas apontamos o que destacamos nas nossas análises. O que pudemos observar coincidir amplamente com os aspectos morfológicos das estruturas arquitetônicas que pertencem a esta cultura, como podemos verificar os paralelos nas imagens abaixo:

Muito desse paralelo triplo provém de uma proibição religiosa no mundo árabe, vetando a representação de tudo o que for concreto por ser uma criação divina, sendo, portanto, insuscetível uma representação feita pelos homens, por se caracterizar uma afronta ao divino. Por essa razão, criou-se o hábito de se utilizar largamente dos próprios caracteres dos silabários para decorar, portanto verifica-se de maneira ampla a influência de escrita e arquitetura.

O que conhecemos como dança do ventre, origina-se da tradicional dança *Baladi*, é uma forma popular, geralmente apresentada individualmente,



Mesquita4 Al-Saleh e manuscrito5.

acredita-se que em seu princípio era dançado por camponesas egípcias, sendo raras as movimentações dos braços e os deslocamentos, pois o enfoque se concentrava no quadril. A música era comumente feita de improviso com um músico solando *taskim*⁶. Hoje, o *Baladi* apresenta algumas mudanças em suas estruturas provenientes dos contatos e modificações feitas pelas outras culturas por onde passou, mas é visível o diálogo dessa manifestação corporal com o modo da escrita árabe, sobretudo pelo viés da sinuosidade.

A caligrafia nessa cultura tem prestígio ainda hoje, os profissionais da área são estimados, existem vários estilos de escrita, muitas vezes os adornos feitos com os caracteres não representam palavras nem qualquer aspecto semântico oriundo dos fonemas ali representados, na maioria dos casos é abstrata, portanto, indecifrável. O valor da obra está na estética do resultado, normalmente a caligrafia do árabe de cunho artístico é feita com capim seco molhado na tinta. A construção das palavras tornou-se arte, a arte visual da escrita, onde as formas servem à transcendência do dito ou do objeto representado.

Por sua vez o idioma japonês tem uma curiosidade, ele não possui um único sistema gráfico e sim três: o *Hiragana* (ひらがな), o *Katakana* (カタカナ) e o *Kanji* (漢字); o primeiro e o segundo são sinais gráficos que se agrupam por sílabas, é uma maneira mais simples de escrita, que se faz somente através da fonética. Como a maioria dos idiomas orientais pode ser escrito e lido da direita para esquerda ou de baixo para cima.

O *Hiragana* é o mais usado no Japão, com ele são escritas as palavras de origem japonesa. Em aspectos morfológicos sua estrutura é curvilínea. Enquanto “o *Katakana* é utilizado para nomes de países, palavras estrangeiras, nomes de produtos e onomatopéias” (MITYE⁷), provém da simplificação de caracteres mais complexos de origem chinesa, que chegaram antes do começo da isolamento cultural japonesa, que se manteve inflexível até o fim da Era *Edo*. Possui dentro da perspectiva da forma uma apresentação angular e

retilínea, o que podemos associar de acordo com o Parâmetro Forma às linhas angulares e retas para o *Katakana* e linhas curvas e sinuosas para o *Hiragana*, podendo acrescentar para essa análise o modo de execução ondulante, não tão enfaticamente como na análise da escrita árabe.

“O Katakana é um silabário com os mesmos sons do hiragana (...). O japonês é um idioma que importa muitas palavras de outras línguas, por exemplo, temos a palavra *miruku* [ミルク], que significa “leite” e vem do inglês “milk”. Temos *pan* [パン], que significa “pão”, e veio provavelmente de alguma língua latina, talvez do Francês “pain” [que se pronuncia “pan”]. Do mesmo modo, um nome que não seja japonês é escrito com o Katakana.”(VERGARA⁸).

Por exemplo, o meu nome ou qualquer nome próprio seria escrito em *Katakana*, respeitando cada sílaba e adaptando quando necessário ao leque de opções silábicas nipônicas.

Esses dois silabários possuem divergências quanto ao número de caracteres, em média são cinquenta, porém não existem exatamente as mesmas sílabas que na língua portuguesa, as sílabas formadas a partir das consoantes V, L, F não existem originalmente no idioma nipônico.

O *Romaji* é eventualmente utilizado, devido à globalização e também para facilitar o entendimento para os ocidentais existe uma forma de escrever o idioma japonês com os caracteres romanos/latinos, não é uma maneira amplamente conhecida, mas o *Romaji* “é utilizado no Japão em siglas como CD, FM, em nomes comerciais”⁹.

Sobre a terceira forma de grafia na língua japonesa Masiero (1994) diz:

“Kanji são ideogramas chineses característicos da língua japonesa. Foram criados e desenvolvidos na China e importados pelo Japão ao redor do terceiro e quarto séculos do primeiro milênio da história cristã. Muitas palavras indicam objetos e ideias podem ser escritas em kanji. Atualmente existem 7.000 kanji e aproximadamente 2.000 deles necessitam ser aprendidos até o final da escola secundária.” (MASIERO: 1994, 14).

Kanji literalmente significa letra chinesa, ele poderá ter diversas formas fonéticas devido a sua pluralidade semântica, sua construção geralmente é feita a partir de abstracionismos de desenhos, que representam determinado elemento, havendo uma semelhança do resultado final do caractere com aquilo que por ele é representado ou por composição de duas representações, que unidas formam uma ideia, que nos remeterá à palavra.

Nem todos, entretanto, têm aspectos morfológicos que tenham uma comparação direta com o que lhe dá origem. Uma boa parte, com o passar do tempo, foi alterada e perdeu a semelhança ou até mesmo mudou a semântica. Outros, não podem ter semelhanças com aquilo que lhe dá origem, devido sua abstratidade, pois não representam uma coisa ou objeto, mas uma ideia, um sentimento, como: amor, beleza, lei etc..

Os alfabetos são frutos da cultura. E, no estudo destes, percebemos forte intercâmbio entre as formas exploradas pelas manifestações corporais folclóricas, pela arquitetura e as formas dos caracteres e dos silabários japoneses. Se pensarmos nas formas retas dos telhados japoneses e chineses, entendemos facilmente que um “alfabeto” é um elemento estético de uma cultura, tanto quanto a arquitetura.

Analisemos, principalmente, as manifestações populares corporais destas culturas. Pensemos na retidão e na precisão aplicadas à escrita, pois no japonês o processo da escrita também é valorizado, o como fazer e a ordem de execução de uma letra são de grande importância, o que na nossa cultura é indiferente, pois o que importa é o resultado. Essas características de como fazer, por onde começar e terminar, ou seja, questões do processo, estão extremamente presentes no *Tai Chi Chuan*¹⁰, nas práticas de *Chi Kung*¹¹ e de muitas outras artes que perpassam o corpo como instrumento de existência. O *Karatê* 空手 ou *Karatê-do* 空手道 “caminho das mãos vazias”, por exemplo, é uma luta tida como arte marcial que possui uma série de movimentos denominada *Kata*, também 型 ou 形 significa: “forma”. O *Kata* consiste numa série de movimentos que se assemelham a uma coreografia de golpes de defesa e ataque, esse conjunto de movimentos é devidamente enquadrado numa linha de execução, respeitando uma sequência simétrica, esta linha imaginária é denominada *Embusen* 演武線, que significa linha de execução, o traçado destes *embusens* se assemelham muitas vezes à caracteres dos silabários japoneses.

Os registros culturais de um povo e sua identidade se revelam em toda forma de expressão. A escrita é um gesto essencialmente humano, é um diálogo que não pode ser desprezado e permite ser ampliado. Talvez, por esses aspectos, podemos observar uma forte semelhança entre os *kanjis* e a arquitetura tradicional japonesa.

No *kanji* a seguir, que representa casa, e na imagem literal da casa - construção arquitetônica - ao lado, é possível verificar semelhanças de traços com as casas da arquitetura tradicional nipônica.

Mais uma vez retomamos Richard Sennett (2008) que nos mostra as relações do corpo com a arquitetura revelando uma influência mútua. Ele propõe um estudo onde revela que a forma dos espaços urbanos deriva das vivências corporais de cada sociedade, também observando como os diferentes comportamentos são importantes na medida em que nos auxiliam na compreensão do desenvolvimento das cidades como desenho urbano. Se pensarmos que a escrita tem relação com a arquitetura e essa, por sua vez, com o corpo observaremos a nitidez do hibridismo cultural em todas as representações.

A arte milenar da caligrafia japonesa nos comunica em silêncio e em imagem através de seu sistema signico complexo e em evolução. O desdobramento da pura e simples grafia que se transforma em arte é o *shodô*: “um ideograma que pode ser desmembrado em “*sho*”, que significa

春



Ideograma da casa e imagem da arquitetura tradicional japonesa¹².

escrever (ou ainda pode significar - palavra), e o ideograma “do” que significa caminho.” (SAITO: 2004, 13) e esse caminho da palavra/escrita, nos conduz às diversas possibilidades de criação, de formas e movimentos corporais.

NOTAS

- ¹ Renomeação do Sistema Universal da Dança suscitada na dissertação de mestrado de Maria Alice Motta, por entender que o legado da Professora Helenita não operava nos moldes de um sistema tradicional.
- ² Professora Emérita da EEFD, que desenvolveu o Sistema Universal da Dança, uma teoria criada através de sua prática na cátedra de Ginástica Rítmica, que embasa e fundamenta o curso de Bacharelado em Dança na UFRJ.
- ³ As línguas semíticas constituem um ramo da grande família das línguas afro-asiáticas, anteriormente chamada camito-semítica.
- ⁴ Mesquita Al-Saleh no Lémen Disponível no site: <http://portodaspipas.blogs.sapo.pt/737884.html> Acessado em: setembro de 2009.
- ⁵ Manuscrito de um texto importante sobre a ciência da tradição profética árabe. Trata-se de «*Al-Khulasa fi Usul Ma'rifat 'Ilm al-Hadith*» por Abu Muhammad al-Husayn b. 'Abdallah b. Muhammad al-Tibi. Disponível no site: <http://tertuliabibliofila.blogspot.com/2009/09/um-manuscrito-arabe.html> Acessado em: setembro de 2009.
- ⁶ Todo solo de Tabla Árabe é fruto de uma improvisação criada exclusivamente pelo percussionista. É o chamado Taksim Tabla, ou seja, uma improvisação “melódica” feita através das batidas rítmicas da Tabla Árabe.
- ⁷ MITYE, Camila no site: <http://www.brasile scola.com/japao/o-alfabeto-japones.htm> Acessado em: Maio de 2010.
- ⁸ VERGARA, Mairo, no site: <http://www.comoaprenderjapones.com/o-alfabeto-japones-hiragana-katakana-kanji/> Acessado em: Maio de 2010.
- ⁹ Associação Nipo-Catarinense, disponível no site: http://www.nipocatarinense.org.br/japao/idioma2_escrita.htm Acessado em: Abril de 2010.
- ¹⁰ Arte marcial interna, também reconhecido como uma forma de meditação em movimento.
- ¹¹ Trabalho corporal baseado no estímulo, cultivo e melhor circulação da energia “Chi” uma energia considerada vital para a cultura oriental.
- ¹² Byodo-in, templo Budista próximo a Kioto, construção concluída em 1053. Disponível no site: <http://www.portaldarte.com.br/artejaponesa.htm> Acessado em: Setembro de 2009.

REFERENCIAS

- ARBEX, José Jr. *Reflexões Sobre o Nacionalismo* Disponível em: http://74.125.155.132/scholar?q=cache:MNTwHaFKi8J:scholar.google.com/+idioma+árabe&hl=pt-BR&lr=lang_pt&as_sdt=2000. Acessado em maio de 2010.
- HEIDEGGER, Martin. *A Caminho da Linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2003
- HORCADES, Carlos M. *A Evolução da Escrita - História Ilustrada*. Rio de Janeiro: Senac, 2004.
- MASIERO, Gilmar, *Organização do Trabalho no Japão*. Rev. De Administração de Empresas. São Paulo v. 34, p. 12-19 Jan./Fev. 1994.

MUSASHI, M. *O livro de cinco anéis*. Trad. F. B. Ximenes. Rio de Janeiro: Brasileira/Ediouro, 1996.

SAITO, Cecília Norito Ito. *O shodô, o corpo e os novos processos de significação*. São Paulo: Annablume, 2004.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra / Flesh and Stone*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2008.

YAMASHIRO, José. *História da Cultura Japonesa*. São Paulo: IBRASA, 1986.

Eloá Batista Teixeira

Eloá Batista Teixeira, Bacharel em Dança (UFRJ) e Mestranda em Ciência da Arte (UFF) cursa técnico de ator na Escola Martins Pena. Tem como campos de pesquisa e interesse: corporeidade, imagem, dança, teatro e escritas.

O OLHAR SOBRE A MULHER NA HISTÓRIA EM QUADRINHOS *ALL YOU NEED IS LOVE*

Emília Teles da Silva

Aluna do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ

RESUMO:

Este artigo é sobre a representação da mulher no caso específico da história em quadrinhos *All you need is love*, de Fábio Moon, escrita em 2003 e publicada na coletânea *Crítica*, de 2004. Esta é uma narrativa em que a representação da mulher (como imagem, como personagem) chama a atenção por ser bastante negativa (a figura feminina é muito desvalorizada em *All you need is love*). Utilizaremos os conceitos de *scopophilia* (o prazer em contemplar), voyeurismo (a questão do espectador/leitor), fetichismo e sadismo (para explicar os diferentes modos com os quais o homem lida com a mulher que ele deseja e pela qual se sente ameaçado), diegese e espetáculo (a questão da transparência da narrativa), a divisão de papéis por gênero (o homem como contemplador e a mulher como contemplada; o homem como aquele que age, a mulher como a razão pela ação). Este artigo terá como referência os escritos de Laura Mulvey, que utilizou a psicanálise para analisar a representação da mulher no cinema. *All you need is love* é a história de dois desconhecidos, uma moça e um rapaz, que passam a noite juntos, contada sob o ponto de vista do rapaz.

Palavras chave: histórias em quadrinhos; cinema; semiótica; psicanálise; misoginia.

ABSTRACT

This article is about the representation of women in the specific case of the comic book story *All You Need Is Love*, by Fábio Moon, written in 2003 and published in the anthology *Critica*, in 2004. This is a narrative in which the representation of woman (as an image, as a character) is derogatory. We will use the concepts of *scopophilia* (the pleasure in beholding), voyeurism (analysing the viewer/reader), fetishism and sadism (to explain the different ways in which a man deals with the woman he desires and feels threatened by), diegesis and spectacle (the issue of transparency of the narrative), the division of roles by gender (man as contemplator and woman as contemplated, man as the one who acts and woman as the reason for action). This article will be based on the writings of Laura Mulvey, who used psychoanalysis to analyze the representation of women in cinema. *All you need is love* is the story of two strangers, a girl and a boy, who spend a night together, told from the viewpoint of the boy.

Keywords: comic books, cinema, semiotics, psychoanalysis, misogyny.

all you need is love

Capic
1987





Fábio Moon. *All you need is love*. 2003. Página 2.



Fábio Moon. All you need is love. 2003. Página 3.

Neste artigo, analisaremos a imagem da mulher e o olhar sobre ela, tanto do protagonista quanto do espectador, sob a luz das teorias de Laura Mulvey. Em seu texto *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Laura Mulvey faz uma análise psicanalítica do olhar masculino sobre a mulher nos filmes. Suas descobertas se aplicam igualmente aos quadrinhos, cuja linguagem guarda tantas semelhanças com a do cinema. Um dos conceitos que ela utiliza é o de *scopofilia*¹, o prazer em olhar, que é a raiz do voyeurismo. Embora o cinema seja feito para ser visto, e portanto aparentemente fora do âmbito do voyeurismo, Mulvey explica que toda a estrutura da projeção do filme permite que o espectador o veja como um *voyeur*: a escuridão da sala, que isola os espectadores uns dos outros; o fato da história se desenrolar sozinha, indiferente à presença do espectador; o fato da tela luminosa contrastar com a sala negra, que cria uma sensação de separação entre espectador e filme. Como um *voyeur*, o espectador vê sem ser percebido, tanto pelos outros espectadores quanto pelos personagens na tela. A leitura de quadrinhos é igualmente solitária, e há também uma história que se desenrola indiferente ao leitor. A diferença está no grau consideravelmente menor de ilusão da realidade em relação ao cinema. Portanto, há um teor de voyeurismo na leitura de *All you need is love*, história passada em grande parte na intimidade de um quarto.

Mulvey explica que, em nosso mundo, em que há um desequilíbrio de poder entre os sexos, o prazer em olhar foi separado em ativo/masculino e passivo/feminino. O homem contempla e a mulher é contemplada². A mulher exibida como um objeto sexual é a essência do espetáculo erótico: Mulvey cita *pin-ups* e *strip-tease*; nos quadrinhos, há os livros de Milo Manara. Nos filmes, há a necessidade de combinar narrativa e espetáculo (o elemento “espetáculo” estaria ligado à scopofilia). A mulher seria um elemento indispensável deste espetáculo (por sua beleza), mas, segundo Mulvey, sua presença visual interrompe a narrativa por trazer momentos de contemplação erótica. Como inserir o elemento do espetáculo, da scopofilia, sem romper a fluidez da história? No cinema clássico de Hollywood, a solução foi inseri-lo nesta. A mulher é o objeto erótico tanto dos personagens masculinos quanto do espectador: ao mostrar uma cena em que o herói contempla a mulher, permite-se que o espectador também a contemple sem que haja uma quebra da narrativa³. Esta, para Mulvey, é a função da personagem da cantora/

dançarina no cinema: enquanto ela canta ou dança, os olhares do herói e do espectador convergem sem a perda da verossimilhança.⁴ Em *All you need is love*, a nudez da moça é inserida na história, dado que ela passou a noite com o rapaz, embora não seja necessária para a narrativa.

Mulvey acrescenta que uma divisão por sexos de trabalho também controla a narrativa. Para ela, segundo os princípios da ideologia dominante e das estruturas psíquicas que a sustentam, o homem não pode ser um objeto sexual. Assim, a divisão entre espetáculo e narrativa sustentaria o papel do homem como aquele que age, enquanto a mulher seria responsável pelo espetáculo. De fato, em *All you is love*, o leitor não vê o corpo nu do rapaz: este não é exposto à contemplação erótica. Sua função é realmente a de agir, de levar a história adiante.

Budd Boetticher, citado por Laura Mulvey, explica que o que conta nesses filmes é o que a heroína provoca no herói, o que ela representa. A mulher, ou mais precisamente o amor, medo ou preocupação que ela inspira no herói, seria o que faria este agir da forma como ele age. Em si, a mulher não teria à menor importância para o filme. Em *All you need is love*, a falta de amor (e até mesmo desprezo) que o protagonista sente pela moça é o que move a história (é porque ele não a ama que ele vai embora).

Entretanto, Laura Mulvey afirma que a figura feminina deixaria os homens desconfortáveis. Ela cita a teoria psicanalítica, segundo a qual a mulher conota a ameaça de castração do homem, devido à sua falta de pênis. A mulher significaria a diferença sexual. Não cabe aqui uma discussão da validade desta teoria, mas, sem dúvida, a mulher representa uma ameaça inconsciente para muitos homens, qualquer que seja a razão, de forma que a imagem de uma mulher traria não apenas prazer como uma certa ansiedade. Laura Mulvey explica que o inconsciente masculino tem duas formas de resolver o problema: “preocupação com a re-encenação do trauma original [...] ou então a negação completa da castração pela substituição por um objeto fetiche⁵ ou transformação da figura representada em si em um fetiche para que esta se torne reconfortante ao invés de perigosa⁶”. No primeiro caso, pode-se investigar a mulher, desmistificá-la, e ao mesmo tempo, desvalorizá-la, puni-la ou ainda salvá-la⁷. Segundo Mulvey, esta é uma forma típica dos filmes *noirs*. Esta forma, ligada ao voyeurismo, está associada também ao sadismo. O prazer estaria em controlar a mulher, estabelecer sua culpa, subjugar-la através da punição ou do perdão. Para Mulvey, este aspecto sádico se encaixa bem em uma narrativa, já que o sadismo necessita de uma história: há uma luta entre os protagonistas, há um vencedor e um vencido.

Já no caso da fetichização, a beleza da mulher seria hipervalorizada, transformando-a em algo prazeroso em si. Para Mulvey, esta é a origem do culto às atrizes, à estrela. Neste caso, não há necessidade de uma história: o erotismo está apenas no olhar.

Em *All you need is love*, a solução para o rapaz está na primeira forma. A moça é punida com o abandono, desvalorização, rejeição, crítica. Para ele, ela

é a “garota-nada” com quem ele teve “sexo-nada”. Entretanto, há também um certo fetichismo, já que ela é exposta como um “corpo bonito” ao olhar erótico do protagonista e do leitor. Sua forma é ressaltada pela posição de seu corpo.

Já mencionamos a scopophilia e o voyeurismo do leitor\espectador. Indo um pouco além nesta discussão, podemos dizer que tanto os filmes quanto os quadrinhos têm um componente catártico. Através da identificação com os protagonistas, os personagens agem por nós, em nosso lugar. Como diz Edgar Morin (1967), ao assistir a um filme (ou ler uma história em quadrinhos), fazemos passivamente a experiência do homicídio e inofensivamente a experiência da morte. Os personagens correm riscos, amam por nós. No caso de *All you need is love*, passamos a noite com estranhos, possuímos e somos possuídos, rejeitamos e somos rejeitados, sem que de fato isso ocorra. E isso nos leva a um outro aspecto da identificação: segundo Alain Bergala (1995), o espectador de cinema seria um sujeito em “estado de carência”. Bergala cita Freud, que explicava que quando se perde um objeto, ou quando se é obrigado a renunciar a ele, muitas vezes nós nos compensamos através da identificação com o objeto. A escolha do objeto seria substituída, de forma regressiva, pela identificação. Bergala aponta que no caso do cinema (e dos quadrinhos), o espectador sabe, a priori, que não há possibilidade de escolha, já que o objeto representado na tela já é ausente, “uma efígie”. Apesar disso, Bergala afirma que a escolha de ver um filme depende de uma regressão consentida, de deixar de lado temporariamente o mundo em que vivemos (de ação, da escolha de um objeto, de correr riscos) para identificar-se com o universo imaginário da ficção. E esse desejo de regressão, segundo Bergala, é um indício de que o espectador de cinema é sempre um sujeito imerso na solidão e no luto, em estado de carência.

A vantagem da identificação, para Bergala, seria que permite ao sujeito se satisfazer sem recorrer ao objeto exterior, reduzindo ou suprimindo as relações com o outro. Através da identificação, o sujeito não precisa correr os riscos de se relacionar com outra pessoa. Bergala lembra que esta forma de obter satisfação sem entrar em uma relação verdadeira é muito semelhante ao fetichismo, porque o fetichista também não corre riscos nem realmente se relaciona. Neste sentido, o mesmo pode ser dito do voyeur.

Bergala (1995, p.248) também escreve a respeito da ambivalência da identificação do espectador com os protagonistas, em uma perspectiva psicanalítica:

“No cinema, onde as cenas de agressão, físicas ou psicológicas, são frequentes, trata-se aí de um recurso gramático de base, que predispõe a uma forte identificação, e o espectador vai muitas vezes se encontrar na posição ambivalente de se identificar, ao mesmo tempo, com o agressor e com o agredido, com o carrasco e com a vítima. Ambivalência cujo caráter ambíguo é inerente ao prazer do espectador nesse tipo de sequência, quaisquer que sejam as intenções conscientes

do diretor e que está na base do fascínio exercido pelo cinema de terror e de suspense”.

Embora *All you need is love* certamente não seja uma história de terror ou de suspense, é possível que haja uma ambivalência do leitor em relação à identificação, ora com o rapaz, ora com a moça, ora rejeitando, ora sendo rejeitado. Entretanto, esta identificação é sobretudo com o rapaz, devido a outro aspecto da identificação apontado por Bergala: seu caráter estrutural. Bergala cita Roland Barthes, que afirma que a identificação não leva em conta a psicologia, sendo uma operação puramente estrutural. Para Barthes, o leitor se identifica com aquele que tem o mesmo lugar que ele, isto é, aquele que a narrativa acompanha.

Devoro com o olhar qualquer rede amorosa e nela detecto o lugar que seria meu se dela fizesse parte. Percebo não analogias, mas homologias...[...] a estrutura não leva as pessoas em consideração; é, portanto, terrível (como uma burocracia). Não se pode suplicar, dizer: ‘Veja como sou melhor que H...’. Inexoravelmente, ela responde: ‘Você está no mesmo lugar; portanto, você é H...’. Ninguém consegue *pleitear* contra a estrutura.” (Roland Barthes, citado por Alain Bergala, 1995, p.269).

Em *All you need is love*, este lugar é, sobretudo, do rapaz. É ele que a narrativa acompanha quase sempre, é sob o ponto de vista dele que a história é contada, e, portanto, – por questões estruturais – é com ele que o leitor se identifica na maior parte do tempo.

Conclusão

Podemos concluir, concordando com Roland Barthes, que cada detalhe – por mais insignificante que possa parecer – é importante para a narrativa, contribuindo de alguma forma para contar a história. A imagem é rica em significado e carregada de ideologia. No caso de *All you need is love*, trata-se de uma desvalorização da mulher que permeia toda a narrativa e se reflete não apenas na atitude do protagonista, como também nas próprias imagens. Não há como saber se o autor compartilha desta ideologia, ainda que inconscientemente, ou se ele busca fazer um retrato daqueles que a possuem. Arnold Hauser (1961) escreveu que o artista nem sempre tem consciência das ideias sociais que expressa, e muitas vezes discorda destas ideias que justifica ou glorifica em suas obras.

NOTAS

¹ Segundo Jacques Aumont (2002, p.124), a *scopofilia* (que ele chama de *pulsão escópica*) seria uma pulsão. A pulsão é um conceito fundamental da psicanálise freudiana, segundo Aumont: a representante psíquica das excitações que vem do corpo e que chegam ao psiquismo. As pulsões se definem por sua força, por seu objetivo (que é sempre obter satisfação), pelo seu objeto (que é o meio através do qual a pulsão pode atingir seu objetivo) e por sua fonte (“que é o ponto de fixação da pulsão no corpo”). A *scopofilia* – a necessidade de ver – não é uma das pulsões fundamentais, primárias, nem o prazer que ela busca vem do órgão em si (como no caso da pulsão oral ou da pulsão fálica). Neste caso, o órgão – o olho – não traz prazer físico, sensorial. Aumont afirma que a *scopofilia* é característica do ser humano na medida em que este se guia mais pelas pulsões do que pelos instintos. Já o *voyeurismo* seria uma perversão relacionada à exacerbação da *scopofilia*.

² A palavra usada por Mulvey – *gaze* – pode ser traduzida como um olhar prolongado, fixo, uma contemplação.

³ Para Mulvey, o espectador se identifica com o herói e através dele possui a mulher na tela; o controle do herói sobre os eventos traz uma sensação agradável de onipotência ao espectador.

⁴ Há inúmeros exemplos: Lauren Bacall cantando em um cassino em *À Beira do Abismo* (*The Big Sleep*, 1946) sob o olhar de Humphrey Bogart; Ava Gardner cantando em uma festa em *Os Assassinos* (*The Killers*, 1946), contemplada por Burt Lancaster; Marilyn Monroe cantando no hotel em *Quanto Mais Quente Melhor* (*Some like it hot*, 1959), observada por Tony Curtis; Cyd Charisse dançando em *Cantando na Chuva* (*Singin' in the rain*, 1952) para Gene Kelly, e assim por diante. Há ainda a cena inicial da personagem de Brigitte Bardot em *O Desprezo* (*Le Mépris*, 1963), em que ela é contemplada por seu marido.

⁵ Aumont (2002) explica que, para Freud, o *fetichismo* é uma perversão resultante da descoberta, por parte da criança, de que a mãe não tem um falo: por não querer deixar de crer que este falo existe, a criança o substitui por um fetiche, que seria um objeto que a criança olhou no momento em que constatou a “castração” feminina. Portanto, mesmo no caso do fetichismo, há uma relação com a castração. Como aponta Aumont, esta teoria foi bastante criticada sob diversos pontos de vista; uma das críticas é que esta só se aplica ao desenvolvimento do sujeito masculino.

⁶ MULVEY, 1989, p.21. Tradução nossa.

⁷ Para dar um exemplo nos quadrinhos, podemos citar Milo Manara, cujas heroínas muitas vezes apanham, são estupradas, usadas como objeto sexual e ocasionalmente salvas por um herói. Ao mesmo tempo, há um teor fetichista nos quadrinhos deste autor, expresso na beleza e na nudez das heroínas.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 2002. Pp. 212-258.

BERGALA, Alain. *O Filme e seu espectador*. In: AUMONT, Jacques, et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

MULVEY, Laura. *Visual pleasure and narrative cinema*. In: **Visual and other pleasures**. Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX**. Rio de Janeiro: Forense, 1967

Imagens:

MOON, Fábio. *All you need is love*. In: MOON, Fábio; BÁ, Gabriel. **Crítica**. São Paulo: Editora Devir, 2004. Pp. 46-48.

Emília Teles da Silva

Formada em Desenho Industrial pela ESDI/UERJ. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ.

O ORKUT É A VITRINE

Fátima Cristina Vollú da Silva Brito
Doutoranda do PPGAV/EBA/ UFRJ

RESUMO

O Orkut tem estabelecido um novo paradigma de comunicação por sua inédita capacidade de socializar imagens, textos e informações hiperlinks. Desta forma, esta rede social se tornou uma das principais vitrines no espaço virtual brasileiro e se constitui meio de socialização – cibersocialização – fundamental na vida digital contemporânea.

A disposição dos elementos gráficos das redes sociais *on-line* estimula e propicia a interação social. A partir de uma análise semiológica, pretendemos apresentar ferramentas da página do Orkut que funcionam como códigos visuais que estimulam uma exposição cada vez maior da intimidade dos indivíduos, como que em uma vitrine. Cedendo aos apelos de marketing das redes sociais, o usuário reconhece o papel fundamental que elas desempenham nas suas relações com os indivíduos, achando que se não se tornar membro ficará de fora do seu grupo. Mostra-se, então, uma necessidade construída socialmente.

Este artigo tem por objetivo apresentar dados e algumas conclusões preliminares a partir da observação na comunidade “O Orkut é uma vitrine de gente”, que agrega membros que discutem em fóruns sobre indivíduos como mercadorias em vitrines virtuais.

Ao analisarmos as ferramentas e recursos utilizados por membros desta comunidade, percebemos que a sociabilidade e interatividade entre os “amigos” acontecem por meio da exposição do indivíduo, espetacularização do cotidiano e consumo mediante observação e compartilhamento de imagens, recados e depoimentos.

Estamos presenciando uma adaptação à forma de comunicação e interação social a qual estávamos acostumados até então devido à exposição característica das redes sociais.

Palavras-chave: Rede social; Orkut; Vitrine virtual; Cibersocialização.

ABSTRACT

Orkut has established a new paradigm of communication for its unprecedented ability to socialize images, texts and hypermedia information. This way, this social network has become one of the main Brazilian storefronts in virtual space and is a means of socialization – cibersocialization – essential in contemporary digital life.

The layout of the graphics elements of social networking online stimulates and encourages social interaction. From an analysis Semiologic, we intend to present tools Orkut page that function as visual codes that stimulate an exhibition of intimacy of

people like that in a showcase. Subsiding to appeals of marketing social networks, the user acknowledges the key role they play in their relations with individuals, thinking that if doesn't becoming a member will be outside of his group. Shows-then a necessity socially constructed.

This article aims to present data and some preliminary findings from the observation in the community "Orkut is a showcase of people", which aggregates members that discuss in forums about people as commodities in virtual showcases.

When considering the tools and resources used by members of this community, we realized that the sociability and interactivity between "friends" happen through exposure of the individual, spectacularization everyday and consumption through observation and sharing pictures, scraps and testimonials.

We are seeing an adaptation to form of communication and social interaction which we were accustomed so far due to exposure characteristic of social networks.

Keywords: Social network; Orkut; virtual showcase; cibernsocialization.

O Orkut é uma rede social que tem por objetivo a interação social de seus usuários por meio da exposição e troca de recados, depoimentos, músicas, vídeos e fotos que são postadas nos álbuns virtuais.

As redes sociais encontram-se em um espaço entre o privado e o público; muito do que antes era consumido na intimidade do lar e dos “amigos” mais próximos, tem alcance em toda a rede, aos mais diferentes tipos de indivíduos, como que em uma vitrine, onde estar exposto é sinal de ser visto. Quanto a este aspecto, Sibilia (2010) diz que

Não parece haver aqui nenhum temor à tão falada “invasão de privacidade”, porém algo quase oposto. Tudo aquilo que antes concernia à pudica intimidade pessoal tem se “evadido” do antigo espaço privado, transbordando seus limites, para invadir aquela esfera que antes se considerava pública. (p.53)

Interação social no Orkut é sinônimo de exposição, porque, do contrário, o indivíduo acaba ficando isolado, o seu perfil não é visitado, suas fotos não são vistas, não recebe recados. A espetacularização do cotidiano é altamente estimulada, qualquer adição de foto, assim como qualquer ação feita por um indivíduo é comunicada a todos os seus “amigos”¹. É necessário fazer atualizações constantes para que o interesse por sua página continue e as visitas sejam estimuladas. A exposição característica de redes sociais como o Orkut, é um importante marco das transformações das relações sociais na contemporaneidade.

Apresentamos aqui os primeiros resultados da coleta de dados no campo, ou seja, no espaço virtual do Orkut, a partir da observação na comunidade “O Orkut é uma vitrine de gente”, que agrega membros que discutem sobre indivíduos como mercadorias em vitrines virtuais. Analisamos aspectos comportamentais das práticas sociais nesta rede social verificando as ferramentas utilizadas para estabelecer interação social, como: fóruns, enquetes, recados e álbuns virtuais.

A partir de análise semiológica, pretendemos apresentar ferramentas ou objetos virtuais da comunidade em questão, que funcionam como códigos visuais que estimulam uma exposição cada vez maior da intimidade dos indivíduos, como que em uma vitrine. Ali expostos, compartilham momentos de seu cotidiano com vários indivíduos, conhecidos ou desconhecidos, que fazem parte ou não de sua lista de “amigos”. As imagens na página do

usuário são símbolos de sua interação, signos de popularidade, já que quanto mais membros possuir na janela de “amigos”, mais imagens ele terá no item de atualizações em sua página de perfil.

Barthes (1990, p. 28) diz que na publicidade “a significação da imagem é, certamente, intencional”. Podemos aplicar tal afirmativa à composição da página do Orkut, desenhada com o objetivo de “vender” seu espaço para os indivíduos se exporem e interagirem com outros. Por sua vez, esses indivíduos, já membros do Orkut, utilizam também recursos visuais e de marketing que estimulam os outros usuários a consumirem suas fotos e mensagens.

Para a análise seguiremos a metodologia de Barthes (1990; 2005) e Joly (2007), a partir da análise literal ou denotada (mensagem plástica), da análise simbólica ou conotativa (mensagem icônica), e da mensagem declarada (mensagem linguística ou referencial). Esses três tipos de mensagens, separadas aqui para fins de estudo, ocorrem simultaneamente, tornando-se, muitas vezes, difícil descolar uma da outra. O campo da denotação, onde a página do Orkut será descrita em sua forma, cores, composição, entre outros elementos plásticos, será apresentado junto com o campo da conotação, expressando seu significado, ou seja, a leitura que deseja sugerir ou impor ao destinatário. A mensagem linguística (declarada) é formada pelo nome da comunidade, que expressa o seu conteúdo, assim como pela descrição no perfil e pelos textos postados.

Nas páginas do Orkut, assim como em qualquer mensagem visual, “o significado não se encontra apenas nos efeitos cumulativos da disposição dos elementos básicos, mas também no mecanismo perceptivo universalmente compartilhado pelo organismo humano.” (DONDIS, 1997, p.30). Por este motivo, segundo a autora, qualquer criação que se espere um significado por parte do observador, é idealizada a partir desse pressuposto, para o qual a psicologia da *Gestalt* tem contribuído com seus estudos e experimentos no campo da percepção.

A comunidade “O Orkut é uma vitrine de gente” é brasileira, foi fundada em 28 de agosto de 2005 por Pablo Mattos, é aberta para não-membros ² e possui 174 membros. Avaliamos que uma comunidade fundada em 2005 deveria ter um número maior de membros; na nossa opinião, o nome da comunidade expressa uma crítica à exposição, justamente o que é procurado por muitos usuários, o que pode afastar indivíduos que não percebem ou não querem assumir este perfil da rede social.

Com o objetivo de levantar características em relação à sua composição, estrutura e interface gráfica, vamos analisar a página inicial da comunidade (ilustração 1), que é azul claro e tem alguns retângulos, que funcionam como ilhas de informação, que serão analisadas separadamente a seguir. Observamos que a forma geométrica que mais aparece na composição das páginas do Orkut é o retângulo, uma variante do quadrado, que se constitui



Ilustração 1: Página do perfil da comunidade “O Orkut é uma vitrine de gente”. Fonte: Orkut.

a “referência primária do homem, em termos de bem-estar e maneabilidade (...), trazendo estabilidade para as questões visuais.” (DONDIS, 1997, p. 60). Podemos verificar que todas as comunidades seguem um esquema padrão que é estruturado pelo Orkut, ou seja, o fundador da comunidade – chamado de dono – não pode escolher a diagramação.

Na parte de cima da página tem uma faixa branca onde visualizamos o logotipo do Orkut à esquerda, local que o olhar do observador é levado automaticamente, em função do movimento esquerda-direita de escrita e leitura. Seguindo, então, este movimento, as palavras: início, perfil e comunidades, são links para a página do dono do perfil, ou seja, de quem está navegando.

Abaixo, do lado esquerdo superior – também na área privilegiada pela atenção do observador, em função da escrita e leitura –, se localiza o retângulo com as principais informações da comunidade, como foto, nome e número de membros. Abaixo, há palavras-links que tornam personalizada a observação da comunidade: participar³; denunciar abuso⁴; fórum⁵, enquetes⁶; eventos⁷; membros⁸. Essa ilha é padrão em todas as comunidades. Mesmo quando o usuário acessa cada um dos links disponíveis, esta janela permanece, possibilitando a opção por outro link.



Ilustração 2: Detalhe do perfil da comunidade “O Orkut é uma vitrine de gente”. Fonte: Orkut.

A imagem da comunidade expressa o seu conteúdo. No caso da comunidade apresentada neste artigo (em detalhe na ilustração 2), o significante, que representa o seu referente: a vitrine de uma loja, que é um signo do consumo. Desta forma, a imagem significa que, assim como

em uma loja, onde as roupas ou outros produtos para serem vendidos estão expostos, os usuários também estão expostos para serem visualizados, acessados, consumidos. Assim, “a mensagem literal aparece como suporte da mensagem ‘simbólica’” (BARTHES, 1990, p. 31), e reforça a mensagem linguística inserida no texto – nome da comunidade. A imagem junto com a mensagem linguística são signos do conteúdo, definido na descrição do perfil da comunidade. A partir da observação de algumas comunidades no Orkut, percebemos que seus donos têm consciência de que precisam impressionar os usuários para se tornarem membros, e isto é feito utilizando-se justamente os “instrumentos expressivos” (ECO, 1976) que a rede social sugere: a imagem da comunidade, a sua descrição e a divulgação junto aos seus “amigos”.

Na parte central, no retângulo com a maior área da página (ilustração 1), encontra-se o perfil da comunidade, escrito pelo dono. Esse perfil é composto pela descrição da comunidade; o idioma; a categoria em que se encaixa (as categorias são formadas por assuntos); o nome do dono; o tipo (se é pública ou moderada por alguém); privacidade do conteúdo (se é aberto a não-membros); local; criado em (data da fundação); número de membros. Uma das partes mais importantes do perfil é o texto que o dono da comunidade faz para descrevê-la, porque é através dela que os visitantes se interessam ou não em participar. A descrição abaixo expressa questões levantadas e discutidas neste artigo, como exposição e vitrine:

“Para todos aqueles que perceberam ser mercadorias dessas vitrines virtuais de pseudo – Quem sou eus – as comunidades – (...).

1-Preenchemos nossos perfis com o objetivo de nos apresentarmos os mais interessantes possíveis;

(...)

Suba na prateleira mais alta dessa vitrine virtual, seja você um enlatado americano, um perfume francês, um perfume francês falsificado ou mais que uma embalagem.” [sic] (Fonte: Orkut)

Por essa descrição, vimos que o próprio dono da comunidade, apesar de fazer uma crítica à exposição, se inclui entre os indivíduos que são “mercadorias dessas vitrines virtuais” e têm a percepção desse fato. Olhando o perfil do dono da comunidade, atualizações e álbuns de fotos, percebemos essa exposição, inclusive em função de não haver qualquer filtro de privacidade para visualização de suas fotos.

Na área superior direita (ilustração 1), procurando restaurar o equilíbrio com a imagem que fica no lado esquerdo, se localiza a ilha com alguns membros da comunidade, que aparecem de forma aleatória cada vez que a página da comunidade é aberta. A janela dos membros segue o padrão do Orkut, azul claro, que proporciona a visualização por um longo período, sem cansar. Cada foto ou nome de um membro é um link para seu perfil no Orkut. A linguagem visual dessa página facilita o contato entre os membros

da comunidade, proporcionando novas “amizades”. Este é um dos recursos mais utilizados para conhecer pessoas novas ou então encontrar conhecidos e convidá-los para se tornarem “amigos”, é como se os indivíduos estivessem em uma vitrine, prontos para serem escolhidos e consumidos. A postagem no tópico “Difícil...”, feita por Cris (meire), moradora de Belo Horizonte, ilustra bem o que está exposto aqui em relação ao aspecto de midiaticização do indivíduo: “É uma verdadeira loja, onde através das fotos que expomos somos escolhidos.” [sic]. (Cris_meire, idade não revelada)

A fala acima encontra eco na de Jonathan Keane (apud BAUMAN, 2008, p.133), que faz uma crítica ácida, dizendo que o relacionamento por meio da internet é uma “atividade emocionalmente apagada e afastada, (...) como se as pessoas fossem peças na vitrine de um açougue”, uma vitrine que não estimula a interação, muito pelo contrário, mantém as pessoas afastadas. Embora Leonardo, membro da comunidade “O Orkut é uma vitrine de gente”, morador de Salvador, faça uma crítica a este tipo de interação, deixa claro que não é um aspecto exclusivo da rede social: “Infelizmente essa é a dura realidade do Orkut. Uma vitrine que contribui de forma brutal para a superficialidade que já é tão óbvia nas relações humanas.” [sic] (Leonardo, idade não revelada).

Na vitrine Orkut a exposição envolve marketing e consumo de identidades, imagens, perfis de usuários e de comunidades. Notamos algumas falas que enfatizam a questão da exposição, da vitrine, como em um tópico que um dos membros escreve (ilustração 3): “Basta tu entrar nas comunidades qt interessam e eleger os produtos q + t agradam.” [sic] (Renata Appel, 30 anos, moradora de Porto Alegre). Nesta fala a pessoa se refere, claramente, à janela de membros de uma comunidade, onde se pode escolher quem acessar através do *link* e talvez estabelecer contato para adicionar à sua



Ilustração 3: Postagem de um membro da comunidade no tópico “Eu sempre afirmo isso”.

lista de “amigos”. Essa é uma das formas mais comuns de conhecer novas pessoas.

Na postagem de Priscila, moradora de São Paulo, membro desta comunidade, associa o Orkut ao que realmente é, e que os “amigos” do Orkut são os mesmos do mundo *off-line*, mas acaba assumindo que tem alguns que não conhece, embora diga que não é o número de “amigos” que importa. É interessante quando diz que: “o Orkut é uma ‘extensão’ de mim... ele muda conforme eu mudo!!” [sic] (Priscila, idade não revelada). Muito significativa esta afirmação, porque realmente muitos indivíduos postam tudo o que acontece com elas no seu dia-a-dia, sendo possível tomar conhecimento de vários aspectos da vida. A segunda parte da sua fala: “ele muda conforme eu mudo!!” [sic] expressa a forma como os indivíduos realmente se vêm representados no Orkut e também podem se expressar mediante as inúmeras possibilidades de customização a partir das opções dadas pela rede social.

A estrutura das redes sociais *on-line*, em função da disposição dos elementos gráficos, estimula e propicia a interação social; segundo Bauman, “as ferramentas eletrônicas desse tipo de socialização são feitas sob medida para as técnicas mercadológicas.” (BAUMAN, 2008, p.148). As redes sociais estudam formas de divulgar e estimular o consumo de suas ferramentas da mesma forma que empresas estudam a melhor forma de divulgação de suas marcas e produtos. Cedendo aos apelos de marketing das redes sociais, o usuário reconhece o papel fundamental que elas desempenham nas suas relações com as pessoas, achando que se não se tornar membro ficará de fora do seu grupo. Mostra-se, então, uma necessidade construída socialmente, que atinge o jovem como seu foco principal.

No Orkut o indivíduo pode desempenhar uma multiplicidade de papéis, mediante a liberdade que este espaço permite. Fontenelle (2003, p. 112) define o sujeito de hoje como “sujeito-meio” e “consumidor-objeto”, fazendo um paralelo com o funcionamento publicitário, dizendo que ele sabe que “na sociedade contemporânea estar na imagem é existir”. Sibilia (2010) expressa com exatidão o que estamos vivenciando nos dias de hoje:

O que se busca nessa exposição voluntária (...) é se mostrar, justamente: constituir-se como um personagem visível. Por sua vez, essa nova legião de exibicionistas satisfaz outra vontade geral do público contemporâneo: o desejo de espionar e consumir vidas alheias. (p.53).

Ter vários álbuns de fotos em sua página do Orkut significa existir diante dessa nova forma de relacionamento, o indivíduo passa a ser objeto, passa a se mostrar em sua intimidade, em uma renovação permanente de papéis. A imagem nos álbuns das redes sociais é uma forma de comunicação, agindo como intercâmbio de informações e trocas culturais, em um mundo cada vez mais globalizado, sem fronteiras.

Nesse espaço onde o indivíduo perde suas referências de intimidade, não se tem mais a privacidade de antes, mesmo se a opção for por preservá-

la. É muito comum o indivíduo ver fotos suas em álbuns virtuais de outros usuários, mesmo que não goste de exposição na rede; basta ser fotografado por alguém, que a imagem pode ir para o Orkut, e sem a permissão do fotografado! É algo similar ao que acontece com as celebridades, quando os “paparazzi” as fotografam com ou sem permissão e depois publicam as fotos em revistas. A pluralização de imagens é reveladora do cotidiano dos indivíduos, divulgam gostos, atitudes e estilos de vida nos álbuns virtuais dos usuários de redes de relacionamento virtual. Tal fato acontece porque na contemporaneidade a facilidade de acesso e utilização de câmeras digitais, scanners e programas para manipulação de imagens aliada a novas formas de arquivamento e transmissão de dados propiciam a veiculação das imagens *on-line*. Podemos falar de vitrines virtuais, onde o corpo, os relacionamentos, as atividades diárias são expostas para que outros usuários possam ver. O cotidiano registrado e postado no Orkut é “mais o que exposição, busca-se o que é vivido junto, a cumplicidade. Não mais sociedade do espetáculo”, mas o espetáculo da vida banal do dia-a-dia compartilhado.” (LEMOS, 2008, p.58). A partir das imagens produzidas e postadas nos álbuns virtuais do Orkut podemos observar algumas categorias que são valorizadas na contemporaneidade: publicidade do privado, exibição de recursos tecnológicos, glamourização, propaganda de aspectos pessoais e sociais.

Ao analisarmos ferramentas e recursos – fotos, recados e depoimentos – utilizados por membros da comunidade “O Orkut é uma vitrine de gente”, percebemos que a sociabilidade entre os “amigos” acontece por meio da midiaticização do indivíduo, espetacularização e consumo dos conteúdos postados. Embora as postagens nos fóruns desta comunidade tenham, em sua maioria, caráter crítico em relação à exposição na vitrine virtual, uma observação em alguns perfis mostrou que esses usuários também se expõem sem mostrar preocupação com tal fato, ou ainda escolhem uma forma de exposição em que não se sintam tão invadidos. Esse é o caso de Cris (meire), moradora de Belo Horizonte, que diz não postar fotos, mas que deixa na sua página de recados todos os *scraps* (recados) recebidos, como podemos ver no seu *post*: “(...) e se por acaso alguém gostar de ler os *scraps* deixo todos lá para felicidade geral de todos q se contentam apenas com isso hahaha (...)” [sic] (Cris_meire, idade não revelada).

Percebemos que o indivíduo se apropria das ferramentas do Orkut para promover seu marketing pessoal. Ao estar exposto nessa vitrine virtual, o indivíduo se assemelha a uma mercadoria, onde o que interessa é chamar a atenção de outros usuários para ser “consumido” ao toque de dedos.

As mudanças tecnológicas trazidas pela cultura digital trouxeram inovações na forma como os indivíduos se relacionam e socializam. Ocorre uma adaptação à forma de se comunicar e interagir com outros indivíduos, mesmo que a princípio achem que é uma forma de comunicação que deixa o indivíduo muito exposto. Observando

alguns perfis e álbuns de fotos na comunidade “O Orkut é uma vitrine de gente”, pudemos verificar como os indivíduos postam fotos do seu cotidiano, que, a princípio, só dizem respeito a eles ou a um grupo mais íntimo. Mas como o Orkut se tornou um meio de comunicação primordial em determinados grupos, os indivíduos acham natural toda essa exposição. Afinal, a interação por meio das redes sociais *on-line* requer realmente a exposição do indivíduo, torna-se costume olhar perfis e álbuns dos “amigos”, enviar recados, postar atualizações constantes. As relações sociais são mediadas principalmente pelas imagens e pelos textos postados, por meio de vitrines virtuais, onde o corpo, os relacionamentos, as atividades diárias são expostas para que outros usuários possam ver e comentar.

NOTAS

¹ “Amigos” é o nome usado no Orkut para todos os contatos que o usuário autoriza participar de sua rede social on-line, ou seja, que ele *add* (adiciona). Neste texto, quando as palavras “amigo” ou “amigos” tiverem este significado, aparecerá entre aspas.

² Uma comunidade aberta para não-membros permite que qualquer pessoa visualize os conteúdos postados, sendo que só membros podem postar questões no fórum e nas enquetes.

³ Link utilizado por quem quer se tornar membro da comunidade.

⁴ Link para ser usado caso alguém observe imagens ou textos ligados à pedofilia ou discriminação a determinados grupos, por exemplo.

⁵ O fórum é parte constituinte de uma comunidade, e nele são postados vários tópicos, que são respondidos por membros ou não-membros, dependendo do tipo da comunidade, se é aberta ou não para não-membros.

⁶ A enquete é outra ferramenta relacional das comunidades, e se constitui de temas para votação. Quando a enquete é encerrada para votação, é gerado um gráfico com o resultado.

⁷ Link que contém a programação de algum evento ligado à comunidade ou seus membros, procurando promover o encontro *off-line*.

⁸ Link para a janela com todos os membros da comunidade.

⁹ Em referência à DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

—

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: Ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Inéditos*, vol3: Imagem e moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo*: a transformação das pessoas em mercadorias.

Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Humberto. Cultura de Massa e “níveis” de cultura. In _____. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FONTENELLE, Isleide Arruda. Consumidor: um sujeito proteu”? In Ziliotto, Denise Macedo (org.). *O consumidor: objeto da cultura*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da Imagem*. Campinas, SP: Papius, 2007.

LEMOS, André. Comunicação e práticas sociais no espaço urbano: as características dos dispositivos híbridos móveis de conexão multirrede (DHMCM). In ANTOUN, Henrique (org.). *Web 2.0: participação e vigilância na era da comunicação distribuída*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

ORKUT. Disponível em: <[http:// www.orkut.com.br](http://www.orkut.com.br)>. Acessos em julho e agosto de 2010.

SIBILIA, Paula. Celebridade para todos: um antídoto contra a solidão? *Revista Ciência & Cultura*: Revista da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. Campinas, São Paulo, Ano 62, Número 2, p. 52-55, abr. 2010.

Fátima Cristina Vollú da Silva Brito

Docente de Artes Visuais do Colégio de Aplicação da UFRJ desde 1993. Graduada em Educação Artística, habilitação Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Educação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 1997. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFRJ, na linha de pesquisa Imagem e Cultura.

ENTRE BANCOS, CADEIRAS E POLTRONAS. O USO SOCIAL E SIMBÓLICO DOS “DEUSES DOMÉSTICOS”.

Maria da Gloria Silva da Costa
Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais
Imagem e Cultura – UFRJ

RESUMO

O objetivo deste artigo é refletir acerca do significado dos objetos do sistema mobiliário e das práticas que lhes estão associadas, as quais variam ao longo da história e consoante aos contextos socioculturais. A metáfora dos “deuses domésticos” utilizada por Jean Baudrillard em sua análise do sistema mobiliário como objetos da cultura material das sociedades, segue uma perspectiva semiológica, e vai de encontro às novas possibilidades e desafios no campo do Design na medida em que o universo material dos objetos não se situa fora do fenômeno social. Ao contrário, faz parte dele. Relativamente ao mobiliário moderno, suas configurações procedem tanto dos modos do fazer, do fabricar, como da expressão de símbolos indicativos de valores estéticos, de significados relacionados ao contexto cultural no qual foram fabricados e utilizados. Tomando como foco o design de mobiliário de Sérgio Rodrigues na década de 1950, iremos refletir acerca da contribuição de sua obra para a consolidação de um design de mobiliário com assinatura. Os móveis expostos como peças artísticas na mostra *Móvel como Objeto de Arte* (1958), fizeram com que o público assumisse nova atitude diante dos mesmos, remetendo à sua valoração social, assim como possibilitou um processo de fetichização destes.

Palavras chave: Design; Cultura Material; Mobiliário; Semiologia; Consumo.

ABSTRACT

The aim of this article is to discuss the meaning of the objects of the furniture system and practices associated with them, which vary throughout history and depending on the sociocultural contexts. The metaphor of the “household gods” used by Jean Baudrillard in his analysis of the furniture system as objects of material culture, following a semiotic perspective, and meets the new opportunities and challenges in the field of design in that the material universe objects do not fall outside the social phenomenon. Instead, it belongs there. For the modern furniture, your settings carry both modes of making, manufacturing, and the expression of symbols indicative of aesthetic values, meanings related to the cultural context in which they were manufactured and used. Focusing on furniture design by Sergio Rodrigues in the 1950s, we reflect on the contribution of his work for the consolidation of furniture design with a signature. The furniture displayed as art pieces in the exhibition *Furniture as Art Object* (1958), caused the public to assume a new attitude towards them, referring to its social recognition as well as possible a process of fetishization.

Keywords: Design; Material Culture; Furniture; Semiology; Consumption.

Os objetos e os objetos do sistema mobiliário

Os *objetos* se tornaram uma reflexão permanente da disciplina do Design, e estes também são fonte permanente de estudo de vários campos do conhecimento em Ciências Humanas e Sociais, como História, Arqueologia, Antropologia, Sociologia, Estética e Semiologia, entre outras. Os objetos são mais que sua matéria-prima, forma, textura, cor, funcionalidade. Possuem um discurso e como tal atributos sensoriais e emocionais. O valor simbólico destes, advém daquilo que possam representar em um contexto social pela associação de símbolos aos valores de uma sociedade, revelando a cotidianidade vivida do ser social. São, portanto, testemunhos sociais. Mais que atores, contam histórias.

Segundo Van Lier (In: MOLES, 1981, p. 127), o termo *objeto* em sua origem era usado para designar algo lançado ao encontro: *ob-jectum*. Fruto da obra humana, em contraposição às *coisas naturais*, o *objeto*, é algo que pode ser explicado pela expressão *representar alguma coisa*, segundo a abordagem de Oscar Kraus (*apud* Argan, 2000, p. 18), cuja produção e reprodução respondem aos condicionantes sociais e técnicos num dado contexto histórico (HENRE FOCILON, *apud* SANTOS, 2008, p. 64; MOLES, 1981).

Denis (1998) assinala que o termo *artefato*, está associado à concepção de um objeto que envolve o designio, a criatividade, ao recuperar

“(...) o sentido mais primitivo da palavra artifício: o de habilidade ou engenho, de inventividade e – por que não dizer? – de criatividade. O ato de projetar difere substancialmente daquele mesmo elemento factício (no sentido de ‘feitura’) que está por trás do artesanato, da arte e até da magia (...). Em todos esses casos, o artifício da coisa consiste dar forma às idéias; em gerar o fato material e concreto a partir de um ponto eminentemente imaterial ou abstrato. (DENIS, 1998, p.30).

Para Jacques Monod, (*apud* SANTOS, 2008, p.65), o objeto artificial- o artefato- nasce de uma *ação*, do *designio*, e desde o processo de gênese “(...) o objeto traduz na forma material a intenção preexistente que lhe deu origem, e sua forma é explicada pelo desempenho que dele se espera mesmo antes de assumir sua configuração.”

Assim, os objetos surgem por meio de um *sistema de ações*, atos que envolvem “(...) reconhecer de antemão o que fazer, como fazer, o conjunto de tarefas e suas etapas.” (SANTOS, 2008, p. 78), pois que o que é objeto hoje

foi projeto no passado (ARGAN, 2000). São os *objetos concretos* verdadeiros documentos que transmitem a cultura material de um dado grupo social e que alimentam os campos de pesquisas das Ciências Humanas e Sociais.

Os objetos, são portanto, produtos de uma elaboração social, servindo a propósitos definidos, caracterizando a relação objetos e necessidades. Existem para atender a uma finalidade.

Moles (1981) ressalta que o conceito de objeto como “elemento do mundo exterior” (p. 27) evoluiu do domínio da funcionalidade essencial, baseada no prolongamento do ato humano ao de *mensagem social*, objeto de comunicação portador de *signos*. Assim, como agentes transmissores e suportes de comunicação, falamos de diferentes culturas e são “evidências históricas” (PROWN *apud* NOGUEIRA, 2002) que refletem o contexto social em que foram manufaturados através dos materiais, formas, cores e texturas, e as identidades das sociedades que representam.

Dohmann (2010) assinala que os objetos influenciam as relações sociais, são verdadeiros documentos que expressam a materialidade das culturas. Estão presentes em cada instante da vida cotidiana do homem, em suas diferentes morfologias e usos, e mais do que mediadores se convertem em “extensão do homem”. Como mediadores entre o homem e a sociedade, pertencem ao universo da vida cotidiana (MOLES, 1981, p. 11,18,19). Assim, o “objeto portador de forma” constitui-se como evidência material de um grupo social em um dado momento sócio-histórico. Insere-se na realidade vivida e a modifica.

Relativamente aos objetos do sistema mobiliário, estes existem como *objetos técnicos concretos*, em oposição aos primitivos *objetos abstratos*¹, segundo a abordagem de Simondon, (*apud* SANTOS, 2008, p.40) relacionados a um agir técnico, determinante do nosso pensar e conduzir, que envolve a transformação da natureza, um ato criativo da produção. Baudrillard (2004) revela que os móveis deixam ser depositários do afeto e da memória familiares, próprio da sociedade burguesa do século XIX, para elevarem-se no século XX à condição de *signos*.

O uso social e simbólico dos “deuses domésticos

A metáfora dos “deuses domésticos” utilizada por Jean Baudrillard (2004, p.22) em sua análise do sistema mobiliário como objetos da cultura material das sociedades, segue uma perspectiva semiológica, e vai de encontro às novas possibilidades e desafios no campo do design na medida em que o universo material dos objetos não se situa fora do fenômeno social. Ao contrário, faz parte dele. O valor simbólico dos objetos advém daquilo que possam representar em um contexto social pela associação de símbolos aos valores de uma sociedade. Revelam a cotidianidade vivida do ser social, são portanto, testemunhos sociais. Mais que atores, contam histórias.

As configurações dos objetos do mobiliário procedem tanto dos modos do fazer, do fabricar, organizados em trabalho, como da expressão de símbolos

indicativos de valores estéticos, de significados relacionados ao contexto cultural no qual foram fabricados e utilizados. Entendê-los como evidências da cultura material, remete à abordagem de Vilém Flusser (2007), segundo o qual, para se entender os códigos culturais, assim como os mecanismos cognitivos e técnicos pelos quais o designer concebe seu mobiliário, é necessário estudar a fábrica.

O enfoque sobre o discurso simbólico dos objetos na denominada sociedade de consumo representa uma chave fundamental para a compreensão da produção do design de mobiliário no contexto da sociedade do pós Segunda Guerra, que passou por processo de redução semiológica, ou seja, de *objeto-símbolo* a *objeto-signo*. Personificados, estes “deuses” adquiriram autonomia, e aqueles que os consumiam e consomem, celebram a aura de fetiche que os envolve. É neste sentido que a abordagem semiológica busca interpretar os significados destes objetos, entendendo que os mesmos estão relacionados à experiência dos sujeitos no mundo, ao universo de valores simbólicos.

O fetichismo dos objetos do sistema mobiliário, entendidos como mercadorias², nos remete ao proposto por Lukács (2003), para o qual o fenômeno da *reificação* apresenta um duplo entendimento, ou seja, o *objetivo*, referindo-se ao objeto *personificado*, que possui caracteres sociais e autonomia em relação aos seres humanos; Já o *subjetivo*, diz respeito ao sujeito que se *coisifica*, isto é, sua subjetividade objetificada e por fim dominada pelos objetos.

Baudrillard (2004) considera que os objetos adquirem uma autonomia e um domínio sobre os seres humanos, pois que

“(…) acham-se como que suspensos acima de mim, que os devo pagar. Não me acho mais dependente por meio deles da família nem de um grupo tradicional; em compensação, torno-me dependente da sociedade toda (...) Se antes, era o homem que impunha seu ritmo aos objetos, hoje são os objetos que impõem seus ritmos descontínuos aos homens (BAUDRILLARD, 2004, p.168).

Segundo o autor, o que está presente no *objeto-símbolo* é a manifestação do desejo de possuí-lo, e sobretudo, a visibilidade das relações sociais, o que não ocorre com os *objetos-signo*, os chamados objetos de consumo, em cujo contexto ocorre a necessidade de domínio do código que rege o valor social.

Desta forma, o fetichismo dos objetos está relacionado à redução semiológica- esvaziando-se de sua substancialidade e historicidade, reduzindo-se ao estado de marca. E conclui Baudrillard, “(...) é a própria organização semiológica, a absorção num sistema de signos que tem por fim reduzir a função simbólica” (BAUDRILLARD, 1995, p. 92-93) e aí está a *reificação* do objeto simbólico.³

No século XX, segundo Baudrillard, os interiores se fragmentaram, tornam-se funcionais e a distribuição dos ambientes se tornou livre.

Seguindo a mesma tendência, o sistema mobiliário passou por um processo de transformação, mediante a aplicação de um código de design que promoveu a conversão do espaço de habitar em um cenário para a exposição de objetos. Assim, é que no contexto do Movimento Moderno que os objetos do sistema mobiliário tornaram-se *objetos-signo*, afirmando sua autonomia, conforme destaca o autor.

Revelam-se como “deuses.” Estão inseridos nos processos sociais, uma vez que se emaranham nos laços afetivos da permanência dos grupos. Tal como aponta Baudrillard, são “docemente imortais” (BAUDRILLARD, 2004, p. 22), intransitivos, mas ao mesmo tempo, são investidos da afetividade, da paixão.

É sobretudo nas décadas de 1950 e 60 que no Brasil as transformações sociais são notáveis, principalmente pelo surgimento de uma classe média urbana e intelectual. O Brasil entra na década de 1950 inaugurando a primeira emissora nacional de televisão, a *TV Tupi* de Assis Chateaubriand (1892-1968), sediada em São Paulo. (ABREU, 2008). No ano de 1956 a produção em solo brasileiro do veículo de passeio *Romi-Isetta*, a montagem cinematográfica de *Orfeu da Conceição*, a realização da *Exposição Nacional de Arte Concreta* (AMARAL, 1998), são marcos de um Brasil que vê desabrochar a criatividade em várias áreas do conhecimento.

Em sintonia com o futuro e a modernidade, os interiores burgueses se identificaram com a nova linguagem plástica da Arquitetura Moderna dos arquitetos alinhados com o movimento, como se vê na *Casa Roberto Millan* de 1960. Nesta residência, o interior revela o ideal defendido por estes arquitetos que desejavam que os interiores por eles projetados estivessem harmoniosamente integrados com a Arquitetura. Carlos Millan (1927-1964), foi um destes profissionais que empregou em seus projetos, móveis de sua autoria, que provinham da *Branco & Preto*, criada nos anos 1950 em sociedade com os arquitetos Chen Hwa (1928), Jacob Ruchti (19), Miguel Forte (1915-2002), Plínio Croce (1921-1985) e Roberto Afalo (1923-1992). (SANTOS, 1995).

Oscar Niemeyer (1907-) é um dos que acreditava que o mobiliário e arquitetura deveriam apresentar unidade, conforme declara em um depoimento dado a Santos (1995) que “(...) o mobiliário acompanha esse modo de vida diferente, esse modo de ser das pessoas de hoje.” (p. 59). O propósito de superação de modelos historicistas na arquitetura e no design está presente na sua residência, a *Casa das Canoas* de 1953.

O arquiteto e designer Sérgio Rodrigues (1927-) compartilhava deste desejo de conceber um móvel que respondesse aos novos anseios do mercado e que se integrasse à arquitetura. Assim, ao finalizar sua formação, iniciou sua trajetória profissional plenamente inserido no design do móvel que se mostrava incipiente. (SANTOS, 1995) É na década de 1950 em sua empresa *Oca*- um espaço que combinava loja com galeria de arte-, que o arquiteto e designer contribui para a consolidação de um design de mobiliário com assinatura.

Desta forma, se a cidade do Rio de Janeiro nos anos 1950 configura-se como grande metrópole, cérebro e coração do país, o bairro de Ipanema revela-se como a província dos cosmopolitas. Na “República de Ipanema”, eclética por natureza, celebra-se o encontro cultural entre artistas plásticos, músicos, cineastas, arquitetos, jornalistas, arte e design. (CASTRO, 1999, p. 12)

Segundo Castro, (1999) durante anos, coexistiram em Ipanema a *Mobília Contemporânea*, a loja de Joaquim Tenreiro (1906-1992), a *Petit Galerie* de Franco Terranova (1923-), dentre outras, referindo-se à iniciativa de Sérgio como âncora: “Em pouco tempo a Oca atraiu para aquele quadrilátero de Ipanema uma inacreditável concentração de designers.” transformando Ipanema num centro de design de móveis modernos.” (p. 346)

No ano seguinte à abertura da loja, Sérgio projeta a *Cadeira Lucio Costa* (Fig.1), nas quais utiliza materiais como a madeira, matéria-prima básica de suas produções, assim como a palha, típicos da produção tradicional do móvel luso-brasileiro (MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 1997).

De estrutura delgada, recupera o fazer do artesanato, seguindo a trilha aberta por Joaquim Tenreiro, explorando as possibilidades da madeira brasileira- sua maleabilidade, cores e texturas- que remetem às nossas raízes culturais, e é claro, com dose de sofisticação. Elimina-se o supérfluo, dá-se forma a móveis formalmente leves.



Fig.1: *Cadeira Lucio Costa* ,1956. Madeira de lei maciça encerada, com assento em palhinha, pés torneados. (atualmente executada em tauari maciço. Fonte: Santos, IN: CALLS, 2000, p. 123.



Fig.2: *Cadeira de braços Tião*, 1959. Madeira de lei, pés boleados, encosto e assento estofados em espuma poliuretano e revestidos em tecido. (atualmente executada em tauari maciço). Fonte: <http://www.mcb.sp.gov.br/mcbColecao.asp?sMenu=P002&sOrdem=0&sAcervo=PES&sCole=PES03> Acesso em 18/06/2009.

Estes atributos, Sérgio perseguiria nas criações seguintes, inclusive dando a elas nomes de personagens ilustres ou somente brasileiros, como a *Cadeira de braços Tião*. (Fig. 2)

A valorização do mobiliário foi a tônica do espaço *Oca*, uma vez que Sérgio criou ambientes compostos como cenários, em que tudo se integrava. O designer entra na década de 1960 buscando novas experimentações. Os móveis expostos pelo artista como peças artísticas na mostra *Móvel como Objeto de Arte* em 1958, fizeram com que o público assumisse nova atitude diante dos mesmos, remetendo à sua valoração social, assim como possibilitou um processo de fetichização destes. A grande “rainha” da mostra foi a sua *Poltrona Mole*, criada no ano anterior, que antecipa a atmosfera de descontração dos anos 1960, com sua robustez e “(...) uma certa informalidade muito peculiar do comportamento carioca, que Sérgio soube tão bem captar e expressar em seu móvel.” (SANTOS, In: CALS, 2000) ⁴

O reconhecimento internacional obra de Sérgio veio através deste assento aprimorado e apresentado no *Concorso Internazionale Del Móbile* na cidade de Cantu, Itália, em 1961, valendo-lhe o primeiro prêmio. (SANTOS, 1995; IN: CALS, 2000).

Ainda que este objeto de design reprodutível não sustente a singularidade, ganha valor de exposição, voltando-se para o mercado, adquirindo peso no circuito de bens simbólicos. Assim, o objeto de design e sua relação com o conjunto da obra, os elementos formais e temáticos coerentes com a poética do artista e representativos de uma região, dentre outros atributos, são

elementos considerados na valoração de sua produção e no reconhecimento pela sociedade local e nas instâncias além fronteiras.

Este objeto é assim revestido de um fetiche, de um valor simbólico que vai além de sua existência concreta, de sua materialidade. Desta forma, a fetichização ou reificação se dá a partir do deslocamento dos atributos do objeto do nível das relações entre os homens ao apresentá-los como se derivassem dos objetos, de forma autônoma. Tal como aponta Denis (1998), trata-se de “dar uma outra vida, estranha, às coisas. e, portanto, de incluí-lo na nossa humanidade e, ao mesmo tempo, de conectarmo-nos à sua natureza essencial ao que supomos que seja a sua essência mística” (DENIS, 1998, p.28).

Cabe, portanto, ao design um aprofundamento da essência dos objetos, de uma linguagem a ser desvendada. Esta natureza mística, simbólica, supera a função utilitária. Os móveis repletos de significados, possuem não só uma, mas diversas funções, tais como a comodidade, o conforto e mesmo distinção social que lhes são atribuídos.

Tal como adverte Denis (1998, p. 36),

“Proponho como lição mais importante que os designers assumam abertamente o lado fetichista de sua atividade, que abracem a tarefa de atribuir significados extrínsecos aos artefatos, em vez de buscarem refúgio na idéia desgastada de que estejam apenas adequando as formas ao bom funcionamento do objeto (...)



Fig. 3: *Poltrona Mole*, 1957. Fonte: http://www.linbrasil.com.br/c_movel.php?id=29#. Acesso em: 25 Ago. 2010.

Assim, abordar o sistema mobiliário e seus objetos constitutivos da cultura material de uma sociedade significa refletir e discutir o processo social concreto, incluindo e ampliando todo conhecimento e suas expressões dinâmicas. Construir uma visão ampla e integradora do Design e da Semiologia nos conduz a uma visão não determinista, mas sobretudo sistêmica, uma vez que, os objetos estão relacionados à experiência dos sujeitos no mundo.

NOTAS

¹ A oposição se faz, segundo Gaudin (*apud* Santos, 2008, p. 40), entre *objeto concreto* -pela íntima colaboração entre as partes, os componentes, originando uma só forma-, e entre *objeto abstrato* -pela justaposição de partes que exercem uma função abstrata.

²Marx (1998) identificou na mercadoria um caráter *fetichista*. Para Marx a idéia de *reificação da mercadoria* está presente no Livro Primeiro – Volume 1 de *O Capital*, no qual apresenta sua teoria caminha na direção de um processo de *coisificação* das relações de produção e para uma *personificação* das coisas. Segundo sua teoria, *mercadoria* é a forma elementar da riqueza da sociedade capitalista, se configurando ao mesmo tempo como objeto útil- valor-de-uso- e como possuidor de valoração -valor-de-troca. A utilidade da mercadoria estaria relacionada ao valor-de-uso, às suas propriedades materiais. O valor-de-troca ou simplesmente valor, apenas existe nas relações sociais de trocas.

³ Miller (1987, p. 143) considera maléfica a personificação dos objetos, pois os privilegia em detrimento das relações sociais, contribuindo para um (...) fetichismo ao qual sempre estão sujeitos os estudos da cultura material, quando as pessoas são substituídas pelos objetos (...), devendo, segundo o autor, ser revertido tal processo que identifica como de alienação.

4 O reconhecimento internacional obra de Sérgio veio através deste assento aprimorado e apresentado no Concorso Internazionale Del Móbile na cidade de Cantu, Itália, em 1961, valendo-lhe o primeiro prêmio. (SANTOS, 1995).

REFERÊNCIAS

ABREU, A. A. Revisitando os anos 1950 através da imprensa. In: O moderno em questão. A década de 1950 no Brasil. BOTELHO, A.;BASTOS, E. R.;Vilas Boas, G. (Orgs.) Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. p. 211-235.

AMARAL, A. A. Artes plásticas na Semana de 22. São Paulo: Editora 34, 1998.

ARGAN, GC. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2000.

BAUDRIILLARD, J. A sociedade de consumo. Lisboa: Edições 70, 1991.

_____. *Para uma crítica da economia política do signo*. Lisboa: Ed. 70, 1995.

_____. *O sistema de objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CASTRO, R. *Ela é carioca*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

- DENIS, R. C. *Design, cultura material e o fetichismo dos objetos*. Edição Arcos. Design, cultura material e visualidade, 1998.
- DOHMANN, M. O objeto e a experiência material. Ver. *Arte e Ensaios*. Rio de Janeiro, EBA- UFRJ, ano XVII, n. 20 , p. 70-77, 2010.
- FLUSSER, V. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosacnaif, 2007.
- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. Livro I, v.1.
- MILLER, D. *Material culture and mass consumption*. Oxford: Blackwell, 1987.
- MOLES, A. *Teoria dos objetos*. (Tradução Luiza Lobo). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- MUSEU DA CASA BRASILEIRA. *O Móvel da casa Brasileira*. São Paulo, Museu da casa Brasileira, 1997.
- NOGUEIRA, S. Cultura Material. A emoção e o prazer de criar, sentir e entender os objetos. *RBSE*, João Pessoa, v.1, n. 2, p. 140-151, 2002
- SANTOS, M. *A natureza do espaço*. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 61-87, 171-187, 213-228.
- SANTOS, M.C.L. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, EDUSP, 1995.
- _____. O Brasil de Ipanema e as bossas da OCA; O moderno e os modernos; 47 anos de produção: momentos decisivos. Poltrona Mole. In: CALS, S. (Org.) *Sérgio Rodrigues*. Rio de Janeiro: Icatu, 2000. p. 17-178.

Maria da Gloria Silva da Costa

Arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal Fluminense- UFF, designer pela Universidade Federal do Rio de Janeiro- EBA-UFRJ, mestre em Ciências pela Fiocruz, doutoranda em Artes Visuais na EBA/UFRJ. Atuou como professor substituto dos Departamentos de História e Teoria da Arte e de Comunicação Visual da EBA/UFRJ e atualmente é professor do curso de Design de Interiores na Universidade Cândido Mendes.

ODARA: O CONCEITO DE BELO NO CANDOMBLÉ E SUAS CONTAMINAÇÕES: UM ESTUDO SOBRE O CONCEITO DE BELO NOS CANDOMBLÉS CARIOCAS E BAIANOS DO INÍCIO DO SÉCULO XXI.

Kate Lane

doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ EBA-UFRJ e professora da rede pública estadual do Rio de Janeiro.

RESUMO

O presente trabalho integra a fase inicial do projeto de pesquisa homônimo, em desenvolvimento desde o início do ano de 2010, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, e propõe uma análise do conceito de belo no ritual do Xirê nos Candomblés do Rio de Janeiro e da Bahia, desta última década de século XXI.

Partindo da palavra nagô *odara*, que quer dizer bom, belo e útil, o estudo aborda a multiplicidade de formas, discursos e significados presentes no repertório ritualístico do candomblé e utilizados na composição visual das festas do Xirê. Nesta fase inicial, buscamos analisar a relação entre o conceito de belo e a produção de imagem na constituição do sistema estético candomblecista.

Entendendo o Candomblé como manifestação da cultura contemporânea, a pesquisa investiga o estreitamento de fronteiras e hibridizações de sentido presentes neste universo religioso, visto durante anos como imaculado, puro ou isolado da sociedade. Assim, o projeto visa contribuir não só para os estudos estéticos sobre a cultura afro-brasileira mas entende-la em sua dinâmica cultural.

A expressão *odara* é muito utilizada no cotidiano e nos rituais de Candomblé. *Odara* é uma palavra nagô que congrega dois outros conceitos além do belo: bom e útil. Desta maneira, o ritual torna-se belo pela relação que pode estabelecer funcionalmente com o coletivo religioso. A criação é pautada pela tradição, ao mesmo tempo em que permite fissuras, hibridizações e flutuações de sentido da mesma.

A visualidade dos rituais configura um sistema estético, um meio de expressão, de linguagem, agenciando formas de pensamento materializadas em imagens. Deste modo, apontamos para a estética *odara* como meio peculiar de pensamento, linguagem e cognição no Candomblé, circunscrevendo as imbricadas relações entre imagem e cultura.

Palavras-chave: Odara, Estética, Candomblé, Semiótica, Arte.

ABSTRACT

This work is part of the initial phase of the research project with same name, in development since the beginning of 2010, in the Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais from Escola de Belas Artes, Universidade Rio de Janeiro, and proposes an analysis of concept of beauty in the ritual of Xirê in the Candomblés of Rio de Janeiro and Bahia, in this last decade of the twenty-first century.

From the word *odara* Nago, which means good, nice and helpful, the study addresses the multiplicity of forms, themes and meanings present in the repertoire of Candomblé ritual and used in the visual composition of the feasts of Xirê. At this early stage, we analyze the relationship between the concept of beauty and image production in the constitution of the aesthetic system candomblecists.

Understanding Candomblé as a manifestation of contemporary culture, the research investigates the strengthening of border and hybridizations of meaning present in this religious world, for years seen as pristine, pure or isolated from society. Thus, the project aims to contribute not only for aesthetic studies on the african-Brazilian culture but understand it in its cultural dynamics.

The expression *odara* is widely used in daily life and rituals of Candomble. *Odara* is a word Nago that unites two other concepts besides beauty, good and useful. Like that, the ritual becomes the beautiful relationship we can establish functionally with the collective religious. The creation is guided by tradition, while allowing cracks, and hybridization fluctuations in the same direction.

The visuality of the rituals set an aesthetic system, a means of expression, speech, touting ways of thinking embodied in images. Then, we point to aesthetics as *odara* peculiar way of thinking, language and cognition in Candomble, circumscribing the intertwined relationships between image and culture.

Key words: *odara*, aesthetics, candomble, semiotics, arts.

Os alimentos que comemos refletem nossa cultura. Da mesma maneira que nosso paladar é ensinado a gostar e preferir certos alimentos, nossos olhos também são “ensinados” a gostarem de certas visualidades. O nosso paladar visual tende a se apetercer por certos alimentos visuais em detrimento de outros.

Mas porque iniciar uma conversa sobre o belo no candomblé falando de alimentação? Porque ambos tem em comum algo bastante peculiar: o gosto.

Durante muito tempo a arte e a fruição estética foram entendidas como mera contemplação desinteressada – eu gosto ou não gosto. O belo era aquilo que aprazia os sentidos, sendo pessoal e intransferível, dentro da lógica do senso comum do “gosto não se discute”. O que fazemos aqui neste artigo é exatamente uma discussão a respeito do gosto.

O gosto faz parte dos nossos sentidos e chega até nós através da experiência do corpo, seja ela visual, gustativa, tátil ou cinestética. E somos cultural e sutilmente ensinados gostar (ou não gostar) daquilo que sentimos e vemos. Assim, cada nicho cultural desenvolverá um sistema de eleição e legitimação do gosto e com isso, do belo.

No entanto, esta é uma concepção antropológica do belo, baseada em uma teoria interpretativa da cultura, proposta por Clifford Geertz (1989), que difere completamente do idealismo transcendental kantiano, por exemplo, para o qual o belo era aquilo que agradava universalmente sem conceito. Para nós o belo pode ser social, cultural, histórico e economicamente localizado (ou construído). E é isto que verificaremos em nosso estudo sobre o belo nos candomblés cariocas e baianos desta primeira década de século XXI.

Segundo Marco Aurélio Luz (1995), o conceito de belo ocidental não existe na tradição iorubá. A definição de belo pode ser expressa pela palavra *odara*, de origem nagô, que significa simultaneamente “bom, útil e belo”. Por isto, tomamos por objeto de estudo os terreiros de origem ou influência ketu, por serem também de origem nagô/ iorubá, assim como a palavra *odara*.

De saída, temos dois outros questionamento que envolvem o conceito de belo: a bondade e a utilidade, ambas tendo por base a coletividade, o viver junto. Deste modo, podemos dizer que o belo trabalha na memória do grupo, que toma forma durante os rituais.

Os rituais de candomblé, especialmente os rituais públicos, como o Xirê, são pautados pela incorporação dos deuses – orixás – em seus fiéis, ou filhos. Orixás e homens habitam o mesmo espaço através da incorporação – espaço

tanto do terreiro como do próprio corpo do fiel. Segundo a lógica religiosa, este corpo e este espaço precisam ser preparados, cuidados e adornados para que agradem aos deuses e assim, eles possam espalhar seu *axé*²¹.

Ao preparar estes corpos/espaços o candomblé cria um acervo de imagens, que possuem um sistema de eleição, julgamento e legitimação a partir do conceito de belo. É preciso que haja beleza para que os rituais alcancem sua funcionalidade, que é a propagação do *axé*, que por sua vez, é algo bom para o grupo, se tornando *odara*.

Quando um ritual é bem feito, segue às tradições, possui os fundamentos religiosos, tem verdade e emoção, diz-se que está tudo *odara*. Quando uma divindade aceita uma oferenda porque foi feita de coração e bem arranjada, diz-se que está tudo *odara*. Quando um Orixá dança com vigor e a comunidade religiosa o saúda fervorosamente, *odara* é a palavra que o define.

Por outro lado, se uma cantiga é entoada por alguém que não deveria, se algo está fora do lugar onde deveria estar, se um mais velho é desrespeitado ou se um orixá aparece de uma maneira completamente diferente que destoe da maneira aceita pelo grupo, o ritual torna-se “feio”, sem *fundamento* e, portanto, sem legitimidade, não estando *odara*.

É a fidelidade à tradição e aos ensinamentos adquiridos que distingue um “bom” de um “mau” candomblé ou ainda um ritual “bonito” de outro “feio”. Há um sistema de eleição calcado no discurso dos participantes que julga se os rituais estão ou não de acordo com o que foi ensinado, se tem ou não *fundamento*, como diz o povo de *axé*.

E aqui voltamos a questão do gosto. De que maneira o participante do ritual elege o que é ou não bonito, o que pode ou não pode? Quais os critérios de eleição de um bom ou um mau ritual?

Percebemos que há padrões estéticos compartilhados pelo grupo, revelando um discurso sobre a dimensão artística dos rituais de candomblé. O campo da arte, no qual se inscreve o poder estético, não aparece dissociado de outras dimensões da vida religiosa, embora o discurso sobre ele seja raramente percebido como tal.

Segundo Geertz (2000) muitas vezes o discurso sobre arte em determinados grupos de culturas tradicionais não está dissociado das outras dimensões práticas da vida cotidiana:

Não há dúvida, porém, de que esses povos falam sobre arte, como falam de qualquer coisa fora do comum ou sugestiva, ou emocionante que surja em suas vidas – dizem quem toca, ou quem faz, que papel desempenha nessa ou naquela atividade, pelo que pode ser trocado, qual seu nome, como começou e assim por diante. (GEERTZ, 2000: 147)

Dentro da lógica *odara*, não há uma separação, portanto, entre estética, gosto, função e cultura. A beleza dos rituais é algo que combina forma, conteúdo, tradição e cognição, conjugando uma continuidade entre aquilo que agrada aos deuses, ao grupo e aos sentidos.

No entanto, este sistema estético permite flutuações de sentido, hibridizações de formas, abrindo espaço para a criação, enriquecendo o repertório visual do grupo e revelando a ambigüidade de um termo traçoeiro associado à cultura: a tradição. Traçoeiro, porque permite, a um olhar desatento, ser entendido como algo imutável, esquecido no passado. Mas, na verdade se revela como algo dinâmico, em constante mutação, difícil mesmo de ser localizado. Neste sentido, concordamos com Stuart Hall (2003) quando nos diz que:

Isso nos deve fazer pensar novamente sobre aquele termo traçoeiro da cultura popular: a “tradição”. A tradição é um elemento vital da cultura, mas ela tem pouco a ver com a mera persistência de velhas formas. Está muito mais relacionada às formas de associação e articulação dos elementos.

E é disputando quem é mais tradicional que os terreiros de candomblé assumem sua identidade enquanto instituição religiosa. Quem é mais tradicional, tem mais poder. Por isto, é tão importante estar *odara* em seus rituais, pois assim são legitimados diante da comunidade e adquirem poder.

Deleuze (2005) nos diz que se as relações de poder implicam as relações de saber, estas, em compensação, supõem aquelas. A disputa pela tradição é o que rege a disputa do poder e vice-versa. Neste jogo de força, nessa tensão, se situa o conceito de belo nagô, fruto de uma negociação feita pelo próprio grupo que a legitima.

Estas forças estão presentes nos hibridismos que compõem a estética ritual do candomblé. São elas quem permitem as adaptações, as modificações, os ajustes, permitindo a criação de novas formas, sem, no entanto, deixarem que o ritual perca o sentido.

Como exemplo disto, temos o sincretismo religioso que permitiu a sobrevivência das práticas religiosas afro-brasileiras. O que era para ser uma traição à tradição, acabou por se configurar como um meio de sobrevivência cultural. Canevacci (2001) diz que o sincretismo² é uma forma híbrida de sobrevivência. E nesta relação o que está em jogo é o significado.

No sincretismo religioso brasileiro do século XIX, os escravos costumavam identificar seus orixás ao santos católicos, dentro da senzala, para que pudessem professar suas crenças sem que os senhores soubessem. Os elementos usados tanto por católicos como por escravos eram os mesmos – as imagens dos santos. No entanto, a maneira como cada um deles usava estas imagens e os significados atribuídos a elas é o que lhes diferenciava não só como grupo religioso, mas como grupo cultural. Estava aí instaurada uma nova possibilidade de sentidos e significados a partir de uma mesma forma.

Mas se tudo é fluido, como o é o significado, o que permanece para legitimá-lo? Quais são os critérios que tornam um ritual *odara* e outro não?

Se a fluidez da forma encontra no significado sua autonomia, este, por sua vez, encontra no grupo sua legitimação. É o discurso dos atores sociais

que legitima o ritual, que diz se este está ou não *odara*. E estando *odara* o ritual, o terreiro que o realiza se consagra – tradição e poder.

A criação acontece dentro de uma órbita de sentido, calcada no conceito de *odara*. Mesmo sendo fluida, a forma flutua dentro de um padrão estético. Estes padrões estéticos criam uma unidade modular baseada na tradição e na funcionalidade. Eles determinam quem tocam os atabaques, quem entoa cantigas, o que pode ou não ser cantado, quais espaços podem ou não serem penetrados, etc.

Há uma liberdade para acrescentar elementos que conferem individualidade e identidade a cada terreiro e a cada orixá. No entanto, a



Flutuações de sentido: estados de Oxum. Fotografia. Fonte: PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos Orixás. Cia das Letras, 2001.

criação não foge a lógica *odara* do regime estético. E aquilo que foge a ela pode ser considerado não somente feio, mas impróprio, falso, sem poder, portanto.

O regime estético engendra, assim, formas de pensar, agir e se posicionar no mundo, nas palavras de Rancière (2005):

Um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidades dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando em uma determinada idéia de efetividade de pensamento. (RANCIÈRE; 2005:13)

As formas de fazer, de conviver e de viver assumem visibilidades que expressam um pensamento específico característico do meio em que elas surgem. O *candomblé*, com suas maneiras de fazer e suas formas de visualidades configuram um campo estético que expressa maneiras de pensar do grupo, estabelecendo relações entre aquilo que é visto e o que é dito.

A atribuição de sentido está intimamente ligada à contigüidade entre linguagem e mundo. Nomear coisas é atribuir valores e sentidos, instrumentos fundamentais da cultura (FOUAULT, 2002). Com eles, construímos redes de conhecimentos e possibilidades de mundos. A inteligibilidade do mundo é tanto sensível quanto semântica, onde a própria sensibilidade já envolve uma semioticidade (PICADO, 2003).

A relação entre significante, significado e signo no processo de produção de sentido passa necessariamente pelo intérprete. Isto gera uma proximidade entre significante e significado, não os reduzindo a uma igualdade. O sentido produzido possui um *lócus* de enunciação, ou seja, um local histórico, cultural e social onde se encontra aquele ou aqueles que proferem o sentido (BHABHA, 2005).

Em nosso objeto de estudo, significante e significado tem a visualidade³ por suporte e o simbólico como linguagem. A imagem pode comunicar porque ele é capaz de dar conta de uma expressão que a língua falada ou escrita já não podem (BARTHES, 2006). No universo sagrado, a imagem é a fala.

Gruzinsky (2006) aponta para a imagem como uma impossibilidade velada da palavra, que permite cristalizar crenças que seriam difíceis ou perigosas de verbalizar. E esta seria a força criadora da imagem nos rituais de *candomblé*.

Os Orixás não possuem a palavra falada, sua comunicação se dá nos elementos visuais e sonoros que o envolve – a dança, o ritmo, o gesto, as cores, as roupas, etc – que “falam” ao narrar os mitos de cada orixá e seu silêncio mantém os mistérios destes códigos.

Pensar a produção imagética do *candomblé* e sua produção de sentido é pensar o sistema religioso em sua prática cultural, pensar a cultura, como



Silêncio: comunhão entre deuses e homens. Fotografia. Fonte: Arquivo da autora. 2008

diria Laraia (2001) em sua dimensão antropológica. Isto é, como diferentes maneiras de conhecer, de saber, calcada em sistemas de significações que criam linguagens próprias para conhecer o mundo.

Isto significa analisar a dinâmica cultural dentro da dinâmica pós-moderna da diferença, do híbrido, dos lugares que estão entre, que estão aqui e acolá, pois os significados engendrados nos códigos que compõem as práticas culturais nunca são isolados, ou puros, ou verdadeiros. Eles estão sempre em relação à alguma coisa, podendo ser modificados ou suprimidos, vestindo-se, movendo-se, colorindo-se, miscigenando-se, para estarem sempre *odara*.

NOTAS

- 1 Energia vital, boas energias, bons fluídos, coisas boas para os praticantes da religião.
- 2 O conceito de sincretismo refere-se aquele utilizado por Canevacci (2001).
- 3 Chamamos de visualidade o conjunto de imagens na composição do ritual do Xirê.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2006;
- BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia*. São Paulo: Cia das letras, 2001.

- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- _____. *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001;
- CAPONE, Stefania. *A Busca da África no Candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas/ Contra Capa Editora, 2004.
- CARNEIRO, Edson. *Antologia do Negro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2000.
- _____. *Made in África*. São Paulo: Global, 2001.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002
- COSSARD, Gisele Bignon. *Awó: o mistério dos Orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.
- DIDI- HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GEERTZ, Cliford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- _____. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 8ed. Petrópolis: Vozes, 2006.
- GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas: palavras, imagens, objetos: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- GOLDMAN, Márcio. *Candomblé: desvendando identidades*. São Paulo: EMW editores, 1987.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HEGEL, G. W. F.. *Curso de estética: o sistema das artes*. São Paulo : Martins. Fontes, 1997.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*; tradução Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- LEIRIS, Michel. *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*. Paris: Edition Le Sycomore, 1980.
- LUZ, Marco Aurélio. *Agadá: Dinâmica da civilização africano-brasileira*. Salvador:

Centro Editorial da UFBA, 1995.

PICADO, José Benjamim. *Semiótica da Arte e as Gramáticas da Comunicação*. In: Monclar Eduardo Góes Lima Valverde. (Org.). *As Formas do Sentido: estudos em Estética da Comunicação*. 1 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

RAMOS, Artur. *As culturas negras no novo mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

RANCIÉRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SANTOS, Juana Elbein. *Os nagô e morte*. Petrópolis: Vozes, 2002.

VELHO, Gilberto. *Sistema Cognitivo e Sistema de Crenças*. Comunicação. Rio de Janeiro: PPGAS/ UFRJ, 1984

VERGER, Pierre. *Orixás*. São Paulo: Corrupio, 2002.

Kate Lane

Graduada em Educação Artística (2005) e mestre em Artes (2009) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde atuou também como professora do departamento de ensino de artes, de 2007 à 2009. Atualmente, é aluna do curso de doutorado da Escola de Belas Artes/ UFRJ e professora da rede pública estadual do Rio de Janeiro.

A ACELERAÇÃO DAS IMAGENS NOS SERIADOS DE ANIMAÇÃO PRODUZIDOS PARA A TV – UM TRAÇO DA PÓS-MODERNIDADE

Nathalie Balloussier Fernandes Braga
doutoranda no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais
Imagem e Cultura – UFRJ

RESUMO

Aquilo que alguns teóricos denominam pós-modernidade traz em seu corpo uma nova experiência temporal, onde os espaços se redimensionam e a simultaneidade ocupa o lugar das linhas sucessivas. Apontada como um dos pressupostos da pós-modernidade, a aceleração das narrativas textuais e visuais se apresenta, hoje, como uma evidência que pode ser percebida na leitura dos seriados de animação feitos para a televisão. Pela observação de algumas séries veiculadas nos canais de TV a cabo, destinados ao público infanto-juvenil, procura-se discutir questões específicas de um discurso Pós-Moderno, onde determinados conceitos podem ser ampliados através da análise das imagens e dos personagens. *Hans Belting* afirma que “o objeto mudou e não se ajusta mais aos antigos enquadramentos” (BELTING, Hans – “O fim da História da Arte – São Paulo: Cosacnaify, 2006.p.8), uma vez que as seqüências não se sustentam em continuidade. A reformulação *tempo x espaço x identidade*, pode ser compreendida através desses seriados, pela facilidade de assimilação da atual geração em receber uma informação que se fragmenta, perde o sentido de continuidade e presentifica suas ações em colagens superpostas, em vários núcleos, que se propagam nas tramas das animações. Através da observação de séries como “Padrinhos Mágicos” e “Mistureba”, exibidas pelo canal a cabo *Disney XD*, percebe-se claramente a indeterminação, a perda da temporalidade e a fragmentação do discurso, que permeia a fala de teóricos da pós-modernidade, como *Jameson* e *Ann Kaplan*. Observar a velocidade da apreensão das imagens dos seriados de animação produzidos para a TV, numa narrativa acelerada, numa duração de múltiplos estados de consciência, pode ajudar a trazer alguns fundamentos necessários ao entendimento da condição efêmera desse sujeito pós-moderno.

Palavras-chave: pós-modernidade – televisão – animação – temporalidade - imagem

ABSTRACT

What some theorists call Postmodernity brings into its body a new temporal experience, where the spaces are resized and concurrency occupies the place of sequences. Singled out as one of the assumptions of post-modernity, the acceleration of textual and visual narratives presents itself as an evidence that can be perceived in the analysis of the cartoons made for television. Through the observation of some

cartoon series broadcasted on cable TV, created for infant audience, we seek to discuss issues specific to a post-modern discourse, where certain concepts can be extended through the analysis of images and characters. Hans Belting asserts that “the object has changed and fits no more to former frameworks” (Hans BELTING – “The end of history of art – São Paulo: Cosacnaify, 2006, p. 8), since the sequences do not sustain continuity. The recast time x identity x space, can be understood through these cartoon series, through the ease of assimilation of the current generation to receive fragmented information, which loses the sense of continuity and presents its actions in superimposed collages, on multi-cores, propagated in the animations plots. Through the observation of series like “The Fairly OddParents” and “Spliced”, displayed by cable channel Disney XD, one can clearly realize the indeterminacy, the loss of temporality and fragmentation of speech, that permeate the speaks of post-modernity theorists such as Jameson and Ann Kaplan. Observing the speed of the seizure of images, an accelerated narrative with multiple states of consciousness, can help bring some fundamentals necessary for the understanding of the ephemeral condition of post-modern subject.

Keywords: Postmodernity – television – animation – temporality – image

Imagem e televisão

Quando observamos a questão da imagem veiculada na televisão, é importante destacar alguns traços característicos deste meio de comunicação.

A televisão – como diz o próprio nome – consiste em “ver de longe” (*tele*), e portanto, levar à presença de um público de espectadores coisas para ver, quer dizer, visualmente transmitidas de qualquer parte, de qualquer lugar e distância. E na televisão o fato de *ver* predomina sobre o falar, no sentido que a voz ao vivo, ou de um locutor, é secundária, pois está em função da *imagem* e comenta a imagem.¹

Sartori, no texto acima, ressalta a importância da imagem na televisão. Ela é, de fato, a principal expressão narrativa nesta mídia. O autor afirma a existência de uma *virada* na natureza da comunicação, a partir do momento em que o eixo da narrativa se desloca do contexto da palavra impressa ou falada, para o contexto da imagem. No entanto, para ele, “enquanto a palavra é parte integrante e constitutiva de um universo simbólico, a imagem não é nada disso” (*id.*p.22). Tal afirmação se dá a partir do momento em que *Sartori* entende que a palavra é um símbolo que necessita o conhecimento da língua a que pertence, enquanto a imagem é pura e simples representação visual. Assim, para entendê-la seria suficiente vê-la.

Neste momento podemos fazer alguns questionamentos com relação à hipótese de *Sartori*. Em primeiro lugar, não seria também a imagem parte constituinte do universo simbólico do homem? Não poderíamos entendê-la como um canal auxiliador na construção de conceitos, elaborados por processos mentais dedutivos? Finalmente, não poderíamos atribuir à imagem (domínio do *homo videns*²) e à palavra (domínio do *homo sapiens*), a formação de um homem ao qual *Cassirer* chamará de animal *symbolicum*?

Para iniciar uma discussão a respeito das questões trazidas, destacamos que, para *Alberto Manguel*:

As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos.³

Além de nos trazer a imagem e a palavra como matéria humana, *Manguel* também afirma que as imagens que formam o nosso mundo são símbolos, mediadoras de nossos desejos, questionamentos, experiências e remorsos. Tal elaboração pode ser observada também na obra de *Cassirer*, quando este defende o homem como um animal simbólico. Ele toma como fundamento de suas reflexões o que havia lido a respeito de uma nova pesquisa biológica, elaborada por *Johannes Von Uexküll*, que se fundamentava em princípios empíricos. Este biólogo defendia que a vida era perfeita em toda a parte, e que cada organismo, do mais simples ao mais complexo, não estava apenas adaptado ao seu ambiente, mas totalmente ajustado a ele. Isto porque, de acordo com sua estrutura anatômica, ele possuía um sistema receptor e um sistema efetuator. O primeiro recebia os estímulos externos, enquanto o segundo reagia a eles, constituindo-se, assim, como elos de uma única cadeia a qual *Uexküll* descrevia como círculo funcional.

Cassirer observa que o homem, de acordo com o biólogo, não poderia fugir à regra biológica, pois era também animal. Mas seria possível utilizar o esquema do biólogo para uma descrição e caracterização do mundo humano?

É óbvio que esse mundo não é nenhuma exceção às regras biológicas que regem a vida de todos os demais organismos. No entanto, no mundo humano encontramos uma característica nova que parece ser a marca distintiva da vida humana. O círculo funcional do homem não é só quantitativamente maior; passou também por uma mudança qualitativa. O homem descobriu, por assim dizer, um novo método para adaptar-se ao seu ambiente. Entre o sistema receptor e o efetuator, que são encontrados em todas as espécies animais, observamos no homem um terceiro elo que podemos descrever como o sistema simbólico. Essa nova aquisição transforma o conjunto da vida humana.⁴

Para o autor, o homem vivia numa nova dimensão da realidade. Seu universo não era apenas físico, mas também simbólico. As partes deste universo, defendidas pelo filósofo, seriam a linguagem, o mito, a arte e a religião. Diferente dos demais animais que se confrontavam de imediato com a realidade, o homem possuía a capacidade de conversar consigo mesmo, fazendo recuar a realidade física, enquanto abria espaço cada vez maior para a atividade simbólica. Assim ele se envolveu de tal maneira “em formas lingüísticas, imagens artísticas, símbolos míticos ou ritos religiosos que não consegue ver ou conhecer coisa alguma a não ser pela interposição desse meio artificial”. (*id.* p.48)

É interessante a discussão sobre Arte, que *Cassirer* apresenta. Ele defende que “a imaginação do artista não inventa arbitrariamente as formas das coisas; mostra-nos essas formas em seu aspecto verdadeiro, tornando-as visíveis e reconhecíveis”. (*id.*p.239) Assim, a arte para *Cassirer* é a manifestação genuína de nossa vida interior, ele nos traz à luz a existência de uma linguagem

emocional que caminha lado a lado com a linguagem conceitual, “lado a lado com a linguagem científica ou lógica, existe uma linguagem da imaginação poética” (id.p.49). O homem, na obra de *Cassirer*, não será mais definido como um *animal rationale*, mas como um *animal symbolicum*.

A partir do pensamento de *Cassirer* é possível criar um contraponto ao enunciado de *Sartori*, que afirma a impossibilidade de haver uma integração entre o *homo sapiens* e o *homo videns* (que constrói suas bases culturais na imagem – TV), chegando a afirmar “que o ver está atrofiando o compreender” (SARTORI, 1997, p.37). Percebemos que a atividade simbólica do homem observado por *Cassirer* não apresenta restrições com relação à imagem, sendo ela parte integrante do pensamento e do comportamento deste homem simbólico.

Os teóricos que se debruçaram sobre a televisão tendiam, na segunda metade do século XX, a encará-la de forma maniqueísta. Para *Adorno*, por exemplo, ela era a representação da atrofia do pensamento, sendo a sua leitura do objeto bastante tendenciosa e carente, no que diz respeito ao conhecimento das propostas que ela apresentava em seu tempo. Já para *McLuhan*, a televisão poderia nos proporcionar uma experiência completamente distinta daquelas até então vividas. A nova forma de transmissão da mensagem seria, para ele, algo instigante e provocador.

(...) para *McLuhan* a televisão é congenitamente “boa” nas mesmas condições. Porque a imagem da televisão é granulosa, é “mosaicada”, porque a sua tela pequena e de baixa definição favorece uma mensagem incompleta e “fria”, porque as suas condições de produção pressupõem processos fragmentários abertos e, ao mesmo tempo, uma recepção intensa e participante, por razões dessa espécie a televisão nos proporciona uma experiência profunda, que em nenhum outro meio se pode obter da mesma maneira.⁵

Tanto em *Adorno* como em *McLuhan*, não se pode notar um olhar atento à uma questão de fundamental importância na televisão – os diferentes níveis qualitativos de sua programação. Ambos a observam como estrutura abstrata, um modelo genérico de produção e recepção.

Arlindo Machado nos coloca frente à necessidade de pensar a televisão como um “conjunto dos trabalhos audiovisuais (variados, desiguais, contraditórios) que a constituem” (MACHADO, 2000, p.19). A partir do entendimento de tal necessidade, os seriados de animação contemporâneos, destinados ao público infantil, podem constituir um vasto campo de pesquisa. Além disso, a vertiginosa revolução da comunicação é sinalizada por uma nova temporalidade, onde o espaço se redimensiona, o simultâneo ocupa o lugar do sucessivo e a narrativa se desfaz na antinarrativa (termo utilizado por *Ihab Hassan*, para estabelecer a oposição entre uma “narrativa linear” e uma que trabalhe com uma estrutura próxima às características por ele apontadas como pós-modernas). São pressupostos da pós-modernidade, apontados coincidentemente pela maioria dos teóricos que vêm contribuindo

com o pensamento do tempo presente. A aceleração das narrativas precede a antinarrativa e se apresenta, hoje, como uma evidência que pode ser observada na leitura dos seriados de animação produzidos para a TV, que fascinam não só o mundo infantil, mas o de todas as idades.

Aceleração, um traço da pós-modernidade

Tanto as histórias infantis quanto os desenhos animados produzidos para este público, tendem a traduzir as diferentes maneiras de entender a construção do mundo que envolve a criança, seus valores, sejam eles positivos ou negativos, os medos, as frustrações e os desejos que fazem parte de seu universo.

Não seria de todo errado afirmar que a televisão pode ser uma espécie de babá eletrônica, visto que crianças, antes mesmo de balbuciarem as primeiras palavras, já podem desfrutar de programações específicas para sua faixa etária. Um típico exemplo foi o bem sucedido seriado *Teletubbies*, produzido pela BBC entre 1997 e 2001, que oferecia narrativas visuais e verbais bastante adequadas ao público alvo (crianças entre 1 e 4 anos). A existência de um grande leque de canais, nas televisões a cabo, que destinam sua programação ao público infanto-juvenil, nos mostra as diversas e diferentes orientações existentes neste segmento. *Discovery Kids*, por exemplo, procura trazer uma programação cujo cunho educacional é bastante delineado, enquanto o *Cartoon Network* é essencialmente constituído por uma programação de desenhos animados (em sua grande maioria norte americana e japonesa) que não necessariamente seguem a mesma orientação.

Para melhor compreender o seriado de animação no contexto daquilo que alguns teóricos classificam como pós-modernidade, é importante sublinhar que a presente abordagem se direciona no sentido de entender a pós-modernidade no conjunto das práticas sociais às quais denominamos cultura.

Os últimos anos têm sido marcados por um milenarismo invertido segundo o qual os prognósticos, catastróficos ou redencionistas, a respeito do futuro foram substituídos por decretos sobre o fim disto ou daquilo (o fim da ideologia, da arte, ou das classes sociais; a “crise” do leninismo, da social-democracia, ou do Estado, do bem-estar etc.); em conjunto, é possível que tudo isso configure o que se denomina, cada vez mais freqüentemente, pós-modernismo. O argumento em favor de sua existência apóia-se na hipótese de uma quebra radical, ou coupure, cujas origens geralmente retomam ao fim dos anos 50 ou começo dos anos 60.⁶

Percebemos que *Jameson* recorta o final da década de 50 como período histórico onde a estrutura de um comportamento pós-moderno estaria sendo solidificada. Para muitos teóricos essa consolidação se associa à uma “sociedade pós-industrial” ou de consumo, onde as mídias, a informação, o eletrônico ou *high-tech* fazem parte das próprias bases sociais constituídas. Para o autor,

“qualquer ponto de vista do pós-modernismo na cultura é ao mesmo tempo, necessariamente, uma posição política, implícita ou explícita, com respeito à natureza do capitalismo multinacional em nossos dias” (*id.*p.29).

O vídeo irá despontar como meio tipicamente pós-moderno, quer na TV comercial, quer em produções *underground*. A MTV, criada em 1981, poderia ser vista como um marco da pós-modernidade na televisão já que nela ocorre uma espécie de simbiose entre imagem e música, onde não é possível apontar a dominante, se a imagem ou o som.

Um outro traço distintivo entre a velha TV e a Mtv está na tentativa desta de criar, mais do que gerar, uma imagem ambiente ou *ambiance*, na expressão dos executivos da Mtv. A Mtv quer funcionar (ou servir) como um rádio visual, quer que seus receptores tenham uma sensação visual análoga à sensação auditiva. Quer, em outras palavras, que a imagem penetre tão incontroladamente no indivíduo quanto nele penetra o som: independente de sua vontade. O ser humano como um *penetrável*.⁷

Notamos ainda a perda da temporalidade, quando observamos que a MTV se insere de maneira diferenciada em meio aos outros canais de TV a cabo, aparentando viver a eterna adolescência. A utilização constante dos modismos gráficos que se proliferam aceleradamente nas telas dos computadores, confere um frescor estético, quase juvenil, que configura a eterna “transgressora rebelde” do vídeo comercial.

Para *Jean Baudrillard*, que contempla com olhos irônicos o panorama da contemporaneidade encarando-a como a espetacularização do vazio, não existem verdades absolutas, existem sim realidades construídas, uma hiper-realidade onde a cultura de massa produz um tipo de realidade virtual. Juremir Machado da Silva, que escreve o prefácio de *Tela Total*, livro que reúne os artigos e ensaios publicados por *Baudrillard* no diário parisiense *Libération* entre 1993 e 1997, propõe que “quanto maior o conhecimento, bem ilustrado na atualidade pela revolução da informática, menor a compreensão da existência.” (BAUDRILLARD,2005,p.8) Essa ausência de profundidade imposta pelo pensamento pós-moderno é evidenciada pela simbiose que se observa nos meios de comunicação que mais crescem.

Vídeo, tela interativa, multimídia, Internet, realidade virtual: a interatividade nos ameaça de toda a parte. Por tudo, mistura-se o que era separado; por tudo, a distância é abolida: entre os sexos, entre os pólos opostos, entre o palco e a platéia, entre os protagonistas da ação, entre o sujeito e o objeto, entre o real e o seu duplo. Essa confusão dos termos e essa colisão dos pólos fazem com que em mais nenhum lugar haja a possibilidade do juízo do valor: nem em arte, nem em moral, nem em política. Pela abolição da distância, do “patos da distância”, tudo se torna irrefutável.⁸

Mais uma vez, nota-se agora pelo rompimento das fronteiras existentes entre os pólos, antes bem definidos pelo pensamento moderno, que a

hibridização dos componentes sociais aniquila qualquer tipo de juízo de valor uma vez que tudo acaba por se fundir. Assim, nessa fusão, *Baudrillard* propõe, ao analisar a figura do espectador diante da tela, que ele só se torna realmente ator quando há estrita separação entre palco e platéia:

Tudo, porém, concorre, na atualidade, para a abolição desse corte: a imersão do espectador torna-se convival, interativa. Apogeu ou fim do espectador? Quando todos se convertem em atores, não há mais ação, fim da representação. Morte do espectador. Fim da ilusão estética.⁹

Uma nova relação espacial surge através da unificação eletrônica da Terra, o espaço opera ascendência sobre o tempo, que agora é capaz de promover a simultaneidade de eventos dentro da constituição pós-moderna que está sempre em desequilíbrio.

Para *Bergson* o tempo está ligado à continuidade de nossa vida interior, essa continuidade é a própria duração, uma sucessão de eventos por nós percebidos em nossa materialidade. “A cada momento de nossa vida interior corresponde assim um momento de nosso corpo e de toda a matéria circundante, que lhe seria ‘simultânea’: essa matéria parece então participar de nossa duração consciente” (BERGSON, 2006, p.52). Ainda que não evidenciado na relação que desenvolvemos com os eventos externos a nós, pois todas as consciências humanas são de mesma natureza, percebem da mesma maneira e de certa forma andam no mesmo passo e vivem a mesma duração, *Bergson* também levanta a hipótese de que supondo que um ambiente “dure”, nada provaria rigorosamente que encontraríamos a mesma duração quando mudássemos de ambiente: durações diferentes, ou seja, com ritmos diversos, poderiam coexistir.

A visão *bergsoniana* de tempo se enquadra na visão pós-modernista de *Jameson*, quando percebemos que os espaços começam a se redimensionar através de braços eletrônicos que os encurtam re-configurando a relação espaço x tempo. Ambientes com diferentes durações talvez estivessem sendo construídos dentro do referencial pós-moderno. Para *Bergson*, a arte é a saída do mundo sem profundidade, uma espécie de escape. O tempo é *duração*, ou seja, a sucessão de estados de consciência, um processo contínuo de enriquecimento. A duração *bergsoniana* não é caracterizada apenas pelos dados da consciência, mas de toda a realidade, da vida. Além disso, o autor define a matéria como imagem, como uma dada existência que aparece através da visão.

Observar a velocidade na apreensão das imagens de certo tipo de seriados de animação feitos para a TV, numa narrativa acelerada, numa duração de múltiplos estados de consciência sucessivos e contínuos, poderá trazer à luz algumas questões que possibilitam o entendimento da condição efêmera da pós-modernidade. Os desenhos são muitas vezes construídos a partir de um “modelo fragmentado”. Não existe o domínio da síntese sobre o recorte e a linearidade desaparece fazendo surgir a simultaneidade. A

estrutura gráfica das cenas se abre como um grande portal onde o espectador é capaz de acessar diferentes informações ao mesmo tempo.

O portal do canal de TV a cabo *Cartoon Network* apresenta uma construção gráfica que transmite a simultaneidade de informações característica dos portais feitos para a internet. A mensagem é fragmentada e o olhar do leitor dessas imagens, deve percorrer toda a página, sem obedecer necessariamente a um percurso pré-determinado. Ao contrário da leitura textual que, em nossa cultura, é efetuada linearmente da esquerda para a direita, essas informações são dispostas de forma a não conduzir o leitor dentro de um único padrão. Obviamente existe uma espécie de hierarquia na disposição das imagens, mas isto não imprime um caráter único na maneira pela qual a mensagem é apreendida.

Na cena do seriado *Padrinhos Mágicos*, é possível observar a semelhança existente entre a disposição fragmentada e simultânea das imagens do portal e a construção da narrativa visual do seriado, que também se dá a partir de um eixo elíptico onde os personagens são dispostos, conduzindo o olhar do espectador em várias direções. O público deverá desenvolver a capacidade de “olhar tudo ao mesmo tempo” e, ainda assim, ser capaz de decodificar as informações que se desdobram num ritmo acelerado. A linguagem visual adotada provoca uma espécie de histeria controlada, que ora desconstrói a narrativa, ora serve para resgatar o olhar do observador para dentro das ações evidenciadas nas cenas.

Tomaremos como referência três episódios do *Novo Show do Pica-Pau*, produzido pela *Universal Animation Studios* entre 1999 e 2003 e três episódios de *Padrinhos Mágicos*, que começou a ser produzido em 2001 pela *Nickelodeon* em parceria com o *Disney Channel*, e se encontra na nona temporada. A partir da escolha aleatória destes episódios, foi feita uma contagem do número



Portal do canal de TV a cabo *Cartoon Network* e cena do seriado *Padrinhos Mágicos*

de cortes de cenas e mudanças de ações que acontecem no primeiro 1:30 min de exibição dos seriados. Foi possível perceber que a quantidade de narrativas visuais inseridas nos episódios de cada série é bastante distinta. Para o *Novo Show do Pica-Pau*, obteve-se 22 cortes de cena e 49 mudanças de ações, enquanto em *Padrinhos Mágicos*, registrou-se 35 cortes de cena e 72 mudanças de ações. Na verdade, notamos que apesar de ambos os seriados terem um ritmo bastante acelerado, *Pica-Pau* parece ser desenvolvido dentro de uma linearidade contínua, onde as ações se apresentam encadeadas umas as outras, enquanto a série *Padrinhos Mágicos* é construída a partir de uma nova condição de entendimento de imagens, onde a simultaneidade surge em substituição ao seqüencial.

É possível ainda considerar que, a concepção de *Padrinhos Mágicos*, assim como a estrutura gráfica de seus personagens, foi formatada a partir de interfaces contemporâneas. Estas, demandam uma certa intimidade, por parte do espectador, com as imagens geradas para diferentes mídias e suportes, como os virtuais e eletrônicos (reconhecidos na grande quantidade de jogos para *video games* e *cartoons* feitos para a TV) e impressos (observados na crescente mudança estética que os livros infantis vêm apresentando). Este caráter contemporâneo também pode ser entendido como vetor de aceleração, a partir do momento em que precisamos dominar os códigos nele constituídos, para que haja, efetivamente, o entendimento da mensagem transposta através do desenho animado.

Para *Bergson* a matéria é a imagem, sendo assim, as imagens que nos circundam correspondem aos momentos de nossa vida interior, participando de nossa “duração consciente”. No desenho animado, podemos supor que várias durações coexistem no mesmo espaço. A “vida interior” deste objeto é múltipla. O tempo, as durações, se encurtam na tela e no olhar do espectador, a partir do momento em que as imagens simultâneas e fragmentadas são lançadas. A ruptura da linearidade e a antinarrativa postulada por *Hassan*, podem sugerir que alguns seriados de animação produzidos hoje para os canais destinados ao público infantil, apresentam fortes traços daquilo que alguns teóricos chamam de pós-modernidade.

É possível observar que esta reformulação entre tempo x espaço nos seriados de animação, podem produzir algo que vai além de uma mudança de ritmo. Podemos estar diante de um fluxo de mudanças que desagua na resignificação das imagens que conhecemos. Não que isto já não tenha ocorrido antes, em outros períodos de profundas e “rápidas” transformações, mas, quando orientamos este processo ao público infantil, devemos estar cientes de que encontraremos um terreno ainda não cultivado, capaz de absorver com muita facilidade as idéias veiculadas através das imagens.

NOTAS

- ¹ SARTORI, Giovanni. **Homo videns. Televisão e pós-pensamento**. Bauru: EDUSC, 1997, p.15
- ² Termo utilizado por Sartori em **Homo videns – televisão e pós-pensamento**
- ³ MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo: Companhia da Letras, 2000. Pag.21
- ⁴ CASSIRER, Ernst. **O ensaio sobre o homem**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.p.47
- ⁵ McLUHAN, Marchal, **Os meios de comunicação como extensões do homem**. IN: MACHADO, Arlindo, **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2000, p.18
- ⁶ JAMESON, Frederic. **Pós-Modernidade, a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 2007. p.27
- ⁷ COELHO, Teixeira. **Moderno, Pós-Moderno**. São Paulo: Iluminuras. 2005. p.164
- ⁸ BAUDRILLARD, Jean – **Tela Total, mito-ironias do virtual e da imagem**. Porto Alegre: Editora Sulina. 2005.p. 129
- ⁹ id.p.130

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, Jean. **Tela Total**. Porto Alegre: Editora Sulina. 2005.
- BERGSON, Henri. **Duração e Simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes. 2006.
- CASSIRER, Ernst. **O ensaio sobre o homem**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- COELHO, Teixeira . **Moderno, Pós-Moderno** . São Paulo: Iluminuras. 2005.
- HASSAN, Ihab. **El pluralismo en una perspectiva postmoderna**. In **Crítérios, teoria literária, estética, culturologia**, numero 29.
- JAMESON, Fredric. **Espaço e imagem – teorias do Pós-Moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994. P.22
- _____. **As Sementes do Tempo**. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- _____. **Modernidade singular**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- _____. **Pós-Modernismo. A lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Editora Ática, 2007.
- MACHADO, Arlindo. **Televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.
- SARTORI, Giovanni. **Homo videns. Televisão e pós-pensamento**. Bauru: Edusc, 2001

CORRESPONDÊNCIAS ARTÍSTICAS NA DIREÇÃO DE ARTE DE L'INHUMAINE (MARCEL L'HERBIER, 1923)

Tainá Xavier Pereira

Aluna do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ

RESUMO

Os anos 1920 são marcados pela consolidação das vanguardas artísticas que seguiam a trilha aberta desde a negação dos padrões acadêmicos de representação. Numa iniciativa de reduzir os limites entre a arte e a vida, dá-se uma crescente incorporação da noção do belo no dia-a-dia da metrópole. Como uma espécie de retomada dos ideais do artista renascentista - que transitava por diversos meios, -experimentava-se mais uma vez a utilização de vários suportes para a expressão artística. Esse processo proporcionou a inserção de artistas plásticos no cinema, tanto na direção de filmes, quanto na criação de cenários e figurinos.

Um excepcional produto do cinema francês dos anos 1920 foi *L'Inhumaine* (França, Marcel L'Herbier, 1923), filme - manifesto concebido para expressar as tendências da arte da época, que seria exibido na abertura da *Exposition des Arts Decoratifs* de 1925, em Paris. Com esse intento, o diretor chamou Darius Milhaud para compor a música original (a ser executada por uma orquestra na ocasião da exibição), deixou os cenários e objetos a cargo de Fernand Léger, Robert Mallet-Stevens, Alberto Cavalcanti, Claude Autant-Lara, René Lalique e Pierre Chardeau. Os figurinos seriam criados por Paul Poiret. O filme é considerado atualmente um dos mais importantes de sua época e representa experiência que potencializou as utilizações expressivas dos preceitos de modernidade no cinema, num esforço de consolidação do filme como um acontecimento artístico que incorpora o máximo de todas as manifestações vanguardistas.

Ao incorporar os valores do que há de mais atual em seu tempo na linguagem visual criada para ambientar a encenação, a Direção de Arte promove a ligação do filme com o seu tempo e exprime a visão de mundo de uma época e de um grupo social, uma vez que toda produção artística parte de um ponto de vista bastante delimitado, que é o do seu criador. Esse é um processo rico que se dá em via de mão dupla, onde ao mesmo tempo em que o contexto influencia a obra do artista, a realidade também é modificada pela relação do indivíduo com a arte.

Palavras-chave: Modernidade, Vanguardas, Cinema, Direção de Arte, *L'Inhumaine*

ABSTRACT

The 1920s are marked by the consolidation of the artistic *avant-gardes* that followed the track opened since the negation of academic standards of representation. In an initiative to reduce the boundaries between art and life, there is an increasing incorporation of beauty notion in day-to-day of the metropolis life. As a kind of revival of the Renaissance ideal of the artists - who transited through various means - the use

of many supports for the artistic expression was tried again. This process provided the insertion of fine artists in the cinema, both in directing of films, and in the creation of sets and costumes. An outstanding product of the French cinema of the 1920s was *L'Inhumaine* (France, Marcel L'Herbier, 1923), a film - manifest conceived to express the art trends of the season, which would be displayed at the opening of *Exposition des Arts Decoratifs*, 1925, in Paris. With this aim, the director called Darius Milhaud to compose the original music (to be performed by an orchestra on the occasion of the exhibition), the sets and props left over from Fernand Léger, Robert Mallet-Stevens, Alberto Cavalcanti, Claude Autant-Lara, René Lalique and Pierre Chardeau. The costumes would be created by Paul Poiret. The film is now considered one of the most important of its time and represents an experience that powered the expressive uses of the precepts of modernity in cinema, in an effort to consolidate the film as an artistic event that incorporates the maximum of all the *avant-garde* manifestations.

By incorporating the values of what is most current in its time on the visual language, created as a background to the stage, the Production Design promotes the connection of film and its time, as well as expresses the way a period and a social group saw its world, since all artistic production starts of a point of view very narrowly, which is that of its creator. This is a rich two-way process, where at the same time the context influences the artist's work, the reality is also modified by the individual's relationship with the art.

Key-words: Modernity, *Avant-gardes*, Cinema, Production Design, *L'Inhumaine*

A Modernidade no surgimento do cinema

Máquinas, eletricidade e telégrafo já faziam parte do cotidiano urbano na virada do século XIX para o XX, profundamente alterado em pouquíssimo tempo. No texto *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*, Ben Singer relaciona as teorias sociais de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin com uma definição de modernidade que estaria ligada à subjetividade, à forma como os novos estímulos trazidos pela vida moderna impactavam a experiência humana.

“O rápido agrupamento de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada ao alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões impetuosas: essas são as condições psicológicas criadas pela metrópole. A cada cruzar de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade cria um contraste profundo com a cidade pequena e a vida rural em relação aos fundamentos sensoriais da vida psíquica.”¹

É nessa atmosfera marcada pela nova percepção do movimento que surge o cinema e de diversas maneiras, a nova realidade será incorporada a essa nova forma de expressão, produto e produtor de seu tempo. Inicialmente apresentada como uma mera curiosidade, a novidade impressionava sua audiência com a obtenção de um efeito de realidade nunca antes experimentado, oferecendo durante o lazer, o hiperestímulo² ao qual o habitante da cidade moderna vinha sendo submetido no seu dia-a-dia. O caráter fragmentado e efêmero da nova atração também vinha ao encontro da nova experiência cotidiana nas cidades.

Apesar de sua origem artesanal, também a produção cinematográfica seguiu a lógica que se iniciara na revolução tecnológica: a da estrutura de produção industrial, fragmentada. A obra cinematográfica então ganha essa característica coletiva, moderna também neste aspecto, conforme definida por Morin: *“grande arte móvel, arte industrial típica, o cinema, instituiu uma divisão de trabalho rigorosa, análoga àquela que se passa numa usina, desde a entrada da matéria prima bruta até a saída do produto acabado”*³. A relação intrínseca com a época de seu surgimento vai também se estender ao conteúdo da narrativa. Miriam B. Hansen afirma que o cinema *“foi, sobretudo (ao menos até a ascensão da televisão), o mais singular e expansivo horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados.”*⁴

Já no trabalho dos pioneiros do cinema Lumière e Méliès, são lançados os alicerces das duas principais correntes de abordagem do real pelo cinema: documentário e ficção. Enquanto os irmãos Lumière são apontados como fundadores da corrente documental, Méliès é considerado o inventor do “filme narrativo”.

A respeito dessas duas concepções cinematográficas, Marc Vernet afirma que “qualquer filme é um filme de ficção”⁵. O autor declara que o cinema opera diferentemente do teatro, onde o que é representado é fictício enquanto o que representa (atores, cenários e etc.) é real. No cinema (mesmo o de não-ficção, ou documentário) essa instância é sempre fictícia, ou seja, o modo pelo qual a história é contada resulta sempre de uma narrativa composta de objetos, personagens, espaços que não estão presentes na sala de espetáculo. Já no caso do cinema de ficção propriamente dito, ou narrativo, percebe-se uma dupla instância de representação, sendo a primeira composta pela encenação fictícia do roteiro, feita com atores reais, em cenários reais, representando um enredo fictício. Esta primeira instância, porém, ainda não representa o espetáculo, ela será registrada por uma câmera, numa segunda instância. Podemos ainda considerar uma terceira instância narrativa, onde as imagens resultantes dessa captação serão ordenadas e gerarão outro produto, o filme.

A Direção de Arte, composta pelos cenários, objetos e figurinos, situa-se nessa primeira instância, semelhante à do teatro, onde os objetos e pessoas *reais* representam um enredo *fictício*. É nesse sentido que a atividade aparece fora daquilo que tem sido considerado *cinematográfico*, ou seja, não é componente dos elementos específicos da linguagem do cinema, daquilo que só é suscetível de aparecer numa obra cinematográfica. Esses elementos seriam adicionados na segunda e terceira instâncias, filmagem e montagem. Hoje deveríamos adicionar ainda uma quarta instância, de pós-produção, que envolveria os efeitos visuais adicionados digitalmente à imagem filmada.

Ao estabelecer as bases da abordagem ficcional cinematográfica, o versátil e empreendedor Méliès consolidou também os alicerces do espaço cênico cinematográfico. Aliando conhecimento adquirido no teatro ilusionista com traquitanas de circo, Méliès que além de diretor, roteirista, produtor, distribuidor, intérprete principal, era também cenógrafo e figurinista de seus filmes, percebeu que não bastava simplesmente transpor o cenário de teatro para o cinema, era necessário que se fizessem as adaptações necessárias para sua melhor captação pela câmera.

“Como escreveu Méliès no *Anuário geral e internacional da fotografia*, os cenários são executados após a confecção de maquetes, ‘construídos em madeira e tecido num ateliê contíguo ao ateliê de instalação, e pintados à cola, como os cenários teatrais; somente a pintura é executada em tons de cinza’ [...] porque ‘os cenários em cores ficam horrivelmente ruins [...] é então necessário que os cenários sejam pintados como os fundos fotográficos [...]’. O acabamento, a exatidão da perspectiva, o *trompe-l’oeil* habilmente executado e a ligação com

a pintura dos objetos reais feita conforme os panoramas, tudo é necessário para dar a aparência de verdade às coisas inteiramente fictícias e que o aparelho fotografará com uma precisão absoluta.”⁶

Somando-se à referência primordial do teatro, o cenário de cinema iria receber a influência da arquitetura. Lo Brutto, que aponta esta como a mais significativa, afirma que apenas em 1910, com o filme italiano *Cabaria*, a atividade emanciparia-se de suas bases teatrais, passando a investigar as novas possibilidades que a tridimensionalidade ofereceria ao cenário cinematográfico.⁷

Acreditamos estar a Direção de Arte inserida no que Argan apresenta como uma das tendências comuns *modernistas*, que é “*o desejo de diminuir a distância entre as artes ‘maiores’ (arquitetura, pintura e escultura) e as ‘aplicações’ aos diversos campos da produção econômica (construção civil corrente, decoração, vestuário etc.)*”⁸. Por isso, não se pode deixar de considerar o cenário artístico onde se insere e no qual se inspira o Diretor de Arte na época em que cria seu projeto visual, reconhecendo que as influências das artes “maiores” e das artes “aplicadas” apresentam importante contribuição na construção do espaço cênico cinematográfico.

Os anos 1920 e as Correspondências Artísticas

O fim da Primeira Grande Guerra marca o início de uma época muito especial do ponto de vista artístico e comportamental, uma época de transição, onde se instaura definitivamente um novo modo de vida. O choque frente ao horror da Guerra (e muitas vezes a participação nos *fronts*) marcara profundamente aquela geração. Por outro lado, o desenvolvimento tecnológico-industrial, acelerado pela Guerra, tornava-se parte do dia-a-dia das pessoas.

A arte se integrará nesse processo. A grande questão que moverá os artistas é a negação do passado iluminista e positivista, que gerará novas proposições formais de relacionar a arte com a realidade e a vida. As diferentes soluções apresentadas para essas questões darão origem aos movimentos das vanguardas artísticas.

Através do contato com a chamada “arte negra”⁹ os artistas buscavam uma ruptura ainda mais drástica, pois propunham erigir essa nova referência como canônica, em substituição ao modelo da Grécia Clássica ou do Renascimento. Além do componente de liberdade às convenções ocidentais, a arte oriental, especialmente a escultórica, fornecia também uma lição formal a partir da síntese de linhas com que era construída. Em oposição ao ornamento surgem as formas geométricas, numa clara simplificação e racionalização formal presente em todos os níveis de produção. No âmbito industrial era necessário pensar em objetos que pudessem ser produzidos em massa, na linha de produção.

A União Soviética, após a revolução de 1917 passava por uma reformulação onde as vanguardas artísticas seriam responsáveis pela tradução visual dos ideais socialistas. A arquitetura incorporaria o modelo construtivista, o teatro revelar-se-ia uma importante influência estética, por ser um meio bastante utilizado graças a sua possibilidade de comunicação com o povo e, juntamente com as artes gráficas, seria um importante difusor da nova arte. Na Alemanha arrasada pela Guerra, artistas também tiveram uma posição preponderante. Ao articular uma defesa da lógica contra o irracionalismo da Guerra, Walter Gropius reúne um time de artistas e arquitetos para criar a Bauhaus, uma escola de arte que possibilitou a criação de um vínculo da arte com a indústria, que até então representava o trabalho alienado em oposição à estrutura artesanal anterior. A Bauhaus seria um dos epicentros artísticos numa época em que se experimentava uma maior integração das vanguardas artísticas da França, Alemanha e União Soviética. Não era raro que artistas alternassem períodos de fértil produção entre esses três pólos. Mudanças políticas muitas vezes atraíam ou expulsavam talentos, que migrando levavam consigo importantes referências.

Numa iniciativa de reduzir os limites entre a arte e a vida, dá-se uma crescente incorporação da noção do belo no dia-a-dia da metrópole. Novas aplicações dos valores da arte de vanguarda serão estendidas ao design (de objetos decorativos, móveis, louças, jóias), à moda, à arquitetura e às produções teatrais e cinematográficas. Como uma espécie de retomada dos ideais do artista renascentista, que transitava por diversos meios, experimentava-se a utilização de diversos suportes para a expressão artística: Em 1920, Picasso criará os cenários e figurinos do ballet *Pulcinella*; Malevitch que já em 1913 concebera os cenários e figurinos da ópera *Vitória sobre o Sol* que estreou em 1913, estenderia ainda as bases do suprematismo às utilitárias porcelanas ou às maquetes de grandes edifícios; Fernand Léger também se utilizará do teatro como meio de criação, através dos cenários e figurinos do balé sueco *La création du Monde* (1923), ou expressará sua fascinação pela máquina através do cinema, tanto realizando o filme experimental *Le Ballet Mécanique*, em 1924, quanto criando o cenário do laboratório de *L'Inhumaine* (Marcel L'Herbier, 1923).

L'INHUMAINE, UM MANIFESTO ART DÉCO

“Somente na França havia uma indústria suficientemente vigorosa, capaz de sobreviver à década de vinte sem auxílio oficial. Isto se deveu, em parte, ao enorme interesse dos intelectuais franceses no pós-guerra pelo cinema e, até certo ponto, a um sistema inteiramente diferente de produção do que prevalecia em outros países. Em vez de uma meia dúzia de grandes estúdios rodando uma produção anual destinada aos cinemas filiados, a maioria dos estúdios era pequena, com instalações às vezes alugadas especificamente para uma única película. Cada nova aventura transbordava de entusiasmo. A maioria dos filmes era rodada sobretudo porque os diretores queriam fazê-lo.”¹⁰



Imagem 1 – Fernand Léger no cenário do laboratório de Einar. (BERTHOMÉ, 2003. p. 63)

O filme *L'Inhumaine*, de Marcel L'Herbier, surge no contexto de renascença do cinema francês do pós-guerra. Resultado de um esforço de aproximação das artes com o cinema, o filme pertence a um conjunto significativo de obras que buscaram esta integração. Nos encontros do CASA (*Club des Amis Du Septième Art*), o primeiro cineclube que se tem notícia, se reuniam diversos intelectuais e eram atraídos para o cinema poetas, pintores, arquitetos e músicos, como Élie Faure, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Fernand Léger, Maurice Ravel, Jean Epstein, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier e Alberto Cavalcanti.

Chamado de esteta por Georges Sadoul, o diretor Marcel L'Herbier, em suas produções anteriores, já valorizava a incorporação de uma linguagem moderna no espaço cênico de seus filmes:

“O jovem candidato a dramaturgo escreveu argumentos: *Le Torrent* e *Bouclette*, dirigidos por Mercanton e Hervil. Depois dirigiu *Rose France*, *Le Carnaval des Vérités*, *Villa Destin*, em cenários ultramodernos, inspirados nos bailados russos, desenhados pelo muito jovem Claude Autant-Lara.”¹¹

Proporcionando a união de diversos nomes proeminentes das vanguardas francesas dos anos 1920, L'Herbier propunha que seu filme fosse uma vitrine da nova produção artística da França.

“L’Inhumaine (A desumana) mobilizou toda vanguarda literária e artística: Jacques Catelain, Georgette Leblanc, - que fora a musa de Maeterlinck – o arquiteto moderno Mallet Stevens, o pintor cubista Fernand Léger, o jovem cenógrafo Alberto Cavalcanti; o roteiro foi escrito por Pierre Mac Orlan, a partitura por Darius Milhaud.”¹²

Participaram ainda Paul Poiret na criação dos figurinos e Pierre Chardeau com o mobiliário.

Ao narrar a história de um jovem engenheiro que se apaixona por uma cantora, cortejada pelos mais ilustres representantes da sociedade, nos são apresentados ambientes de linhas geométricas e características cubistas, compostos por objetos e mobiliário que mais tarde seriam reconhecidos como ícones do estilo Art Déco. A finalidade de funcionar como uma espécie de vitrine das tendências artísticas que despontaram na 25ª Exposição de Artes Decorativas, parece ter causado uma necessidade tão grande de desfilar toda a diversidade e riqueza do ambiente artístico da época, que provocou uma descontinuidade, tanto rítmica, quanto estilística ao filme.

Segundo LoBrutto: “O Diretor de Arte é responsável por interpretar o roteiro e a visão do diretor para o filme e traduzi-los em ambientes físicos nos quais os atores irão desenvolver seus personagens e apresentar a história.”¹³ Embora o título de Diretor de Arte tenha sido concedido pela primeira vez em 1936 a William Cameron Menzies pelo seu trabalho em *O Vento Levou*, abordamos aqui os componentes da atividade (cenários e figurinos) e nos utilizamos deste título para denominar o conjunto de objetos e ambientes físicos que criam a atmosfera dos filmes.

No caso de *L’Inhumaine* percebemos que este conjunto de elementos se mostra bastante heterogêneo graças à opção do diretor de envolver tantos artistas nesta equipe. A solução encontrada por L’Herbier para comportar um time de tanto peso foi “lotear” os cenários, ficando então os exteriores das casas de Claire e Einar a cargo de Mallet-Stevens, o salão de Claire doube a Alberto Cavalcanti, sendo, no entanto, o jardim de inverno contíguo, entregue a Claude Autant-Lara e por fim, o laboratório de Einar foi criado e executado por Fernand Léger.

A diferença estilística que há entre os ambientes, embora facilmente percebida não consiste, porém, em quebra da coerência narrativa, pois soma-se a outras características de descontinuidade formal de linguagem. Embora Marcel L’Herbier utilize-se na maior parte do tempo da decupagem clássica-narrativa tradicional do cinema mudo, o filme apresenta a inserção de recursos da vanguarda cinematográfica da época, como dupla ou tripla exposição do negativo, utilização de bruscos movimentos de câmera, oscilações de luminosidade e montagem ágil com utilização de planos curtos. A estrutura demasiadamente fragmentada é uma forte característica do filme e pode ser vista como a incorporação dos novos valores da vida moderna em sua linguagem. Não por acaso, a seqüência mais importante do filme apresenta o funcionamento de uma máquina. Máquina essa que no desfecho



Imagem 2– Alberto Cavalcanti, Marcel L'Herbier (de costas) e a atriz Georgette Leblanc na construção do cenário do salão de Claire (BERTHOMÉ, 2003. p. 65)

da história é a responsável pela felicidade do casal e pela mudança de ponto de vista de Claire, a “Desumana”, que após ser trazida de volta à vida afirma “Volevo venire a tutti i costi... per il pericoloso esperimento...” “...È stato per amore...” “...dell’UMANITÀ”.¹⁴

NOTAS

- ¹ SIMMEL, 1950, p 410. apud SINGER, 2004, p. 116.
- ² O termo, cunhado por Michael Davis, descreveria o novo ambiente metropolitano. DAVIS, 1911 apud SINGER, 2004, p. 119.
- ³ MORIN, 1969, p. 33.
- ⁴ HANSEN, 2004, p. 409.
- ⁵ AUMONT, 1995, p. 100.
- ⁶ PUAUX, 2008, p. 8-9.
- ⁷ LOBRUTTO, 2002, p. 93 – 94.
- ⁸ ARGAN. op. cit. p. 185
- ⁹ Chamava-se “arte negra” não apenas a escultura africana como a dos povos da Oceania, especialmente da Polinésia, de onde, com alguma frequência, os mercadores coloniais franceses traziam algumas peças em sua viagem de volta à pátria.” DE MICHELI, 2004. p. 56
- ¹⁰ KNIGHT, 1970, p. 80
- ¹¹ SADOUL, 1963, p. 160
- ¹² Ibid, p. 160
- ¹³ LOBRUTTO, op. cit, p. 1.
- ¹⁴ Textos das cartelas finais da cópia em VHS da edição italiana feita em 1993 pela produtora Prima Immagine, distribuída pela Mondadori Vídeo. *Time-codes* 2:07:09, 2:07:32 e 2:07:40.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARISTARCO, Guido. **História das Teorias do Cinema**. Primeiro Volume. Lisboa: Arcádia, 1961.
- AUMONT, Jaques... et al. **A Estética do Filme**. Campinas: Papiрус, 1995.
- BERTHOMÉ, Jean-Pierre. **Le Décor au Cinema**. Paris: Cahiers du Cinema, 2003.
- BUTRUCE, Débora Lúcia Vieira. **A Direção de Arte e a Imagem Cinematográfica**: Sua inserção no processo de criação do cinema brasileiro dos anos 1990. Dissertação de mestrado, Niterói, UFF, 2005.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema**. São Paulo: Scritta, 1995.
- DE MICHELI, Mario. **As Vanguardas Artísticas**. São Paulo; Martins Fontes, 2004.
- GUNNING, Tom. **Cinema e História**. Fotografias animadas, contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HANSEN, Miriam B. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a Modernidade. In: Charney, Leo & Schwartz, Vanessa (Org). **O Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

KNIGHT, Arthur. **Uma História Panorâmica do Cinema**. Rio de Janeiro: Lidador, 1970.

LOBRUTTO, Vincent. **The filmmaker's guide to production design**. New York: Allworth Press, 2002.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massa no Século XX** (O Espírito do Tempo). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969.

NERET, Gilles. **L'Art des années 20**. Collection Panorama de l'art moderne. Paris: Seuil, 1986.

PUAUX, Françoise. **Le Décor de Cinema**. Paris: Cahiers du Cinéma / CNDP, 2008.

SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial** – Volume I. São Paulo, Martins, 1963.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: Charney, Leo & Schwartz, Vanessa (Org). **O Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Tainá Xavier Pereira

Tainá Xavier Pereira é graduada em Comunicação Social, com habilitação em Cinema pela Universidade Federal Fluminense e no momento, cursa o Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde desenvolve a pesquisa “Correspondências Artísticas e Níveis de Representação – A Direção de Arte de *L' Inhumaine*”, com orientação do prof. Dr. Rogério Medeiros.

Atua a 10 anos em projetos de Direção e Produção de Arte para cinema, TV e teatro. Assina a Direção de Arte dos longas-metragens “Praça Saens Peña”, de Vinícius Reis e “No Meu Lugar”, de Eduardo Valente, além de diversos curtas-metragens. Na TV, encarregou-se da Direção de Arte do programa Livros Animados, da TV Futura e participou da Produção de Arte de programas da TV Globo, tais como a mini-série “Capitú”, o semanal “A Grande Família”, as novelas “Sete Pecados”, “Chocolate com Pimenta” e “O Beijo do Vampiro”, entre outros. Em Teatro, foi responsável pela Direção de Arte dos espetáculos “Ai, Que Saudades do Lago” e “Antonio Maria – A Noite é uma Criança”, do Núcleo Informal de Teatro.

A black and white photograph of a heavily damaged, peeling wall. The wall is covered in layers of peeling paint and debris, with a dark, shadowed area in the center. A dark, irregular banner is overlaid on the wall, containing the title in white text. The overall mood is one of decay and urban hardship.

POÉTICAS
INTERDISCIPLINARES

INTERFACEOLOGIA DA SENSORIALIDADE

Alexandra Cristina Moreira Caetano
MídiaLab – UnB

RESUMO

Este artigo apresenta o estudo das ciberinterfaces multimodais e destaca aplicações na arte computacional com foco na interfaceologia da sensorialidade. Analisa-se, assim, o processo criativo do artista/programador na construção de poéticas artísticas que envolve o estudo dos sentidos por meio do estudo das interfaces e de seu desenvolvimento voltado para aplicações artísticas. A aproximação entre arte e ciência favorece o aparecimento de estudos transdisciplinares que envolvem conhecimentos em áreas aparentemente divergentes. O estudo da amplificação dos sentidos, da expansão da sensibilidade, do desenvolvimento de interfaces interativas que estimulem aspectos da sensibilidade humana que favoreçam a interação humano-computador tanto quanto a possibilidade de apresentar os sentidos por meio de outros que venham a favorecer uma expansão dos sentidos. Abordam-se aspectos computacionais, artísticos e tecnológicos dessas ciberinterfaces interativas sob o ponto de vista do artista/programador. Com o intuito de ampliar as sensações dos atuadores e de possibilitar experiências intensas, explorando artisticamente os sentidos humanos enquanto proposta de interação com os trabalhos artísticos, as ciberinterfaces integram dispositivos não convencionais de interação que estimulam os sentidos. A interfaceologia na arte computacional envolve pesquisas que procuram desenvolver interfaces mais orgânicas que explorem as ações do corpo humano, como o gesto, o toque, a voz, a respiração e o olfato.

Palavras-chave: ciberinterfaces, sensorialidade, interfaceologia, artista/programador

ABSTRACT

This article presents the study and highlights the ciberinterfaces multimodal applications in computer art with a focus on interfaceology of sensuousness. It is analyzed, so the creative process the artist/programmer in building poetic art that involves the study of the senses through the study of interfaces and their development toward artistic applications. The rapprochement between art and science encourages the development of transdisciplinary studies that involve expertise in areas seemingly divergent. The study of amplification of the senses, the sensitivity of the expansion, development of interactive interfaces that stimulate aspects of human sensibility that favor human-computer interaction as an opportunity to present the senses through which others may favor an expansion of the senses. It addresses the computational aspects, artistic and technological ciberinterfaces these interactive from the point of view of the artist/programmer. In order to increase the feelings of the actuators and

providing intense experiences exploring artistically the human senses as proposed interaction with the artwork, the devices integrate ciberinterfaces unconventional interaction that stimulates the senses. The interfaceology of computer art research involves seeking to develop more organic interfaces that explore the actions of the human body, gesture, touch, voice, breath and smell.

Keywords: ciberinterfaces, sensuousness, interfaceology, artist / programmer

1. Introdução

A arte computacional é marcada pelos processos de criação, pela adoção da interatividade, pelo desenvolvimento de dispositivos não convencionais de interação, pela passagem do espectador a atuador e pelas propostas abrangentes em arte e ciência. O artista define suas intenções por meio do desenvolvimento de um código, de um programa de computador, o qual transcodifica as especificações indicadas em obra de arte. Possibilidades surgem ao lado de novos desafios em função da maior aproximação entre arte ciências e tecnologia.

Para Kátia Canton (2009), a arte ensina a desaprender os princípios da obviedade que são atribuídos aos objetos, às coisas; esmiuça o funcionamento dos processos da vida, desafiando-os, criando para novas perspectivas. Considerando a arte computacional uma expressão da arte contemporânea, busca-se em Fernando Flogliano (2008) a afirmação de que a arte contemporânea pode ser entendida como uma prática cognitiva com a qual artistas exploram regularidades em novos campos do conhecimento. Expandindo as conexões possíveis, com a ciência e a tecnologia, em função de processos criativos emergentes.

Arte e ciência são um meio de investigação, manifestações culturais voltadas para a elaboração da realidade. Ambos envolvem ideias, teorias e hipóteses que são testadas em locais em que a mente e a mão se juntam - o laboratório e estúdio. Artistas, assim como cientistas, aprendem a transformar a informação desafiando as barreiras impostas por fenômenos emergentes. Por meio da arte, processos desenvolvidos em trabalhos científicos, nas mais diferentes áreas, ganham visibilidade, expressividade e sensorialidade. Passam a integrar processos interativos, a compor interfaces e a estimular os sentidos em função das propostas de interação.

É neste contexto de conexão entre arte, ciência e tecnologia que se insere o estudo da interfaceologia da sensorialidade. Investigando processos, suportes, dispositivos e dados que seriam relacionados inicialmente às ciências ou a investigações de cunho tecnológico, explora-se o sentir, as sensações o despertar da sensorialidade artística e perceptiva do atuador.

2. Interfaceologia

O estudo da interfaceologia baseia-se nas pesquisas realizadas por Otto Rössler sobre endofísica e nos trabalhos de Hans Diebner, que estudou com

Rössler, que envolvem o desenvolvimento de modelos que possibilitam a investigação da percepção sensorial baseado no princípio da interface.

Hans Diebner, Timothy Druckrey e Peter Weibel (2001) afirmam que o conceito de interface tem a ver com as transformações dos estados ou representações e/ou uma comunicação entre partes de um sistema complexo, que, por sua vez, depende da escala em que este sistema é visto. Entendem que interface é um conceito hermeneuticamente desenvolvido que se recusa a ser exatamente definido. Foi baseada no que se entende por interface, no contexto das ciências da computação e robótica, especialmente da interface homem-máquina que se buscou por um conceito para ciberinterfaces que levasse em conta a proposta de junção entre arte, ciência e tecnologia.

As ciberinterfaces são o objeto de estudo para a interfaceologia da sensorialidade. Conceituam-se, neste artigo, ciberinterfaces como interfaces que surgem da combinação poética e técnica entre *hardware* e *software* objetivando a interação homem-computador, numa simbiose de sentidos e sensações expandidas, cuja preocupação é realçar estímulos, ampliar a percepção. As ciberinterfaces enfatizam uma ou mais tecnologias, tais como, realidade virtual, realidade aumentada, realidade misturada, interfaces multimodais, dispositivos não convencionais de interação, sensores de *biofeedback*, computadores vestíveis, mídias móveis e locativas. São interfaces que encampam pesquisas que tornem as experiências virtuais, mais tangíveis e sencientes ao mundo atual em tempo real.

Com o intuito de ampliar as sensações dos atuadores e de possibilitar experiências intensas, explorando artisticamente os sentidos humanos enquanto proposta de interação com os trabalhos artísticos, as ciberinterfaces integram dispositivos que se baseiam em visão computacional, rastreamento auditivo, sensores de *biofeedback*, sensores de presença, entradas do usuário primário (incluindo luvas de dados, exoesqueleto, *trackball*, óculos e capacetes de realidade virtual, entradas de mouse 3-D), reação ao tato, cinestesia, movimento do corpo inteiro, e interface baseada no olfato.

As ciberinterfaces podem ser construídas como interfaces multimodais, cuja pesquisa encontra-se na área de interação humano-computador (HCI). Focam-se as interfaces multimodais que apresentam diferentes modos de combinação de entrada além dos dispositivos tradicionais teclado e mouse de entrada/saída, tal como a fala, a caneta, o toque, gestos manuais, olhar e movimentos da cabeça e do corpo. A vantagem das modalidades de entrada múltipla é a maior usabilidade.

Na arte computacional, pesquisas procuram desenvolver interfaces mais orgânicas que explorem as ações do corpo humano, como o gesto, o toque, a voz, a respiração e o olfato. Segundo Bourriaud (2009), a arte designa forma e peso aos processos invisíveis, fazendo parecer lógico que os artistas procurem dar materialidade a essas funções e a esses processos, e devolver concretude ao que nem sempre pode ser visualizado. Nesta concepção em que a arte é suporte de experiências, as ciberinterfaces constituem um ambiente propício para que estas experiências sejam vividas.

Na construção da fruição ou das sensações estéticas é preciso pensar o trabalho artístico e o atuator como um só. Para Rocha (2008), enxergar o visível e o legível (estados estéticos) e, também, o invisível (sensação estética) liberta o atuator, fazendo-o enxergar o projetado. Torna-se visível e alcançável a intencionalidade do artista que rescende da produção artística. As interfaces devem possibilitar ao sujeito interfaceado deparar-se com os estados estéticos e se confundir com eles.

O desenvolvimento de ciberinterfaces leva o artista/programador à descoberta e à exploração de sentidos ciberestéticos que extrapolam e exponenciam a dimensão de apreensão do visível imediato estabelecendo uma comunicação artística, em que o corpo enquanto entidade desmaterializada na sua dimensão física gera espectros que circulam como informações e ativam desejos poéticos, proposta de interação e intervenção, esculpindo em diferentes suportes energias, comportamentos, técnicas e linguagens próprias resultantes da espontaneidade explorativa dos seus *inputs* corporais.

Fundadas em estruturas algorítmicas de linguagem computacional, as ciberinterfaces são espectros estéticos que partem do mundo do real, da humanidade artística do atuator que explora por meio da expressividade dos seus gestos contextos artísticos computacionais do mundo real atualizadas no mundo virtual. Pierre Lévy (2005) afirma que a arte pode tornar perceptível, acessível aos sentidos e às emoções o salto vertiginoso para dentro da virtualização efetuado muitas vezes às cegas, tornando-o parte de um processo de intervenção ou interferência artística.

Um trabalho artístico que se estruture em ciberinterfaces é um momento na cadeia infinita das contribuições. Considera-se, no estudo das ciberinterfaces, a interação explícita/implícita com um sistema computacional que se envolve no fenômeno de captura de movimento humano recorrendo a sensores e técnicas algorítmicas de processamento de imagem, visualização de informação, que se constrói em tempo real a partir da apropriação e manipulação ontológica virtual entre e que geram arte computacional através do diálogo propiciado pelos movimentos amplos ou tópicos do atuator, não lineares ou fractais, que comunicam e simulam em rede a interligação máquinas e humanos em simetria hierárquica, evidenciando o *input* de domínio do artista/programador sobre o *input* máquina binário.

3. Artista/programador

O artista que se propõe a realizar conexões entre arte e tecnologia precisa ser pesquisador, conhecedor da arte e da técnica, não restringir-se ao *design* de interface, mas trocar e colaborar, testar novas ideias, e estar sempre em busca de propostas de combinações de interfaces e processos de interação. Ao incorporar a interatividade à arte computacional, o artista promove um diálogo entre o humano e o computador traduzido pela linguagem comum dos códigos.

Ao considerar a arte computacional como foco das pesquisas e dos trabalhos artísticos desenvolvidos pelo artista-programador, ressalta-se a necessidade de ele conheça as linguagens de programação e as estruturas lógicas ou algorítmicas de cada linguagem com a qual pretende desenvolver trabalhos individuais e/ou coletivos.

É na ação do artista que se constrói a conexão poética entre os diferentes dispositivos tecnológicos, estruturas computacionais e a proposta de interação com um ambiente que potencializa os sentidos ao aprofundar a relação humano-computador.

Arantes (2005), ao parafrasear Couchot (2003), afirma que a obra interfaceada, ou a obra-interface, é uma criação que se manifesta em processo a partir de suas interfaces, seja com o atuador, seja com as interações que ocorrem dentro do próprio sistema computacional. A obra interfaceada é uma arte a ser vivenciada em tempo real, obra em processo, que como tal, enfatiza o fluxo e o constante processo do vir-a-ser (ARANTES, 2005). Neste sentido, Edmond Couchot (2003) afirma que o papel do artista consiste em simbolizar de forma impessoal a ideia da potência humana manifestada por meio das tecnologias.

As obras-interface são potencialmente abertas por estarem em processo, poderem ser repensadas, revisitadas, reconstruídas, avaliadas, reprocessadas e ganharem complexidade e poderem atender a novas perspectivas. O artista pesquisador encontra-se em constante processo de experimentação, em busca de elementos quer sejam potencializadores. A utilização de diferentes interfaces de áudio, vídeo, imagens randômicas e dispositivos não convencionais de interação compõe o processo de criação destas obras cujas conexões internas ficam a cargo dos programas que servem de suporte para as interfaces.

Os artistas-programadores, ao se proporem a gerar obras-dispositivo, utilizam *softwares* ao mesmo tempo que desenvolvem algoritmos próprio que correspondam à interação desejada. Assim, ele tanto manipula códigos já existentes em busca de novas configurações, como constrói seus próprios algoritmos/programas, criando os parâmetros que julga interessante manipular.

Capucci (1997) afirma que o artista precisa conhecer e saber usar os códigos, pois ele se serve de ferramentas, recursos e técnicas em sua produção artística, por isso competências técnicas, teóricas e culturais exclusivas, que se deve aprender de maneira simbólica e formal, são parte do seu processo criativo.

Mais do que programas, circuitos, interfaces e dispositivos tecnológicos, a obra só acontece com a presença do outro. É por meio da intervenção, da ação, da aproximação do outro, pois esta é a proposta das interfaces interativas, elaboradas na perspectiva da participação do atuador. O artista/programador e pesquisador considera a obra em processo, potencialmente em fluxo, que pode ser atualizada e repensada dentro de outros contextos, permitindo que seus programas possam integrar outros trabalhos artísticos.

O artista/programador transita entre a arte prático-teórica, a ciência da computação e o *design* em busca das estruturas lógicas que torne visível a poética presente na escrita do código. Confirmou-se a tendência do artista/programador em arte e tecnologia trabalhar de forma colaborativa em equipes/grupos.

4. Aplicações poéticas

Como ponto de partida para a pesquisa com ciberinterfaces considerou-se os trabalhos artísticos realizados entre 2008 e 2009, especialmente *Passagens* (2008) que se utiliza de visão computacional como interface de interação e *Aquarius* (2009) que segue basicamente o mesmo princípio, mas que ganha em complexidade ao buscar implementar algumas reações dos seres virtuais mediante aproximação dos seres controlados pelos atadores.

No Brasil, artistas e grupos de pesquisa em arte e tecnologia desenvolvem trabalhos com foco em interfaces, processos de interação, dispositivos não convencionais. Entre eles estão Tânia Fraga, Suzete Venturelli e o grupo de pesquisa do MídiaLab_UnB, Gilberto Prado e Sylvia Laurentis e o grupo Poéticas Digitais_ECA/USP, Diana Domingues e o grupo de pesquisa do LART_UnBGama cujos processos e trabalhos pesquisamos no mestrado.

Entretanto, nesta nova fase da pesquisa, buscou-se por trabalhos artísticos internacionais apresentados nos dois últimos anos e que trouxessem diferentes poéticas que mantivessem como foco os sentidos – expansão, ampliação, expressão, experimentação, desterritorialização e recombinação dos sentidos, contivessem elementos de *hardware* e *software*, optassem por dispositivos não convencionais de interação, e buscassem por um diálogo entre arte e ciência. Outro elemento importante da pesquisa é a presença do lúdico na arte, que, segundo Flogliano (2008), surge para atender à demanda por exploração das novas situações.

The Lightness of Your Touch (2004) de Henry Kaufman utiliza visão computacional com dispositivo infravermelho e *software* personalizado para rastrear os toques que a câmera vê e mapeá-los na tela curva. Questiona-se a natureza do “toque virtual”, visto que um toque não pode, em um contexto digital, ser considerado como exclusivamente física, mas, por outro lado, dadas as complexas relações entre a experiência incorporada e sensação tátil, podem não ser totalmente conceitual. Ao tocar a pele do corpo no trabalho, a mão pressionada deixa uma marca que se movimenta pela superfície como uma folha ou tecido preso em uma brisa. O toque ganha uma visualidade diferente, a leveza do movimento da folha na brisa que representa a sensação tátil.

In the Line of Sight (2009) de Daniel Sauter e Fabian Winkler é uma instalação luminosa que utiliza cem lanternas controladas por computador e conectadas a sensores de movimento, que projetam imagens de vídeo de baixa resolução a partir do movimento dos atadores dentro do espaço expositivo interpretados por um *software*. Cada lanterna projeta um ponto

de luz na parede. E todas as lanternas combinadas criam uma matriz apresentada em um monitor de vídeo em uma parte adjacente da galeria. Sauter está interessado em criar obras de arte que evoluem ao longo do tempo, antecipando interações imprevisíveis e inesperadas entre a obra e o público.

Hanahanahana (2009) de Yasuaki Kakehi, Motoshi Chikamori e Kyoko Kunoh tem por objetivo a busca das possibilidades de expressão através da informação do perfume. Esta é uma instalação interativa que permite a visualização em tempo real de um fluxo de perfume no ar ambiente. O atuador aplica perfume em uma peça em forma de folha de papel e detém ou faz tremer na frente da parede. A imagem da flor aparece no broto que representa cada dispositivo. O grau de transparência da flor muda de acordo com a intensidade do cheiro, enquanto a forma e a cor variam de acordo com o tipo de fragrância aplicada ao papel. Os atuadores podem desfrutar de variações espaciais e temporais de ar flutuando com sensações olfativas do perfume, sensação visual da tela de projeção, e as sensações táteis do vento. *Hanahanahana* oferece um novo design de interação que envolve múltiplos sentidos.

EchidnaI (2009/2002) de Tine Bech e Tom Frame é uma escultura sonora interativa, uma combinação de *hardware* e *software*, é como uma criatura que tem o sua própria voz (eletrônica) que reage à presença (mudanças no ambiente). Quando é tocada, o campo eletromagnético em torno da escultura é perturbado e o som emerge. O trabalho combina um circuito que mede diretamente as mudanças no ambiente eletrostático e um design personalizado, usado para acionar o áudio. Considera-se a interação sonora e tátil, num processo de estímulo-resposta.

As aplicações poéticas de ciberinterfaces apresentadas neste trabalho buscam dar visibilidade às expressões sensoriais humanas. Traduzem tato, audição, visão e olfato em trabalhos artísticos interativos. Evidenciam também a presença do artista/programador em todos os processos criativos, pois são interfaces que integram componentes de *hardware* e *software*. E leva-nos a pensar em propostas que visem a utilização de objetos sencientes, que apresentem rudimentos de inteligência artificial e que proponha a sensorialidade maquínica como uma resposta à sensorialidade humana, refletindo sobre princípios como a acessibilidade, a dialógica e a biointeratividade.

5. Considerações Finais

O estudo da interfaceologia da sensorialidade explora em contexto artísticos as ciberinterfaces que por meio de expressões da arte computacional intensificam e estimular múltiplos sentidos. A arte computacional interativa tem por objetivo intensificar os sentidos humanos, tornar visível as sensações promovidas por estes sentidos, ampliar a percepção da realidade. Enquanto o artista/programador é o arquiteto das ciberinterfaces que tornam possível

esta percepção diferenciada. As ciberinterfaces revelam a intencionalidade do artista/programador que foi estruturada por meio de códigos.

A pesquisa propõe uma reflexão a cerca das conexões entre arte, ciência e tecnologia. Neste processo não há como desvincular o artístico, do poético e do tecnológico. Aprofunda-se em questões que permeiam arte e ciência partindo da utilização de interfaces multimodais na amplificação da percepção e da sensorialidade humana.

Há muito que se investigam os limites entre o humano, biológico, e o computacional, tecnológico. A transdisciplinaridade, que relaciona arte, ciência e tecnologia, permite estreitar estes limites. Assim consideram-se as ciberinterfaces como um resultado potencial desta abordagem.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Priscila. **Tudo que é sólido derrete: Da estética da forma à estética do fluxo**. In: SANTAELLA, Lucia e ARANTES, Priscila (orgs.). **Estéticas Tecnológicas: novos modos de sentir**. São Paulo: Educ, 2008, pp.21-33.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009. (Coleção Todas as Artes)

CAETANO, Alexandra Cristina M. **INTERFACE: processos criativos em arte computacional**. Dissertação (Mestrado). Universidade de Brasília, Brasília, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes 2010.

CANTON, Katia – **Do Moderno ao Contemporâneo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009 – (Coleção temas da arte contemporânea)

CAPUCCI, Pier Luigi. **Por uma arte do futuro**. In: DOMINGUES, Diana (org.) **Arte e vida no século XXI: A humanização das tecnologias**. São Paulo: Ed. UNESP, 1997, pp. 129-134.

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

DIEBNER, Hans H.; DRUCKER, Timothy; WEIBEL, Peter (editors). **Sciences of the Interface**. Tübingen/Germany: Genista, 2001.

FOGLIANO, Fernando. **Processos interativos pelo viés da prática artística**. In: SANTAELLA, Lucia e ARANTES, Priscila (orgs.). **Estéticas Tecnológicas: novos modos de sentir**. São Paulo: Educ, 2008, pp.115-125.

Leonardo. Vol. 43, No. 4 - August 2010 - SIGGRAPH 2010 Art Papers and TouchPoint Art Gallery. MIT Press Journals. Posted Online July 16, 2010. In: <http://www.mitpressjournals.org/toc/leon/43/4>

Leonardo. Vol. 42, No. 4 - August 2009 - SIGGRAPH 2009 Art Papers and

BioLogic Art Gallery. MIT Press Journals. Posted Online August 17, 2009. In: <http://www.mitpressjournals.org/toc/leon/42/4>

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1ª edição 1996, 7ª reimpr., 2005.

ROCHA, Cleomar. **O imanente e o inacabado: entre as dimensões sensível e pragmática da experiência na estética tecnológica**. In: SANTAELLA, Lucia e ARANTES, Priscila (orgs.). **Estéticas Tecnológicas: novos modos de sentir**. São Paulo: Educ, 2008, pp.127-132.

SANTAELLA, Lucia e ARANTES, Priscila (orgs.). **Estéticas Tecnológicas: novos modos de sentir**. São Paulo: Educ, 2008.

Alexandra Cristina Moreira Caetano

Artista computacional. Mestre em Arte e Tecnologia (2010), UnB. Especialista em Artes Visuais (2009)/SENAC/DF. Especialista em Educação a distância (2007)/SENAC/DF. Pesquisa ciberinterfaces; dispositivos não convencionais de interação; interatividade; expansão dos sentidos, sensorialidade e percepção por meio de processos artísticos em ciberinterfaces.

O ARTISTA VISUAL E A CRIAÇÃO DA CENA TEATRAL CONTEMPORÂNEA ENQUANTO ACONTECIMENTO

Claudia Lewinsohn

UNESA

RESUMO

Esta comunicação constitui mais uma etapa de minhas pesquisas relativas ao aprofundamento teórico e prático do conceito de “acontecimento” (segundo Antonin Artaud e Gilles Deleuze), que venho perseguindo há alguns anos. Investiga o papel e a participação do artista visual nas atividades inerentes à construção de uma cena teatral, quer através da experiência coletiva de um processo colaborativo teatral, quer através de experimentações realizadas, com diversos elementos e materiais, em meu atelier. Através da sucessão ou da integração dessas duas formas de trabalho e de seus rituais específicos, prossigo, na etapa atual dos trabalhos, a reflexão sobre a erosão de fronteiras entre diferentes linguagens artísticas, que caracteriza, a partir de um processo de realização coletivo e simultâneo, práticas próprias às artes visuais, cênicas e a um trabalho dramaturgico propriamente dito. Concentro-me, com esse objetivo, no uso de projeções de imagens de vídeos digitais de minha autoria e na verificação prática das diversas formas de sua integração à cena teatral contemporânea.

Palavras-chave: espaços virtuais e simbólicos; erosão de fronteiras; arte e tecnologia; imagem/cena; cena contemporânea.

SOMMAIRE

Ce texte présente une nouvelle étape de mes recherches concernant l'approfondissement théorique et pratique du concept d'« événement » (d'après Antonin Artaud et Gilles Deleuze) que je poursuis depuis quelques années. La recherche entreprend de connaître le rôle et la participation de l'artiste visuel dans des activités liées à la construction d'une scène théâtrale, soit à travers l'expérience collective d'un processus « collaboratif », soit à travers des expérimentations faites, à l'aide de différents éléments et matériaux, dans mon atelier. À travers la succession ou l'intégration de ces deux formes de travail et de leurs rituels spécifiques, je donne suite, dans cette étape de la recherche, à ma réflexion sur l'érosion des frontières entre de différents langages artistiques, qui caractérisent, à partir d'un processus de travail collectif et simultané, des pratiques des arts visuels, scéniques et, enfin, dramaturgiques. Je me sers pour y arriver de la création et de la projection de vidéos numériques et des possibilités concernant leur intégration à la scène théâtrale.

Mots-clés : espaces virtuels et symboliques ; érosion de frontières ; art et technologie ; image/scène ; scène contemporaine.

Esta comunicação expõe o estado da pesquisa que venho desenvolvendo atualmente, relacionada ao estudo da quebra de fronteiras entre diferentes linguagens artísticas e às formas ativas de inserção de um artista visual na elaboração de encenações como as dos assim chamados, em nossos dias, processos colaborativos, de que participam, sem qualquer hierarquia, seus diferentes criadores. Essa noção de quebra de fronteiras está necessariamente vinculada à expansão contemporânea de práticas e linguagens, de caráter interdisciplinar, que podem envolver, entre outras, filosofia, história, cinema, teatro, televisão, artes visuais e novas tecnologias. Do entrelaçamento dessas práticas e linguagens distintas, é que surgirá o contexto, principalmente constituído pelo que se convencionou chamar “dramaturgia pós-dramática”, essencialmente fragmentada e descontínua, em que o artista visual poderá e deverá intervir.

Em geral, no que se refere às encenações contemporâneas e, de forma mais específica, às encenações pós-dramáticas, o que se persegue é a não subordinação do espetáculo à palavra, a um texto preexistente, à representação e à criação, para o espectador, de qualquer forma de ilusão. Segundo o teórico alemão Hans-Thies Lehmann, esse teatro pós-dramático é, “essencialmente (mas não exclusivamente) ligado ao campo teatral experimental e disposto a correr riscos artísticos” (Lehmann: 2007, 37). Um teatro arriscado na medida em que seu texto não corresponderia ao que se costuma entender como texto e em que as imagens por ele desencadeadas não ilustrariam uma fábula, uma história que estaria sendo contada ao longo da encenação. Dessa forma, buscando renovar a linguagem teatral, produz, de fato, uma espécie de explosão da cena, sua fragmentação, que o processo colaborativo, entre outros, tentará reconstruir. É, portanto, na fragmentação e na colaboração que o artista visual concentrará suas ações e participará do processo colaborativo como um todo.

A transposição dessa estrutura fragmentada e alegórica para a dramaturgia pós-dramática se dá, de uma maneira geral, através, por exemplo, da introdução de imagens projetadas em cena de forma a abolir, assim, qualquer hierarquia entre as linguagens. Nesse particular, corresponde às intenções de Antonin Artaud e de seu Teatro da Crueldade, que clamavam, exatamente, por um teatro que, liberto do texto e do diálogo, aconteceria enquanto linguagem **física** e dos **sentidos**:

Essa linguagem física [...] consiste de tudo que ocupa a cena, de tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir materialmente numa cena, e que se dirige antes de mais nada aos **sentidos** ao invés de dirigir-se em primeiro lugar ao espírito como o faz a linguagem das palavras. (Artaud, 1985: 51-2) (grifos nossos).

Dirigindo-se aos sentidos, o artista visual, ao exercer esse papel que lhe é destinado e para o qual é convocado na presente pesquisa, aproxima-se, em linguagem artaudiana, dessa criação de “poesia no espaço que se resolverá exatamente naquele domínio das coisas que não pertencem estritamente às palavras.” (Idem, 52).

No que diz respeito à questão da projeção de imagens na cena teatral contemporânea, a pesquisadora e teórica francesa Béatrice Picon-Vallin faz notar a importância da presença dessas projeções, ressaltando, no entanto, que devem operar, sempre, de modo não ilustrativo, ou seja, (re)estabelecendo (como queria Artaud) a presença de verdadeiros “corpos” de ideias e de sensações. Ou, presos ao sentido contemporâneo pós-estruturalista, devendo, segundo Gilles Deleuze, provocar o surgimento de um verdadeiro *acontecimento*. *Acontecimento*, diz o filósofo, “não é aquilo que ocorre (o acidente) [...] é, no que acontece, o puro expresso que nos dá sinal e nos espera” (Deleuze, 1998: 152), ou mesmo, como diz em outro trecho de *Lógica do Sentido*, ainda “eternamente o que acaba de se passar e o que vai se passar, mas nunca o que se passa” (Idem, *ibid.*: 9). O filósofo Arnaud Villani, por sua vez, nos esclarece, também, com outras palavras, que o *acontecimento* pode ser pensado como uma espécie de “entidade impassível sempre já ocorrida, tanto quanto ainda por ocorrer, subdividindo-se sem cessar em múltiplos acontecimentos singulares e reunindo-os em um único e mesmo acontecimento” (Sasso; Villani, 2003: 138). (tradução nossa).

Antonin Artaud, em seu ensaio “A encenação e a metafísica”, já revelara o que entendia por *acontecimento*. No Louvre, ao deparar-se com o quadro *As filhas de Lot* (1509) do pintor holandês Lucas van den Leyden, esclareceu:

“[...] seu tom patético é visível mesmo de longe, choca o espírito com sua espécie de harmonia visual fulminante, quero dizer uma harmonia cuja acuidade atua inteira e pode ser apanhada num único olhar. Mesmo **antes de poder ver do que se trata**, sente-se que ali está acontecendo algo grandioso e quase se pode dizer que o ouvido fica convulsionado tanto quanto o olho. Um drama [...] é ali colocado como uma brusca concentração de nuvens levadas pelo vento, ou por uma fatalidade muito mais direta, a comparar seus respectivos relâmpagos. [...] Tudo neste modo poético e ativo de considerar a expressão em cena nos leva a nos afastarmos da acepção [...] atual e psicológica do teatro a fim de reencontrar a acepção religiosa e mística cujo sentido nosso teatro perdeu completamente.” (Artaud, 1985: 46) (grifos nossos).

Não considerando o quadro necessariamente do ponto de vista da história da arte, mas de sua intensa dramaticidade, Artaud nos coloca frente

à estarrecedora sintonia visual que a pintura revela, através da emoção que exerce tanto sobre o olho quanto sobre o ouvido do observador/espectador. Assim, ao grifar o trecho acima, meu propósito é destacar o que, em última análise, se espera do artista visual, segundo o próprio Artaud: convulsionar o olho antes mesmo de se dar conta do que está ocorrendo em cena, de forma a se ter condição de atentar de fato ao *acontecimento*. A título de exemplo possível, tomo como referência a encenação contemporânea da “comédia” *A Vida é Sonho*, realizada pelo diretor Walder Virgolino na cidade francesa de Perpignan (sul da França) em fevereiro de 2009, na qual foram utilizados vídeos digitais de minha autoria que envolviam os atores (e também os espectadores), criando uma atmosfera que transitava entre o real onírico das imagens projetadas em cena e a presença concreta dos espectadores e dos atores. Como disse Artaud, “O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo, isto é, voltar a constituir um meio de **ilusão verdadeira**, se fornecer ao espectador verdadeiros precipitados de sonhos [...]” (Artaud, 1985: 117) (grifos nossos).

A vida é sonho de Calderón de la Barca, escrita em 1635, caracteriza-se por sua estrutura narrativa fragmentada, índice de sua contemporaneidade e atualidade, e por especificações de montagem bem no espírito de uma encenação teatral do Século de Ouro espanhol. A pesquisa que ora realizamos concretiza-se, por sua vez, através da análise do “auto sacramental” de Calderón, também intitulado *A Vida é Sonho*, que ele criou trinta e oito anos mais tarde, em 1673. É nesse auto que a pesquisa vai buscar apoio dramático-visual. Por auto sacramental, deve-se entender, aquele gênero de peça teatral em um só ato, provida de intensa movimentação, cujo argumento central é a exaltação do sacramento da Eucaristia por meio da alusão à história sagrada : nela, geralmente, são utilizados grandes recursos e aparatos cenográficos, conforme as complexas didascálias propostas pelo próprio autor.

Este auto sacramental de 1673 começa, justamente, com a luta dos quatro elementos – terra, fogo, água e ar – disputando entre si a iminência e a importância da criação do universo e do Homem, única forma de resolver, a partir daquele instante, todos os problemas do Mundo. A ideia de cosmogonia sustenta, dessa forma, a base da investigação e está fortemente presente nas imagens de meus vídeos, revelada principalmente pela matéria que se mostra em constante transformação (líquidos de consistências diversas que esbarram em pedaços de antigas telas de minha autoria). A intenção é clara: dar ao espectador a sensação de estar diante de um verdadeiro acontecimento através da apresentação de diferentes blocos e seções, que ora se agrupam e ora se dispersam. Imagens em que busco captar o movimento da matéria líquido-pastosa que escorre e flui em luta permanente com os obstáculos – os pedaços das antigas telas – que impedem, por vezes, sua circulação.

Entre essas imagens, há aquelas que propõem o acontecimento de líquidos que escorrem constantemente como se estivessem em vias de derretimento sob a ação do fogo, subsidiando e fortalecendo a construção da cena, concebida, como disse no início desta comunicação, sob o método



Claudia Lewinsohn, *Novas cosmogonias*, frames de vídeo digital, 2010.

de um processo colaborativo. Entende-se por colaboração, como já explicado, a encenação elaborada a partir da participação igualitária de todos os criadores de um espetáculo. Segundo o encenador Antonio Araújo do Teatro da Vertigem, de São Paulo, é a dinâmica “em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos” (Silva: 2002, p. 122).

A inserção ativa do artista visual nesse processo deve se concretizar através de uma articulação possível entre a produção das imagens e as diferentes funções exercidas no processo por outros artistas e técnicos, criando, de fato, um permanente diálogo interdisciplinar. Ao seguir o caminho colaborativo da criação cênica, o artista visual poderá tornar-se responsável também por proporcionar a todos os participantes do processo de criação, fluxos de emoções, pensamentos e ideias, passíveis de desenvolver a capacidade de percepção visual de toda a equipe. Pretende-se, assim, que o trabalho corporal dos atores e mesmo o texto que venha a ser dito por eles sejam compostos e vivenciados, a cada instante de sua presença em cena, também pelas imagens que se geram simultaneamente, no âmbito mesmo do processo. É uma via de mão dupla que, ao mesmo tempo em que recebe indicações, poderá apontar ideias e estímulos para os demais colaboradores. O que aproxima a proposta de pesquisa do que anunciava Artaud ao redigir

“O teatro da crueldade (Primeiro Manifesto)” (1932), no qual destacava o papel da linguagem visual:

[...] É aqui que intervêm, fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos, mas com a condição de que se prolonguem seu sentido, sua fisionomia, a mistura de tudo isso até a formação de signos, fazendo desses signos uma espécie de alfabeto. (Artaud, 1985: 115).

O Teatro da Crueldade proposto e desejado por Artaud pode ser compreendido através de todos os comentários que formulou a respeito de pinturas nas quais identificava os gestos e intenções ali representados. Era, em parte, através da linguagem visual que Artaud conseguia indicar o que entendia como a nova cena. Neste sentido, os estudos de Béatrice Picon-Vallin sobre a utilização de projeções de imagens e de novas tecnologias, apontam também para a constituição de uma linguagem na qual o alfabeto, uma espécie de partitura visual, apoia a construção da cena. Mais uma evidência de um processo de criação do artista visual, totalmente integrado às ideias produzidas pelos integrantes desse processo colaborativo que caracteriza a criação contemporânea e interessa, em particular, à presente pesquisa.

Meus vídeos digitais, produzidos em consonância com o método adotado de construção da encenação e projetados sobre os corpos dos atores, pretendem criar efeitos que se aproximam daqueles referidos por Artaud no já citado “O teatro da crueldade (Primeiro Manifesto)” :

Como a ação particular da luz sobre o espírito passa a fazer parte do jogo dramático, novos efeitos de vibração luminosa devem ser procurados, novos modos de difundir a iluminação em ondas, ou por camadas, ou como uma **fuzilaria de flechas incendiárias**. [...] Deve-se introduzir na luz elementos de corpo, densidade, opacidade [...]. (Artaud, 1985: 122) (grifos nossos).

Esta ação da luz que corporifica e produz efeitos de intensidade e densidade deve atingir também o espectador, na medida em que a construção do espetáculo, não estando mais subordinada a diretrizes prévias (como marcas ou textos), revela um processo que potencializa a relação entre a cena e a plateia, conforme observa Sérgio de Carvalho na apresentação do livro *Teatro pós-dramático* de Lehmann :

Não se trata apenas de um novo tipo de encenação delirante, mas de um modo de *utilização* dos signos teatrais que, ao pôr em relevo a presença sobre a representação, os processos sobre o resultado, gera um deslocamento dos hábitos perceptivos do espectador [...]. É pelo modo desestabilizador do trânsito entre palco e platéia que essa potência se efetiva. (Lehmann: 2007, 15) (grifo do autor)

Encenando sem grandes considerações ao texto – outra vontade expressa de Artaud – o trabalho do artista visual assume, de fato, igual espaço de proposição no processo colaborativo – incluindo a plateia – de forma que

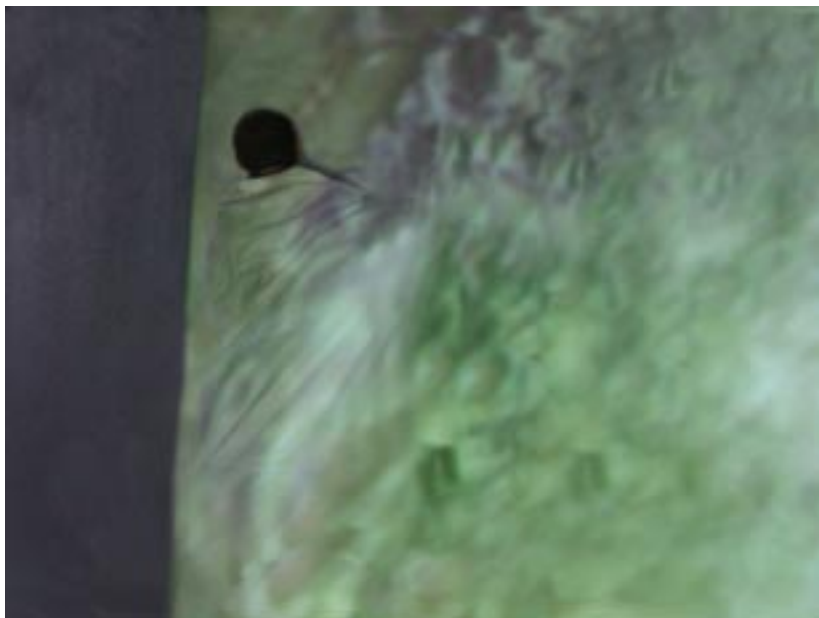
seu trabalho venha a exercer uma pressão direta sobre os sentidos, uma função direta na materialização de gestos e de movimentos, antes mesmo do pronunciar das palavras. Aquilo que Artaud denominava “**manifestações plásticas de forças**, essas intervenções explosivas de uma poesia e de um humor encarregados de desorganizarem e pulverizarem as aparências, segundo o princípio da anarquia, analogia de toda verdadeira poesia [...]”. (Artaud, 1985: 157) (grifos nossos).

Os vídeos digitais, que tanto podem ser gerados no mesmo espaço de criação coletiva da cena, isto é, no próprio ambiente em que se desenvolve o processo de colaboração, quanto, reservadamente, em meu atelier, funcionam de forma a colocar o ator num movimento de **imersão visual**, envolvendo-o, ainda, no compromisso de construção da cena pelo sentido e pela percepção visuais. Desta forma, o artista visual ocupa, no processo colaborativo, nos termos da proposta do teatro pós-dramático de Lehmann, o espaço coletivo da construção da cena que antecede qualquer tipo de sujeição a indicações prévias. Para o crítico alemão, o palco deve ser “origem e ponto de partida, não o lugar de uma cópia” (Lehmann, 2007: 50).

A esse respeito, Béatrice Picon-Vallin nos lembra que só devem despertar interesse “os espetáculos que convocam as imagens para transformar suas estruturas, modificar seus espaços, manipular sua noção de tempo, modular suas dramaturgias, colocar em abismo a cena e os atores.” (Picon-Vallin: 1998, 17) (tradução nossa). Assim, o artista visual é, de fato, convocado a integrar um processo em que se torna um agente estimulador sensorial de todo o grupo através do *acontecimento* produzido por suas imagens.

O fluxo de imagens que inunda e atravessa atores, cena e plateia, permite, em minha pesquisa, que me desdobre constantemente no “sempre ainda futuro e já passado” do *acontecimento*, como nos afirmou Deleuze (1998, 153). O que se torna possível, em meu caso, através da reverberação que venha a produzir para a cena e que seja, ao mesmo tempo, geradora, emissora e receptora. Artaud (1985, 159) chega mesmo a clamar por um teatro que exponha “acontecimentos e não pessoas”, capaz de encenar não somente do ponto de vista histórico (pensava aqui em sua encenação de *A conquista do México*), mas que fizesse ressoar tudo o que envolve essa história enquanto reverberações e ressonâncias culturais diversas. Para Deleuze, é nisto, em síntese, que consiste o *acontecimento*: não no fato histórico, nem, no que se refere ao teatro, na “ditadura exclusiva da palavra” (Artaud: *idem*, 54), mas na possibilidade de um permanente escorregar por entre estes acontecimentos ainda futuros e já passados.

Ou seja, no que se refere ao artista visual, um campo aberto às experimentações, sem pensar necessariamente numa produção comprometida com a nitidez, clareza ou qualquer definição de suas imagens. Que foi o que aconteceu na montagem contemporânea de *A Vida é sonho* (que denominamos *Autour d'un songe*) de cuja equipe colaborativa participei. Nela, os vídeos de minha autoria “passaram” pela cena, projetando sobre os atores



Pesquisa/Ensaio/Performance *Novas cosmogonias*, 2010.

e sobre o público imagens pouco definidas, como num sonho, e isto, enfatizo, no calor da presença do público, durante a apresentação do espetáculo, sem marcas prévias ou definidas. E como já começa a ocorrer na atual pesquisa, em que as imagens videográficas sugerem, desde já, cosmogonias e formação de “mundos”, em total coerência com as ideias de Calderón, antes mesmo de seus futuros atores tomarem conhecimento das palavras que integram seu “auto sacramental”. Dessa forma, abre-se a possibilidade de criação de um novo espaço poético de significações, a partir de uma apresentação sucessiva de imagens, que podem começar a surgir, sem que, necessariamente eu saiba, sem que a equipe colaborativa ou o diretor forçosamente saibam, para que elas foram feitas ou para que estão sendo feitas. O excesso de clareza ou de conhecimento apenas cerebral, no caso, pode transformar o que poderia ser um acontecimento num teatro de ideias para sempre mortas e acabadas, o que seria, sem qualquer dúvida, bastante lamentável.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 2ª ed. São Paulo: Editora Max Limonad, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Logique du Sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

_____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac-Naify, 2007.

PICON-VALLIN, Béatrice (org.). *Les écrans sur la scène : Tentations et résistances de la scène face aux images*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1998.

_____. (org.) *La scène et les images*. Paris, Editions du CNRS, 2001.

SASSO, Robert; VILLANI, Arnaud (org.). *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*. Nice: Centre de Recherches d'Histoire des Idées, CNRS, 2003.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. *A Gênese da Vertigem: O Processo de criação de O Paraíso Perdido*. São Paulo, 2002. 227 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

Claudia Lewinsohn

Artista visual. Professora do Curso de Fotografia da Universidade Estácio de Sá. Mestra em Ciência da Arte, UFF. Especializações: "Arts Plastiques et Sciences de l'Art", Université Paris I, Panthéon-Sorbonne e "História da arte no Brasil", PUC-RJ. Principais publicações: "Poiesis" (n. 11 e 12, 2008), "Gambiarra"(n. 1, 2008) e "Abstracionismo geométrico e informal"(1987).

ESCULPINDO O IMATERIAL

Davi Ribeiro

Artista visual, performer, pesquisador

RESUMO

A história de três personagens reais se cruzam. O compositor Wolfgang Amadeus Mozart, o artista Joseph Beuys e o menino John MacClaine, morador do Rio de Janeiro. De épocas distintas, possuem em comum um olhar peculiar sobre o mundo. Suas vidas nos são caras; o modo como se relacionam com a sociedade nos interessa. É possível a arte transformar a sociedade? Cada um de nós, mudando a maneira de viver, pode de alguma forma modificar nossa comunidade? A arte deve ter alguma participação na construção de um novo mundo? O que se pode afirmar é que construímos a sociedade ao mesmo tempo em que somos moldados por essa comunidade na qual estamos inseridos. O conceito de Escultura Social que permeia toda a obra de Beuys nos serve de norte. Pensaremos, então, em produções artísticas, ou não, que configurem processos colaborativos em que todos exercitem sua criatividade latente terminando por moldar a sociedade do futuro.

Palavras-chave: escultura social, Joseph Beuys, utopias, arte contemporânea, processos colaborativos.

ABSTRACT

The story of three real people intersects. The composer Wolfgang Amadeus Mozart, the artist Joseph Beuys and the kid John MacClaine, a resident of Rio de Janeiro. From different times, have in common a peculiar look on the world. Their lives are valuable, how they relate to society is the matter that we are interest in. Can art change society? Each of us, changing the way we live, can somehow change our community? The art must have some role in building a new world? What can be said is that we build the society while we are shaped by the community in which we live. The concept of Social Sculpture that permeates the work of Beuys guide us. So we'll think in artistic productions or not which configure collaborative processes in all their latent creativity ending in shape the future society.

Key Words: social sculpture, Joseph Beuys, utopias, contemporary art, collaborative processes.

Noite de verão, eu e mais oito amigos estávamos no Arco do Teles, famoso lugar da boêmia carioca, localizado no centro da cidade. Uma costela no bafo com cebolas, aipim e farofa nos foi especialmente preparada e o tradicional chopp dava o ar de sua graça. As horas passavam sem que sentíssemos (fato corriqueiro quando se está acompanhado por pessoas queridas) e a conversa ficava cada vez mais gostosa. Quando o relógio marcava por volta de duas da madrugada surgiu aquele que seria a grande figura da noite. Pés descalços, sem camisa, aparentando uns 10 anos de idade, carregando consigo toda a malandragem que a vivência das ruas acarreta. Nossa receptividade, infelizmente, foi aquela dos que encontram-se endurecidos pelo dia-a-dia de cidades como a do Rio de Janeiro, esperando sempre o pior de quem quer que seja. Todos obrigatoriamente devem possuir segundas intenções... Mas o moleque, acostumado a ouvir “não” antes de fazer qualquer pergunta, não dava importância às nossas testas franzidas; ele precisava realizar sua performance independentemente dos quereres alheios. Para ajudar a família vendia chicletes, daqueles de marca vagabunda, que em cinco mastigadas já perdem seu sabor. Cada cartela custava dois reais, já que no valor, como ele mesmo disse, “estava embutido seu pé-de-obra”. A qualidade e o preço do produto tornaram-se irrelevante frente à desenvoltura do menino. O sorriso não o abandonava, os olhos, incrivelmente brilhantes, pareciam querer conquistar o mundo, e a forma como usava palavras e gestos era digna dos grandes oradores.

As mulheres à mesa logo se convenceram de que deveriam comprar aquele “precioso” chiclete e os homens não demoraram muito para seguir os passos das damas. Conquistando a todos o garoto vendeu oito cartelas de chiclete. Não o deixamos ir embora, não podíamos; precisávamos saber algo ínfimo que fosse daquela apaixonante criança. Seu nome era John McClaine, homenagem ao personagem de Bruce Willis na franquia hollywoodiana “Duro de Matar”. A genitora gostara muito do filme em que nada nem ninguém consegue derrubar o policial durão encarnado pelo ator americano. Apesar de engraçado, o nome era muito propício àquele menino cujo mundo ao qual pertencia fazia de tudo para esmagá-lo e desacreditá-lo e ele, resistindo, persistia em usar sorrisos como retribuição. Morava longe, no município de São João de Meriti, de onde saía todos os dias para proporcionar um pouco de fé (na vida) aos corações dos frequentadores dos bares do

centro. Inquieto, precisando vender um pouco mais antes de regressar ao lar, despediu-se nos contando seu grande sonho: “estudar muito para ser desembargador.” Foi embora correndo para continuar sua missão. Na mesa estávamos todos felizes por aquele inesperado encontro, torcendo para que a aspiração de McClaine algum dia se realizasse. A lembrança daquele menino tem servido como conforto nos momentos de angústia. Talvez por isso eu lhe conceda a honra (que é minha de fato) de iniciar este texto.

Oitenta anos antes, para ser mais preciso no dia 12 de maio de 1921, uma pequena cidade alemã encontra-se coberta de flores. Os moradores do pacato recanto andam nas ruas portando sorrisos de quem já deixou no esquecimento os meses de rigoroso inverno. Agora a vida floresce; em umas das casas de Krefeld, nasce Joseph Beuys, filho do mercador Josef Jakob Beuys e de Johanna Maria Margarete Hulsermann. O menino cresceu em Kleve e Rindern talvez sem saber o que o destino lhe reservara. Seus pais tampouco poderiam imaginar que 22 anos após o nascimento aquela criança ingressaria na *Luftwaffe*¹ e participaria dos horrores nazistas. “Felizmente”, em 1944, durante a Segunda Grande Guerra, o avião pilotado por Beuys caiu enquanto sobrevoava a região da Criméia. Gravemente ferido, foi resgatado por tártaros, os nativos daquela região, após alguns dias de sofrimento na neve.



Figura 1 – Menino vendedor de chiclete – Rio de Janeiro – 2009.



Figura 2 – Joseph Beuys - 7000 carvalhos – 1982.

Ali, enrolado em gordura animal e feltro, recebeu a cura, física e espiritual. Regressou à Alemanha para então tornar-se artista, professor e ativista político. Ensinou por toda a vida, produziu trabalhos que contribuíram para que seu desejo de um mundo melhor fosse possível. Em 1986 nos deixou, certo de que havia cumprido sua missão. Seu legado nos acompanha até hoje. A história de Beuys talvez não seja em absoluto real, “mas sua lenda deve ser tomada aqui por seu efeito de verdade, indispensável a qualquer análise de sua obra, e como tal deve ser louvada.”² Me atrevera a ir um pouco além: Joseph Beuys é uma lenda.

Uma das grandes máximas desse artista alemão do pós-guerra era a de que “toda pessoa é um artista”. Tal asserção, que Beuys carregou junto ao peito por longos anos, suscita inúmeras interpretações e tantos outros questionamentos. O que almejava ao expandir a possibilidade de ser artista a todos os seres humanos do planeta? E qual é a dimensão da palavra “artista” na afirmação?

De início devemos nos desvencilhar da tendência naif, arraigada na tradição ocidental, de tornar sinônimos os termos “artista” e “gênio”. É de praxe pensarmos o artista como alguém que nasce dotado de um dom, divino talvez, e que a todas as outras pessoas, reles mortais, não está consentida a possibilidade de sê-lo.

Com frequência nos deparamos com a idéia de que a maturação do talento de um “gênio” é um processo autônomo, “interior”, que acontece de modo mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo em questão. Esta idéia está associada à outra noção comum, a de que a criação de grandes obras de arte é independente da existência social de seu criador, de seu desenvolvimento e experiência como ser humano no meio de outros seres humanos.³

As faculdades lhe foram concedidas ainda no ventre materno com o propósito de saber dominar o ofício. O pensamento orientado a esse caminho é o mesmo que estabelece o artista como um artífice. Sendo assim, define-se o artista como aquele que, de frente para uma tela, por exemplo, externará todos os seus sentimentos e reflexões através de sua mão virtuosa, com um mínimo possível de dificuldade, originando uma obra-prima.

Foi na aula da antropóloga Lígia Dabul que tive o privilégio e o prazer de conhecer o sociólogo Norbert Elias através de uma de suas obras⁴. Deixei de lado algumas crenças que poderiam afetar meu juízo de valor sobre o livro e mergulhei no personagem que na obra em questão é foco do sociólogo. Os escritos de Elias nos passam grande credibilidade e veracidade pelo modo como o autor constrói seu pensamento acerca da vida do compositor Wolfgang Amadeus Mozart. O afastamento de cerca de 200 anos entre Mozart e Norbert Elias poderia, como é costumaz entre nós, suscitar falsos históricos, mas ao invés de colocar mais fichas no “fato” de que Mozart foi um grande gênio da humanidade, desde os cinco anos já compondo, Elias pinta um retrato extremamente sóbrio do que seriam os anos de existência do austríaco.

É verdade que o menino Wolfgang compunha desde cedo, sendo alvo de admiração da corte de Salzburgo e de outras cortes européias. O pai de Mozart, Leopold, era regente-substituto da corte, frustrado por sua posição (os músicos, integrantes da burguesia, eram apenas mais uma classe de trabalhadores como os cozinheiros ou copeiros), mas sem coragem de enfrentá-la, submetendo-se aos caprichos da aristocracia. Fez então, para o bem ou para o mal, o que muitos pais fazem quando seus sonhos de juventude não se materializam: depositou todas as suas esperanças na educação do filho caçula para que, de alguma forma, pudesse através dele satisfazer seus mais íntimos anseios. Encarregou-se da educação musical de Mozart desde os três anos de idade e, dia após dia, de 1762 (quando a criança prodígio tinha seis anos) a 1777, Leopold e seu rebento viveram uma rotina exaustiva, porém extremamente gratificante (para o pai), visitando as principais cortes da Europa e triunfando de maneira freqüente. O sucesso parecia inevitável visto que, já aos seis anos, Mozart tocava como adulto, surpreendendo a tudo e a todos. Contrariando suas próprias expectativas e, especialmente, as de seu pai, Mozart morre aos 35 anos rejeitado, incompreendido, falido e em profundo desespero.

Não resta dúvida de que Wolfgang Amadeus Mozart foi uma grande mente e um dos grandes artistas de sua época e de todas as épocas, todavia, tal constatação não nos obriga a dar-lhe o rótulo de gênio. As brincadeiras do pequeno John MacClaine são na rua, vendendo chicletes a pedido de sua mãe; Mozart (guardemos as devidas proporções) em sua infância tinha como brinquedos instrumentos musicais; suas brincadeiras faziam parte do projeto paterno de torná-lo um grande músico. Sabe-se também que foi um ser humano deveras carente e que a cada ocasião em que satisfazia as vontades de seu pai recebia como recompensa aquilo de que mais necessitava:

atenção e, sobretudo, amor. Sem negar de forma alguma sua extraordinária capacidade musical, percebeu que o mundo da música foi o seu universo desde o nascimento; a sociedade, refletida nesse caso principalmente em seu genitor, lhe impôs esse “fardo”. Fredric Jameson ao discursar sobre a *Utopia* de Thomas More, mais especificamente a respeito do desaparecimento das classes, das hierarquias e das desigualdades individuais, nos oferece uma visão bastante clara dessas construções sociais:

Visto que a natureza humana é histórica antes que natural, produzida por seres humanos antes que inscrita de forma inata nos genes ou no DNA, conclui-se que os seres humanos podem mudá-la e que ela não é um destino ou uma fatalidade, mas apenas o resultado da práxis humana.⁵

Ainda pensando em Joseph Beuys e na máxima que serve de combustível à essa escrita caminho um pouco mais, em direção à Walter Benjamin e seu texto *O autor como produtor*.⁶ Benjamin nos fala de um tipo de artista que abandonou os preceitos de Clement Greenberg, no tocante à autonomia da arte, e buscou uma aproximação com os contextos sociais em que está inserido, focando sua atividade “em função do que for útil ao proletariado, na luta de classes”.⁷

Sem a intenção de julgar os méritos da tese, a mudança de postura que Benjamin anuncia diluiu a barreira existente entre o artista e seu público, numa espécie de via de mão dupla, onde o espectador é também produtor. O surgimento de processos colaborativos que atenuaram as distinções entre autor e receptor e, conseqüentemente, o germinar da arte como ação ampliada no campo da vida nos permite estabelecer pontos de tangência com o conceito Beuysiano de escultura social, esgarçando, como desejava o artista alemão, a definição de arte de modo que todos exercitassem sua “criatividade latente [...] terminando por moldar a sociedade do futuro.”⁸ A preocupação de Beuys sempre esteve mais voltada para a humanidade de seus alunos do que para as obras que produziam, procurando estabelecer uma rede de cooperação (palavra de ordem) com o intuito de abarcar todas as camadas sociais transformando o planeta através da arte; queria retirar a arte e os indivíduos da situação de isolamento em que se encontravam, realizando, para isso, inúmeras ações e conferências.

Beuys acreditava que a arte deveria modificar concretamente a vida das pessoas, arte era sinônimo de libertação. Com sua premissa (todos são artistas) pretendia mudar o mundo que lhe era apresentado. Sendo artista, a solução que encontrou para dar vazão à sua volição foi articular um plano visionário político-social cuja base fundamental é a arte. Vemos, portanto, Beuys vestir todas as suas facetas (xamã, pedagogo, político, pastor) em suas ações para, no final, convergi-las em seu objetivo maior: salvar o mundo. Numa Europa assolada e horrorizada pela capacidade humana de destruir, um filho da Alemanha não teria dificuldades em colocar seu desígnio, dessa

vez bem intencionado, em prática. Estimamos (passado e presente unidos em verbo) as verdades da lenda Beuys, estimamos reconciliar o homem com o mundo.

Hoje a vida (num sentido mais amplo) está destroçada. A moral do homem está devastada. Não há possibilidade dos artistas permanecerem alheios aos acontecimentos. Uma sociedade de artistas (no sentido beuysiano do termo) poderia modificar esse panorama. Ou uma comunidade em que a criatividade de cada um pudesse aflorar em prol de um programa de cooperação mútuo. Criar é mudar, é desejar o super-homem; não nos moldes daquele perseguido por Nietzsche, mas no âmbito de se buscar um além homem diferente de nós, melhor. Precisamos nos permitir sonhar (palavra fora de moda), sonhar como fez Beuys e como ainda faz o menino John; agir, desejar, não o “desejo como carência (esperança ou paixão)”⁹, mas o “desejo como poder ou gozo (prazer ou ação).”¹⁰ Dessa maneira poderíamos realizar o “humilde” anseio, ainda distante, do pequeno John McClaine.



Figura 3 – Davi Ribeiro – Desejo um mundo melhor – 2008.

NOTAS

¹ Força Aérea Alemã.

² BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Editora Cosac e Naify, 2001, p. 12.

³ ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1995, p.53.

⁴ Ibid.

⁵ JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006, p. 265.

⁶ BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. In BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

⁷ Ibid., p. 120.

⁸ GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006, p. 141.

⁹ COMTE-SPONVILLE, André. *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 263.

¹⁰ Ibid., p. 263.

REFERÊNCIAS

BACH, Christina. *O Lugar Beuys*. In: Gávea. Rio de Janeiro, 1996, nº 14, PUC-RJ.

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

BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

COMTE-SPONVILLE, André. *A felicidade, desesperadamente*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A vida humana*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

_____. *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas – anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. *Clement Greenberg e o debate crítico*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FREIRE Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GABLIK, Suzi. *The Reenchantment of Art*. New York: Thames and Hudson, 2002.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HÉBER-SUFFRIN, Pierre. *O "Zaratustra" de Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

NOBLE, Richard. *Utopias*. Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT Press, 2009.

WRIGHT, Stephen. *The Delicate Essence of Artistic Collaboration*. London: Third Text, Vol. 18, Issue 6, 2004.

Os Múltiplos Beuys: Joseph Beuys na coleção Paola Colacurcio. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP; Centro Cultural FIESP, 2000.

Joseph Beuys: a revolução somos nós: 2010-2011. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.

Davi Ribeiro

Artista visual, performer e pesquisador; membro do corpo editorial da revista *Gambiarra*, mestrando em Ciência da Arte pela UFF, graduado em Artes Plásticas pela UERJ; por 2 anos foi Artista Visitante da mesma Universidade desenvolvendo sua pesquisa poética e estudos curatoriais. Desde sua primeira individual em 2005 (*Relicários Sociais*), participou de diversos eventos e exposições no Brasil e no exterior.

PASSEIO AO ZOOLOGICO – UM EMAIL ILUSTRADO

Jefferson Miranda,
Mestrando pelo PPGArtes /UERJ

RESUMO:

O motivo para o presente texto é instalar um lugar, precário e originário, de onde abordar a arte, tomada como instante de desvelamento em que, às coisas, se restitui o que elas também não são – seus deslimites. Tal lugar, pensado em palavras, assume-se como poesia. Foi, seguindo por caminhos abertos por Robert Smithson, e movido pela leitura de Martin Heidegger, em “A Origem da Obra de Arte”, do poema “deslimites da palavra”, de Manoel de Barros, e pela intuição das potencialidades veladas em se considerar a obra uma vertigem guardada por uma jaula, que propus uma ação a dar ensejo à instalação de um tal possível lugar. A ação, resultando num e-mail, consistiu em ir ao zoológico do Rio de Janeiro, aonde, quando menino, era levado para olhar um “outro”, e registrá-la segundo três estratégias, o foto-jornalismo, o diário pessoal e a ficção - o que me permitiu incorporar a re-escritura do conto “O búfalo”, de Clarice Lispector, à minha narrativa.

Palavras-chave: deslimite – desvelamento – *verboarte*

ABSTRACT:

The motif for this text is to rehearse an essay, precarious and original at once, from where art could be approached as an instant of unveiling, a glimpse in which it is also restituted to things what they are not – its “dis-limits”. When it comes to words, poetry is such an approach. The paths were opened by Robert Smithson, Martin Heidegger’s “The Origin of the Work of Art”, the poem “deslimites da palavra” by Manoel de Barros, and the intuition of the veiled potentialities of considering art a vertigo in a cage. I, thus, proposed an action to render a place to such approach. The action, which resulted in an email, was to go to the Rio de Janeiro’s Zoo, where I used to be taken when I was a kid, to look to the “Other”, and than write my impressions down under three strategies: photojournalism, journal and fiction - which allowed me to incorporate to my own narrative Clarice Lispector’s re-writing of her “O Búfalo”.

Key words: dis-limit – unveiling – verb-art

Meu Caro,

espero que tudo esteja bem aí com você. Sei que, em breve, estará em visita pelo Rio, mas mesmo assim, quis mandar este email. Às vezes, palavras à distância têm mais fôlego, para serem ditas e compreendidas.

Por aqui, tudo segue, sobretudo o tempo, que cada vez mais passa por cima de mim que nem gaveta apertando um cobertor. Que esquisito é gente, quando se dá conta das coisas por assalto. Um dia desses encontrei... e derrapei num buraco que o tempo tinha cavado bem embaixo de mim, sem eu perceber.

E olha que sou atento, você sabe. Mas é sempre bom desconfiar.

É fácil a gente começar a se proteger tanto e esquecer uma coisa que pelo menos eu sempre tentei manter acesa: minha ingenuidade diante das coisas do mundo. É um cabo de guerra esticado, e eu sou também esse cabo, a bem dizer.

Você bem sabe que, desde pouco mais de um ano, os dias têm sido menos fáceis pra mim. Mas a necessidade de seguir, os dias reclamando seus compromissos e todos os outros que inventamos para não nos sobrar mesmo tempo e termos motivo para dele reclamarmos e a ele imputarmos responsabilidades, me deixam cansado e esquecido. Mas sei, todos nós sabemos que essas coisas não se abafam assim tão facilmente.

Meu pai, muitos anos antes de falecer, um dia, cheguei em casa, já tarde da noite, entrei, a luz da sala estava apagada, mas eu o ouvi. Ele estava ali, no escuro, chorando baixinho. Essas coisas não precisamos perguntar porquê. Na verdade, todos já sabemos.

É, às vezes ficamos mesmo tão perdidos como o pobre do cachorro na mudança.

Preciso olhar pras coisas. É o que tenho anotado todos os dias numa agenda que carrego intimamente. Como uma prece e eu fiel servo de minhas obrigações espirituais. Preciso olhar pras coisas. Como se nunca as tivesse visto.

Preciso deixar de ser um terreno baldio com insetos e entulhos dentro. Não tenho os predicados de uma lata, nem sou uma pessoa sem ninguém dentro, ou um pé de sapato jogado no beco. Não consegui ainda a solidão de um caixote, tudo como diz o Manoel de Barros.

E aí, num desses dias, estou eu tendo que resolver mais uma dessas infundáveis tarefas do existir-no-mundo.

São 11:47.

Entro no ônibus e, depois, é tanta coisa a exigir minha atenção passando pela cabeça, no meio de tanto embaralhamento que, por um instante, muito breve, mas terrivelmente assustador, eu me esqueço para onde estou indo e até mesmo onde estou. Já é o Rebouças que está à minha frente, e ao meu lado passa o último ponto onde poderia descer, antes dele. Não sei por que impulso, vontade, transgressão, ou ao contrário, por tamanha vergonha e timidez, eu não puxo o sinal, e o túnel então se aproxima.

Invento que todos no ônibus se voltam para mim, neste momento, recriminando meu comportamento, mas logo finjo uma ocupação para qual me socorre meu pequeno caderno de anotações mais cheio de papéis avulsos que.

No meu peito, uma coisa soca de dentro. A cabeça afunda num rodaminho grosso e muito lento. Dá uma volta.

O dia, que andava turvo nesta semana, é um cristal desengordurado, fino e azul. O vento bate no rosto e levanto então a cabeça para melhor afrontá-lo. O ônibus segue pelo elevado e os topos da cidade então sobressaem de uma enchente de concreto. No próximo ponto, parada solicitada, algumas pessoas descem. Estou próximo à Praça da Bandeira. Decido fechar o caderno, guardar os papéis e me abandonar ao trajeto do ônibus.

463: Copacabana – São Cristóvão.

Algum clássico da antiguidade já disse que voltar a um lugar é reencontrar as sensações que ali vivemos. É, então, passeio no tempo.

Era isso que me engolia. A sensação cada vez mais próxima e mesmo ameaçadora de encontrar um passado amontoado, por trás da mudez traiçoeira daqueles passarinhos, árvores e lagos da Quinta da Boa Vista, onde o ônibus me despejou. Um lugar, um dia habitado por mim, meu pai e meus primos, hoje seduzido pela paciência sonolenta do capim, trepadeira, formiga e insetos pequenos mas alados.

Desci no ponto final. Atravessava os jardins já sabendo para onde seguir. Não sei se acredito em coincidências, meu caro; mas sempre fico martelando sobre o-que-é-isso-que-acontece-quando-você-precisa-sem-saber-porquê-que-



algo-aconteça-e-ele-acontece-quando-você-está-ocupado-com-tantas-outras-coisas-e-precisa-parar-para-saber-o-que-é. Que nome tem isto?

Pois eu estava à caminho do zoológico. Aquele lugar que meu pai, principalmente, gostava para passear comigo e sempre que um primo nos visitava era a desculpa de que precisava para me levar até lá. Talvez por saudade de alguma ancestralidade roceira que o fazia mais íntimo dos bichos. Lugar para olhar o outro, para olhar o que não se confundiria comigo, posso hoje dizer; sua forma talvez cuidadosa de pai de dizer que mesmo o mundo que habita em mim também tem seu fora e sempre o terá. E, paternamente, me preparasse para o infundo embate.

R\$6,00. Dou R\$10,00 e recebo o troco. Dirijo-me para a entrada. Olho lá em cima e uma garça bem no alto voa com um graveto no bico. Cruzo mais uma da série de grades de que agora me dou conta atravessar para dentro-fora: a porta do ônibus, a roleta do trocador, a porta de saída, a entrada na quinta, a entrada do zoológico.

12:31.

Percorro sem sentido certo as fileiras de jaulas com seus bichos dentro, olhando-os por curiosidade desinteressada e passageira. Pois o que estou mesmo à procura, enquanto embaralho os caminhos, é um olhar. Estou ali não mais para olhar, mas para ser olhado por mim, num como eu-era. E, talvez só assim, ameaçar um outro olhar para as coisas.

Aves galiformes, coraciformes, piciformes, psittaciformes; cobras, iguanas e lagartos. Cadê o camaleão? Não sei, ainda não encontrei. Vou achar antes de você, quer apostar? Eu também não vi ainda. Ahn. Ali! Um menino abraça minha cabeça com a intimidade que só as crianças podem ter com estranhos e me localiza o bicho agora verde, por trás das folhas de um galho. Tão recuado quanto o galho, tão verde como as folhas. Aqueles bichos são além de si. O que eles imitam quando imitam o que são? Eles guardam a paisagem que habitam ou são elas, bobos reflexos, que habitam neles? Tartarugas amontoadas como que por efeito dominó; babuínos da guiné, amarelo, sagrado; macacos rhesus, verde, de topete, da cauda longa; chimpanzé; mandril; orangotango. Que bicho mais feio, cruces. Olha! Jaguarandi; lince; lobos; suçuarana; leopardo, tigres de bengala, siberiano. Esses bichos tão muito desanimados. Eu quero ver o leão. Cadê? Leão. Eu vir pro zoológico e só olhar pra família, reclama uma mãe com uma penca de crianças em volta. Cachorro do mato; elefante; girafa; tamanduá; veado; ema; lontra; pingüim; jacaré; condor; lhamas; gaviões; hipopótamo; harpia; urubu rei; urso; gansos e cisnes. Eu queria ter trazido minha máscara de michael jackson pra assustar o adilsinho. E o presumido adilsinho, com menos de dois anos, sorri.

E tudo aquilo que agora desfila diante de minha procura, chama minha atenção por sua imaculada indiferença, pois que em nada dependem de mim para existirem e se angustiarem – ou não – nos seus cativeiros.



Tudo agora desfila diante de minha procura por uma apreensão mais virgem das coisas, por um olhar desprotegido, nem que fosse daqueles olhos que alvejaram os horizontes logo depois do dilúvio. Olhar para o mundo como se fosse uma obra de arte. Mas como, se olho para ela como aprendi a olhar para o mundo?

É que tenho a crença ingênua mas fazer o quê? de que a arte guarda bem lá no fundo e por isso muitas vezes esquecido o quando incessante as coisas são desconhecidas e podem assim ser descobertas.

Precisaria, então, remontar à época dos deslimites, antes mesmo de o universo todo soluçar, época que quero inventar quando tudo a tudo era aderido. E neste tempo de aderência primordial a coisa se desconhecia, pois que era coisa-e-seu-nome-e-quem-a-nomeia-e-tudo-o-mais-e-quem-para-ela-não-ta-nem-aí. Depois é que do deslimite arrancou-se um pedaço, para dele se fazer o mundo, as coisas, os nomes e tudo mais que há e pode haver e também não há e nem pode.

E é neste tempo, pelo qual procuro o olhar do eu-era a fim de restituir meu olhar para o mundo, ali, diante da brutalidade de penas, pêlos, garras, bicos, chifres, patas e escamas, é neste tempo que – acredito – se conjuga o verbo arte.

Tempo todo generoso o dos deslimites, nele o verboarte ganha poder de enfrentamento do mundo, mas ao contrário também, já que onde ele encosta as coisas se deslimitam - (re)tornam ao estado de aderência primordial do universo, ao que elas também não são, para além do que disso se diz.

Uma pedra, tão comum a todas as outras pedras que existem hoje e sempre, quando o verboarte nela encosta, ela se deslimita, e se instaura uma outra maneira de (des)conhecer todas as outras pedras existentes, que já existiram e quiçá venham a existir. Pois agora ela é, no nosso tacanho jeito de desconhecer, pedra-e.

Alforria das coisas, no verboarte, deslimite não é circunstância, mas condição. Estará sempre. Daí que as coisas uma vez tocadas vão sempre se deixar pegar só para escapular, assim desvelando sempre o seu outro de coisa,

o mundo-universo inteiro que nela dorme. A incognoscibilidade, portanto, resiste. E o que então se desvela não é um segredo, ou enigma guardado e oculto, que o verboarte institui e quer contar; o desvelamento que obra sem cessar é do trágico e humano e, uma vez sabido, também apaziguador, embate justamente entre enfrentamento e incognoscibilidade.

Não sendo finalidade, não poderia ser essa vontade que quer alçar o verboarte, colocar diante de mim a (des)coisa para aí descobrir em mim mesmo a possibilidade de estar no mundo de uma maneira diferente?

Na sua tentativa de encarar originariamente o mundo, o verboarte, se o desvela, é por tratá-los – ao desvelamento e ao mundo -, deslimitando-os, e, assim, como possibilidades. Sua ação é, portanto, libertária, e é daí que não se pode emparelhá-la a da ciência, que não suporta por definição o que foge dos limites que impõe.

Percebo, desde que as rodas de bicicletas, urinóis e apoios para garrafas me sopraram isso, que o verboarte fecunda também tudo o que sobra, e tudo o que sobra é sobra e pegada e coisa deslimitada, que se incestuam, todas.

Mas como falar de uma coisa que está também para além da coisa que é e que agora assume todos os seus deslimites? O que é falar dos deslimites das coisas se eles não são? É possível?

Há também no verboarte uma inelutável rachadura - quando falar é faltar. Saber que algo inelutavelmente escapa é admitir os deslimites do verbo e da própria fala. A fala então bordeja em torno, entre mim e o verboarte, convidando a encerrar o mundo e nele me entender pelo silêncio que o desvelamento encerra e encerrará. Mas que minha curiosidade inquieta sempre inquire.

Do que posso falar, então, talvez seja dos limites que se deslimitam no verboarte, e, por mais que intua sobre seus desfolhamentos múltiplos, dele só poderei tratar sendo um místico – a que somente aqueles, poucos certamente, que partilhassem da minha fé dariam crédito –, ou poeta.

O verboarte, sendo assim, frustra falas que não sejam meras possibilidades ou poesia.

Mas tudo isso é afinal ficção de que faço prosa. E se a faço com certa certeza é só para colar nela um dom de iludir.

Por volta de 16:45.

Deve ser próximo da hora de fechamento do zoológico; agora, o vento sacode os verdes das árvores e no céu o dia se turva. Minha cabeça parece solta dentro de mim. Estou afastado numa área menos ocupada; ali é a natureza espontânea que habita. Não mastigo nada desde que saí hoje cedo de casa, e a isso atribuo o gosto desagradável de mim mesmo que de vez em quando minha língua sente de dentro. Um banco de cimento que resta cravado bem mais à frente, é para ele que vou me sentar. Meus pés estão crescidos e minhas mãos, que ficaram tanto tempo penduradas ao lado do corpo, também.

Quem sabe se não tem uma coisa no meu bem de dentro ou se eu tenho uma coisa crescendo dentro de mim sempre fazendo eu querer uma coisa, essa coisa que não tem um nome, nunca tem nome mas que toda pessoa comum é e quer e não tem todo mundo sente assim e quando sente dá sossego, mas não esquecimento, esquecimento não quero, esquecimento me faz sofrer por antecipação.

O cimento lembrava ainda o sol quente que nele se deitara e me avisava que sentava em cima dos dois. Não ouvi o aviso. Também não ouvi os passarinhos que faziam buliço nas árvores nem o som distante dos automóveis que diziam que a vida corria ou mesmo os barulhos esquisitos dos bichos nas suas jaulas. Não ouvi alguns funcionários que se organizavam criteriosos em nenhuma outra ocasião como quando para o fechamento do parque nem o casal que sem saber de onde vinha passava diante de mim, ele seguindo com uma câmara pendurada no pescoço ela se detendo sobre algo que estava no chão chamando pela atenção dele e ele só seguindo. Pensei que fosse minha correntinha. Olha isso aqui. Isso não ouvi dela que também tinha perdido alguma coisa que também não estava ali. E o acaso-sei-lá desse passeio ao zoológico era só uma invenção tola que tinha feito querendo achar resposta para as perguntas que eu não sabia fazer, um motivo a que pudesse atribuir justificando minha súbita estancada no meio dessa legião de pessoas antes invisíveis que acreditam que sem felicidade também se vive e com os quais invisível a mim mesmo igual eu ia. Sentado ali eu começava a recuar de costas para onde? não sei. Quem me dera chorar dizer tudo com lágrimas sempre achei não-sei-bonito gente que chora fácil sem ter que falar pra ser entendida mas que sentido tem as lágrimas quando o mundo todo perdeu o sentido e além do mais todos os casos são o mesmo caso até nos jornais. Agora. Eu quero ter direito a minha feiúra a minha pobreza e até a minha certa ignorância Deus me perdoe e ainda assim poder me olhar e sentir que sou feliz sim. Sentado nesse banco diante de uma cerca que tem o dentro vazio. Sentado nesse banco diante de uma cerca que ponho o mundo nele. Sentado nesse banco diante de uma cerca de que escondi as etiquetas das coisas.

Quero desconhecer o mundo. E me assustar eu sei.

Acho que já comecei a morrer a minha morte.

Urubus rondam do alto. Minha cabeça solta despenca mais uma vez de dentro. O corpo é fraco e desobediente não se levanta quer se deixar brotar aos pés do cimento do banco. Uma gargalhada e um até amanhã voam de longe para longe. Estou tão sozinho no mundo agora como se estivesse amando. Fecho a cara aperto os olhos e a partir daqui só olharei para bem perto como sempre faço quando o mundo tonteia em mim. Respiro ajeito a bolsa e me levanto com cuidado pensando em que direção tomar. Alguma coisa se move dentro da cerca. As etiquetas escondidas balançam em algum lugar. Vem de detrás de grandes pedras quase do lado de lá da cerca um roçar pesado e escuro. Paro. E deixo a cabeça pousar o olho lá. Nada. Se se esquecessem

de mim naquele museu de coisas que respiram nas suas jaulas eu também seria indiferente às jaulas, às coisas que respiram e ao esquecimento - aquela sensação que me assombrava quando trocava a mão de meu pai catando-a sem ver por alguma gorda macia e suada de uma senhora da rua. Mas eu



era menino então e meu pai não tinha ainda a etiqueta de morto. Meus pés apontavam um caminho diferente do corpo voltado para o nada de detrás das pedras. Tive a impressão não-sei-porque que um ralo se etiquetaria dentro da cerca. E ele não mais tardou a ir aparecendo: uma ponta, um chifre, uma cabeça, um olho pesadamente vinham para o centro dali enquanto o chão começava mas bem devagar a girar em volta deles. E eu já começava a ir desaparecendo.

Um búfalo.

O bafo saía quente das narinas do animal com a pele talhada da escuridão. E avançava. Por que me demorei tanto a decidir ir embora? Tenho essa mania covarde ou perversa de deixar as coisas pousarem até começarem a criar raízes e aí eu já não saber o que fazer com elas brotadas. Invento condições que tomam as decisões na minha vez e podia já ter sido o terceiro bicho que encontrasse dormindo ou a segunda jaula que encontrasse vazia ou a quinta criança que passasse com um saco de pipoca, qualquer número de qualquer coisa. Mas eu prorrogo sempre bobo espero acreditando que o mundo é diferente comigo ou com as minhas dores e ele virá me pegar na escola depois da aula. Por quê? Eu agora estou ali. Sem forças. Fracassado. Capitulo desaparecendo dentro de um sono de abandono.

O búfalo vem mais. O chão gira forte. E com ele todo o mundo parece tremer. Ai seu eu pudesse uma vez só saber mas saber mesmo que segredos não há por trás das coisas que são elas mesmas segredos que não me habituo a desconhecer. Se eu pudesse ao menos admitir mas admitir do fundo da alma com toda confiança de um missionário que posso habitar solitário e feliz o selvagem coração das coisas. Ai.

E tudo girava mais e mais. O vento então capturado fazia estardalhaço. O búfalo próximo da cerca pára perto de mim. Ergue a cabeça negra com chifre e olhos. Olho no olho do búfalo e não estou mais dentro de mim. Estou no olho dele de búfalo e ele me corrompe para coisa. O búfalo me arte. Retira meus limites e me larga naquela jaula que encerra uma vertigem.

É assim que ele me confessa no sussurro quente de fazer arrepiar os cabelos do braço e correr um bicho ligeiro na espinha o ser desse verbo: uma jaula que encerra uma vertigem. E fazendo me olhar dentro dele arrasta o universo todo que gira com ele eu-já-não-sendo-o-sujeito-das-frases-nem-que-enuncio. Acho que vou cair e um funcionário do zoológico me pega forte no meu braço senhor! e então já desconheço o que ele me diz.

Jefferson Miranda

artista visual, particularmente interessado em encenações fora da disciplina cênica, pesquisador cursando mestrado no Instituto de Artes da Uerj, com bolsa de pesquisa da CAPES, e diretor da ciateatroautônomo, com a qual vem realizando diversos projetos desde 1989.

OS PRESSUPOSTOS DA CRIAÇÃO NA FONDAZIONE PONTEDERA TEATRO – PRIMEIRAS REFLEXÕES OU TOMANDO FÔLEGO PARA UMA TRAVESSIA

Leticia Maciel Leonardi

Aluna do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – Unesp,
Mestranda em Estética e poéticas cênicas- Or. José Manuel Lázaro de
Ortecho Ramírez, Prof. Dr. do Instituto de Artes da Unesp

RESUMO

Este artigo prevê a análise do processo criativo do ator na *Fondazione Pontedera Teatro*, Itália, hoje e ao longo de sua história. Como processo criativo entende-se a dramaturgia viva elaborada pelo ator em processos de montagem que o compreenda como criador e, portanto também produtor de uma dramaturgia.

Ao longo da primeira etapa, estabeleceremos um panorama sobre a história teatral da cidade italiana, perpassando a busca por uma auto pedagogia e o ideal de um novo ator. Na segunda etapa, estabeleceremos o que compreendemos por dramaturgia a fim de esboçar conceitos comuns no trabalho dos atores deste contexto. Identificaremos em meio a essas considerações a idéia de “elementos simbólicos geradores”, conceito provisório utilizado para definir aspectos que compõem a cena e são utilizados no processo de criação tais como: mito, símbolo e arquétipo.

O referencial teórico utilizado para abordagem do conceito de dramaturgia do ator está alicerçado em Matteo Bonfitto e Odette Aslan. Jerzy Grotowski, pela sua estrita relação com o teatro de Pontedera, constitui ainda, referencial fundamental para as questões levantadas, assim como Eugenio Barba. Na última etapa do artigo iremos contrapor as idéias apresentadas a partir de noções de cultura abordadas por Terry Eagleton, no capítulo Versões de Cultura do Livro A idéia de Cultura.

Travessia, na perspectiva de “remexer através de” mais do que atravessar de uma margem a outra é a metáfora utilizada ao longo do artigo que trará à tona este importante centro internacional, relativamente desconhecido em termos históricos no nosso país.

Palavras-chave: dramaturgia do ator, processo de criação, Fondazione Pontedera Teatro, Jerzy Grotowski, Roberto Bacci

ABSTRACT

This project foresees an analysis of the creative actor's process in *Fondazione Pontedera Teatro*, Italy, today and throughout its history. The creative process is understood here by the drama alive drafted by the actor in an assembly process that understand him like a creator and therefore a producer of a drama.

Throughout the first step, we will establish an overview of the theatrical history of the Italian city, passing the search for an ideal self and the pedagogy of a new actor. In the second step, we will establish what we understand to playwriting in order to outline common approaches in the work of actors in this context. Identify among these considerations the idea of “symbolic elements generators”, provisionally concept used to define aspects that compose the scene and are used in the design process such as myth, symbol and archetype. The theoretical framework used to approach the concept of drama is rooted in the actor Matteo Bonfitto and Odette Aslan. Jerzy Grotowski, by its strict relation to the Pontedera Theatre, is also essential reference to the issues raised, and Eugenio Barba. In the last stage of the paper we contrast the ideas presented from notions of culture addressed by Terry Eagleton, in chapter versions of Culture of the Book The idea of Culture.

Crossing from the perspective of “rummage through” more than crossing from one shore to another is the metaphor used throughout the paper that will bring forth this important international center, in historical terms relatively unknown in our country.

Keywords: Dramatic Actor, creative process, Fondazione Pontedera Teatro, Jerzy Grotowski, Roberto Bacci

Vi o por cima das ondas, a golpeá-las,
E a cavalgar-lhes o dorso; trilhou as águas,

...

Remando a si mesmo...

(A Tempestade- W. Shakespeare- Ato II, Cena I)1

1. Introdução

É historicamente tardia a acepção do substantivo feminino “travessia” sob a forma (rad. *travess-* + *-ia*) ; entendido como ‘ato de atravessar’ uma região, um continente, um mar. Segundo o dicionário Houaiss, primeiramente a palavra surgiu ligada não propriamente a *através*, mas ao radical de (*a*)*travessar*; ver *ver(t/s)-*; f.hist. sXV *travessia*, sXV *trauessya*, 1659 *travisia*. *Travessar*, (lat.tar. *transverso*) é algo como “remexer através”. É principalmente neste sentido, que propomos neste artigo “a travessia”, é ela uma breve reflexão dos processos de criação do ator na Fondazione Pontedera Teatro Itália em continente americano, mas principalmente, para além de atravessar o Mediterrâneo e o Oceano Atlântico, propomos um remexer através destes mares.

1.1 Breve histórico de Pontedera

Pontedera é uma pequena cidade industrial localizada na região toscana da Itália. Era é o nome do rio que batiza a cidade, sobre ele uma ponte, daí o significado do nome Pontedera, ou seja, ponte sobre o rio Era. A história desta cidade reflete e refrata os paradigmas da história do teatro no século XX: a busca por um novo teatro, um ator criador, uma auto-pedagogia, a busca por um corpo livre de bloqueios corporais e, sobretudo, fazer da ética uma primazia no ofício teatral em busca da humanidade do ator.

A história desta cidade surge com um grupo influenciado pelos ideais do Living Theatre, ele dará origem ao Piccolo Teatro di Pontedera, que mais tarde terá como diretor um jovem pisano conhecido de Eugenio Barba. Roberto Bacci é este jovem, ele criará a Compagnia Laboratorio, e junto a Carla Pollastrelli o Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale que em 1986 passa a abrigar o polonês, então exilado, Jerzy Grotowski. Junto a

Thomas Richards, Grotowski, fundará o Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

Nesses trinta e cinco anos de trabalho desde o Piccolo, a preparação dos atores em Pontedera sofreu diversas transformações. O Piccolo Teatro de Pontedera, que deu origem a toda uma geração teatral, surge em 1974, por iniciativa do filho de um industrial, Dario Marconcini. Mirella Schino ressalta no livro *Il Crocevia Del Ponte D'Era*² que para poder pensar o impacto sobre a cidade exercido por um grupo de pesquisa teatral naqueles anos era preciso compreender este fenômeno como um sintoma de qualquer coisa muito maior. Segundo ela, esta era uma geração que, através de revistas e livros, criava uma identidade profunda com o teatro, e por isso se questionava incessantemente sobre as problemáticas do ator. “Então, a chegada de Grotowski neste período é sentida como a força de um meteoro”.

Silvia Pasello, ex-atriz da Compagnia Laboratorio e idealizadora do atual curso de auto-formação³ diz em entrevista “que devemos compreender que teatro de grupo nos anos 70 queria dizer, e ainda quer dizer, muitas coisas, mas em primeiro lugar auto-pedagogia, uma maneira de evitar a escola”⁴. O teatro vivia o momento da superação dos próprios limites. O training era o signo de uma pesquisa técnica que devia transformar o interno e o externo de quem o fazia. Para ilustrar este momento Mirella Schino traz um trecho de um artigo de Barba que circulava na época:

No nosso teatro não existem professores, não existem pedagogos, são os próprios atores que têm criado o treinamento. Os companheiros mais velhos dão conselhos, colocam a sua experiência a serviço dos mais jovens. Orientado por um dos mais velhos, o jovem começa a assimilar uma série de determinados exercícios que uma vez padronizada lhe permite traduzi-la pessoalmente[...] nisso consiste o valor essencial do treinamento: auto disciplina diária, personalização do trabalho, demonstração de que se pode mudar. [...] O treinamento é um encontro com a realidade que se escolheu: qualquer coisa que se faça, conversa com todo seu ser. Por isso falamos de preparação, do training e não de uma escola [...] para chegar a este ponto de liberdade precisamos de auto disciplina.⁵

Além do pensamento presente no Piccolo e nos grupos dos anos 70, este tinha uma característica que o diferenciava da grande maioria dos grupos: seus atores não eram somente atores, mas homens e mulheres de teatro. Isso podia ser observado na divisão do trabalho burocrático interno do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatral, até então feito pelos próprios atores. Aos poucos o Centro foi criando autonomia do grupo e cada vez mais tornava-se um órgão independente, até que em 1986 o Piccolo Teatro de Pontedera chega ao fim, dando origem à primeira formação da Compagnia Laboratorio di Pontedera e uma nova fase teatral.

Para compreender a fase seguinte, é preciso saber que no fim dos anos 70 e na década de 80 crescia na Europa o número de atores nascidos e

formados no ambiente do teatro de grupo que passavam a trabalhar como atores independentes. Na cidade de Volterra, vizinha a Pontedera, viviam três destes atores. Eram eles: Stéfano Vercelli, François Kahn e Laura Colombo, todos oriundos do projeto Teatro delle Fonti. O projeto envolvia pessoas de diferentes culturas e compreendia aspectos dramáticos e ritualísticos ligados a tradições antigas e suas estruturas originais. Estes atores aliados a Bacci e mais tarde Silvia Pasello darão origem à primeira formação da Compagnia Laboratorio. O grupo que até então era estável, caracterizava-se por utilizar-se de princípios rígidos de treinamento e a busca por uma auto-pedagogia. Muitos desses processos de criação estiveram voltados para espaços não convencionais que estabeleciam proximidade entre atores e público.

Com o passar dos anos, pessoas mais jovens passaram a integrar o coletivo que durante um período compreendeu sujeitos de gerações bastante diversas. Em 2009 a Companhia Laboratorio di Pontedera, agora semi-estável, era composta por oito atores jovens de diferentes regiões da Itália que costumavam se encontrar em momentos específicos, como cursos, ensaios e criação de espetáculos. A maioria dos integrantes tem uma formação acadêmica ou técnica na área, além de experiências em outros grupos. A dramaturgia produzida por este coletivo está centrada em espaços fechados, embora não necessariamente em palco italiano. Ora os atores se utilizam de um texto, ora o produzem.

Foi em 1996 que o Centro Per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale passou a ser Pontedera Teatro, uma Fundação pública que recebe fundos e incentivos da Província e da Comune. Em 2008, inaugurou-se o Teatro Era, um projeto do arquiteto Marco Gaudenzi que abriga, além da grande sala de espetáculo interna, um anfiteatro externo, salas de ensaio e infra-estrutura para receber as companhias.

Quem conhece o novo Teatro Era, não pode imaginar toda história que o precede, mas existe na Via Manzoni um espaço cujo letreiro ainda é Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale. As referências desse passado estão presentes ainda hoje no Teatro Era, que continua a abrigar nas proximidades o Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. O Workcenter tem por sua base a prática sistemática de elementos técnicos da arte performativa e a sua relação com as tradições culturais, ritualísticas e antigas tanto do oriente quanto do ocidente. O objetivo do Workcenter é transmitir conclusões práticas, técnicas, metodológicas e criativas ligadas ao trabalho que Grotowski desenvolveu nos últimos trinta anos.

A partir desta descrição é possível perceber que a Fondazione Pontedera Teatro é uma rede constituída por práticas e fazeres distintos, mas que se encontram em determinados aspectos, pois dizem respeito à produção de uma dramaturgia do ator, ou seja, vislumbram enquanto ponto de partida para a criação o consenso de que o ator é o sujeito criador de uma poética. Outro dado importante, e que será analisado ao longo de minha pesquisa de

mestrado⁶ é a incidência de elementos simbólicos, míticos e arquetípicos no processo de criação dos atores da Compagnia Laboratorio di Pontedera.

1.2 Algumas considerações sobre dramaturgia

Para compreender melhor este ideal de ator, ao qual nos referimos e a busca por um novo teatro, é importante que nos debruçemos sobre o conceito de dramaturgia que mencionamos numa perspectiva histórica. O termo neste sentido está intimamente relacionado à idéia de encenação, ou seja, com o surgimento e desenvolvimento dela após a instalação da luz elétrica na maior parte dos teatros na Europa em 1880⁷, o palco deixa de ser espaço exclusivo de execução do texto. Este por sua vez, passa a articular-se com os demais elementos que compõe a cena, a fim de transmitir ao público informações não evidentes na escrita e de acordo com uma determinada leitura. Cada vez mais o texto se abre para novas possibilidades de interpretação e conseqüentemente concede maior liberdade de criação para o ator, chegando ao ponto em que todo o processo de criação encontra-se sob seu domínio.

Nessa perspectiva, a própria função do ator sofre transformações e se traçamos uma linha analisando a evolução histórica do entendimento de sua figura, perceberemos a transição entre a idéia de “monstro sagrado”, ao conceito do ator como “interprete de si mesmo”. A compreensão desta última concepção é importante para a proposta pesquisa, já que o polonês, Jerzy Grotowski, divide com outros contemporâneos a idéia de que o ator não cria um personagem e sim se empresta para um ato, no qual desvenda a si mesmo:

Como representante do gênero humano nas condições contemporâneas. Choca-se na sua palpabilidade espiritual e corpórea com um certo modelo humano elementar, com o modelo de um personagem e uma situação, destilados do drama: é como se literalmente se encarnasse no mito⁸.

A citação revela tanto a concepção do que é o trabalho do ator para Grotowski como a importância deste “modelo humano elementar” em seu processo. Esta estrutura elementar pode ser visualizada no mito, que por sua vez articula-se com outros elementos simbólicos geradores.

1.3 Elementos Simbólicos Geradores

Ainda tratando-se desta concepção, onde o ator se empresta para um ato, onde desvenda a si mesmo, é possível situar pontos de contato entre esta idéia e o processo de encenadores deste contexto como Eugenio Barba e possivelmente Roberto Bacci. Isto porque a compreensão destes elementos simbólicos geradores no espetáculo teatral nos leva a constituição de uma dramaturgia para além do racional. Por elementos simbólicos geradores, compreendemos os aspectos originais presentes em uma cultura e tradição, Grotowski denominava este procedimento de “jogo dos eternos retornos”, ou

seja, como tudo aquilo que ressurge do passado e tem força e vitalidade no imaginário simbólico de um povo, de uma cultura.

2.0 A idéia de Cultura ou remexendo através do conceito

É inegável a importância destes encenadores em nosso contexto e, sobretudo, as influências exercidas na prática teatral de grupos brasileiros e ocidentais, como por exemplo A Casa Laboratório para as Artes do Teatro, em São Paulo, sob direção de Cacá Carvalho e em parceria com a Fondazione Pontedera Teatro. Algumas influências tornam certos conceitos evidentes no exercício do ofício de ator: idéias como a ética no fazer teatral, o cultivo de um corpo livre de bloqueios, o treinamento como um processo de vencer obstáculos impostos pela sociedade e pela cultura, todas essas terminologias nos parecem tão naturais que muitas vezes não fazemos questionamentos que antecedem inclusive as próprias terminologias.

Se de fato existem princípios simbólicos originais e norteadores do processo de criação dos atores da Compagnia Laboratorio di Pontedera, tais como símbolo, mito e arquétipo e se partindo da perspectiva de Grotowski e de Eugenio Barba, que estes são reveladores de um imaginário e de uma cultura, então façamos o exercício primeiro que nos foi sugerido “remexamos através de”. Remexer através de, neste caso, seria anterior a buscar respostas para esta hipótese, seria algo como nos perguntar o que entendemos por imaginário e principalmente o que entendemos por cultura.

Tarefa árdua, para não dizer impossível de ser aprofundada neste breve artigo. Terry Eagleton⁹, a exemplo, afirma que “cultura” está entre as três palavras mais difíceis de serem definidas no nosso vocabulário. A fim de apresentar a idéia de cultura presente no discurso contemporâneo o autor busca as origens etimológicas da palavra e as transformações e valores atribuídos a ela ao longo da história. É numa acepção política, além da antropologia e do esteticismo ligado às artes, que no decorrer do livro - A idéia de Cultura- Eagleton estabelece as diversas versões da palavra, chamando a atenção para o modismo que se institui no século XX ligado ao conceito. A cultura sendo vista como as manifestações populares e tradições primitivas sob a ótica do exótico, “do holístico, do orgânico, sensível, autotélico e recordável”. Segundo o autor, esta idéia de cultura como identidade, estabelece idealizações do “primitivo” como “crítica” ao Ocidente, sem, porém contextualizar as relações históricas e políticas que as cercam.

Definir o próprio mundo da vida como uma cultura é arriscar-se a relativizá-lo. Para uma pessoa, seu próprio modo de vida é simplesmente humano; são os outros que são étnicos, idiossincráticos, culturalmente peculiares. De maneira análoga, seus próprios pontos de vista são razoáveis, ao passo que os dos outros são extremistas.¹⁰

Ao pensar em estruturas originais comuns às culturas, como forma de buscar a verdade no trabalho do ator e a humanidade deste, estamos

provavelmente buscando aquilo que em nós é original, e corremos o sério risco de estarmos nos referindo de maneira autocêntrica e dogmática a conceitos tão díspares e complexos como cultura, verdade e humanidade.

Ao buscarmos estruturas originais presentes em toda cultura, sob a ótica do que é comum ao nosso olhar cultural, estamos, segundo o autor, buscando maneiras de evitar conflitos e uma visão partidária. A cultura, neste sentido aparenta ser uma concepção politicamente neutra. Em sua perspectiva marxista, Eagleton afirma que ao se utilizar dessa idéia de cultura, enquanto identidade e portanto, unidade protegida da crítica e com finalidades pseudo-desinteressadas, existe, na verdade, um processo de reforçar a estrutura social vigente: “como exercício livre de pensamento desinteressado, ela pode extrair interesses sociais egoístas; mas uma vez que os esconde em nome do todo social, reforça a própria ordem social que censura”.

Neste momento dezenas de perguntas afloram sobre o que representam os processos de criação do ator e os teatros que cercam o rio Era. Existe uma genealogia entre esses encenadores? De que maneira os elementos simbólicos geradores como mito, arquétipo e símbolo são estímulos no processo de criação dos atores e até que ponto conectam-se e se desconectam com as estruturas políticas e sociais? Qual foi a influência destes encenadores sobre Roberto Bacci? Como os atores da Compagnia Laboratorio di Pontedera entendem estes elementos simbólicos geradores?

Lançar-se a estas perguntas é mergulhar entre as ondas, remexer através delas contra a corrente e os ventos. Este é um exercício de problematização das nossas verdades, certezas e terminologias, ele se assemelha a imagem que Terry Eagleton nos trás de Ferdinando, personagem da *Tempestade*, nadando rumo à praia. Ferdinando “golpeia as ondas” para “cavalgar-lhes o dorso”, ou seja, ao mesmo tempo que vai contra a correnteza é também por ela levado e sustentado, estabelecendo com o mar uma relação dialética.

Nadar é uma imagem apropriada dessa interação, uma vez que o nadador cria ativamente a corrente que o sustenta, manejando as ondas de modo que elas possam responder mantendo-o à tona.[...] rema-se num oceano que não é de modo algum só material dócil, mas “belicoso”, antagonico recalcitrante a modelagem humana.¹¹

E somente através deste exercício dialético, semelhante ao ato de nadar, que será possível enxergar o oposto do que não é, e o que não é, para vislumbrar momentaneamente “o desencontro” daquilo que pode ser. É através deste pensamento de uma cultura crítica que podemos localizar as potencialidades produzidas pela história - e pela própria cultura- que trabalham subversivamente dentro dela.

Para nós artistas brasileiros é muito mais do que um debruçar sobre as possibilidades de criação do ator no século XX e XXI, é mais do que buscar o ator –criador que tanto almejamos. Lançar-se nesta travessia, é “golpear as ondas” para “cavalgar-lhes o dorso”, é um processo de reconhecimento

do que somos, do que imaginamos ser, e principalmente daquilo que projetamos para um futuro histórico. Cansativa, ameaçadora e desafiadora é esta travessia...e se aqui não a contemplei é porque ainda estou em meio ao Atlântico, ficando a cada um a tarefa de nadar, enquanto exercício dialético.

3.0 Conclusão

Travessia é o ato de atravessar de um ponto a outro, de uma região a outra, de uma margem a outra, mas originariamente o termo esteve associado a algo como “remexer através de”, este foi o exercício proposto neste artigo. Buscamos para além de uma resposta uma proposição dialética.

Apresentamos um breve histórico teatral da cidade de Pontedera, o *Piccolo Teatro di Pontedera*, o *Centro per La Sperimentazione e La Ricerca Teatrale*, a *Compagnia Laboratorio*, a *Fondazione Pontedera Teatro* e o novo *Teatro Era*. Perpassamos as principais influências deste contexto, como Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Roberto Bacci.

Num segundo momento, estabelecemos o conceito de dramaturgia do ator ao qual nos referimos, alicerçado principalmente em Matteo Bonfitto e Odette Aslan. Ainda nas questões relativas à dramaturgia do ator e processo de criação transcorremos brevemente sobre o conceito de “elementos simbólicos geradores”, terminologia ainda provisória utilizada para designar os elementos culturais comuns e originais que decorrem de uma tradição e tem força no imaginário de um povo. Este conceito advém da idéia do “jogo dos eternos retornos” da qual fala Grotowski e que envolve elementos como mito, símbolo e arquétipo.

Finalmente, colocamos em questão esta idéia de “estruturas originais simbólicas” através da discussão da Idéia de Cultura enquanto identidade, apresentada por Terry Eagleton no livro a Idéia de Cultura.No primeiro capítulo da obra, o autor discute as diferentes versões do termo com finalidades políticas claras e aqui esta definição nos ajuda a refletir sobre até que ponto estas estruturas simbólicas, míticas e arquetípicas estariam conectadas a uma perspectiva social e política e até que ponto estariam centradas em si mesmas.Temos então duas concepções, no primeiro caso a cultura enquanto crítica a si mesma, no segundo caso, a cultura enquanto identidade, adquirindo caracteres de exótica, sensível, orgânica e holística.

A cultura enquanto crítica é de natureza dialética, pois contém em seu “desencontro” entre “cultura orgânica” e “cultura crítica” um terceiro germe que compreende a possibilidade de subversão da própria cultura.

NOTAS

- ¹ EAGLETON, Terry. *A Idéia de Cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: UNESP, 2005,p.12.
- ² SCHINO, Mirella. *Il Crocevia del Ponte D' Era -Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995*. Bulzoni Editore, 1996.p.21.
- ³ Não se trata de um curso de formação para atores, e sim uma pesquisa experimental que tem como foco as questões ligadas ao ator e ao interno do sistema teatral. Este trabalho é voltado para atores convidados que tiveram experiências diversas anteriormente e que neste momento encontram-se dispostos a elaborarem questões pessoais sobre o teatro e sua dinâmica.
- ⁴ SCHINO, Mirella. *Il Crocevia del Ponte D' Era -Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995*. Bulzoni Editore, 1996.p.114.
- ⁵ SCHINO, Mirella. *Il Crocevia del Ponte d'Era*. "Tradução nossa", p. 68.
- ⁶ Provisoriamente intitulada, *Dramaturgia do Ator: os pressupostos da criação na Fondazione Pontedera Teatro*, sob orientação do Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramirez.
- ⁷ ROUBINE, Jean Jacques (p.14). *A linguagem da encenação teatral*.
- ⁸ FLASZEN, Ludwik *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 -1969*. p.88-89.
- ⁹ Filósofo e crítico literário britânico marxista. Identifica-se também com "a teologia da libertação" católica, surgida inicialmente na América Latina. É professor de literatura inglesa da Universidade de Oxford.
- ¹⁰ EAGLETON, Terry. *A Idéia de Cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: UNESP, 2005,p.43.
- ¹¹ EAGLETON, Terry. *A Idéia de Cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: UNESP, 2005,p.12.

REFERÊNCIAS

- ASLAN. Odete. *O Ator no século XX*.São Paulo, Perspectiva, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec; Campinas: Ed. da UNICAMP, 1995.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.BROOK, P. Grotowski, el arte como vehículo. *Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia: número especial de homenaje a Grotowski*, México: Escenología, ano 3, n. 11-12, jan. 1993.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas. Editora da Unicamp, 2001.

EAGLETON, Terry. A Idéia de Cultura. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: UNESP, 2005,p12.

FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, 1959 — 1969. São Paulo: Perspectiva, 2007. Tradução de Berenice Raulino.

GERACI, Stefano- In cammino com lo spettatore. La Casa Usher. Firenze: Fondazione Pontedera Teatro, 2008.GROTOWSKI, Jerzy – Holiday e teatro delle Fonti. La Casa Usher. Firenze: Fondazione Pontedera Teatro, 2006. GROTOWSKI, Jerzy - Para Um Teatro Pobre, Forja Editorial, 1975. MOLINARE, Renata M. – Diário del teatro delle Fonti, *Polonia 1980*. La Casa Usher. Firenze: Fondazione Pontedera SCHINO, Mirella. Il Crocevia del Ponte D’ Era -Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995. Bulzoni Editore, 1996.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.

Letícia Maciel Leonardi

Possui graduação em Educ. Artística - Habilitação em Artes Cênicas pela UNESP (2006),foi bolsista do projeto de Extensão Universitária Teatro Didático da UNESP. Estagiou na Fondazione Pontedera Teatro- Itália, onde acompanhou o trabalho do diretor Roberto Bacci e participou dos eventos Grotowski tra Noi sob curadoria de Carla Pollastrelli.

Atualmente é atriz do Coletivo Cênico Joanas Incendeiam sob direção de Luciana Lyra, pesquisadora do Grupo Terreiro de Investigações Cênicas e mestranda no Instituto de Artes da UNESP com orientação do Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramirez.

ATIVANDO INTERSTÍCIOS NOS ENCONTROS E DESENCONTROS NA MARÉ: REFLEXÕES SOBRE ARTE E COLABORAÇÃO

Marcelo S. Wasem
Doutorando em Artes Visuais - UFRJ

RESUMO

O objetivo do artigo é abordar o aspecto da participação do público em obras de arte que acontecem no espaço público e onde o próprio artista necessita desta interação para a completa realização de sua obra. Esta não se limita às materialidades resultante deste encontro de energias e desejos – do artista enquanto proponente de uma ação e do espectador enquanto participante que opta entrar na ação do artista. Será exposta a prática do projeto “Ondas Radiofônicas”, desenvolvido no primeiro semestre de 2010 no Museu da Maré, com jovens moradores e artistas convidados para realizar oficinas e gerando uma Exposição Final. A partir dela, se pretende colocar suas experiências e traçar reflexões acerca do tema da arte pública e da colaboração entre artistas e não artistas em processos de duração estendida. Ou, em outras palavras, será explorado como a mediação entre estes agentes (artistas e não artistas) é a base para que haja a ativação de questões (relativas à identidade, à memória, ao ambiente e suas diversas perspectivas), dotando o lugar com a experiência presencial do espaço habitado e gerando interstícios nos ambientes já instaurados para que o encontro entre os mundos das comunidades e da arte possa acontecer.

Palavras-chave: mediação, ativação, espaços, interstícios, encontros.

ABSTRACT

The purpose of the article is addressing the issue of public participation in works of art that happen in public space, where the artist needs this interaction to the full realization of his work. This is not limited to material issues arising from this gathering of energy and desire - the artist as a proponent of action and the viewer as a participant who opts into the action of the artist. Will be exposed the practice of the “Ondas Radiofônicas”, developed in the first half of 2010 at the Museu da Maré, with young locals and visiting artists to hold workshops and generating a Final Exhibition. From there, if you want to put their experiences and draw reflections on the subject of public art and collaboration between artists and non artists in cases of extended duration. Or, in other words, will be operated as a mediation between these agents (artists and non artists) is the basis for the initial activation of questions (relating to identity, memory, environment and their diverse perspectives), endowing the place with classroom experience of living space and creating interstices in environments already in place for the encounter between the worlds of art and community can happen.

Keywords: mediation, activation, spaces, interstices, encounters.

1. Introdução

O objetivo deste artigo é abordar o aspecto da participação do público em obras de arte que acontecem no espaço público e onde o próprio artista necessita desta interação para a completa realização de sua obra. Esta não se limita às materialidades resultante deste encontro de energias e desejos – do artista enquanto proponente de uma ação e do espectador enquanto participante que opta entrar na ação. Ela também se configura pelas relações estabelecidas entre estes dois agentes (sem esquecer-se das diversas relações que os envolvem – ambiente físico, contexto social, linha do tempo histórica, etc.) e por esta razão vem sendo chamada de estética relacional.

O teórico Nicolas Bourriaud é quem sistematiza vários conceitos e artistas em torno da ideia do relacional, embora possamos reconhecer práticas relacionais já em artistas das décadas de 60 e 70 (artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Gordon Matta-Clark). Este conceito pode ser encontrado em diversas práticas onde o artista requisita uma participação do espectador, mas o nível de complexidade desta interação pode variar consideravelmente. Pode-se notar tanto em práticas simples, nas quais o artista define todas as estratégias e possibilidades de interação que o público pode traçar dentro do espaço de inter-relação, ou em práticas processuais de longa duração, nas quais nem sempre o artista sabe das conseqüências que suas ações podem reverberar no contexto, já que depende das respostas que este ambiente e seus envolvidos trarão ao longo do processo.

É neste último grupo de ações que o projeto “Ondas Radiofônicas” pretende colocar suas experiências e traçar reflexões acerca do tema da arte pública e da colaboração entre artistas e não artistas em processos de duração estendida. Pretende-se então dissertar sobre como a mediação entre estes agentes (artistas e não artistas) é a base para que haja a ativação de questões (relativas à identidade, à memória, ao ambiente e suas diversas perspectivas), dotando o lugar com a experiência presencial do espaço habitado e gerando interstícios nos ambientes já instaurados para que o encontro entre os mundos das comunidades e da arte possa acontecer.

2. O projeto “Ondas Radiofônicas”

Este projeto foi realizado dentro do ponto de cultura do Museu da Maré e interagiu com as comunidades que formam o complexo de comunidades

da Maré, na cidade do Rio de Janeiro. Ele foi contemplado com o prêmio “Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura”, no ano de 2009, promovido pela Fundação Nacional de Artes e Ministério da Cultura. Desde o planejamento inicial até sua realização final, foram experimentadas três estruturas de trabalho e relacionamento, a citar: estrutura 1 – durante as fases de planejamento (entre dezembro de 2009 e fevereiro de 2010) e implementação (março a abril); estrutura 2 - modificação do público-alvo e espaços de oficina (maio a junho) e; estrutura 3 - exposição coletiva com os resultados do projeto (11 de junho a 24 de julho de 2010).

2.1 Estrutura 1: Implementação

A primeira estrutura de trabalho era dividida em três eixos – Oficinas, Grupo de Estudo e Grupo de Intervenção. Nesta estrutura, estava previsto que seis jovens pudessem ter uma ajuda de custo para participar dos eixos, sendo encarregados com a função de monitores, ou seja, facilitando o funcionamento (montando equipamentos, promovendo a divulgação, auxiliando no que pudesse aparecer de demandas). Os outros integrantes seriam convidados a participar das Oficinas, Grupo de estudos e Grupo de intervenção, usufruindo dos equipamentos e atividades do projeto. Além destes seis, um sétimo foi colocado como contato entre as intenções e necessidades do projeto e o Ponto de Cultura, formando assim a equipe que trabalhou diretamente comigo.

Na primeira conversa com o ponto de cultura, seis jovens que já haviam atuado no espaço do Museu foram indicados para integrar a equipe do projeto “Ondas Radiofônicas”, trazendo assim já suas experiências dentro da instituição. Estes jovens foram capacitados com oficinas de sensibilização para a questão da sonoridade e se tornaram também oficineiros, uma vez que ficaram responsáveis por desenvolver dinâmicas para um público visitante.

É importante salientar que sua vinculação ao projeto foi mediante uma bolsa mensal, prevista desde a fase do planejamento como um gasto necessário para o funcionamento do projeto. Se por um lado, no decorrer das atividades e etapas este tipo de vinculação garantiu que pudesse ser realizado o trabalho de capacitação que foi desenvolvido, por outro lado, em diversas vezes a interação era mediada por um contrato de trabalho e que dificultava assim uma iniciativa própria para tomadas de decisão.

Esta primeira estrutura, onde se esperava abrir grupos de encontro separadamente, formado por artista, público e monitores, não deu certo. Foram realizadas diversas tentativas de divulgar o projeto em outras comunidades, associações de bairros, ONG's, através de cartazes, convites virtuais, comunidades na rede social *orkut* e via e-mail, mas houve uma dificuldade de conseguir despertar o interesse nos jovens e moradores da Maré². Uma dificuldade que o próprio Museu da Maré passa, no desafio constante de manter o público interessado nas diversas atividades do Museu (oficinas, sessões gratuitas de cinema, exposições, peças de teatro).

Dois grupos que se esperava atingir como possíveis públicos-alvo eram os integrantes do projeto Musicultura e do bloco “Se Benze Que Dá”. O primeiro é formado majoritariamente por jovens residentes da Maré e pesquisadores do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Ele é resultado do projeto “Música e Memória na Maré”, formalizado a partir da parceria iniciada no ano de 2003 entre o Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM). O outro grupo é o bloco de carnaval “Se Benze Que Dá”, formado por jovens moradores do complexo da Maré e que pude integrar no período pré-carnaval. Estes dois grupos, mesmo sendo constantemente convidados a participar, não se incorporaram ao projeto Ondas Radiofônicas. Em relação com o projeto Musicultura, depois de conversar com o responsável pela integração do Ondas Radiofônicas com o Museu da Maré foi constatado que este problema não foi exclusivamente do Ondas Radiofônicas e sim do próprio Musicultura, que possui dificuldade de se comunicar com o Museu e outros projetos que acontecem ali. Com o bloco “Se Benze Que Dá”, este coletivo também afirmou ter problemas internos de organização e desta forma não se interessou pelas ações do Ondas Radiofônicas.

2.2 Estrutura 2: Modificação

A segunda estrutura do Ondas Radiofônicas surgiu focando ainda mais na capacitação da equipe dos jovens participantes do projeto, não mais como monitores na função de auxiliar as atividades propostas, mas como principal público a ser capacitado e potencializado enquanto multiplicador. Os três eixos (Oficinas, Grupos de Estudos e Grupo de Intervenção) foram fundidos, sendo que os encontros passaram a acontecer entre artista e os seis membros da equipe na frequência de duas vezes por semana, e contando com a participação dos artistas convidados eventualmente. Durante este período o foco foi desenvolver e aplicar uma estrutura de oficina de um período intensivo, focando em provocar a experiência da sonoridade em associação com os temas e assuntos circundantes à Maré. Uma destas se chamou Oficina Sonora, com cerca de 30 jovens estudantes do curso Pré-Vestibular do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM)³.

Após esta etapa, o desafio foi transformar as dinâmicas aplicadas nas oficinas em instalações permanentes a serem expostas em uma exposição coletiva de encerramento do projeto, chamada “Exposição Final”. Nesta etapa foi muito importante a presença e interação com os artistas convidados, ativistas, cenógrafos que puderam potencializar as ideais que cada integrante tinha para sua instalação. Houveram oficinas explanando sobre a história da arte e arte sonora com a artista Mariana Novaes, leitura de textos sobre o espaço acústico e arte pública com o artista Marssares, participação do arquiteto e cenógrafo do Museu da Maré, Markito Fonseca, na elaboração

da planta baixa e instalações (principalmente na Câmara Escura e Parede Sonora), entre outras⁴.

Cabe aqui citar o texto de Tatiana Tavares, que fez parte da equipe e conta nas suas palavras sobre o projeto e a Exposição Final:

O projeto Ondas Radiofônicas é um resultado de oficinas ministradas pelos próprios facilitadores a pessoas e grupos interessados, assim como em discussões entre os mesmos antes e durante a montagem da Exposição Final. As ideias foram sugeridas e aplicadas coletivamente, mas cada oficinheiro ficou responsável com a montagem da sua instalação. A exposição tem uma relação com o Museu da Maré, sendo que seis tempos foram escolhidos e explorados de outra forma no Ondas Radiofônicas. Cada oficinheiro ficou responsável por um tempo escolhido, o que não quer dizer que ele fez um trabalho totalmente individual: o desenvolvimento de toda a exposição, apesar de suas individualidades, foi construído em conjunto com a equipe, o que também facilita muito no decorrer da mediação, pois todos sabem falar precisamente sobre cada instalação no espaço.

A última etapa do Ondas Radiofônicas foi a etapa de visitação da Exposição Final, sendo que o papel dos membros da equipe passou de oficinheiros/oficinandos e propositores de instalações para mediadores destas instalações. Conforme a integrante da equipe Tatiana Tavares argumentou acima, todos os mediadores estavam preparados para esta nova etapa por terem realizado um processo coletivo de criação. Esta nova etapa consistiu não só em manter as obras expostas, mas em continuar aprimorando e investigando como as instalações eram experienciadas pelo público.

2.3 Estrutura 3: Exposição

A Exposição Final iniciou uma nova estrutura de trabalho principalmente pelo fato dos bolsistas do projeto serem dotados de uma nova função dentro do projeto: mediar toda a exposição, não somente as instalações que cada um havido ficado responsável, mas também as de todo o grupo, além de explicarem o que havia acontecido no projeto inteiro. Esta mostra teve como objetivo não somente expor as experimentações que foram realizadas durante o processo com os membros da equipe e oficinandos eventuais das oficinas, mas proporcionar para o visitante a possibilidade de ter uma experiência própria e singular. Todas as instalações tinham certa abertura para que o visitante pudesse interagir com a mesma, dando assim um caráter diferenciado comparado com outras exposições de arte contemporânea que o Museu da Maré havia recebido anteriormente.

Este caráter da interatividade, ao lado da forma de abordar a Maré, gerou uma grande recepção do público que passou pelo Museu, exatamente pela possibilidade real de interagir e, principalmente, pelo tema da exposição ser a própria comunidade colocada de um jeito não óbvio sem ser complicado e de difícil acesso. Pode-se dizer também que esta facilidade se deu pelo fato

da comunidade não ser representada, no sentido de representação enquanto substituição de algo por um objeto de arte, mas revisitada enquanto um depositário continente de histórias, memórias, sons, invenções, lendas e possibilidades de futuro. Pode-se afirmar que foi através das instalações que estes temas puderam ser ativados (ou re-ativados), reforçando assim seu caráter de ativação mais do que de representação.

Estes temas estavam relacionados com os doze tempos que é dividida a exposição permanente do Museu da Maré, contando a história de construção das comunidades da Maré. São eixos de narratividade que permitem elencar temáticas polêmicas e importantes (moradores que lutaram pelo bairro, fotos aéreas da região, etc). No caso da Exposição Final, seis temas foram escolhidos e cada bolsista se encarregou de pensar em como abordar na montagem de uma instalação na galeria de exposições temporárias. Além dos seis tempos (do cotidiano, água, resistência, medo, fé e futuro), outras instalações foram propostas, unindo as vontades e debates realizados pelos artistas convidados que tiveram interação com o projeto.

Pode-se afirmar que estas instalações tiveram uma função de promover espaços, uma vez que dotaram o lugar com diversas outras configurações para construir significados - o lugar é transformado em espaço, conforme postulou Michel de Certeau (1994). Diferente do lugar, que estaria ligado à espacialidade planejada, materializada fisicamente e proposto por agentes que buscam controlar tais ambientes, o espaço não possuiria uma sede fixa ou estática, mas indicaria o uso que se desenvolve durante um período de tempo. Em outras palavras Certeau resume: "o espaço é o lugar praticado" (ibidem, p.203).

Outra característica que pode ser apontada para distinguir o ambiente da comunidade de outras áreas da cidade, é a dimensão subjetiva que o espaço possui, além do seu aspecto material, em consonância com a distinção que o filósofo Merleau-Ponty faz entre o espaço "geométrico" do "antropológico" (1976 apud CERTEAU, 1994, p.202). Nesta distinção, Merleau-Ponty destaca que o modo como experimentamos o espaço influencia diretamente na fisicalidade geométrica deste. Essa experiência é fundamentada na própria relação com o mundo, ou seja, dentro de uma paisagem para além do matérico e que torna possível assim "tantos espaços quantas experiências espaciais distintas" (idem). Este aspecto subjetivo do espaço está relacionado com o campo de vivências de cada pessoa, desde o âmbito das memórias individuais até sua capacidade de conscientização sobre o mundo e si mesmo. Referem-se a uma dimensão menos palpável em comparação ao espaço material, que pode ser mais bem identificada na manifestação e organização concreta do ambiente. Entretanto, ambas as esferas estão conectadas e se influenciam mutuamente. A organização física do espaço está diretamente atrelada à conceituação subjetiva que se tem deste, assim como a materialidade do ambiente influencia as subjetividades de quem o habita.

Retornando aos dados da Exposição Final, a duração de exibição prevista para um mês foi estendida por mais duas semanas, por convite da diretoria do Museu da Maré, ficando assim de 11 de junho a 24 de julho de 2010 e sendo visitada por 1.482 pessoas. O conjunto de instalações não só proporcionou uma mostra de alguns assuntos abordados durante a realização do projeto Ondas Radiofônicas, como principalmente pode transformar e reconfigurar as relações entre seus integrantes, ou melhor, entre eu e os bolsistas. Para além de uma capacitação sobre a realização de uma montagem de arte contemporânea, a experiência de serem mediadores da própria exposição reverberou de forma diferente de outros trabalhos no Museu⁵. Não que sempre se tenha tido um alto grau de comprometimento com o projeto, mas muito do que foi exposto havia sido criado e gerado por eles. Esta diferença de como cada bolsista reagiu a este estímulo foi fundamental para refletir sobre as peculiaridades que cada agente dentro de um trabalho de arte pública colaborativa são determinantes, assim como há especificidades próprias do ambiente que influenciam neste processo.

Neste sentido que o papel do artista nestes contextos está baseada na mediação entre agentes, contextos e conhecimentos de âmbitos diferentes, como será explanando a seguir.

3. Outras considerações

No contexto do projeto Ondas Radiofônicas, a principal função que me coube era o de proponente do projeto e, por isso, o de principal responsável pelo seu andamento. Meu objetivo enquanto artista era daquele que propõe certa atividade, mas uma vez que outros são convidados e decidem integrar a proposta, a responsabilidade das decisões e direcionamentos passa a ser compartilhada com todos. O artista enquanto proponente instaura uma demanda que, mesmo perpassada por questões políticas ou psicológicas, mantém um diálogo com o campo da arte.

Para José Luiz Brea (apud KINCELER, 2007),

o trabalho de arte já não tem mais a ver com a representação (...) [mas sim] na esfera do acontecimento, da presença: nunca mais na esfera da representação. (...) O artista como produtor é, a) um gerador de narrativas de reconhecimento mútuo; b) um indutor de situações intensificadas de encontro e socialização de experiências; e c) um produtor de mediações para seu intercâmbio na esfera pública.

No caso da Maré, a mediação que me propus aconteceu em diversas etapas, assim como o desenvolvimento do Ondas Radiofônicas. A primeira etapa ocorreu quando o projeto foi contemplado e nesta, meu papel era o de trazer conhecimentos dos campos da arte contemporânea e sonora para os bolsistas (nesta época, monitores de três eixos que ainda estavam por acontecer). Nos primeiros encontros, ministrei oficinas para eles com dinâmicas de sensibilização para a escuta e discussão de textos sobre arte pública, e logo em seguida estávamos planejando e ministrando oficinas

conjuntamente. Estas oficinas foram baseadas nos doze tempos da exposição permanente, mas ainda tinham uma abordagem muito ilustrativa destes (para falar do tempo da água, quando a Maré iniciou sua ocupação urbana massiva nas décadas de 60, foram usados barulhos de água).

Foi a partir de uma oficina intensiva sobre história da arte com a artista Mariana Novaes que foi iniciado um longo processo de pensar dinâmicas para oficinas que estimulassem que participasse destas de maneira ativa e criativa, não só ouvindo, mas interagindo com outras percepções e sentidos (sinestésicas).

Nesta segunda estrutura do projeto, minha função de mediação estava nesta capacitação intensiva destes bolsistas, e não mais em organizar estratégias de divulgação do projeto com o intuito de formar novos grupos para a interação. O grupo dos seis monitores foi então o foco do trabalho para, primeiramente pensar em dinâmicas mais sinestésicas, e depois, em instalações que dessem continuidade às propostas de cada bolsista. Ainda sobre esta fase, foi importante a participação de outros agentes (artistas, ativistas, cenógrafos) no projeto, para que esta capacitação pudesse ser constituída polifonicamente. Esta foi uma instância de mediação: dos bolsistas com conhecimentos diversos, dos bolsistas com outros artistas, dos bolsistas enquanto proponentes de outras oficinas de curta duração.

Durante o período da exposição das instalações, aconteceu uma nova concepção de mediação, uma vez que ele os bolsistas se tornaram realmente os mediadores da Exposição Final, recebendo e guiando visitantes, mostrando e demonstrando como as instalações funcionavam e do que se tratava tudo aquilo na galeria. A partir deste momento meu papel foi de acompanhar a exposição, realizando reuniões para conversar sobre a manutenção das instalações e o que foi experienciado pelos bolsistas neste novo papel.

Foi durante este período de exposição, que diferentes modalidades de espaços foram gerados e podem-se ser associados ao conceito de interstício relacional, conforme coloca Nicolas Bourriaud (ibidem). Se acordo com o autor, 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.(...) Ele diz que é exatamente esta a natureza da exposição de arte contemporânea no campo do comércio das representações: ela cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das "zonas de comunicação" que são impostas (ibidem, p.23).

Este campo de troca, que acontece em uma outra esfera, possui consonância com o conceito de zona autônoma temporária (Z.A.T., ou no original em inglês *temporary autonomous zone* ou T.A.Z.). Cunhado por Hakim Bey e que, de acordo com o autor, ocorre quando uma situação específica é instaurada na realidade, através de uma alteração do espaço onde as regras de conduta e funcionamento são suspensas, durante um período curto de

tempo (o que depende da relação de tempo entre a TAZ e seu entorno). Sobre o termo o autor coloca:

A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la. Uma vez que o Estado se preocupa primordialmente com a Simulação, e não com a substância, a TAZ pode, em relativa paz e por um bom tempo, “ocupar” clandestinamente essas áreas e realizar seus propósitos festivos (2007, p.4).

Neste raciocínio podem-se notar tanto as características operacionais de alteração espaço-temporais, durante determinado período, quanto sua ambivalente finalidade de postura crítica e festiva. No projeto Ondas Radiofônicas o objetivo não era criar estes campos alternativos de modo formal e físico, como forma de contestação, antes de mais nada, política. Mas de certa forma, as ações e desdobramentos do projeto geraram zonas de convívio e contaminação mais continuados. Uma contaminação não somente para moradores e artistas provenientes de contextos, espaços e histórias diferentes, mas para dentro do campo da arte.

Para Grant H. Kester, a arte é contaminada por outros campos: “Eu sustento, no entanto, que alguns dos mais desafiadores projetos de arte colaborativa estão situados dentro de um contínuo com as formas de ativismo cultural, mais do que sendo definidos em oposição pura e simples a elas”. (2006, p.21) Este interesse apontado para as dificuldades encontradas na realidade faz com que muitos artistas entrem em projetos deste âmbito, mas de certa forma, a maneira como esta relação é posteriormente divulgada e exposta no campo da arte é o que pode incorrer nos velhos padrões de exibição e participação dos espectadores. Por outro lado, mesmo circulando nestes espaços artísticos, o que de fato importa nestes projetos é a ampliação do tempo de experiências e convívio que estes demandam. Uma duração que não consegue ser predeterminada com precisão, pois depende intrinsecamente do envolvimento de cada um no processo e está sempre em constante negociação com agentes de fora. Este envolvimento não se resume a estimular encontros fortuitos ou simplesmente de entretenimento, mas é onde se busca posicionar questionamentos que possam causar alguma alteração no cotidiano. Segundo Grant H. Kester,

o efeito da prática colaborativa é enquadrar essa troca (especialmente, institucionalmente, processualmente), afastando-a suficientemente da interação social cotidiana para estimular um grau de auto-reflexão; chamar a atenção para a própria troca como práxis criativa. (ibidem, p.31)

Trazendo para o campo de assuntos relacionadas ao projeto, a sonoridade, os tempos do Museu e as instalações não tinham outro objetivo a não ser a

de provocar esta reflexão sobre as questões locais e de como uma prática que pretende ser colaborativa se efetiva o mais plenamente possível.

NOTAS

1 Os membros da equipe foram: Camila Rodrigues, Marcelly Marques Pereira, Mariana Soares, Rafael Luan Costa, Tatiana Tavares e Tatiane Barbosa. O sétimo membro da equipe foi João Batista Henrique, que teve o papel de mediar uma integração entre o projeto e o Museu da Maré. Todos permaneceram desde o início até a fase de mediação da Exposição Final, com exceção de Tatiane Barbosa que saiu após a abertura da mesma.

2 Cabe salientar que a participação dos membros da equipe enquanto monitores atribuía uma função de pensar-se como corresponsável pelas atividades do projeto. As diversas interfaces de comunicação (blog, perfil e comunidades do *orkut* e caixa de e-mail) eram tarefas que rodaram entre os participantes. O blog do projeto continua disponível no link: <<http://culturadigital.br/ondasradiofonicas>>.

3 O Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM) é uma Organização Não-Governamental fundada em agosto de 1997 por moradores e ex-moradores do Complexo da Maré. Atualmente, é uma das mais importantes associações da região em função de seus vários projetos nas comunidades. Entre outras atividades, o CEASM coordena o jornal "O Cidadão" e o Museu da Maré, este último através de um de seus núcleos, chamado "Rede Memória".

4 Outras atividades foram: 1) Participação da artista Mariana Novaes na Exposição Final com a proposta "Áudio Percurso: em busca da Figueira Mal-Assombrada", resultante da interação com duas integrantes da equipe, Camila e Mariana. Após a Exposição, Rafael e Tatiana realizaram outros áudio percursos pelo entorno da Maré; 2) Participação da artista Cristina Ribas, interagindo com os membros da equipe Tatiana e Mariana e construindo uma instalação para a Exposição Final; 3) Participação do artista Leonardo Galvão, no desenvolvimento do sistema interativo com piano de armário e controladores de videogame wii; 4) Participação dos grafiteiros Rodrigo Enzo e Succo para a composição da imagem para a fachada da galeria de exposições temporárias e entrada da Exposição Final; 5) Montagem coletiva da Exposição Final, que contou a participação intensa de todos os seis membros da equipe, funcionários do Museu da Maré (JB, André Luciano, Marilene) e artistas convidados (Matheus, Leonardo, Mariana, Marssares) e abertura no dia 11 de junho de 2010.

5 Também houveram outras atividades, como o debate chamado "Conversa Radiofônica", contando com a participação de Mauro Costa (Rádio Kaxinawá e Radioforum), Ana Clara Ribeiro (UFRJ/IPPUR), Malu Fragoso, da linha Poéticas Interdisciplinares da Pós da EBA/UFRJ, Maria Moreira (artista), Markito Fonseca e Luiz Antônio de Oliveira (Museu da Maré), Marcelo Wasem (artista proponente Prêmio Interações Estéticas 2009), Mariana Novaes, Leonardo Galvão, Matheus Grandi (artistas/ativistas convidados), Camila Rodrigues, Marcelly Marques Pereira, Mariana Soares, Rafael Luan Costa, Tatiana Tavares, João Batista Henrique (equipe Ondas Radiofônicas). Atualmente disponível em <<http://radioforumbr.wordpress.com/>>.

REFERÊNCIAS

BEY, Hakim. **TAZ**: Zona Autônoma Temporária. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=193&secao=intervencao>> Acesso em 15.11.07.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. 144 p.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

KESTER, Grant H. Colaboração, arte e subculturas. In: HARA, Helio. (Org.) **Caderno Videobrasil 02 - Arte Mobilidade Sustentabilidade**. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, SESC São Paulo, 2006. Disponível em: http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=483578&cd_idioma=18531 Acesso em 30 abr 2008.

KINCELER, José Luiz; ALTHAUSEN, Gabrielle; DAMÉ, Paulo. **Desestabilizando os limites** – Arte relacional em sua forma complexa. Disponível em: <http://www.unifacs.br/anpap/autores/118.pdf> Acesso em 18 jul 2007.

Marcelo S. Wasem

Possui o eixo de investigação focado nos processos colaborativos localizados em situações de encontro e conflito entre artista e público. Bacharel em design gráfico e mestre em poéticas visuais, é doutorando em Artes Visuais na UFRJ, com interesse nos campos do jogo, música, radiofonia e artes visuais. Foi contemplado no edital “Interações Estéticas” de 2009 e realizou em 2010 o projeto “Ondas Radiofônicas: processos colaborativos em arte pública e sonora no Museu da Maré”, com jovens do bairro da Maré e artistas convidados.

PRONO ORDINÁRIO (A PELE E O POEMA): WALTÉRCIO CALDAS E ÁLVARO DE CAMPOS

Marcus Alexandre Motta
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

RESUMO:

Este texto propõe relacionar o “Manual da ciência popular” de Waltércio Caldas com um poema de Álvaro de Campos. O intuito é refletir sobre o aparato do ordinário como destino da arte. O texto apresenta certas idiosincrasias narrativas para fazer valer um diálogo com a obra de Waltércio Caldas, a partir de uma similitude entre a noção de pele gráfica e o possível conceito de poema na contemporaneidade.

Palavras-chave: Caldas, Campos, pele gráfica, poema e ordinário.

ABSTRACT

This text proposes a relation between Waltércio Caldas’ “Manual da ciência popular” and a poem by Álvaro de Campos. The aim is to think over the ordinary apparatus as the destiny of art. The text introduces some narrative idiosyncrasies in order to recognize a dialogue with Waltércio Caldas’ work, departing from a similitude between the notion of graphic skin and the feasibly concept of poem contemporarily.

Keywords: Caldas, Campos, graphic skin and ordinary

A história é esta! Sei lá, se assim é. Vindo à escrita, que a minha dúvida apedreja, a realidade sensível aparente do que aqui procuro, talvez seja só um modo de escamotear as sensações que me trazem até cá. Fui inspirado por falha de leitura. Meu longínquo amigo, prometi escrever algo e me deparei com a inviabilidade momentânea. Peço desculpas, adiando a sua feitura. E quando assim resolvo, procuro substituir a minha falha, e a sua ausência, pelo “Manual da ciência popular” que está em minhas mãos; só não sei se sob os meus olhos.

De algum jeito, não poderia conversar com você caso não houvesse submergido no poema de um só verso de Álvaro de Campos. Talvez, esse fato tenha me levado a buscar diálogo com o *Manual* — sabendo que ele não pode ler a história que conta a si mesmo. Transcrevo o poema para arrematar uma conversa e dizer por onde ando. Quase ia esquecendo, eis o poema: “vou atirar uma bomba ao destino” (CAMPOS, 2002, p. 237).

Veja: um só verso. Um só verso, um poema? Um poema de um verso só. É. Um só verso e só. Será que isso tem algo das figuras do *Manual*; um livro de artista que reproduzido permanece mais só? Bem, não é possível que me responda; porém, a cena da escritura do poema inscreve o entrever, ato artístico de força. Mesmo que não se trate de uma determinação de passagem, de uma definição mais estreita ou ajustada do poema de um verso só para as figuras, é-me importante supor a passagem como o primeiro passo do passo nessa direção.

Digo só para você: a intenção do poema consiste em *atirar uma bomba ao destino* — seja lá o que se entenda por isso. Ora, entender alguma coisa já é promover prejuízos, não é? Contudo, a trajetória possível encontra-se de antemão demarcada. Tal fato impõe ritmo, um verso só é uma unidade rítmica ou arrítmica; de qualquer maneira dá no mesmo. Reconhecer a unidade rítmica do verso de Álvaro é, para mim, encontrar com o *Manual*. O *livro sem fundo* (Caldas, 2007, p.5) é ritmado por uma retórica da volta. Na última figura, “Matisse [o talco]”, está o comentário entre aspas, *ver figura 1* (Caldas, 2007, fig.33).

Permaneço aqui. O fato é: o ritmo do *Manual* e do poema de Álvaro são ritmos de passos, das passagens ou páginas, que revêm de partir ou de repartir. Há ininterruptamente a presença na leitura do poema do revir do aviso; há de contínuo no *Manual* o revir promovido da última à primeira, da primeira à última figura; direi: outra forma de prenúncio ao destino? Qual? Da própria Arte? Sei lá.

Considere, por favor: o poema de Álvaro observa tudo numa cena de escritura a pressagiar a ruína das bordas, sem sutura teórica, segundo os passos que sua *bomba* irá dar, no espaço amplo da página, até alcançar o destino. Isso é a maneira do partir do poema; se a *bomba* partir, repartirá. No avesso, o *Manual* reparte as figuras em páginas e faz partir para outra volta ali. Mas, atenção, isso iria repartir as figuras, na volta, uma vez mais.

As figuras (arrogando uma improcedência de intimidade) não têm relação com o silêncio, embora silenciadas na *pele gráfica*, são unidades de tempo e, portanto, da pretensa escolha de quem volta, estando às voltas com as passagens ou páginas. Algo como alguém a recomençar a ver, ou ler plasticamente, na última figura, logo antes da última expectativa em decidir voltar, revendo a propor um passo a mais, uma vez mais, sobre qualquer uma delas, ao ritmo da primeira ou da última figura, até repartir os estados-de-imagens outra vez.

Atente para a minha ousadia ignorante. Creio que a descoberta impressa no “Manual da ciência popular”, amigo da distância, é o fundamento do ritmo da volta, poemas do revir — sempre gostei da palavra poema; aristotelicamente, um animal. Sei que nada disso presta qualquer ajuda ao melhor entendimento da obra; entretanto, é o meu modo leigo de conversar com ela. Escuse-me, do rompante em compreender o *Manual* como um estar a dar voltas ali, concebendo as voltas na unidade de tempo, opondo intensidades das figuras, além da oposição, num ritmo.

Dar a volta, dar volta, se voltar para onde se volta na cadência das passagens ou páginas, às voltas com o fazer girar o destino da arte, confundido, elegantemente, com a história da arte; cortando uma volta em cada figura para observá-lo passar em cada *pele gráfica* do *Manual*; isso porque tudo se volve ligado ao que se visa dando uma volta ali nos objetos de arte. Tudo está no jeito da volta, nas voltas da idéia, quer dizer: estar às voltas com o destino da arte em cada *pele gráfica* do “Manual da ciência popular”. Melhor: o sentido de assistência do ritmo da ideia, de alguma coisa em outra coisa, qualquer coisa a ser repartida por perto (de outra coisa) da ideia, é a assistência da ideia tipografada a alguma outra coisa como o livro do jardineiro de coisas de arte ou de um “Colombo”.

Perdi-me. Terei que voltar. É sempre imprescindível voltar. O poema de Álvaro gravita em torno da coragem. E como isso salta aos olhos, devo aceitar, perante você, a existência na minha mente da seguinte sentença: “a coragem da poesia é a prosa” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 296). Há de convir, nesse momento, amigo, que eu pense ser o poema de Álvaro uma maneira de compreender, ou reter, uma das máximas do prefácio do “Manual de ciência popular”: *o teor de evidência destas imagens é, portanto, sua poética explícita* (Caldas, 2007, p. 4). Nada mais explícito do que algo como a coragem do *vou atirar uma bomba ao destino*.

Cheguei aqui, dando algumas voltas como se estivesse me aproximando de você, absurdamente. Digo o meu pensamento mais simples: o poema de Álvaro de um só verso, e só, dita haver uma idéia de poema mais fundamental — eu diria: *a pele gráfica* de uma rítmica ameaça prosaica. Esse mais fundamental, quem suporia, pode ser compreendido, aqui conversando, com o verso: *vou atirar uma bomba ao destino*. Refletindo, posso deduzir não haver melhor definição para um ato artístico. No caso, portanto, há o que dizer: aqui, já num lugar, já noutra, o que se cita abona, fingidamente, toda a arte contemporânea.

Vamos lá: “*vou atirar uma bomba ao destino*”. De alguma maneira, o único verso conta a catástrofe. A palavra catástrofe sugere excesso — você deve pensar. Sem mais, catástrofe da linguagem. De quê? Da própria linguagem. Mas o que vem a ser catástrofe da linguagem como a única matéria do poema ou das figuras do *Manual*? Não irei glosar. Quem não sabe ser a linguagem a catástrofe humana, se nega o direito de falar de poemas e de objetos de arte. Contudo, é possível facilitar: se eu, por exemplo, falo para, o poema ou um objeto de arte do *Manual* esquece o que é falado de. Contrária, portanto, qualquer expectativa discursiva; sincopa a linguagem de qualquer tipo.

Pense comigo: o poema de Álvaro de Campos é sozinho como qualquer outro; só e tendo um só verso. Todo poema é só. Isolado (LACOUÉ-LABARTHE, 1998, p. 43). Poderia até dizer: solitário como cada um de nós, mas isso exigiria mais linhas e, assim mesmo, eu não conseguiria qualquer argumentação que não se apoiasse numa intuição.

Revenho em sua companhia, “só é a palavra para dizer singularidade” (LACOUÉ-LABARTHE, 1998, p. 43). O singular é já um risco, seja do *Manual* ou do poema, na razão direta do entendimento que as palavras de cunho plural fazem, tendendo a apagar a experiência de risco que existe no somente — musical, não?

Envio algo na sua direção. Espere um pouco. Quer dizer que eu estou a falar de catástrofe da linguagem, assumindo ser ela a matéria do poema de Álvaro e dos objetos de arte do *Manual*? Dá para aceitar? Um poema, meu amigo, está de alguma maneira “entre o silêncio e o discurso, entre o mutismo de dizer nada e o dizer muito da eloquência” (LACOUÉ-LABARTHE, 1988, p. 56). Evita o silêncio e requer ser derrubado na prosa para encontrar a coragem que necessita. Então, permita-me: o poema de Álvaro de Campos que se alimenta da catástrofe da linguagem é singular, e a singularidade mais radical, que ele requer como companhia, são os objetos de arte do *Manual* — essa *poética explícita* de lidar com aquela catástrofe.

Agora sou eu com você: *vou atirar uma bomba ao destino*. A partir dessa frase ordinária tudo está exposto: não há como diferenciar o verso de Álvaro do estado-de-imagem dos objetos de arte do *livro sem fundo*. Fiquei agora em transe; lembrando da necessidade de rever uma figura do *Manual*; “prato comum com elásticos” (Caldas, 2007, fig. 3).

Notadamente, ao revê-la sobrou o seguinte comentário: ah! esse “céu” de barriga para baixo que nos serve; essa falta de tampa que o prato pronuncia, esquadrinhado pelos elásticos no rigor, ou, comumente, como x da incógnita de uma equação alimentar da arte; “céu” absurdo a dar a franquia às latitudes e às longitudes, no justo instante do destino da singularidade do *estado-de-imagem*: o “prato com elásticos” está ali, muito; ou melhor: ele sempre esteve ali impresso, no instante sempre adiado, quando deixa a página só para o homem.

Não sou confiável, viu! As figuras do *Manual* são poemas mudos de versos (*diverso*). Versos mudos de frases; mudo de mim. Não importa, isso é um feliz encontro com o tipo: *vou atirar uma bomba ao destino*.

Já me encontro cansado, devo confessar. Mas continuemos, mesmo que eu precise revir uma vez mais. Há dedicação na escrita do verso em assinalar as falsas necessidades de poesia que nos cercam, impedindo as nossas voltas; admite? Aceite comigo: o verso é uma forma de autópsia da poesia e presságio de nosso destino, o ordinário. Nosso destino? O ordinário — gostaria de dizer em alto e bom som perto de você. Espere, há autópsia e presságio; o tom comum de todas as espécies de relações humanas. Se o ordinário é a possível intimidade com a existência da arte, sem prova definitiva do que ela seja, o poema notabiliza o presságio e a autópsia da frase que toa o poema, o *Manual* e todos nós: “a coragem da poesia é a prosa”.

Monto uma cena prosaica para você: vou aproximar o poema do Álvaro das “garrafas com rolha, uma espécie de provérbio de arte” (CALDAS, 2007, P.7). “Garrafas com rolha, uma espécie de provérbio de arte”, é uma idéia de poema mais fundamental ainda. É aí que está a questão maior. Penso ao lado de sua distância: ao deslocar uma frase prosaica do campo de sua atuação para um espaço poético, temos um verso; logo, um poema. Nada a dizer sobre ele, por que já disse. Disse pouco e muito antes de qualquer um. Disse muito no pouco e vice-versa, como uma garrafa com rolha na mão de um mundano passageiro. Por instantâneo que seja a possibilidade do gole, o poema usufrui do redimensionamento da polaridade do muito e do pouco. Nada a saber, portanto. Bem, uma indiferença ao que se é já é alguma coisa artística em se tratando de arte, não é?

Burlescamente. Fiel como uma garrafa na mão do abstinente (do viciado, do contestador, etc.), o poema fixa, precisa e define a pausa rítmica da poética nos dias de hoje. Arrolha a arte e traça o indicativo de um gesto de ameaça que todo objeto, ou frase sólida, guarda (pequeno furto de um comentário no *Manual*). Ele ou as figuras: a beleza da indiferença — há de sair das mãos e ficar em outras mãos até encontrar o lixo que é o seu ambiente mais propício ou as prateleiras que são o seu hospício.

Queira-me em conta e a distância. Beleza da indiferença: o poema em um só verso e só. Todo poema é só; todo objeto de arte é só; quando impresso, que coisa, *peles gráficas*! É nesse sentido evidentemente, e nesse sentido somente (detenha-se nesse advérbio) que o poema do Álvaro e o *Manual* são *poiéticos* — e não poéticos. Quer dizer: eles são as unidades rítmicas postas de pé, postas erguidas no seu fazer ficar em pé.

Amigo, despeço-me. Antes, devo contar repartido. Meu encontro com o “Manual da ciência popular” se deu há alguns anos. Estive com ele algumas vezes. Mas foi a leitura do poema de Álvaro que me fez voltar. Esse fato fortuito condicionou a minha procura. Esperneie sozinho, teoricamente, que o *Manual* pedia versos de Campos. Nunca soube o porquê de tão absurda idéia. Nem assim consigo deixá-la. O *Manual* é notável, com todas as cargas semânticas da palavra. Revi-o cada vez mais, interessando-me pela expressão *pele gráfica* e a compreendendo com aquele verso só, e só, dando voltas, estando às voltas com isso.

Sem reparo, tudo começa na possibilidade de *atirar uma bomba ao destino*. Partida da mão; lançada em página; criando passagens; a desinvenção dessa truncada imagem me custaria à pele (outro pequeno furto). Eu, observador ocasional de minha teimosia, vejo o *Manual* “emoldurando” os seus tipos de bombas em *peles gráficas* ou poemas. Creia-me: coloco-me nas ruínas das bordas, machucado por anos de hermenêutica interessada.

Posso já ler plasticamente o *Manual*, recitando continuamente o blefe intelectual no qual procedo. Porém, isso me parece já alguma coisa para partir do centro de quadros e representações e repartir as dúvidas como ritmos. Há no “Manual da ciência popular” a frase: *há uma dúvida que pertence à clareza*. Meu duvidar, portanto, é aqui o compasso da maior certeza das *peles gráficas* a ritmar ali.

Sei que quase apresento o *Manual* como um caso de escrita. Claro que de uma escrita em deriva, enxertada por outras “escritas”; de fato, não sei o que não é escrita. Tudo me parece ser escrita, desde que não a confunda com os registros do alfabeto. O encontro já é lugar do encontro, forma de envio prévio do impresso ou de rabiscos, ou de estampas, ou de grafismos, ou das fotografias e etc.; em suma: *peles*.

Deus meu, descarrilou? Quem, o quê? A entre pensada arte, consoante conta; e nem chego a abrir totalmente os olhos nessa partida. Em fato, amigo, nem quis perder o estado valioso do meu absurdo, se definitivamente viesse a vigiar, moralmente, as figuras do *Manual*. Sei lá, escuto as enludadas pancadas da crítica. Extramurada dos sinetes do sentido, sem choque ou ritmo; o que aqui não é o caso, não é?

Aceito, compreendo, quase, a desenvolvida natura alegórica que me ficou na mente. Ora, é aqui que começa o jeito da impressão no para além da “Parábola das superfícies” (Caldas, 2007, fig. 15), o nada fundo de um livro, ao manter a *falta adormecida dos sinais* que chegou a mim. Jeito mais inquestionável da gagueira entorpecida dos silêncios plásticos a convidar-me ao raciocínio do destino da arte.

Sim, eu declaro na partida, repartido no *Manual*; sem esquecer o poema de Álvaro. As figuras fizeram ideias sem as plausibilidades das palavras que uso. Inconcebida parataxe, para desusar-se aqui e alhures; pois tudo é incauto e pseudo quando cremos na comunicação de um objeto de arte sem pressupor bombas. Quanta gagueira popular é necessária para avisar: vou atirar! Eu tentei por vãos meios, ainda que cópias, recapitulá-las instintivamente. Eu com um texto sem trechos, livrado de enredo, com o fim de áspero rascunho.

Eu paro aqui um instante. Suando de ansiedade, pois isso corre o risco de terminar afinal. Estou partindo, repartindo-me. E vou e volto, dando a volta e estando as voltas com espelhos; aquelas figuras 26 e nove do *Manual*; sem contar com outras formas de espelhos, as figuras 27, 28 e 29. Não sei, de fato, que relação tudo isso tece.

Não sei, amigo longínquo, tudo aquilo que foi entrevistado no “Manual”. Contudo, escrever se confronta com a impura perda. Há sempre um espelho em cada texto, não é? Partindo; hei de escutar a frase: *invisibilidade para os novos tempos: um espelho em cada coisa*. Escuto? Sei não! Finjo, escuto um pouquinho o seu ritmo. Nesse mínimo de audição, compreendo o *Manual* no eco do poema de Álvaro, que se destaca da repartição das figuras: olhai! Olhai a arte a falar o como da apercepção.

Olhai: a *pele gráfica* é um espelho. Então, apreçadamente, direi: o *estado-de-imagem* pressupõe uma negatividade absoluta, enquanto força de superfície da realidade efetiva; isso é: o aviso de espelhos. Contudo, fazendo valer a impropriedade para não demarcar em demasia, deixo ao partir, repartindo: é no mesmo pertencimento ao negativo que espelho e *pele gráfica* manifestam o seu mais íntimo parentesco. Porém, tropeço, se alguém tentar pensar, profundamente, as relações entre espelho (enquanto traço fundamental da realidade efetiva), e a *pele gráfica* de toda e qualquer impressão, tornaria eloqüente a situação do recolhimento no mais íntimo. E como o mais íntimo da *pele gráfica* é o negativo fotográfico (ou seria tipográfico?), e do espelho a ameaça da noite total a ocupar toda a sua forma, fica evidenciado que eu deveria já ter ido, levando comigo uma das “três respostas para cegos” (Caldas, 2007, fig. 32).

REFERÊNCIAS

CALDAS, Waltércio. **Manual da ciência popular**. 2. ed. São Paulo: Cosac&Naif, 2007, 79p.

CAVELL, Stanley. **En busca de lo ordinario**. 1. ed. Valência: Frónesis, Càtedra Universitat de València, 2002, 280 p.

LACOUÉ-LABARTHE. **A Imitação dos Modernos**. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000, 310 p.

_____. **Poetry as Experience**. 2. ed. California: Stanford University Press, 1998, 144 p.

PESSOA, Fernando. **POESIA/Álvaro de Campos**. 1. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2002, 595p.

Marcus Alexandre Motta

Professor do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Contemporânea e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Uerj. Experiências nas áreas de História, Letras e Arte — Historiografia da Cultura, Crítica e História da Arte. Pesquisa sobre Fernando Pessoa e sobre Aparato Literário e Pensamento Plástico

OLHAR CHIQ: FRAGMENTOS DE UM PROCESSO COLABORATIVO DE ARTE

Mariana Novaes de Medeiros
Mestranda em Artes Visuais na UFRJ

RESUMO

O presente texto tratará da pesquisa participante que desenvolvo em uma ocupação residencial chamada Chiquinha Gonzaga, situada no centro da cidade do Rio de Janeiro. Tal pesquisa vem se dando sob a forma de arte participativa, com ênfase em processos colaborativos. Nos últimos dois meses alcançou a definição de dinâmica específica, o que significa a realização de encontros presenciais que realizo com um grupo de jovens moradores e seus conseqüentes desdobramentos estéticos (visuais, sonoros, audiovisuais etc.).

Nestes encontros estamos construindo um *blog* coletivo, chamado “Olhar Chiq”, que tem como finalidade representar os pensamentos e vivências do grupo e, também, ser um fragmento representacional da ocupação. Para caracterizá-lo, os jovens vêm realizando entrevistas filmadas e fotografias - com outros moradores, da arquitetura do prédio, tanto interna quanto externa, e da paisagem do entorno. Também estão gerando textos coletivos que tratam de suas experiências sociais e políticas como moradores da ocupação, além de relatarem seu cotidiano. Outras atividades aconteceram, através de minha mediação, como desdobramentos dos encontros do referido grupo e serão aqui tratadas como parte constitutiva da pesquisa.

Palavras-chave: processo colaborativo, (des)encontros, ativação, espaço, mediação.

ABSTRACT

This text discusses the participant-research that I develop into a residential squad called Chiquinha Gonzaga, located in downtown Rio de Janeiro. Such research has been established in the context of a participatory art, with emphasis on collaborative processes. Over the past two months has reached the definition of specific dynamic, which means the realization of personal meetings that I do with a group of young residents and its attendant ramifications aesthetic (visual, sound, audiovisual etc). In these meetings we are building a collective blog called “Olhar Chiq” which aims to represent the thoughts and experiences of the group and also be a representational fragment of the squad. To characterize it, these young people have been conducting videotaped interviews and photographs - along with other residents, the architecture of the building, both internally and externally, and the surrounding landscape. They are also generating collective texts dealing with social and political experiences as residents of the squad, and report their daily lives. Other activities took place, through my mediation, as a development of the meetings of that group and will be treated here as a constituent part of the research.

Key words: collaborative process, (un)meetings, activation, space, mediation.

Quem bate e quem abre a porta

Para pesquisar e refletir sobre o procedimento de nivelamento relacional que se vem instalando como prática no projeto, a principal metodologia a ser utilizada é a pesquisa participante (PERUZZO, 2005), pois a atuação da pesquisadora está sendo definida pela mesma em diálogo com outras pessoas, ou seja, os moradores que constituem o grupo de jovens atuantes. Neste projeto é fundamental que os objetivos e outros pontos sejam explicitados para todos os envolvidos, estando permanentemente abertos a diversas transformações. Definindo mais especificamente a pesquisa participante, Peruzzo considera como “aquela baseada na interação ativa entre pesquisador e grupo pesquisado e, principalmente, na conjugação da investigação com os processos mais amplos de ação social e de apropriação coletiva do conhecimento, com a finalidade de transformar o povo em sujeito político” (ibidem, 2005). Os moradores que interagem com a pesquisadora, na pesquisa, são denominados ‘participantes’ por entender que este termo indica o grau de interação que se pretende estabelecer entre os envolvidos. De fato, se pretende que estes papéis possam ser trocados e contaminados ao longo do desenvolvimento da pesquisa, sem esquecer as tensões e diferenças que sempre serão dadas pelas origens distintas de cada envolvido.

O trabalho constitui-se, portanto, na produção teórico-prática de procedimentos artísticos no espaço compreendido pela ocupação Chiquinha Gonzaga. O projeto teórico se estrutura sob as estratégias adotadas pela estética da arte pública de novo gênero. O termo “*new genre public art*” foi inaugurado pela artista e crítica Suzanne Lacy (LACY, 1995) para designar as novas práticas artísticas, para ela emergentes a partir dos anos oitenta. Sob este termo estariam as práticas onde as estratégias públicas de engajamento são consideradas fundamentais na constituição do procedimento de arte, entendendo este caráter parte essencial de uma linguagem estética que busca atuar junto à realidade. A arte pública de novo gênero se apropria de diversos meios, como o uso de objetos, equipamentos urbanos ou dispositivos tecnológicos, para comunicar e interagir com um público amplo e diversificado sobre questões relevantes e, ou motivadores comuns a este público. Ainda de acordo com a autora, além de diluir os limites da arte e buscar inovações na própria forma, esta categoria adicionou uma nova sensibilidade sobre os papéis do espectador, nas estratégias sociais e na efetividade dos trabalhos.

Esta aproximação de artista e público, em ações onde a interação é fundamental para seu funcionamento, tem uma influência que transforma os papéis e funções destes dois agentes constituintes do jogo representacional da arte. Sucintamente, o artista se posiciona como mediador ou proponente de situações junto a um grupo de pessoas que, sendo consideradas de suma importância para a realização de uma proposta, se tornam co-autoras nesta e todos atuam em afinidade com as preocupações do contexto onde se situam. Os resultados desta relação, antes categorizados enquanto obras, não se limitam mais a objetos e/ou produtos materiais, mas agora se situam enquanto dispositivos relacionais, ou seja, procedimentos ou maneiras de fazer - que possuem ênfase na relação que promove o encontro. As características do objeto gerado importam menos que a maneira como os processos de interação entre envolvidos são estabelecidas e quais outras relações são construídas (ou desconstruídas) no processo. Segundo Lacy (Ibidem), o objeto de arte se colocava anteriormente como uma ponte entre artista e espectador, mas ainda os mantinha separados, deixando um espaço vazio. Nos trabalhos de arte pública de novo gênero este espaço é “preenchido com a relação entre artista e público, priorizada nas estratégias de trabalho do artista” (ibidem, p.35) e ainda para muitos, este relacionamento se torna o próprio trabalho de arte. Nesta aproximação entre a ação do artista e a reação do não artista, as suas próprias presenças levam ao surgimento de situações onde a separação entre arte e vida se torna mais diluída, sem contornos muito bem definidos. Para o autor e curador Nicolas Bourriaud (2006) este espaço vazio, a distância entre artista e público, é justamente o interstício destinado à ocupação da arte atual, que coloca todos os participantes em diálogo. No caso específico de minha prática, na ocupação Chiquinha Gonzaga, há uma rede de relacionamentos consistente viabilizando procedimentos artísticos. O grupo formado através de minha mediação conta com produtores de material representacional, criativo e expressivo, todos (convencionalmente) não-artistas convertidos em agentes, o que gera uma certa indefinição nos papéis e diluição entre o cotidiano e o processo criativo. Esta indefinição dos limites é uma concepção colocada por Reinaldo Laddaga (2006) e para este autor a arte atual está tomada por uma proliferação de projetos, onde são iniciados ou intensificados processos abertos de conversação, com a preocupação em dilatar o tempo e o espaço das experiências propostas (idem, p.21). Projetos nos quais as formas e contornos vão surgindo lentamente, através dos mais diferentes meios e que, por estas características, provocam uma constante instabilidade nos limites e regras das artes. Poderiam ser confundidas com práticas da educação que também utilizam a arte como um meio, mas tais projetos estão mais interessados nos processos, agenciamentos e negociações na construção de “modos de vida social artificial” (ibidem, p.13). Artificial, pois estes possuem um caráter improvável de realização, dentro dos parâmetros dos saberes comuns. Tais processos se desdobram em comunidades experimentais, onde o que importa é não só a maneira como se organizam os saberes e informações, mas a capacidade destes de improvisar

e lidar com o imprevisível (ibidem, p.14-5). Estes *modus operandi* são também destacados por Nicolas Bourriaud, que adota esta característica relacional como fundamental nestes tipos de trabalhos de arte. Segundo o mesmo:

Hoje, depois de dois séculos de luta pela singularidade e contra os impulsos de grupo, há que se lograr uma nova síntese que poderia nos preservar do fantasma da regressão à obra. Utilizar novamente a idéia do plural é para a cultura contemporânea, que resulta da modernidade, a possibilidade de inventar modos de estar juntos (...) já não é a emancipação dos indivíduos o que se revela como mais urgente, se não a emancipação da comunicação humana, da dimensão relacional da existência (BOURRIAUD, 2006, p.73).

Nota-se, então, que as formas de como proceder possuem uma extrema importância em tais processos, pois além de fundar as bases das relações com o meio externo onde são desenvolvidas, estabelecem internamente as dinâmicas entre os agentes envolvidos e acabam formando propostas diferenciadas de organização e ação destes grupos. Resumindo nas palavras de Laddaga: “[estes procedimentos] implicam colaborações entre artistas e não artistas” (ibidem, p.15). Nesta síntese, pode-se notar que uma das modificações citadas acima é este nivelamento entre artista e público. Mesmo ainda havendo uma separação, que diz respeito ao conjunto de intenções e finalidades que cada um possui dentro deste tipo de envolvimento, a relação entre ambas as partes se torna essencial para que um projeto aconteça.

Grant H. Kester também aponta para o caráter colaborativo e coletivo de práticas artísticas, onde “artistas colaboram com indivíduos e grupos de outras subculturas sociais e políticas” (2006, p.11). Ele também ressalta a dimensão pedagógica explícita que estes projetos envolvem, utilizando-se de oficinas como espaço mediador de interação entre envolvidos e que se distinguem de outras práticas em arte pelo fato de não se basearem na produção exclusiva ou primordialmente de objetos. Desta maneira, outro aspecto que ganha bastante importância é o contexto não somente físico, mas humano e social onde estes processos colaborativos acontecem, surgindo daí o termo “arte contextual”. Segundo Paul Ardenne, este foi cunhado pelo artista multidisciplinar e teórico polonês Jan Swidzinski em 1974 ao teorizar e propor uma nova maneira de elaborar a prática artística em relação com a realidade (ARDENNE, 2006 apud PARRAMON, 2007, p.13). Ardenne também assinala que a relação entre artista, obra e público fica sem um desenho fixo, sendo redefinida em função do grau de comprometimento que cada caso adquire (ibidem, p.13). Nos conceitos acima citados é notável como a colaboração, o nivelamento entre agentes de origens diferentes e a atenção ao contexto do outro em um processo artístico se tornam fundamentais para sua execução. Mas esta aproximação e contato trazem questões mais complexas, sendo que os desejos e ações de um artista engajado e comprometido com tais preceitos marcam somente o início de um processo com outras variáveis (situações, desejos, contextos, relações).

Por trás da porta

A ocupação Chiquinha Gonzaga é a mais antiga da zona portuária do Rio de Janeiro. Seus moradores e sua história, dentro da realidade do movimento dos sem-teto, representam o exercício do poder político de ocupar o espaço urbano e ressignificá-lo. É neste contexto de significativa representatividade social e política em que se encontram os jovens moradores desta ocupação. Como esta experiência já dura seis anos, e como a maioria está ali desde o início, é possível afirmar que a formação de suas personalidades e a forma como atuam em nosso processo colaborativo são submetidas ao exercício da convivência nesta realidade dada. Em outras palavras, pode-se dizer que o encaminhamento tomado por nossas atividades é consequência direta do modelo de relação baseado na coletivização dos valores. A maneira como me procuraram e, principalmente, o motivador fundamental para me entenderem como uma possível colaboradora, já serve como parâmetro.

O grupo já citado de jovens moradores me procurou para que construíssemos um blog coletivo que represente a ocupação Chiquinha Gonzaga. O que venho realizando é, através da ferramenta construção do blog, processos de mediação entre este grupo e seu micro-contexto (a própria ocupação) e a esfera da cidade, que se alcança através dos textos e outros discursos adotados na ferramenta blog. Através desta, venho trabalhando formas de representação que o grupo elege, explorando técnicas e ferramentas tanto no meio digital, quanto no material, para atuar no espaço público. A idéia de espaço, dentro do contexto destes jovens, é material profícuo para a problematização da atuação da arte nas instâncias que se fazem fora dos espaços legitimados. E o é, principalmente, porque é indissociável da idéia de potência política.

A percepção do que, atualmente, constitui a região da zona portuária do Rio de Janeiro foi a ferramenta inicial para a abordagem do tema da utilização do espaço público e seus possíveis desdobramentos conceituais, junto ao grupo de jovens moradores. Ocorre ali, nos correntes dias, um movimento de transformação do uso do espaço público por parte do poder público, determinado principalmente pela projeção em grande escala de reorganização das relações sociais já existentes. Está sendo implantado um novo modelo para aquele lugar da cidade, o que implica em desalojamentos de moradores, derrubada de antigos prédios e construções de novos empreendimentos imobiliários. O que se pode observar é a paulatina substituição da multiplicidade social, hoje ali existente, por um modelo urbano uniforme que prima pela massificação no uso do espaço público e que gera um perfil arquitetônico excludente.

Motivou-nos a possibilidade de ir de encontro a esta dinâmica de expulsão da multiplicidade do lugar ao vislumbrarmos a possibilidade de criarmos um espaço de resistência à lógica da cidade, mesmo que em primeira instância este espaço seja virtual. Buscamos, na construção do blog, a ativação de um espaço que funciona por ser, justamente, diverso e gregário. Instauramos, portanto, a viabilidade de coexistência da diferença com o padrão imposto

pela ordem pública. O espaço público ocupado pelo trabalho (o blog) se abriu para presenças de diferenças.

Outro processo conseqüente de minha mediação foi a ativação de uma sala no primeiro andar do prédio. Senti que poderia aprofundar a discussão sobre o conceito de espaço, desde um ponto de vista mais poético e, talvez, menos pragmático como era a abordagem do uso do espaço do blog. Comparei a intenção política da criação do espaço do blog com a (não) utilização de um espaço ocioso no primeiro andar do prédio da ocupação. Trata-se de uma sala que corresponde ao tamanho de um dos apartamentos e que está fechada. Tem uma localização estratégica, já que fica diante da escada que dá acesso aos andares, ou seja, é passagem de todos. Procurei encaminhar a conversa para a possibilidade real de viabilizarmos um espaço coletivo dentro do prédio. Confessei que me incomoda muito ver as crianças brincando nas escadas, sem qualquer lugar horizontal e o fato da sala de reuniões só ser aberta em datas festivas ou em caso de necessidade.

O grupo me relatou toda a história da sala - que já haviam tentado transformá-la em uma “salinha das crianças”, quando eram crianças, mas que as demandas estruturais acabaram por impedir o uso. A sala não possuía piso e todas as tentativas de colocar azulejos foram frustradas, terminando com o material providenciado sendo furtado. Aproveitei para conversar sobre o grupo representativo que eles são hoje, já que antes se reconheciam como as crianças da Chiquinha. Assim, propus que pensassem se não poderíamos, enquanto este novo grupo que se representa formando um blog, entrevistando e fotografando moradores, ser o grupo de jovens que “ativaria o espaço da sala”. Sugeri em seguida que reformássemos totalmente, não dando tanta importância para o chão, e que grafitássemos as paredes da sala. Olhos brilhantes como nunca.

O mês de julho serviu para projetarmos a grafiteagem da sala e a planta baixa que caracterizaria seu futuro uso. Com as fotos tiradas dos moradores, para o *blog*, construímos a composição da parede maior. Depois criamos uma paisagem, com a vista do Morro da Providência atrás do prédio da Chiquinha para a segunda parede. A tão complicada, ao menos historicamente, cobertura do chão da sala foi feita em dois dias de mutirão, com muito azulejo quebrado para ocupar o chão todo. Depois, em um sábado e dois domingos subseqüentes, grafitamos a sala toda. Para tanto levei meus alunos da ONG Aplauso, moradores de comunidades da cidade do Rio de Janeiro, que possuem alguma experiência em grafite. Fizemos todo o trabalho em um sistema de oficina, para que os moradores da ocupação pudessem aprender a grafitar. No total foram mais de 20 horas de trabalho.

Ocupar espaços

Se faz necessária a explicitação do conceito de espaço que venho trazendo para as práticas em minha pesquisa. Utilizo o proposto por Michel de Certeau (1994), que coloca que diferentemente do conceito de lugar, que estaria ligado

à espacialidade planejada, materializada fisicamente e proposto por agentes que buscam controlar tais ambientes, o espaço não possuiria uma sede fixa ou estática, mas indicaria o uso que se desenvolve durante um período de tempo. Como aponta o autor, “o espaço é o lugar praticado” (ibidem). É justamente este praticar que dá sentido à busca de um lugar para a arte fora da instituição, para a ocupação de um prédio público e para a construção de espaços virtuais coletivos. É neste espaço em que se pode distender o tempo, valorizar o encontro e priorizar o acontecimento, em uma via de mão dupla onde artista/mediador e moradores participantes coabitam.

Na constituição de espaços com estas características se instauram processos de “contaminação”. Por este termo se entende um tipo de relação onde os diferentes sujeitos se envolvam de um modo não somente participativo, mas estando abertos à influência do outro e a transformação de si, em um processo recíproco. Para Suely Rolnik (2003) “contaminar-se pelo outro não é confraternizar-se, mas sim deixar que a aproximação aconteça e que as tensões se apresentem”. Esta aproximação, que não anula, mas viabiliza a manutenção das identidades em co-existência na prática do espaço e seus acontecimentos decorrentes, demanda uma discussão ética que parta do outro (LÉVINAS, 1994). Neste processo o exercício de alteridade reafirma as diferenças e este fato é, justamente, fundamental para a viabilização das práticas artísticas.

Criar em espaços

Para se compreender a potência política deste uso de um espaço mínimo da cidade, se faz necessária a apresentação do conceito que utilizo em minha pesquisa e compartilho com o grupo de jovens moradores, que é a escala “nanolocal”. Ela diz respeito a uma escala ainda mais reduzida que a microlocal. São, por exemplo, os locais de moradia (casas, prédios, apartamentos), de lazer (praças, praias) ou de trabalho (escritório, fábrica, ou mesmo um trecho da calçada), onde:

“(…) as relações de poder remetem a interações face a face entre indivíduos, os quais compartilham (coabitam, trabalham, desfrutam) espaços muito pequenos, em situação de co-presença (...) Os grupos que povoam esta escala são do tipo primário, como as famílias ou agrupamentos de desconhecidos mas que, por certa situação, passam a interagir – entrando, conseqüentemente, em negociação e conflito em torno do desfrute e da apropriação do espaço” (SOUZA, 2006, p.317 - 18).

Este uso político do espaço, sua ativação tanto virtual quanto material, por se tratar da questão da topologia da ocupação do espaço real, por ações e objetos reais e virtuais, leva-me a mencionar a colocação de Gilbert Simondon sobre a questão e o processo de individuação e *morphogenese*, do qual destaco a análise de uma topologia do universo instaurado pelo paradigma mágico-religioso:

el universo mágico está estructurado según la más primitiva y la más pregnante de las organizaciones: la de la reticulación del mundo en lugares privilegiados y en momentos privilegiados. Un lugar privilegiado, un lugar que tiene un poder, es aquel que absorbe toda la fuerza y la eficacia del dominio que limita, resume y contiene la fuerza de una masa compacta de realidad; la resume y la gobierna como un lugar elevado gobierna y domina una base contraída (SIMONDON apud THOM, p. 73).

O autor continua na sua busca por uma topologia remagiscizada, visto que esta não se instaura no cotidiano, salvo as próprias quebras do cotidiano mediante o próprio rito: *“son, en particular, las licencias, las fiestas, las vacaciones, que compensan, por su carga mágica la perdida de poder mágico que impone la vida civilizada urbana”* (Ibidem, p. 73). Este papel participativo do indivíduo em sociedade, mediado por ritos que também corroboram para a produção de informação e redundância, é abordado por Flusser, ainda que num caráter utópico da questão. Segundo o próprio autor:

Sociedade significa a estratégia, graças à qual esperamos realizar-nos através da troca de informações com o outro (...). Uma realização recíproca com outros e noutros pressupõe a existência duma abertura entre os diferentes participantes, uma entrega de um para o outro (FLUSSER, 1998, p.23).

Se a mediação do processo participativo oferece o ativamento do espaço e a oportunidade da ocupação, o lugar deste debate como devir, quando ativado, promove também uma quebra com o fluxo do cotidiano, com a intervenção crítica e sígnica da função do espaço urbano e da interação/interjeição com a mensagem (re)transmitida a partir do encontro dos diferentes agentes.

Conclusão

Os sistemas de legitimação da arte já estabelecidos – como os espaços de produção, ateliês e oficinas, espaços de circulação e exposição, tais como museus, galerias e outros eventos da área – se mostram limitados, ou ainda inadequados, para abrigar o contexto onde surgem os projetos de arte pública desta natureza. Como, a partir da década de noventa, se instaura um procedimento artístico constituído pela relação na cotidianidade, que alcança nos dias de hoje considerável relevância e presença nos procedimentos no campo da arte, me parece urgente aprofundar reflexões no que concerne às especificidades do contexto brasileiro. No mesmo, já não é central a problematização do espaço na arte, mas a busca por viabilizar relações na esfera da vida. Isto é, também, resultante do contexto histórico, demanda da sociedade fragmentária atual, que sinaliza para a arte o desafio para um novo jogo: o espaço a ser ocupado já não pode ser o institucional e a arte ocupa o espaço público, resistindo (como transgredia nos anos sessenta) e atuando coletivamente. Já não há dissociação entre contratos sociais e contratos

estéticos (BOURRIAUD, 2006), ou seja, não se faz possível um projeto de arte autônomo no sentido clássico da estética. Este espaço concreto está na esfera da vida, da cotidianidade e não pode ser desvinculado de uma ética própria de um sistema engajado de produção – entenda-se este como um sistema balizado pelos valores da esfera da vida, que parte do espaço que ocupa, já não mais da arte autônoma e do espaço da instituição arte. Portanto, esta pesquisa teórico-prática pretende enriquecer a discussão acerca dos lugares onde a arte pode se instalar atualmente e, em como o artista pode atuar quando da superação do paradigma da autonomia da arte em detrimento de procedimentos engajados.

Posso dizer que o grupo de jovens que vem criando o *blog* da ocupação, ativando a sala do primeiro andar e promovendo, através destas ações encontros entre pessoas, tem muita aproximação com o conceito de Laddaga enquanto uma “produção coletiva de desejos”. Neste sentido o conceito de *desejo* estaria próximo das concepções de Felix Guattari e Gilles Deleuze, onde este processo é visto “não como algo que sucede entre o encontro entre pessoas, senão o que se sucede entre uma singularidade desterritorializada e um fora desformalizado” (DELEUZE, GUATTARI apud LADDAGA, 2006, p.83). Ou seja, se dá na presença efetiva e comprometida com o outro – um processo de alteridade. O local onde tais situações se desencadeiam, tanto no caso da sala da ocupação quanto em outros projetos que correm nesta direção colaborativa, estão menos interessados na sua relação com a instituição arte (ao que se refere aos círculos de mercado, galerias, museus, instituições de ensino) do que com as realidades que enfrentam. Como aponta Miwon Kwon:

Se a crítica do confinamento cultural da arte (e do artista) via suas instituições foi a “grande questão”, um impulso dominante de práticas orientadas para o site (*site-oriented*) hoje é a busca de um engajamento maior com o mundo externo e a vida cotidiana – uma crítica da cultura que inclui os espaços não-especializados (*non-art spaces*), instituições não-especializadas e questões não especializadas em arte (em realidade, borrando a divisão entre arte e não-arte) (KWON, 1997, p.8)

Assim o campo da arte é contaminado por outros campos, como é colocado por Grant H. Kester: “Eu sustento, no entanto, que alguns dos mais desafiadores projetos de arte colaborativa estão situados dentro de um contínuo com as formas de ativismo cultural, mais do que sendo definidos em oposição pura e simples a elas”. (2006, p.21) Este interesse apontado para as dificuldades encontradas na realidade faz com que muitos artistas entrem em projetos deste âmbito, mas de certa forma, a maneira como esta relação é posteriormente divulgada e exposta no campo da arte é o que pode incorrer nos velhos padrões de exibição e participação dos espectadores.

Por outro lado, mesmo circulando nestes espaços artísticos, o que de fato importa neste projeto é a ampliação do tempo de experiências e convívio que este demanda. Uma duração que não consegue ser predeterminada com precisão, pois depende intrinsecamente do envolvimento de cada um no

processo e está sempre em constante negociação com agentes de fora. Este envolvimento não se resume a estimular encontros fortuitos ou simplesmente de entretenimento, mas é onde se busca posicionar questionamentos que possam causar alguma alteração no cotidiano. Segundo Grant H. Kester,

o efeito da prática colaborativa é enquadrar essa troca (especialmente, institucionalmente, processualmente), afastando-a suficientemente da interação social cotidiana para estimular um grau de auto-reflexão; chamar a atenção para a própria troca como práxis criativa (ibidem, p.31).

Outra importante característica deste projeto colaborativo é seu caráter híbrido e interdisciplinar, pelo fato das atitudes criativas serem compartilhadas entre vários especialistas e interessados, fazendo com que os saberes de outros campos representacionais possam ser também re-pensados. No nível mais pessoal (ou da ordem do micropolítico), a potencialidade destas mesclas está na possibilidade de alteração das subjetividades envolvidas. Retornando ao conceito de subjetividade colocado por Guatarri (2005), onde este se fundamenta não por princípio de individualidade ou abstração, mas em um conjunto de *modus operandi*, permeados por uma identidade local, sem ser simplificado nela, se acredita que são nestes campos de subjetividades múltiplas que se pode atuar, no que se refere à minha pesquisa e seus desdobramentos. Uma provocação que nos cause diversos participantes deste processo colaborativo qualquer reação, a não ser de indiferença: participação, repulsa, alegria, medo, descontentamento, entusiasmo. Qualquer atitude que possa ser ouvida, acessada por um outro e que se transforme em uma ponte para o diálogo, convergindo ou divergindo em opiniões, explicitando situações de partilha e incômodo, para que estas possam ser dilatadas ou transmutadas.

REFERÊNCIAS

ARDENNE, Paul. **Un arte contextual**. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: CENDEAC Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. 144 p.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

FLUSSER, Villen. Agrupamento ou interconexão. in: GIANNETTI, Claudia. **Ars Telemática: Telecomunicação, Internet e Ciberespaço**. Lisboa, Relógio D'água, 1998.

GUATARRI, Félix. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 7. Ed. rev. Petrópolis: Vozes,

2005. 439 p.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **A Prisão e a Ágora**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

THOM, René. Morfología e individuación. In: **SÉ**, Cauto. Santiago de Cali (Vale de Cauca), Colombia, 2004.

KESTER, Grant H. Colaboração, arte e subculturas. In: HARA, Helio. (Org.) **Caderno Videobrasil 02 - Arte Mobilidade Sustentabilidade**. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, SESC São Paulo, 2006. Disponível em: http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=482791 Acesso em 30 de abril de 2008.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity. In: **Revista October 80**, 1997.

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

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la emergência: la formación de otra cultura de las artes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

LÉVINAS, Emmanuel. **La realidad y sy sombra**. Montpellier: Editchions Fata Morgana, 1994.

PARRAMON, Ramon. Arte, experiencias y territorios en proceso. In: PARRAMON, Ramon (org.). **Arte, experiencias y territorios en proceso: Espacio público/espacio social**. Calaf, Manresa: IDENSITAT Associació d'Art Contemporani, 2007.

PERUZZO, Cíclia Maria Krohling. **Observação participante e pesquisa-ação**. In: DUARTE, Jorge & BARROS, Antonio. (Org.) **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

ROLNIK, Suely. Alteridade a céu aberto: O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg. In: **Posiblemente hablemos de lo mismo**, catálogo da exposição da obra de Maurício Dias e Walter Riedweg. Barcelona: MacBa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003.

Mariana Novaes de Medeiros

Mestranda em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio de Janeiro e bacharel em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Foi bolsista de projetos de extensão voltados à arte pública durante os anos de sua graduação. Em 2010 participou do projeto "Ondas Radiofônicas", como artista convidada, realizado através do edital "Interações Estéticas" com jovens do bairro da Maré.



PROCESSOS ARTÍSTICOS
CONTEMPORÂNEOS

CAMPO/EVENTO/ARQUIVO

Cristina Ribas
Pesquisadora independente
Mestre no PPGArtes/UERJ, 2008

RESUMO

A prática de arquivo propõe uma articulação dinâmica entre o campo da arte, os eventos e iniciativas historiográficas tais como os arquivos. Realizações atuais em arte contemporânea brasileira motivam a escrita do artigo, que remonta a estudos de filosofia política assim como estudos locais, como o conceito de “circuito” desenvolvido por Ronaldo Brito. O campo da arte aqui é pensado como um campo em constituição.

Palavras-chave: arquivo, práticas artísticas contemporâneas, evento, historiografia

ABSTRACT

The archive purposes a dynamic articulation in between the art field, the events and the historiographical initiatives. Such articulation is possible with the organization of an archive. The motivation to write this article is the study case of art works and projects realized recently in Brasil. The concepts make reference to images from political philosophy and local studies, such as the concept of “circuit” developed by Ronaldo Brito. The art field here is thought as a constitution process.

Key words: archive, contemporary art practices, event, historiography

O sentido nasce da, se forma na cooperação linguística.¹

Antonio Negri

Observando alguns trabalhos de arte realizadas no Brasil, entre meados de 1999 e a atualidade, elaboro a relação dinâmica entre os conceitos que inscrevem práticas (campo / evento / arquivo) para analisar de que forma “eventos” interferem – e simultaneamente corroboram – na constituição de um “campo”, de um campo móvel e problemático, que interage nas determinações de uma história e de um “arquivo”. Apresento questões para elaborar no contexto brasileiro um debate que corre o mundo na atualidade: a necessidade dos arquivos e os atos de memorização como atualização política de eventos. Os conceitos “campo”, “evento” e “arquivo” não são, antes de tudo, utilizados como vocabulário comum pelos organizadores desses eventos, e são invocados nesse artigo como *elementos de articulação*, abrindo um debate formulado em perguntas e desejos previamente partilhados.

Ainda que algumas aproximações sejam absolutamente novas (novos conceitos), elas se pautam momentaneamente em trajetórias teóricas e artísticas que analisam a produção de um “circuito” (conforme aplicado por Ronaldo Brito nos anos 1970), e se adicionam à imagens de sistemas, diagramas e mapas que tentam, cada um à sua forma, elaborar imagens de um contexto de produção em plena constituição. O artigo apresenta uma pesquisa em curso, fazendo uso de três imagens: o “plano de imanência”, o “campo de forças”, e a “esfera pública”. O primeiro, elaborado por Gilles Deleuze e Felix Guatarri, o segundo por Michel Foucault, e o terceiro por Paolo Virno; os dois primeiros vêm para pensar mais os processos do pensamento e o terceiro a pensar a dimensão do comum na sociedade. Essas imagens são tomadas como *instrumentos de investigação* para fazer pensar e ver de que forma historiadores, pesquisadores, críticos e artistas identificados a um “campo da arte” têm elaborado sua constituição, já que ela não é vista aqui como apartada ou inerte a outros processos sociais. O contorno dessa investigação é o do acontecimento da arte.

O foco motivador da pesquisa são iniciativas organizadas por artistas e suas “coletivações”, realizações que tomam forma ora de trabalhos de arte (“obras”), ora de iniciativas que agregam outros propositores. São artistas que provocam passagens entre práticas críticas e políticas, desenvolvendo cruzamentos entre tais, e, ao tornarem-se organizadores, educadores, gestores,

historiadores, mediadores, entre outros, reelaboram a subjetividade “artista” em um território repleto de riscos. Organizam eventos recentes cuja característica comum é, além de propor articulações específicas para o acontecimento da arte, a constituição dessa especificidade na forma de “esferas públicas”². Importa nessa “esfera pública” as intensas trocas sociais entre participantes não identificados estritamente ao campo, mas a ele associados pela via direta das práticas artísticas, comunicativas e expressivas que se desenvolvem, e de problemáticas sociais vividas por todos. É, sem dúvida, relacionado ao contexto político atual do Brasil que se produz esse texto, considerando que grande parte da circulação de criadores, realizadores, produtores, artistas, tem sido proporcionada pelas políticas de acesso a recursos organizadas por diversos órgãos e programas do Ministério da Cultura.³

São eventos como Submidialogia (2004-2010), Corpocidade (2008-2010); Jogos de escuta (2009), Arte esfera pública/Base Móvel (2008), Circuitos Compartilhados (2007-2009), Arte em Circulação (2008), Jogo do E.I.A. e Experiência Imersiva Ambiental (E.I.A.) (2005-2009), Assembléia Pública de Olhares, coletivo Contra Filé (2007), Vídeos Bastardos, Pois (2004-2010), FebeaRio (Festival de Besteiras que Assola o Rio de Janeiro, 2008), MIL971 (2007), Lotes Vagos (2005-2009), Reverberações (2004/2006/2008), e anteriores Rejeitados nonono (2002), Encontro ACMSTC ou Coletivos no Prestes Maia (2003), Salão de Maio (2004) Catadores de Histórias (2003-2006). Eles são “epicentros”⁴ de outros tantos eventos que os atravessam, sendo também efêmeros e preocupados, cada um a sua maneira, em estabelecer esferas públicas que elaboram um debate sobre a arte e o artístico, e responsáveis por produzir capturas de valor que dão mobilidade aos mesmos em diversos circuitos. Pode-se pensar que acontecem *longe* (especialmente) das instituições de investigação ou legitimação como a universidade, o museu, a escola e a galeria de arte (os eventos criam seus próprios lugares), porém no diagrama que começamos a desenhar aqui percebemos que há



Revisão do artigo publicado na Arte & Ensaios

inúmeros enlaces entre esses espaços, visto que atores migram entre modos e linguagens – sem homogeneizar, contudo. Como os eventos individualmente “vazam” as incursões do texto provocando atravessamentos conceituais e espaciais incapturáveis, o desafio torna-se manter o olhar atento à forma de articulação intrínseca a suas dinâmicas, levando-as à própria proposição dessa imagem de um “campo (de forças) da arte” e à autocrítica de uma captura que não deve estabilizar-los como historicização de maneira a criar rapidamente uma “forma”.⁵

Como parte do método que aqui se inventa, o denominador comum eleito para analisar a relação dinâmica campo/evento/arquivo, ou seja, o conceito de “campo” não pretende achatá-los em uma definição majoritária, classificatória. Ao elaborar a noção de “campo” trata-se de perceber mudanças processuais que consideram a incidência de “vetores de forças” que modificam a idéia de autonomia de um objeto artístico.⁶

Pensando que o “evento” é problemático em si, “no evento se pode ver o que é intolerável de uma era e as novas possibilidades de vida que isto contém ao mesmo tempo” (Michael Bakhtin citado por Mauricio Lazaratto), entendemos isso ao campo ele mesmo, e ao arquivo. O evento, nesta definição, apresenta as contradições que o constituem, ou seja, não pretende criar um ambiente ideal nem isolado para o acontecimento da arte (ao modo de um cubo branco), mas antes um ambiente dialógico e imersivo, em que a participação é resultado de processos de escuta e emissão, de negação e parceria, onde emerge a dúvida do próprio acontecimento, dos modos



À esquerda: FebeaRio (Festival de Besteiras que assola o Rio). Organizado por Grupo Py (Daniel Toledo, Julia Cseko, Joana Cseko). Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, 2008. À direita: Arquivos do Presente. Organizado por A Arquivista e Cristina Ribas, Arquivo de emergência. Museu da Maré, Rio de Janeiro, 2009

participativos, do que se elabora e dos modos de captura. (O encontro “Jogos de escuta”⁸, organizado por Bruno Caracol, Maria Moreira e Marcelo Wasem, no Rio de Janeiro, em fins de 2009, instaurou um ambiente de aprendizagem mútua entre produtores culturais, em que poderiam ser apresentados trabalhos, ações e mesmo intercambiar metodologias criando uma situação qualificada para escuta, diferente das situações de imersão em experiências ou experimentalismos como se tem mais comumente no Rio de Janeiro). Ainda em Lazzarato, o evento “revela a natureza do ser como uma questão ou um problema” (não como essência!), costurando arranjos corporais e singularidades individuais e coletivas. O evento “abre um possível”, sem querer “inserir” nem “introduzir” em um dispositivo cujas possibilidades estejam fechadas. Nesse sentido é interessante a imagem de um desenho em que se visualiza um “remanejamento de mapa em mapa”⁹, ou um diagrama móvel (em que o sujeito visualiza seus movimentos enquanto atua). Bem por isto é essencial apontar a relação de forças que emite em um “campo” e pensar de que forma a criação de imagens diagramáticas como “sistemas” não devem congelar essas forças.¹⁰ Na imagem desse *instrumento de investigação* “campo de forças”, de Michel Foucault, uma força nunca é singular, existe apenas em relação a outras forças. Assim escreve Deleuze:

“Incitar, suscitar, produzir (ou todos os termos de listas análogas) constituem afetos ativos, e ser incitado, suscitado, determinado a produzir, ter um efeito ‘útil’, afetos reativos. (...) Cada força implica relações de poder; e todo campo de forças reparte as forças em função dessas relações e de suas variações.”¹¹

As relações de poder não podem ser “conhecidas” porque a tentativa de sistematizá-las será uma “diferença” ou uma produção desencadeada sem nunca reduzir totalmente (há uma irredutibilidade do poder ao saber). Assim,

“a integração só atualiza ou opera criando, também, um sistema de diferenciação formal. Em cada formação, uma forma de receptividade que constitui o visível, e uma forma de espontaneidade que constitui o enunciável (...) As substâncias formadas se distinguem pela visibilidade, e as funções formalizadas, finalizadas, se distinguem pelo enunciado”.¹²

Nesse sentido, se pode pensar de que maneira eventos emitem linhas de força que, antes de serem formalizadas (“graficadas” ou tornadas “legíveis”, se poderia pensar) elas estão em potência de afeto. Então, por um lado, elaborar essa imagem diagramática é observar a atuação dos eventos em um campo feito político, melhor, campo da arte que se politiza no âmbito das relações entre os atores; reaproximando da noção de “crítica institucional”. Contudo, a “crítica institucional” apontada por Andrea Fraser (*From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, 1994¹³) que parece que poderia ser aplicada como mais um *instrumento de investigação* ao lado das outras imagens, poderia formalizar demasiadamente a imagem que

queremos criar e, bem por isso, observaremos um pouco mais *ainda* um lado de fora, ou seja, um espaço sem horizonte absoluto, com mobilidade e que dá espaço a agenciamentos de ordem subjetiva; ainda que os eventos, procurando encontrar denominadores comuns desse campo, incitem novos paradigmas às articulações entre as porções acadêmica ou científica, arquivística, autônoma, militante, estatal, institucional e mercadológica da arte. A articulação fluida entre os três *instrumentos de investigação* se articula também com esses limiares de formalização.

Assim elaboro as perguntas: de que forma os eventos ocorrem em um limiar de institucionalização?; de que forma incitam inovações, modificações, cooperações nas práticas políticas do campo da arte?; que especificidades demarcariam um campo da arte ou diferenciariam suas práticas (suas formas de vida e de promoção do vivo) de outras práticas no mundo?; de que vale reaver um campo, senão para evitar sucumbir a territorializações congeladas e novamente esvaziadas?; que insurgências a imagem de um campo aponta em relação à crítica e à história da arte atual?; quais são os vetores, atores ou ferramentas que produzem o que se pode chamar de campo da arte no Brasil?; que formas de articulação crítica desdobrariam as iniciativas que elaboram esse campo em constituição?

As assertivas surgem de uma prática de arquivo, chamado Arquivo de emergência¹⁴, que tem começo no Brasil em 2005. O Arquivo é um dispositivo formado por material documental impresso e pela realização de ações, destinado a articular eventos em arte contemporânea brasileira que constituem, conforme a tese do próprio Arquivo, (in)determinação de um campo da arte. Os documentos desse Arquivo são chamados de “porção material” e a sua dimensão acontecimental, coletiva, de “porção crítico-situacional”. A organização desse arquivo, levada a cabo pela Arquivista com meu apoio, mistura-se de certa forma a minha própria trajetória artística e, sem dúvida, surge de uma paixão conferida também nos eventos: reaver um espaço público não como palco, mas como território colaborativo de significação, de produção de valor e de revolução sensível cujas ferramentas são também comuns e se partilham sensibilidades, expressividades, intervenções, imaginações, ...

O desejo da Arquivista seria articular o arquivo da seguinte forma: se o arquivo está conectado às ferramentas que herda do seu feito “fazer-história” e os eventos são a abertura de perguntas; ao emitirem-se críticas ao primeiro o mesmo deverá fazer-se como o segundo, estrutura duplamente rígida e macia, determinante e aberta instigando sua participação em uma “esfera pública”. Valer-se desse conceito parece possível para fazer pensar o que difere hoje do modo dos “acontecimentos” 20 ou 30 anos atrás.¹⁵ De uma maneira, uma teoria ou uma história recente da arte assumem-se como paradoxo das práticas políticas e de suas negociações sociais,¹⁶ modificando as sistematizações e as historiografias (crítica dos processos históricos). Nesse sentido a “esfera pública” instiga a produção distinta das teorias e

das histórias, sobretudo porque se orienta por conhecimento colaborativo, mais perto das dinâmicas anárquicas de aprendizagem do que exatamente da linearidade mestre/aluno que caracteriza os modos de ensino e parte das trocas sociais que vão fundamentar a universidade.

O conceito de “esfera pública” reelaborado por Paolo Virno é central, em parte porque surge como teoria na atualidade (contemporâneo aos eventos e ao arquivo), e em parte porque dá lugar aos corpos que falam nessa esfera e a suas *localizações*. A esfera pública é espaço de performatividade, em que as ações humanas são compartilhadas ou tornadas públicas, e por isto “exercitadas” em modos políticos. (Assim também o conceito de *General intellect* - capacidade criativa e cognitiva elevada à categoria de “recurso” no capitalismo contemporâneo, que o autor associa à virtuosidade das obras contemporâneas - são elementos de atuação nessa esfera.) Segundo o autor, a comunicação é “competência linguística comum”, mobilizada por um “intelecto [que] tornou-se a principal força produtiva, premissa e epicentro de qualquer *poiesis*”.¹⁷

Assumindo que Virno não se desdobra a promover uma teoria do acontimento da arte, nem reduzir a arte à linguagem ou à comunicabilidade, nem se interessa em criar uma imagem aplicável diretamente a um contexto artístico (ainda que o artista virtuoso seja uma imagem para o trabalho imaterial), o desenho de uma esfera pública parece tangenciar a instância reflexiva de parte das proposições contemporâneas de interesse o que, por sua vez, introduz práticas políticas como intervenção no cerne da constituição desse campo de problemáticas, e que se estende agora para a prática historiográfica.

Se, em um momento, a intenção de um arquivo poderia ser produzir uma sistemática, organizando materiais documentais em um índice classificatório (“assuntos”), diante desse quadro (ou diagrama) o feito se apresenta em parte contraditório visto que a natureza dos eventos pode ser exatamente escapar à determinação de uma indexação, mas talvez não de um conceito, nem da imersão em um campo de forças. Os espaços dialógicos que os eventos promovem interatuam com as nomeações da experiência proposta (“arte”), mas este não é seu desejo último. Antes, acontecem *através* da arte, não por ela. Se nomear é conhecer, no campo dos arquivos, nomear também pode ser fazer pertencer e, portanto, nomear enquanto arte é demarcar um território de sentidos instável e problemático. Ainda que a não normatividade das práticas artísticas atuais distante das formalizações modernas poderia atestar uma inviabilidade total de aliar uma formação à outra (o evento ao arquivo), prefiro propor uma observação íntima das metodologias atuais. Então, renomear, por outro lado, pode ser visto como colocar algo em movimento: rearticular. (Esta é também a natureza de um conceito.)

O arquivo, como *elemento de articulação*, pode ser pensado então como um laboratório de emergência discursiva, que poderá servir como teoria reflexiva de outros arquivos. Expondo o próprio Arquivo de emergência,

ele surge da urgência de produzir uma estratégia de articulação reflexiva de práticas em acontecimento, que oferecem, por sua vez, uma trama complexa impossível de ser mapeada em totalidade. O Arquivo resulta antes de uma prática de colecionismo simultânea à atuação e acompanhamento de diversos movimentos nos 10 anos que decorrem, e se especializa na determinação de uma “lei” de arquivo movente como o embate constante das dinâmicas criativas e expressivas em curso.

Os eventos selecionados pelo arquivo respondem antes a uma chamada comum: caracterizam-se como eventos “artísticos”, mas não estritamente enquanto tais, mesmo que na grande maioria dos acontecimentos este “dado” não seja um enunciado visível. Eventos inventam também seus novos conceitos, criam vocabulários e quando muito, até linguagens. Por exemplo, os encontros e festivais do grupo desforme Submidialogia (ou Submidialogias) não se interessa em produzir arte, mas fazer da arte ou da criação uma de suas ferramentas. Escreve Fabiane Borges, na apresentação do mais recente livro organizado:

“Submidialogias é a construção de imaginários, troca de fazeres e conhecimentos: a subversão do logos. Espaço de expansão e contensão dos pensamentos constitutivos. Expansão porque o conhecimento não é tratado como sistema proprietário, mas aberto ao desenvolvimento coletivo. E contensão, devido às inúmeras impossibilidades de aplicação prática do conhecimento e a necessidade de concentrar saberes e poderes para a execução de projetos e programas.”¹⁸

Outro aspecto comum é que, segundo entrevistas realizadas, os eventos de interesse derivam de acontecimentos posicionados em uma virada histórica repleta de quebras de paradigmas sociais e culturais: textos de Hélio Oiticica, experiências relacionais e descolamento da identidade-artista de Lygia Clark, recuperação intensiva do movimento Internacional Situacionista e leitura coletiva de edições traduzidas autonomamente de movimentos urbanos que fazem da criatividade ferramenta de protesto e posicionamento e uma literatura que não se produz de forma alguma amarrada aos referenciais históricos de uma especificidade “história da arte”.¹⁹

Brasil

Uma nova produção artística brasileira, vinculada mais ou menos a lutas locais articuladas entre intelectuais, artistas e políticos acontece na mesma dinâmica de uma revolução cultural mundial (uma “transformação diagramática” talvez!²⁰). Essa mudança, ou ruptura, na ordem do sujeito, como apontada por Hélio Oiticica é simultaneamente observada pelos estudos da filosofia do sujeito e, de uma forma atualizada e revista, na teorização do evento ou do acontecimento. Oiticica diz em “Programa ambiental”, referindo-se a seus “Núcleos”, “Penetráveis”, “Bólides” e “Parangolés”:

“Há tanta liberdade de meios, que o próprio ato de não criar já conta como uma manifestação criadora. Surge aí uma necessidade ética

de outra classe de manifestação, que se inclui também dentro da ambiental, visto que seus meios se realizam através da palavra, escrita ou falada, e mais completamente através do discurso: é a manifestação social incluindo aqui fundamentalmente uma posição ética (como também política) que se resume em manifestações do comportamento individual. Antes de tudo, devo esclarecer que esta posição só poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal é o grau de liberdade implícito nela.”²¹

Este aporte absolutamente político e sensível não ocorria evidentemente, de forma homogênea no campo cultural do Brasil. O próprio movimento Concreto considerava o homem um “agente social e econômico”, enquanto que o Neoconcreto, a investigação de um “ser no mundo”. A anarquia primada por Oiticica expunha uma forma de pensar mais dinâmica que uma polaridade sujeito/objeto.

Em um texto Ronaldo Brito estava igualmente um apelo de ativação do sujeito situado em uma “dança”, visto que o “circuito”, no vocabulário do autor, é ativado pela proposição de tensionamentos e coreografias.²² Gostaria então de sobrepor uma imagem à outra: a noção de circuito e a de um campo de forças. Em “Análise do circuito”, texto de 1975, publicado na revista *Malasartes*, Brito expõe organizadamente três articulações com o circuito: (1) circuito e mercado; (2) circuito e produção; e (3) circuito e ambiente cultural. O “circuito de arte é lugar de um incessante tráfico de signos de ascensão e estabilidade social e recíprocas trocas de sinais de cumplicidade ideológica”. Tentar desenhar esse diagrama de relações sempre parecer “reduzir” um ambiente vivo, pleno de encontros, proposições e debates. Porém Brito também se interessa em produzir uma imagem que contenha o mapa das relações em uma dinâmica não estagnante: realiza a imagem do circuito por mais que ele possa “abrigar toda e qualquer obra que julgue *não* afetar a sua condição de sistema autônomo e inatacável” (grifo meu). Ele diz que, se por um lado, é impossível modificar “a ideologia do mercado”, “é sempre possível intervir criticamente na ideologia do circuito em seu conjunto”, o que torna o circuito uma mediação viva com demais formalizações. Há uma intersecção com “um fora” visto que precisa-se estabelecer um vínculo entre “arte” e “ambiente cultural” e, sugere que deve-se “atuar em todo o espaço *ao redor* do trabalho [de arte]”.²³

Hoje a constituição política de um campo da arte como instituição ampla parece dever elaborar a heterogeneidade das ações remetidas a um possível lugar de significação comum, e, para tal, observar os próprios eventos artísticos como articulações móveis, instrumentos vivos dessa constituição que atravessa vetores espaciais ou temporais, e infringem intensivamente naquilo que se toma por “artístico” ou sobre as formas dos acontecimentos artísticos em seu potencial político. Inventariar “nomes” para esse “lugar” é um desafio, e parece que por isto reverberam nos arredores

...
contracultura
antiarte
marginalidade
táticas subversivas
...

O espaço ou território que um “campo” cria parece possível de sediar embates, inclusive de uma cooperação lingüística que compõe com a criatividade do campo. Negri nos diz: “a linguagem é um viés do ser e, como qualquer viés, é um conjunto de singularidades.”²⁴

Então o que caberia ao arquivo como instituição em relação aos eventos? Seria o arquivo assim como a história sempre “posterior” aos mesmos? Ricardo Basbaum, no estudo dos diagramas, nos mostra que aquela “máquina abstrata” criada por Deleuze e Guatarri reside num limiar de matéria e função; não de forma ou substância. Assim que se o arquivo quisesse se tornar diagrama deveria ser pensado a partir de que os diagramas servem a coisas ainda em construção, “colocada[s] ‘antes da história’, na medida em que constitu[em] pontos de criação ou de potencialidade.”²⁵

A proposição de incitar novas historiografias a partir do arquivo requer o desenho de uma complexidade, visto que se pretende ultrapassar, sobretudo, a tese básica equivocada em relação à historiografia: de fato de que a gravação não/nunca totaliza o evento. A noção de produção de valor e modos de captura não está longe, contudo. A proposição do Arquivo (de emergência) nas articulações campo e evento aprende das intervenções elas mesmas, e modifica sua forma de acontecimento precisando uma *tática tópica* (visto que também se trata de *lugares*) e uma *incisão laminar*: duplamente divergir e afirmar a atuação em um campo; o que é muito do que caracteriza as produções artísticas atuantes na crítica das estruturas reificantes do campo das artes, e na afirmação mesma que insistem em *carimbar*, que, pode-se dizer, resume-se em uma constituição duplamente crítica e restitutiva do acontecimento artístico. O Arquivo, por sua vez, parece dessa forma liberar-se da categorização “dentro e fora”, conectando-se mais diretamente às articulações amplas já mencionadas, ou seja, incorporando-se às instâncias discursivas que multiplicam as vozes de uma esfera pública. O arquivo se torna ele mesmo elemento em “dança” no campo de forças.

Sem dúvida, essas são “questões foucaultianas”, já que se trata de investigar as discursividades pelo método de uma “história arqueológica”:

“na verdade, não há nada antes do saber, porque o saber, na nova conceituação de Foucault, define-se por suas combinações do visível e do enunciável próprias para cada estrato, para cada formação histórica.”²⁶

Ou seja, há uma inversão, se a história seria uma plasmação narrativa do acontecido, ela se torna uma investigação discursiva daquilo a que se

refere. A historiografia produz assim o próprio tecido daquilo que expõe; tece, portanto o território desse campo e articula-se livremente com o arquivo. Torna-se intervenção e ruptura, tempo não de começo, mas *em* começo. Não se trata de qualquer arquivo ou qualquer evento, nem de criar modelos estáticos a replicar, mas de inovar imagens que tragam, ativas, as potencialidades e os afetos da arte.

E, talvez, o que diferencie os eventos em práticas artísticas hoje daqueles eventos de 30 anos atrás seja que no trabalho de arte como evento dinamiza-se ainda mais a captura de valor – algo já analisado na obra como espetáculo, na “sociedade do espetáculo” dos Situacionistas. A produção de valor hoje acontece pautada em mobilidade (acúmulo de lugares, ou cidades que se tornam novas *brands* a atomizar o acontecimento), e capacidade de produção de imagens para captura (capacidade de se tornar produto para consumo). O acontecimento contém, por isso, diversas dimensões de participação, camadas, leituras, mediatizações e discursos criados exatamente no mesmo momento em que a experiência estética. As relações de cooperação linguística operadas por seus agentes são atravessadas evidentemente pelas positivações ou heranças de uma história e de normatizações de uma prática, discursos, produção e captura de valor. E as dimensões discursivas são o que também interessa agenciar nesses eventos, em relação ao arquivo. Talvez da mesma forma que já se pôde avaliar que a potência das realizações em arte a partir de coletivos e coletivações está absolutamente incorporada ao “sistema”, naturalizada como modo produtivo, o necessário aqui se torna enaltecer a inteligência ativa de uma provável anarquia enunciada por Oiticica, essa sim, quase como ferramenta que pode ser replicada, que atualiza o que há potente a ser mobilizado, discernindo das instâncias de captura e criando maneiras de que o *tempo*, a temporalidade que atravessa o evento, atravesse também o arquivo. Mas, será que resistem os arquivos a esse tempo?

Nesse sentido, o arquivo deve buscar corroborar com a elaboração crítica de sua própria articulação (exposição crítica do próprio arquivo) que não abafe por meio de seus “documentos”, sua teoria ou sua lei às micropolíticas agenciadas pelos eventos. O arquivo contemporâneo precisa sofrer uma articulação ampla, e tornando-se novo dispositivo de articulação, não é um arquivo que promove o *dentro* e o *fora*, mas que se faz *através* dos eventos.

NOTAS

¹ Negri, Antonio. *Cinco lições sobre Império*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003: 149, grifo meu.

² Entendo o conceito referindo-me à esfera pública caracterizada por Paolo Virno: esfera da publicização de assuntos comuns para fins de liberdade, não estatal, formada pela interatuação entre a singularidade, a unicidade, a individuação e a dimensão pré-individual do intelecto, o *general intellect*. Virno, Paolo. *Virtuosismo e revolução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008:45.

³ Nos últimos anos programas específicos tem sido criados pela Secretaria de Cidadania Cultural (organizada a partir de 2008). Os programas, grande parte viabilizado via editais públicos, promovem a circulação de profissionais entre iniciativas autônomas, projetos efêmeros, instituições de ensino, assim como em Pontos de Cultura; promovem o fomento à culturas tradicionais (Bolsa Grêô), subsidiam iniciativas culturais de pequeno porte com a facilitação de acesso a recursos que dispensa a necessidade de constituição jurídica, entre outros. Informações em: <http://www.cultura.gov.br/site/sobre/secretarias/secretaria-de-programas-e-projetos-culturais/>

⁴ Ericson Pires refere-se ao Rio de Janeiro como um epicentro das ações coletivas urbanas no Brasil em meados de 2000-2002. O termo me parece apropriado para pensar a emergência de ações similares também em outras cidades, atestando da mesma forma relações intensas com características dos espaços urbanos e não havendo, como afirma o autor, “relações de causalidade” entre as regiões, por mais que se consensuem cooperações, atravessamentos, contaminações. Pires, Ericson. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007:22.

⁵ Esse texto se inscreve num corpo de produção dedicado a elaborar discursivamente o próprio contexto. Recomendo a leitura de “Da paisagem-trouvée ao território inventado: observações sobre os circuitos de arte contemporânea no Brasil”, de Newton Goto; publicado em Tatui: revista de crítica de arte. Número 00 (desnumerado). Ana Luisa Lima e Clarissa Diniz (org.) Recife, 2010. (p. 10-32)

⁶ Neste texto a noção de “campo” não corresponde à de Rosalind Krauss em “A escultura no campo ampliado”, estudo que postulou na década de 70 um “campo surgido da problematização do estatuto da “escultura”. A escultura passa a ser qualquer coisa que não paisagem nem arquitetura: torna-se assim uma “combinação de exclusões”.

⁷ Lazzarato, Maurizio. *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

⁸ Blog do encontro <http://jogosdeescuta.wordpress.com/>. Participaram do encontro os grupos 13 numa noite, Atrocidades Maravilhosas, Brecha Coletivo, Chelpa Ferro, Coletivo Pague Leve, Filé de Peixe, Grupo Gomo, Grupo PY, Grupo Um, Imaginario Periférico, Nuvem, Opavivará, Rradial.

⁹ A citação encontra-se no verbete Cristal de tempo (ou de inconsciente), em *Zourabichvili*, François. *O vocabulário de Deleuze*. André Telles (trad.) *Rio de Janeiro/Campinhas: IFCH – UNICAMP, 2004*. (p. 17) Disponível em <http://www.scribd.com/doc/7253476/Zourabichvili-Vocabulario-GD>.

¹⁰ O “diagrama” é estudado por Ricardo Basbaum em “Além da pureza visual”. Porto Alegre: Zouk, 2007. (P. 63-79)

¹¹ Deleuze, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988:76-78.

¹² Id., *ibid.*:84-85.

¹³ Fraser, Andréa. In *Artforum*. Nova York, setembro 2005:276-783.

¹⁴ O Arquivo de emergência é organizado desde 2005 pela A Arquivista com meu apoio. Agrupa cerca de 400 documentos produzidos por artistas e grupos de artistas, críticos, historiadores, entre outros; contém hemeroteca (artigos de jornal, revista) e catálogos de arte, e demais materiais produzidos pelos próprios autores dos eventos. Parte dos textos críticos escritos pelas organizadoras e outros arquivistas estão em [HTTP://arquivodeemergencia.wordpress.com](http://arquivodeemergencia.wordpress.com). O Arquivo de emergência em sua dimensão material viaja por instituições do Brasil, para saber sua localização atual acesse o site.

¹⁵ A participação do Arquivo de emergência no projeto Arte e esfera pública organizado por Graziela Kunsch e Vitor Cesar foi essencial para elaborar estas assertivas. Consulte o site: <http://arte-esferapublica.org>; e também a organização de Arquivos do Presente realizado no Museu da Maré no Rio de Janeiro. Textos e imagens: <http://arquivosdopresente.wordpress.com>.

¹⁶ Aponto especialmente o artigo escrito por Gavin Adams, sobre a relação entre grupos de artistas, o movimento dos sem teto e os moradores da ocupação Prestes Maia em São Paulo. Adams, Gavin. Coletivos de arte e a ocupação Prestes Maia em São Paulo. In Documenta Magazines/Rizoma. (<http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=9&NrArticle=245>) Consulta em 20.02.2008.z

¹⁷ Virno, op. cit.:101.

¹⁸ BORGES, Fabiane. “Submidialogia. Ideias perigozas”, texto de apresentação do livro homônimo. São Paulo: Fiar e Des.Centro, 2010. P. 10.

¹⁹ Ricardo Rosas organizou grande parte do acervo de textos no site atualmente inexistente Rizoma.net. O *boom* do pensamento dos Situacionistas e manifestações políticas urbanas em diversas cidades do mundo veio também através de livros. Considero relevantes Paola Berenstein Jacques: *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica* (2001) e *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista* (2003); e toda a Coleção Baderna, da editora Conrad, grande parte editada por Giseli Vasconcelos. Entre eles Z.A.T. *zonas autônomas temporárias*, de Hakim Bey, *Critical Art ensemble, Greve da arte e assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX*, de Stewart Home.

²⁰ Deleuze e Guattari apud Basbaum. 2007. Op. Cit. p. 69

²¹ Oiticica, Hélio. Programa ambiental. Publicado originalmente em *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, 1986 e reproduzido em *Hélio Oiticica*. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume. Projeto H.O. (Rio de Janeiro), Witte de With (Rotterdam), 1992:103.

²² Brito foi um dos importantes articuladores críticos da arte brasileira no surgimento das práticas artísticas neoconcretas. Publicou em *Opinião* (1972-1977), organizou com outros artistas e críticos as revistas *Malasartes* (a partir de 1975) e *A parte do fogo*.

²³ Brito, Ronaldo. Análise do circuito (1975). In Ferreira, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006:266-267.

²⁴ NEGRI. 2003. Op. cit. p. 147.

²⁵ Basbaum, 2007. Op. Cit. p. 69.

²⁶ Deleuze, 1988. Op. Cit. p. 60.

Cristina Ribas

Cristina Ribas é artista visual e pesquisadora. Atua em projetos coletivos organizando residências artísticas, e escreve regularmente sobre arte contemporânea. Mestre em Processos Artísticos Contemporâneos (UERJ, 2008). Artes visuais no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre (1998-2004) e graduação no Instituto de Artes da UFRGS em 2004. Recebeu diversos prêmios e bolsas. Participa de eventos de arte contemporânea desde 2002, integrando exposições individuais e coletivas. Integra a Red Conceptualismos del Sur, rede de investigadores sobre arte e arquivos latino-americanos de 1970 até o presente.

A ARTE PÚBLICA E O CORPO DESPOSSUÍDO DE TERRITÓRIO NO PROCESSO DE URBANIZAÇÃO

Élder Sereni Ildelfonso

Universidade Estadual Paulista – Unesp – Instituto de Artes

Área de Concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Teoria, Prática, História e Ensino

RESUMO

Esta pesquisa tem como foco a influência do espaço urbano no corpo do transeunte e suas relações com a arte urbana. Como local de observação, foi escolhido o centro da cidade de São Paulo. Para a realização das aproximações entre arte e cidade, as ações do Festival Internacional Visões Urbanas são colocadas como fonte de pesquisa artística. Serão elementos de análise, o espaço urbano e sua utilização pelos transeuntes, o ritmo, a dinâmica, as relações sociais, a arquitetura, enfim, a paisagem visual e sonora que constitui o ambiente urbano e sua ocupação pelos cidadãos. Tal análise visa observar possível potencial performativo, tanto no espaço como no corpo de quem o habita. O intuito é buscar elementos correspondentes entre o espaço urbano e o corpo do cidadão, com a arte urbana apresentada no Festival Visões Urbanas.

A fim de abarcar diversas situações do cotidiano para a criação artística, as questões serão apresentadas a partir de discussões sobre: o espaço urbano, a interação da arte com a rua, o corpo do transeunte, a observação do centro de São Paulo, a experiência pessoal em apresentações urbanas e na produção do Festival Visões Urbanas.

Para tanto, partimos da hipótese que há elementos semelhantes entre o modo de vida na cidade, a arte pública e o espaço urbano, cada um em seu contexto específico.

Através deste estudo acredita-se que a presença da arte possa contribuir significativamente para a revitalização do ambiente urbano.

Palavras-chave: Espaço público; corpo artístico; intervenção urbana.

ABSTRACT

This research focuses on the influence of urban space in the body of the transient and its relationship to urban art. As spot was chosen at the center of Sao Paulo. To carry out the similarities between art and the city, the action of international Festival Urban Visions are placed as a source of artistic research. The elements of analysis are the urban space and its use by pedestrians, rhythm, dynamics, social relations, architecture, and finally the sound and visual landscape that is the urban

environment and its occupation by citizens. This analysis aims to observe possible performative potential, both in space and the body of their inhabitants. The aim is to find corresponding elements between urban space and the body of citizens, as presented in the urban art festival Urban Visions.

In order to cover various situations of everyday life to artistic creation, the questions will be presented from discussions on: the urban space, the interaction of art with the street, the body of the passerby, the observation of downtown Sao Paulo, experience staff presentations and the production of urban Urban Visions Festival.

The starting point was the assumption that there are similar elements between the way of life in the city, public art and urban space, each in its specific context.

Through this study it is believed that the presence of art can contribute significantly to the revitalization of the urban environment.

Keywords: Public space, body art, urban intervention

1. Introdução

Este artigo visa delinear a vivência da situação urbana paulistana, que pouco oferece aos cidadãos espaços públicos de sociabilidade. Este território é praticamente fictício, encontrado muitas vezes em sua super lotação ou totalmente degradado.

São Paulo, uma cidade de características únicas no Brasil, necessita ser analisada na sua particularidade essencial, para tanto, levantar questões singulares a cada local é de suma importância, pois todo o complexo urbano assemelha-se a diversas cidades unidas territorialmente através de seus bairros e vilas, devido à potência auto-sustentável que muitos deles já possuem.

O Pateo do Collegio é o recorte espacial estabelecido como núcleo do objeto de pesquisa, sendo o centro da cidade compreendido como grande área, embora haja complexas disparidades em sua análise devido ao histórico de ocupação e formação das estruturas físicas, aspectos discordantes se justapõem como potência fértil para diálogos entre arte e paisagem urbana.

O Festival Visões Urbanas é referenciado neste estudo, por meio da relevante mobilização artística, instala sua existência como foco de re-edificação de espaços urbanos através das atividades artísticas. Participante da rede internacional *Cidades que Dançam* (CQD), possibilita o encontro de artistas que produzem trabalhos premidos da paisagem urbana, como força motriz de interação as diversas problemáticas e situações da cidade.

O Festival reúne artistas de vários países e cidades fortalecendo a existência de territorialidades potencialmente performáticas, através de suas intervenções novas significações quanto ao referencial simbólico do espaço são lançadas para o público transeunte.

Nas cinco edições do Festival foram utilizados diversos lugares que correspondem basicamente os limites físicos do centro de São Paulo, sendo o Pateo do Collegio o principal território de apresentações, salvo algumas exceções, como por exemplo, apresentações itinerantes que alargaram as fronteiras territoriais do centro e foram muito bem assimiladas, pois a rua, neste momento, demonstra sua generosa capacidade de diluição de fronteiras.

2. Centro tradicional de São Paulo

A cidade é palco da constante interação entre grupos sociais, marcada pela diversidade e por conflitos sociais de grande visibilidade e dramati-

dade. Um dos fatores de desequilíbrio nessa interação é a elevação do valor imobiliário que organiza a cidade na lógica centro/periferia. O centro de São Paulo configura-se como um local de circulação das diferentes classes sociais, caracterizado atualmente como centro comercial.

Segundo Frúgoli Jr. (2000), a somatória desta problemática, em conjunto com outros fatores pertinentes as relações sociais, transforma o local em campo de conflitos. A lógica que se impõe é a do capital que promove a regulamentação urbana destinada a favorecer alguns grupos sociais, que acabam por se tornar os produtores do desenho urbano.

O projeto urbano produz modos de vida e influencia as relações humanas, no caso da racionalidade baseada no centro/periferia, naturaliza-se a divisão da população em classes de acordo com o lugar onde se mora.

Fundada em 25 de janeiro de 1554 com o Colégio de Piratininga, São Paulo construiu sua poética imagem sob a alcunha “terra da garoa”. Ao lado do Vale do Anhangabaú (em tupi significa *rio ou água do mau espírito*) temos a construção do símbolo da colonização, a igreja, que demarca o local de nascimento de São Paulo.

Os arredores do Colégio de Piratininga, hoje nomeado Pateo do Collegio, começou a ser ocupado por volta de 1560, mas foi o café que desenvolveu as relações entre a capital, o interior e o litoral. Com a crise do café em 1930, concomitante com a quebra da bolsa de Nova York, São Paulo assiste o êxodo rural que resultou em seu rápido crescimento populacional.

São Paulo é formado por vários bairros, cada um com seu referencial próprio quanto a um centro comercial. Dessa forma, o centro tradicional da cidade passou por um processo de transformação descontrolada, devido às suas antigas funções subdivididas em diferentes centros como, por exemplo, a Avenida Paulista ou mesmo a Avenida Luiz Carlos Berrini, de suma importância comercial para a cidade.

Neste contexto, a presença ainda tímida das classes populares já se fazia presente demarcando um início de conflito, manifestado através dos protestos populares ocorridos em locais públicos, como praças e largos, ou homeopaticamente através do cotidiano com os engraxates e jornalheiros em busca do melhor “ponto”.

Com a industrialização da cidade e sua conseqüente expansão populacional, mudam-se os interesses e a funcionalidade das localidades da cidade. O centro de São Paulo, antes centro financeiro, foi descentralizado ou reorganizado em outras áreas. Nessa mudança, o centro foi desvalorizado comercialmente ganhando os moradores de rua, os cortiços, o comércio informal e o aumento da violência.

Segundo Frúgoli Jr.(2000), nas primeiras décadas do séc. XX o centro tradicional de São Paulo era o lugar de convergência da elite paulista, ocupados por políticos, acadêmicos, jornalistas, entre outros que discutiam os mais variados assuntos na terra da garoa de ar nostálgico e sonorizado pelo tilintar dos bondes. Gradativamente abandonado pelas camadas sociais

de maior poder aquisitivo, que acabaram por buscar outras áreas da cidade, este lugar foi deteriorado se tornando heterogêneo e popularizado.

Atualmente, o pátio da igreja da Sé possui uma organização social própria dos que ali vivem e trabalham. Nesse lugar convivem, simultaneamente, moradores de rua, comerciantes, artistas urbanos, policiais e cidadãos. A ocupação deste espaço ocorre de maneira transitória e líquida, com complexidades imbricadas entre si, este que é composto por um canteiro onde também estão expostas obras de arte, como por exemplo, dos neoconcretistas (Amilcar de Castro e Franz Weissmann).

Amilcar de Castro em entrevistas pontuava que mostrar ao homem comum uma obra de arte compondo seu cotidiano, dando-lhe a oportunidade do convívio até acostumar-se, de modo que seja natural esse convívio, é de fundamental importância.

Em contraposição a Sé está o Pateo do Collegio, definido como o marco inicial da cidade de São Paulo, lugar singular que possui um enorme pátio que sustenta o “vazio” na relação volumétrica urbana, onde ocorrem diversas ocupações temporárias, este espaço demarca um dos poucos territórios de “respiração” da cidade em meio à falta de espaço e superlotação.

Intermediado por um amplo pátio conflitam a arquitetura dos prédios públicos e a construção jesuíta, local de utilização diversificada com possibilidades de desenvolvimento de apresentações artísticas que necessitem relativas condições espaciais favoráveis. Permite através da intensa regulamentação do espaço, uma apreciação mais tranqüila para o público presente, que de certa forma também suprime acontecimentos urbanos inesperados que subvertam sua organização.

Sua manutenção diária expõe a problemática da limpeza do espaço público, preocupação que poderia ser mais bem trabalhada em todo o centro da cidade, já que sua importância enquanto memória da cidade e do cidadão é incalculável, ao mesmo tempo em que possibilita práticas de princípios higienistas supervisionada pela polícia.

Na sua atual ocupação, pode-se encontrar em meio à intensa pluralidade de indivíduos de diferentes localidades e classes sociais, um território de marcante histórico em ocupações artísticas e manifestações ocorridas cotidianamente ao longo dos anos. Entende-se que este espaço se contrapõe a todo seu entorno sendo passível de comparativos intrigantes em curtos deslocamentos, ao caminhar pelo que se compreende como centro da cidade.

O Pateo do Collegio, através da relação entre o espaço construído e a vivacidade da vida pública, referencia a São Paulo provinciana.

Segundo Landim (2004), a cidade não é somente constituída por aspectos físicos, ela é também uma imagem, criação mental e social das pessoas, onde sua estrutura física é configurada através das relações de uso.

Sob o olhar do artista, esse lugar central torna-se território para as intervenções artísticas do Festival, devido às presentes contradições e características históricas.

Ao caminhar pelas labirínticas calçadas do centro, elementos potencialmente artísticos são encontrados em espaços de possibilidades performáticas. Tais territorialidades, circunscritas por uma arquitetura de edifícios de diferentes épocas e estilos, despertam interesses artísticos por sua conturbada história de urbanização e utilização do local pelos cidadãos, que criaram significações diversas ao longo dos anos.

Nesse quadro urbano, a arte, quando exposta no espaço público, se mostra fundamentalmente processual, tal como a própria história do lugar. Nessa arte, o tempo da criação é concomitantemente engajado ao ritmo, à dinâmica do local e ao olhar do público-transeunte. É arte que brota do próprio lugar.

3. Arte urbana

A saída da arte para o espaço público é por si o abandono das certezas de que o processo espetacular ocorra de forma controlada. Nesta proposição, a arte se abre para o processo de comunhão com o espaço e com o público, de maneira mais dinâmica que em lugares pré-determinados para apresentações artísticas.

A efemeridade do espaço público detém relevante potencia no direcionamento da vida urbana, sua dinâmica pouco permite que o corpo repouse o movimento em admiração do complexo urbano, para que por meio de sua história pessoal compreenda o processo de urbanização, e identifique o lugar e grau de importância que seu corpo ocupa e representa para a cidade.

A potência da dinâmica da cidade também é refletida na arte urbana em ao menos duas vertentes, de forma primária que corresponde à formação social do indivíduo artista no decorrer de sua vida na própria cidade, e secundária no momento de apresentação do trabalho. Inlui a partir destes dois enfoques, tanto no processo de criação do espetáculo onde o artista é premido pelo seu histórico de vida, quanto na apresentação em que suas relações históricas confrontam com a historicidade da cidade na qual a performance ocorre.

A cidade sendo ela planejada ou organizada ao longo dos anos se vale de certa proporção volumétrica relacionada à condição cultural do olhar que a projeta, este fator defini previamente a utilização do espaço, inclusive o destinado à arte, como por exemplo, praças, largos, parques enfim, lugares que abriguem eventos voltados à cidade.

O espaço em que se materializará arte pode ser determinado por urbanistas ou pelos próprios artistas.

As indagações dos urbanistas em muito se referem à concordância volumétrica dos espaços construídos ou vazios da cidade, de modo a atender a questão estrutural da organização e regulamentação urbana.

O artista ao projetar sua arte na rua, pouco se preocupa aos padrões volumétricos pré-estabelecidos ou condizentes com a regulamentação do

espaço público. Seu pensamento está em comungar de sua arte com o espaço e com o público transeunte.

O que diferencia na abordagem dos urbanistas e dos artistas, com relação à utilização do espaço, se refere primeiramente à relação pessoal que cada um tem com a arquitetura, sendo que o urbanista projeta o espaço e o artista o ocupa.

As motivações para se produzir arte estão ligadas as condições culturais de certa localidade, mesmo que em determinados momentos a arte local projete significados universais, ela não é abstrata e precisa de um cenário para se desenvolver.

Se nos reportarmos à significação da arte pública como uma representação simbólica de valores referentes à cultura local na condição de homenageá-la, e se as relações volumétricas das cidades modernas forem padrões a serem seguidos, teríamos um monumento exatamente no centro da Pateo do Collegio.

Atualmente, a obra da arte é independente de padrões pré-estabelecidos em suas proporções, no entanto, ao ocupar o centro de um espaço, detém enorme poder de atração dos olhares, mesmo dos mais despercebidos. Ao adentrar no espaço, a sensação de vazio é abrandada devido à existência de um objeto como único foco, o monumento, desta forma, premido pela valoração de padrões estéticos de beleza e poder, reafirma a estrutura urbana onde se materializa.

O Pateo do Collegio ao preservar a relação volumétrica da São Paulo provinciana, possibilita através dos anos a existência de um território potencialmente performático para o Festival Visões Urbanas, já que o “Monumento Comemorativo à Fundação de São Paulo” que foi posteriormente construído no seu pátio em 1992 (projeto de Amadeu Zani), no momento em que o Palácio do Governo ocupava o prédio do Pateo do Collegio, está localizado a margem do pátio.

Nesta condição, o monumento não estando no centro das atenções, mas como um guardião daquele espaço vazio, as apresentações não necessariamente se utilizam dele como elemento visual obrigatório para estrutura da apresentação, mesmo porque sua principal face está virada de costas para o pátio. Embora sua presença seja imponente no pátio, não interfere de modo brusco nas significações criadas pelos artistas.

4. Festival Visões Urbanas

O *Festival Visões Urbanas* é representante da rede CQD em São Paulo, por meio do encontro multidisciplinar de artes, composto por espetáculos, instalações coreográficas, performances, oficinas, seminários, exposições fotográficas. Tem em seu foco principal, a dança que utiliza a cidade como tema e/ou palco.

A dança acontece em meio ao ambiente urbano, retomando o olhar dos transeuntes através do corpo artístico em movimento no tempo e espaço da

metrópole, sendo interlocutora entre corpo e cidade. Novos significados para o território podem surgir desta relação com o ambiente urbano que deixa de ser paisagem para se tornar agente, recriando por outras angulares a história dos objetos volumétricos e dos espaços vazios da cidade.

Atualmente a rede CQD é composta por mais de vinte cidades na Europa e na América do Sul, seus festivais assumem características ímpares de cada cidade.

4.1 O corpo artístico

O lugar em que é escolhido para materializar uma residência influi no modo em que a pessoa irá se relacionar com seu entorno. Portanto, a residência como corpo expandido do homem urbano, estabelece materialmente suas fronteiras com o externo. Através das portas o homem pode sair de sua residência e retornar ao mundo, pelas janelas pode admirá-lo.

Para Argan o espaço urbano também possui interiores.

Também são espaços urbanos os ambientes das casas particulares; e o retábulo sobre o altar da igreja, a decoração do quarto de dormir ou da sala de jantar, até o tipo de roupa e de adornos com que as pessoas andam, representam seu papel na dimensão cênica da cidade. (ARGAN, 2005: 43)

O corpo, portanto, é a primeira moradia do ser humano, através dele configuram-se as relações com o mundo externo, nesta situação ocasionalmente “janelas e portas” intermediam o interno do externo, o corpo colocado na rua está desprotegido de seu “lar” e aberto ao acaso da vida urbana. Ciente desta situação dupla de falta de abrigo particular, mas com possibilidade do afago coletivo da vida pública, o artista lança seu fazer artístico em meio à dinâmica urbana.

A arte exposta em meio à vida pública torna a casa/corpo do artista constituída de paredes translúcidas de subjetividades, pelo fato deste ter a intenção de ampliar as possibilidades relacionais urbanas.

Durante a apresentação essas paredes corporais se tornaram cada vez mais transparentes, com isso, permite que os observadores ao direcionar o olhar para o corpo artístico, perpassam as fronteiras de sua massa corporal a favor de se relacionar com a arquitetura através do interno do artista. Ao ultrapassar este “lar”, cria novas significações para a paisagem urbana que se amplia repovoada possibilidades de sociabilidade.

4.2 Sonorização

A sonorização de uma apresentação pode ser proposital ou ocasional, entretanto o próprio espaço urbano possui uma sonoridade característica do local, pode-se dizer que ignorá-la indica um viés um tanto quanto duvidoso. O artista pode se valer desses sons para expandir os significados de sua performance, através da ambientação e/ou inclusão do ocasional.

A sonorização proposital tem caráter de aproximar o público, por causar certa estranheza no padrão de som pré- estabelecido. A audição é um dos sentidos do ser humano que dificilmente anula uma qualidade de som, no entanto, é possível distinguir diferenças entre um som e outro. Este sentido acostumado com o som cotidiano urbano capta qualquer estranheza em meio ao caos, transformando-o em curiosidade à medida que difere do padrão.

Este momento de interesse causa sensações diversas ao corpo, por exemplo, ouvir um tango que é uma música muito típica de certas cidades como Buenos Aires, transporta o espectador transeunte através do ouvido curioso a um lugar imaginário que não condiz com o cenário vivido no centro de São Paulo. Esse fenômeno sobrepõe à imagem de uma cidade em cima da outra, por instantes, aquele som remete a lembranças e faz com que o transeunte realize uma viagem ao seu imaginário.

No decorrer das apresentações do Festival, também surgiram sons que não caracterizavam um lugar ou momento histórico. Sons que foram produzidos improvisadamente no momento da apresentação, tem-se desta forma a premissa da surpresa entre um som e outro, já a ausência do som nos intervalos de tempo, constrói parte da densidade e tensão musical, levado ao extremo por John Cage em sua obra 4'33" que tratava exclusivamente do silêncio.

O artista ao construir a sonoridade simultânea a apresentação, cede seu controle sobre o som a fim de se relacionar com o som ambiente, com a performance e com o público. Concebe a partir desta sincronicidade musical, uma experiência estética que tangencia um ritual de criação performativa.

5. Conclusão

O corpo, palco de constantes conflitos entre necessidades subjetivas e a condição regulamentadora do espaço urbano, está em evolução constante no tempo e no espaço urbano. Construir cidades é primariamente traçar lógicas de ocupação.

Ao pensar espaços, os arquitetos materializam anseios humanos de habitação e sociabilidade, que serão futuramente usufruídos pelos habitantes. Tanto do projeto urbano, quanto a maneira como o espaço é ocupado, são temas que permeiam arte pública. Nesta situação a arte é representante de diversos avanços na compreensão de possíveis rompimentos de fronteiras pré-estabelecidas de sociabilidade na relação espacial pública, criando espaços de esperança.

Segundo o projeto Arte/Cidade, toda a intervenção na cidade é pontual e atinge somente parte do complexo, sendo que as cidades estão em total movimento. A intervenção artística nesta condição é um gesto no ambiente urbano que está em constante modificação, este pode por si reverberar como ondas alcançando outras proporções.

O fato de artistas se reunirem para apresentar seus trabalhos em uma rede que se estende além dos limites físicos entre cidades e continentes,

fortalece a indagação de que a arte ultrapassa a língua falada. Ela materializa relações entre cidades e culturas e recria subjetividades a cada apresentação.

A presença cada vez mais constante da arte em eventos que de certa forma validam a existência de territórios performáticos, multiplicam as possibilidades para uma arte que se aproxime de questões pertinentes à vida urbana, por outro viés a vida urbana ao estar imbricada ao biopoder, que tolhe em diversos momentos a existência da arte, por meio deste agrupamento permite abrigo e proteção aos artistas.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, G.C. (2005). **História da arte como história da cidade**. Ed. Martins Fontes. 280p. São Paulo, 2005.
- CALVINO, I. (1990). **As cidades invisíveis**. Ed. Companhia das Letras. 152p. São Paulo, 1990.
- FOUCAULT, M. (2008). **O nascimento da biopolítica**. Ed. Martins Fontes. 474p. São Paulo, 2008.
- FRÚGOLI, H. (1995). **São Paulo espaços públicos e interação social**. 111p. Ed. Marco Zero. São Paulo, 1995.
- FRÚGOLI, H. (2000). **Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole**. Edusp. 254p. São Paulo, 2000.
- KRAUSS, R. (1998). **Mudanças na escultura moderna**. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1998.
- LABAN, R. (1978). **Domínio do movimento**. Ed. Summus. 272p. São Paulo, 1978.
- LANDIN, P. C. (2004). **Desenho de paisagem urbana**. As cidades do interior paulista. Ed Unesp. 132p. São Paulo, 2004.
- LEFEBVRE, H. (1969). **O direito à cidade**. Ed. Centauro. 145p. São Paulo, 1969.
- OKANO, M. (2007). **Ma: entre-espço da comunicação no Japão - Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente**. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, 2007.
- OLIVEIRA, L. M. B. (2007). **Corpos indisciplinados**. Ação cultural em tempos de biopolítica. Ed. Beca. 134p. São Paulo, 2007.
- PEIXOTO, N. B. (1998). **Intervenção urbana arte/ cidade**. Ed. Senac. 375p São Paulo, 1998.

Élder Sereni Ildfonso

É Bacharel em *Artes Cênicas*, possui Licenciatura Plena em *Teatro*, em sua formação complementar estão artes ligadas ao corpo e dança. Atualmente é mestrando pela **Universidade Estadual Paulista (Unesp)** Or^a. Prof^a. Dr^a. Carminda Mendes André, atua nas áreas de Teatro/Dança na *Cia. Artesãos do Corpo*, Produção na **Faculdade de Campo Limpo Paulista (FACCAMP)** e Produção no *Festival Internacional Visões Urbanas*.

A IMAGEM ANIMADA

Eliane Gordeeff
Mestranda em Arte e Imagem PPGAV/UFRJ
Animadora do CECIERJ
Professora do Instituto Infnet

RESUMO

A riqueza de possibilidades da construção imagética e consequentemente, estéticas, no campo da animação, são quase inquantificáveis – somente em relação às técnicas de animação, é possível classificar genericamente mais de 10 variedades: desenho sobre papel, desenho sobre película, pintura sobre vidro, rotoscopia, animação com areia, com bonecos, com objetos, com massinha, com recortes, com pessoas, com pinos e as variantes digitais (2D e 3D).

No caso das animações em *Stop motion*, a própria diversidade de materiais utilizados em suas produções, resulta na construção de uma imagem complexa e profunda tanto em termos visuais (com texturas, profundidades e criação de contrastes) como em termos de significados e representações – trabalhos do animador tcheco Jan Svankmajer são exemplos contundentes.

Além dessa materialidade, inerente ao ato de animar, é preciso considerar também que, na construção dos personagens e dos universos diegéticos de suas histórias, o animador não só se utiliza do tecnicismo como também dos códigos cinematográficos – montagem, câmera, luz, cor – na construção visual de suas mensagens – sejam elas narrativas ou não-narrativas. No primeiro caso, se assemelham ao cinema de ação viva e também se utilizam dos códigos narrativos. No segundo, se assemelham a caleidoscópicos controlados pelo animador – que não por isso deixam de emocionar, surpreender ou instigar o olhar do público, sempre *voyeur*.

Mas independente dessas questões, a imagem animada é invariavelmente o resultado da *simulação* do movimento. A arte da animação é, antes de tudo, a arte da simulação – da própria *anima* dos personagens além dos cenários e dos ambientes. São objetos inanimados, ou riscos sobre o papel, que vistos sequencialmente se apresentam vivos: se movimentam, riem, sofrem e emocionam. Essa "falsidade" muitas vezes transmite uma impressão de realidade – principalmente com as novas tecnologias – que quebraram paradigmas fazendo surgir outras técnicas e formas de se animar, dotando essa *simulação* de um grau de verossimilhança surpreendente, criando verdadeiros *simulacros*.

Como é possível observar, se debruçar sobre essas questões se faz premente não somente pelo presente interesse que a mídia tem demonstrado por essa Arte, mas principalmente pela necessidade de uma maior e melhor compreensão desta como meio de expressão.

Palavras-chave: Animação, Cinema, *Stop motion*, Narrativa, Simulação

ABSTRACT

The wealth of possibilities to construct imagery and consequently, aesthetic, are almost unquantifiable in the animation field – only in the techniques of animation, it is possible to classify more than 10 varieties: drawing on paper, drawing on film, painting on glass, rotoscoping, sand animation, with puppets, with objects with clay, with people, with pins and digital versions (2D and 3D).

In the case of Stop-motion animation, the very diversity of materials used in their productions, result in the construction of a deep and complex image both visually (with textures, contrasts and depths) and in terms of meanings and representations – works of czech animator Jan Svankmajer are striking examples.

Besides this materiality, inherent in the act of encouraging, one must also consider that in the construction of the characters and diegetic worlds of their stories, the animator uses not only the technicalities of the codes but also cinematic codes – montage, camera, light and color – the visual construction of their messages – narratives or non narratives. In the first case are similar to live action movies and also use of narrative codes. In the second, resemble kaleidoscopic controlled by the animator – but thrill, surprise, and instigate the public's eye, always voyeur.

But regardless of these issues, the animated image is invariably the result of simulation of motion. They are inanimate objects, or scratch paper, which are presented sequentially seen live, laugh, suffer and move. This “falsity” often conveys an impression of reality – especially with new technology – which broke paradigms arousing other techniques and ways to animate – which have endowed this simulation with an astonishing degree of verisimilitude, creating true *simulacra*. The art of animation, primarily, is the art of simulation – the movements, the scenarios, the environments and the characters' own *anima*. As it can be seen, to look into these matters becomes urgent not only because of the interest that media has shown by this art, but primarily by the need for greater and better understanding of this as a means of expression.

Key words: Animation, cinema, Stop motion, Narrative, Simulation

A imagem audiovisual é por sua natureza polissêmica, carregando diversos graus de representação e/ou significação. Dentro deste grande universo, as imagens animadas formam um campo a parte, quase sempre esquecido das análises mais profundas. Não por escassez informativa, mas ao que parece, por falta de um interesse mais consistente, quase sempre destinado ao cinema-vivo¹ – como se a imagem animada e a imagem de ação viva, não fizessem parte de uma mesma história. Na realidade dos fatos, a imagem animada aliada ao advento da fotografia foi a precursora do cinema, que se desenvolveu em duas vertentes: uma que chamamos comumente de “cinema”; e outra a que nos referimos simplesmente por “animação”.

Centralizando sobre a imagem animada, esta possui uma história repleta de experimentações e tecnicismos com uma consequente diversidade visual de difícil quantificação ou qualificação. Em termos técnicos, é possível dividir a arte de animar em três grandes métodos, técnicas de animação: o desenho animado, o *Stop Motion* e a Computação Gráfica. O desenho animado² engloba o desenho sobre papel, acetato, película e a rotoscopia (desenho sobre uma imagem previamente filmada); o *Stop motion*³ agrega a animação de bonecos, objetos, massinha, areia, recortes, com pinos, com pessoas, além da pintura sobre vidro/parede/quadro (entre outros suportes); e a computação gráfica⁴, com as chamadas animação 2D e 3D.

Algumas observações se fazem necessárias neste ponto:

- *Desenho animado* é uma coisa diversa de Animação – que é a imagem animada capturada quadro-a-quadro por uma câmera e não a obtida através de desenhos. Pode-se ter um filme em *desenho animado* e outro filme de *animação* (como também um filme híbrido).

- A *animação 3D* nada mais é que uma versão digital da animação em *stop motion* com bonecos – a animação tridimensional real, que trabalha nas três dimensões: altura, largura e profundidade. Seguindo o raciocínio, a animação 2D é a versão digital do desenho animado.

Levando-se em consideração que uma imagem é sempre resultado visual do que esta apresenta, é possível perceber as diversas possibilidades de construção da imagem animada e consequentemente de diversidades estéticas.

De todas as técnicas de animação, o desenho animado é básico para todas as outras técnicas. Ele é obtido com uma sucessão de desenhos de uma figura,

que são riscados em cada folha levemente modificados, isto é, eles descrevem visualmente a trajetória do movimento do objeto/personagem. Vistos a uma velocidade de 24 desenhos por segundo⁵, nos dão a impressão de movimento da mesma. É a técnica mais simples e fácil e não requer grandes tecnologias – simples desenhos nas margens das páginas de um caderno já resultam num desenho animado (é o *flipbook*). É através dos desenhos e da ação contínua e suas folhas, que o animador desenvolve e testa o seu senso de observação e de representação do movimento. É através do desenho que este toma conhecimento dos *conceitos básicos de animação*⁶, do *timing*⁷ fundamentais para a fiel representação de uma ação. O ato de desenhar em si também é uma ferramenta fundamental para a criação dos personagens, para a elaboração das histórias e seus roteiros – com desenvolvimento dos *storyboards*⁸ – independentemente da técnica final que será produzida a animação. Enquanto resultado de uma representação, tudo o que já foi estudado e teorizado sobre o sentido construtivo da linha, forma, cor, figura/fundo se aplica também para a execução do desenho de um desenho animado. Uma ressalva que deve ser observada é a prioridade para a fiel representação do movimento, isto é, um dos desenhos de um desenho animado pode “estar errado” enquanto representação de uma imagem material (o braço distorcido de um personagem, por exemplo), mas se na projeção, o movimento é visto como real, “correto” (o braço com um movimento rápido), o *desenho animado* está certo.

Já o caso da *animação*, é de outra ordem de construção. O *stop motion* é regido pelos mesmos *conceitos* do desenho animado, porém trabalha com todo tipo de material, tendo na grande maioria das produções as mesmas preocupações que o cinema-vivo quanto a utilização dos espaços, câmera e luz, além de cuidados com os elementos de representação de cena e a caracterização dos personagens. Ele também trabalha mais completamente com a *linguagem cinematográfica* porém, enquanto construção imagética, é muito mais complexo que o desenho animado – na questão da construção dos espaços e da luz – e mesmo a imagem filmada – pois há um “mergulho” na ação ainda mais profundo.

A imagem animada enquanto construção

Na animação⁹ há a necessidade de um processo de construção de ambientes e personagem, além da sua representação – sejam eles bonecos, objetos – e do próprio movimento, o que não existe no cinema-vivo. Apesar de algum estudioso observar que o cinema-vivo também utiliza *storyboard*¹⁰, vale destacar que numa produção de ação viva não há a construção material de um personagem, nem a construção dos movimentos como é necessário em animação. O trabalho de conceitualização do personagem, criação de maquiagem, caracterização, figurino é sempre sobre a materialidade física de um ator – a expressão, a representação conta com a participação deste profissional. No processo de produção de uma animação também há a

caracterização do personagem, porém esta se inicia com a elaboração do seu conceito e termina com a sua materialização. Esta pode ser através de desenhos, confecção de bonecos ou com o uso e adaptação de objetos. Os movimentos também são construídos “quadro-a-quadro”, literalmente. E como no cinema-vivo, se a atuação do ator não satisfizer ao diretor a cena é *refilmada*, na animação ela é *reanimada*. As expressões faciais, o piscar de olhos, tudo é construído e ordenado – no duplo sentido da palavra – fisicamente, de forma visual e manual. Isso resulta numa manifestação artística completa, homogênia, fechada¹¹, e por consequência visualmente mais pregnante.

[...] Os novos animadores assumem responsabilidade direta por quase todos os aspectos do processo fílmico: concepção, desenho, filmagem e até mesmo a construção da truca. Essa reclamação da autoridade criativa contrasta bruscamente com o sistema de linha de produção impessoal da indústria de desenhos animados dos estúdios e traz a animação de volta ao seu impulso experimental original conforme corporificado nas obras de Windsor McCay, Emile Cohl, Hans Richter e Oskar Fischinger¹².

Aqui realmente se mantém a individualidade, sua ideia, a especificidade do estilo do animador, sua peculiaridade estética, tudo o que geralmente se perde nas grandes produções. Aquilo que é descartado pelo *cartoon animation*. A animação que é feita à mão ou por um pequeno grupo de pessoas, isso pra mim é muito mais precioso e valioso. Há mais valor¹³.

Essa necessidade de “construção” do *Stop motion*, levou a técnica a ser um campo perfeito para experimentações de toda ordem – é possível dar *anima* a qualquer coisa. Assim a diversidade e os resultados plásticos das imagens abriram caminho para a subjetividade, a metáfora e o onírico de forma marcante, principalmente no Leste Europeu, região tradicionalmente voltada para o trabalho em madeira, o teatro de bonecos e o circo. Os trabalhos do animador tcheco Jan Svankmajer são exemplos contundentes, resultados de imagens viscerais, que se aproveitam das qualidades dos materiais, criando metáforas e ambientes surreais, com temas “pesados” e forte crítica política. *Dimensões do Diálogo* (1982) talvez seja o seu trabalho mais representativo. Animando frutas, ferramentas, argila, entre outros objetos, Svankmajer retrata as relações humanas através da plástica das ações desses materiais – vencedor do Grande Prêmio de Annecy e do Urso de Ouro em Berlin, ambos no ano de 1983.

Essa construção dos elementos que compõem uma animação também determina a sua existência como resultado de simulações – desde a materialidade desses elementos até o próprio movimento. Não há animação sem simulação. E tanto a simulação dos meios digitais, analisada por Couchot, quanto os graus de simulação classificados por Baudrillard são também aplicáveis às questões animadas.



Still da animação em *stop motion*, *Dimensões do Diálogo* (1982), direção de Jan Svankmajer.

A exemplo das técnicas figurativas óticas, as técnicas figurativas numéricas são também interpretações do mundo, [...] segundo os princípios da lógica formal e das matemáticas. Elas substituem o real "bruto", originário - o real que a imagem ótica pretende representar - por um real secundário, refinado, purificado no cadinho dos cálculos e das operações de formalização. [...] Não se trata mais de figurar o que é visível: trata-se de figurar aquilo que é modelizável¹⁴.

As questões da imagem animada digital – resultado de um trabalho cujas ferramentas utilizadas foram o computador e um programa de criação de imagens de animação –, é muito bem descrita pelos estudos de Couchot. Em termos artísticos, o ponto principal da questão é que na animação "real" há um contato físico do animador com os elementos a serem animados, o que não acontece na animação digital. Na realidade, muitas vezes, não há nem contato indireto (via *mouse* ou *tablet*) pois as modelagens e ações são determinadas por cálculos matemáticos ficando a encargo da máquina¹⁵. Nesses casos específicos, há uma quebra de paradigma quanto ao que é animação: sequências de imagens (modificadas pelo animador) capturadas/desenhadas quadro-a-quadro? Mas no caso, elas não são capturadas, mas sim "geradas" por cálculos matemáticos. Há um hiato entre o artista e a obra.

Os ambientes virtuais também possuem uma similaridade visual com a materialidade real, que assusta e inebria. Criam-se verdadeiros simulacros



Still da animação em 3D, Wall-e (2008), direção de Andrew Stanton.

(*simulacra*) pois segundo Baudrillard – e apesar das similaridades visuais – não carregam nenhuma ligação com o real, gerando imagens *hiperreaís*. Eles não mascaram uma situação fingindo ser outra, nem representam ou simbolizam algo real (que pertença o nosso mundo material). Eles criam uma “outra realidade” que parece ser mais real do que se é visto quando se anda pelas ruas – é o caso dos ambientes desolados de *Wall-e* (2008), ou oníricos de Pandora (em *Avatar*; 2009).

A representatividade na imagem animada

A imagem no cinema-vivo “está, de certo modo, em ligação direta com o concreto. Adere diretamente à coisa nela representada”¹⁶. Este utiliza a imagem que, visualmente, é o que representa, como um registro fotográfico¹⁷ – a cena de uma praia, por exemplo, é antes de tudo, uma praia –, é o que Jacques Aumont chama de *representação motivada*¹⁸, isto é, uma representação natural, captada pela câmera e compreendida de forma direta. Por outro lado, em animação, a imagem será composta por um conjunto de objetos (massinha, plástico, tecido, papel ou riscos), que vistos animados e por semelhança plástica, geográfica e de movimento, representarão as ondas do mar na beira de uma praia – é a *representação arbitrária*¹⁹, isto é, uma representação que é arbitrada por alguém e compreendida pelo espectador – o que se vê não é o que é visto – informação denotada – mas algo que é

compreendido ser outra coisa – informação conotada. Ou seja, em animação "as imagens não são as coisas que representam, mas se servem das coisas pra falar de outras coisas"²⁰.

A variedade de objetos – e suas características físicas, material e plástica – emprestam aos personagens e cenários da animação *Stop motion*, e à própria narrativa da animação, suas múltiplas significações – isoladas ou resultantes do conjunto desses materiais. Ou seja, a informação denotada do material carrega um conjunto de significados conotativos próprios, que podem interagir – resultando em conotações diversas das originais ou modificadas²¹,

a "linguagem cinematográfica" é primeiro a literalidade de um enredo; os efeitos artísticos, mesmo se forem substancialmente inseparáveis do ato cênico pelo qual o filme nos apresenta a estória, não deixam por isso de constituir uma outra camada de significações que, do ponto de vista metodológico, vem depois²².

E o conjunto de mensagens objetivas – visual e auditiva (denotativa) – fornecidas concomitantemente, resulta num outro conjunto de informações subjetivas (conotativas) que são sentidas e vivenciadas por ele, no momento da projeção do filme, de uma forma mais completa e intensa que uma narrativa oral ou textual. Ou seja, não há a necessidade de se criar uma imagem, só é preciso senti-la – não há a divisão de atenção do espectador para a criação uma imagem mental para depois vivenciá-la, pois ele recebe a imagem fornecida pela projeção como se fosse a sua imagem mental e a vivencia integralmente²³.

Nesse sentido, a crença do que é assistido em uma animação é intensa pois ela não pretende ser uma imagem real (e há o conhecimento do espectador que *sabe* disso), mas apresentar sentimentos, ideias, atitudes que são reais em si, e que existem fora da projeção. Não é a história que se vê que tem importância, mas o que essa história quer dizer. E o que é dito é real, verdadeiramente. O fato do personagem ser um boneco ou uma garrafa, na prática, para o público, é indiferente pois a verdade que estes objetos transmitem é a mesma que a da atuação do ator – é a emoção²⁴. A força representativa do objeto e de sua animação acabam criando uma carga visual informativa que não passa pela identificação objetiva – ator e espectador são seres humanos – mas frui através de "aquele boneco de massinha se desmancha como eu me sinto às vezes me desmanchar" ou, "eu gostaria de sumir também". Logicamente esse entendimento da mensagem é decorrente de um processo de interpretação da imagem (o que ela significa no contexto social, no caso das animações do Leste Europeu das décadas de 1950-1980). Mas independente dos fatores histórico-sociais a imagem em si apresenta sensações que são reconhecidas emocionalmente pelo espectador. É caso da solidão "vivida" pelos dois personagens de *Mary e Max, uma amizade diferente*²⁵ (2009), de Adam Elliot. Quem não sabe o que é se sentir só, e ter uma irresistível vontade de comer

chocolate? E para qualquer habitante de uma grande cidade, não há como não se identificar com Max, quando este olha pela janela de seu apartamento ou quando assiste à TV.

A narratividade na imagem animada

A capacidade que o cinema (como um todo) possui de registrar visualmente uma ação ao longo do tempo, que o tornou um meio perfeito para a veiculação de narrativas. "Entre todas as artes ou todos os modos de representação, o cinema aparece como um dos mais realistas, pois tem capacidade de reproduzir o movimento e a duração e restituir o ambiente sonoro de uma ação ou de um lugar"²⁶. O mesmo acontece também na animação, em termos de ação. Vernet observa que,

Para que um filme seja plenamente não-narrativo, seria preciso que ele fosse não representativo, isto é, que não se possa reconhecer nada na imagem, e que tão pouco se possa perceber relações de tempo, de sucessão, de causa ou de consequência entre os planos e os elementos. De fato, essas relações percebidas têm influência inevitável sobre a ideia de uma transformação imaginária, de uma evolução ficcional organizada por uma instância narrativa²⁷.

Dentro deste parâmetro, quase todas as produções audiovisuais são obras narrativas de alguma forma, pois em todas é possível encontrar uma relação de tempo das sequências de imagens projetadas. Mesmo que a mensagem não seja completamente compreendida, ou no caso da não existência de mensagem – como nos filmes experimentais abstratos – a sensação de consequência que a projeção sucessiva das imagens provoca, abre espaço para um entendimento sobre esse encadeamento de imagens, criando um tipo de narrativa sem personagens mas onde se pode identificar acontecimentos ou transformações.

O que é possível observar é que a questão da narratividade e da não-narratividade é complexa e que não se resumem as definições objetivas de construção ou de presença de elementos narrativos. Isso em razão de que não é uma questão isolada, mas se reflete e depende do universo sócio-histórico-cultural e emocional do espectador, que pode interpretar as imagens projetadas como uma analogia a situações já vividas, mesmo que essa não tenha sido a intenção do roteirista/diretor. A narrativa pode ser “construída” internamente pelo observador. Se de alguma forma a sucessão de imagens cria um encadeamento de sensações, estas podem, em seu conjunto, ser identificadas como uma representação visual de algum tipo de mensagem, mesmo que essa não tenha sido a intenção do animador. Animações como a de Norman McLaren e Evelyn Lambart, *Lines: Horizontal* (1962), são imagens de linhas em movimento que criam a sensação de fusões e multiplicações de elementos como um cadeidoscópico autônomo. Não há uma história a ser contada²⁸, mas há uma sensação visual que pode ser interpretada de maneira particular por cada espectador.

A capacidade de emocionar e a multiplicidade de interpretações é uma riqueza que valoriza e dá corpo à imagem animada. Segundo Tarkovsky, "diante da multiplicidade de julgamentos por que passa, a obra de arte adquire, por sua vez, uma espécie de vida autônoma, múltipla e inconstante, e tem sua existência ampliada e intensificada"²⁹.

NOTAS

¹ Termo utilizado para nomear produções de ação viva filmadas, tanto ficções quanto documentários e experimentais.

² Resultado de tudo que é obtido através de desenhos.

³ Captura do movimento quadro-a-quadro através da fotografia, onde cada imagem capturada após a primeira é o resultado da modificação da anterior.

⁴ Imagem animada resultado do trabalho que utiliza o computador como ferramenta.

⁵ Para cinema, ou 30 quadros por segundo, para as produções em vídeo.

⁶ São eles: **Achatamento** (quando o personagem ou partes de seu corpo é (são) achatado(s) ou alongado(s)); **Antecipação** (resultado de uma série de pré-movimentos secundários que resultam no movimento principal); **Aceleração e desaceleração** (descrição de todo processo de movimento que se inicia com a inércia à parada do movimento); **Staging** (representação do personagem, suas expressões faciais e corporais); **Ação Direta ou Quadro a quadro** (a primeira é quando a animação é contínua, desenhada seguidamente.; na segunda, quando o tempo do movimento é calculado, desenhando-se os quadros-chave e depois a intervação); **Ação sucessiva ou sobreposta** (quando há vários movimentos decorrentes de um principal); **Ação Secundária** (ações que acontecem paralelamente à ação principal); **Contagem de tempo** (12 desenhos para 24, ou 24 para 24 frames); **Exagero** (nos movimentos é desejável e necessário para visualizá-lo como verídico e real); **Desenho sólido** (a representação da perspectiva no desenho sempre enriquece a imagem); **Arcos** (todo movimento do corpo que parte de um eixo); **Sedução Estética** (criação de empatia com o público).

⁷ O tempo de uma ação e a relação com o número de quadros necessários para representá-la.

⁸ *Storyboard* é a narrativa apresentada através de pequenos desenhos ordenados, como numa história em quadrinhos, e é pré-requisito fundamental para uma produção animada. É o momento do estudo e organização visual de enquadramento, movimento de câmera, cortes e montagem/edição antes da fase de animação.

⁹ Essa observação também se aplica aos desenhos animados.

¹⁰ Como é registrado por grandes diretores como Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa e James Cameron.

¹¹ Um exemplo são as produções da Escola de Zagreb (Croácia), onde há tradicionalmente a participação do "criador" da animação em todas as etapas do processo de sua produção. Isso resulta em uma unicidade narrativa, estética e conceitual, impossível quando há a pulverização das etapas entre diferentes profissionais.

¹² GRIFFIN, George (animador independente nova-iorquino) apud GRAÇA, M. E. *Entre o olhar e o gesto*: elementos para uma poética da imagem animada. São Paulo: Editora Senac, 2006, p. 18.

¹³ Comentário de Alexander Petrov – diretor e animador de *O Velho e o Mar*, ganhador do Oscar de Melhor Curta-metragem de Animação em 2000 – em entrevista no dia 05 de novembro de 2009.

¹⁴ COUCHOT, E. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. IN: PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 37-48.

¹⁵ São os conhecidos *plug-ins* ou *scripts*, pequenos programas de computador implementados por programadores/animadores para execução dentro dos programas de animação. É uma questão a se pensar (sem juízo de valor): esses profissionais são animadores ou *experts* em linguagem de máquina?

¹⁶ KIENSTZ, Albert. *Comunicação de Massa: análise de conteúdo*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973, p. 26.

¹⁷ Como disse Roland Barthes, é o registro do “ter estado lá”. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições70, 2009, p. 38.

¹⁸ AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus Editora, 5a. ed., 2001, p. 104-105.

¹⁹ *Ibidem.*, p. 103-105. Aumont faz uma observação quanto a oposição e a dificuldade de se considerar a representação da imagem cinematográfica como arbitrária ou natural, mas no caso, comparando-se cinema vivo e animação, elas são pertinentes como apresentado neste texto.

²⁰ JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus Editora, 1996, p. 84.

²¹ O que também ocorre no cinema vivo enquanto processo imagético.

²² MEZT, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p. 119. De certa forma é também a realização das brincadeiras de criança que se apresentam vivas nas projeções animadas, principalmente na animação de bonecos.

²³ Tem haver com o processo de crença e participação observado por METZ: “um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de “participação” (não nos entendiamos nunca no cinema), conquista de imediato uma espécie de credibilidade – não é total, é claro, mas mais forte do que em outras áreas, às vezes muito viva no absoluto(...)”. *Ibidem.*, p. 16.

²⁴ No momento posterior a emoção provocada pela imagem animada há também um processo de admiração: “como é possível me emocionar... são objetos/desenhos?!”.

²⁵ O filme conta a história uma amizade improvável entre um nova-iorquino de 44 anos e uma menina australiana de oito. Ambos são solitários e pesar das diferenças de idade e de cultura, o relacionamento vai se estabelecendo na base da confidência e do apoio mútuos, através das inúmeras cartas trocadas entre eles ao longo de 18 anos. Foi baseado na história real do próprio Adam Elliot.

²⁶ VERNET, Marc. Cinema e narração, IN: AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus Editora, 6a. ed., 2008, p. 134. Mas observando que a palavra . São Paulo: Papirus Editora, 6a. ed., 2008, p. 134. Mas observando que a palavra *semelhante ao que se vê no mundo material* e que o cinema apresenta mais essa sensação de semelhança que os outros modos de representação.

²⁷ *Op. cit.*, p. 94. No mesmo texto o autor cita as animações *Neighbours* (1952), *Rhythmic* (1956) e *Chairy Tale* (1957), de Norman McLaren como exemplos de cinema não-narrativo pois (1957), de Norman McLaren como exemplos de cinema não-narrativo pois (1957), de Norman McLaren como exemplos de cinema não-narrativo pois (1957), de Norman McLaren como exemplos de cinema não-narrativo pois *Neighbours* é focada na disputa de dois personagens pela posse de uma flor de jardim. Aliás, o ato de se animar é, por si só, representação e sucessão de movimentos.

²⁸ Dependendo da sua bagagem intelecto-emocional, podendo entendê-la como sendo uma mutação de caminhos, diretrizes de vida, ou barreiras (por exemplo).

²⁹ *Esculpir o tempo*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Ed., 1998, p. 51. Sua observação é em relação a obra de arte, mas que também é pertinente neste caso da imagem animada.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, J. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus Editora, 6a. ed., 2008.
- _____. *A imagem*. São Paulo: Papirus Editora, 5a. ed., 2001.
- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições70, 2009.
- COUCHOT, E. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. IN: PARENTE, A. (Org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- GRAÇA, M. E. *Entre o olhar e o gesto: elementos para uma poética da imagem animada*. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus Editora, 1996.
- KIENSTZ, A. *Comunicação de Massa: análise de conteúdo*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
- METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- SOLOMON, C. *The history of animation: enchanted drawings*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1989.
- TARKOVSKY, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Ed., 1998.
- WELLS, P. *Understanding Animation*. Nova York: Routledge, 1998.

Filmes

- Avatar*. Direção: James Cameron. Produção: Twentieth Century Fox Film Corporation. EUA, 2009. 35 mm, cor, 162 min.
- Dimensões do Diálogo* (título original, *Možnosti Dialogu*). Direção: Jan Svankmajer. Produção: Krátký Film Praha. República Tcheca, 1982. 35 mm, cor, 12 min.
- Lines: Horizontal*. Direção: Norman McLaren e Evelyn Lambart. Produção National Film Board do Canadá. Canadá, 1962. On-line, cor, 5:50min. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=qJwfeG3Mntk&NR=1>>. Acesso em: 15 jan. 2010.
- Mary e Max – Uma amizade*. Direção: Adam Elliot. Produção: Melanie Coombs. Austrália, 2009. 35m, cor, 80 min.
- Wall-e*. Direção: Andrew Stanton. Produção: Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures. EUA, 2008. 35mm, cor, 98 min.

Eliane Gordeeff

Gordeeff é mestranda em Arte e Imagem do PPGAV/UFRJ. Animadora autoral há dez anos, teve trabalhos exibidos em festivais como Anima Mundi, Cinanima, Latinoamericano de Havana. Em suas produções há sempre uma preocupação com a relação imagem- mensagem. Atualmente trabalha no Cecierj, é professora dos cursos de pós-graduação *latu-senso* do Instituto Infnet e é diretora da Quadro Vermelho Produções.

O DESEJO ANTES DA FALTA

INVESTIGAÇÕES SOBRE O ATO ARTÍSTICO

Elisa de Magalhães
Doutoranda em Artes Visuais pela EBA / UFRJ

RESUMO

Neste trabalho procuro investigar o que move o artista no ato artístico contemporâneo, a partir do conceito desenvolvido em minha dissertação de mestrado, o conceito de giro, de observação da obra de arte contemporânea. Penso que o deflagrador do ato de criação é um desejo 'original', que nos mobiliza, antes mesmo da falta. Para isso, apoiou-me na Teoria do Revirão, do psicanalista brasileiro MD Magno, na filosofia de Jacques Derrida e na leitura de Spinoza feita por Gilles Deleuze.

Palavras-chave: arte, giro, espectro, desejo, falta

SOMMAIRE

Dans ce document je fais l'investigation de ce qui pousse l'artiste dans l'acte artistique contemporain, à partir du concept développé dans ma dissertation de maîtrise, le concept du tour, d'observation du travail d'art contemporain. Je pense que ce que déclenche l'acte de création est un désir «original», qui nous émeut, avant même la manque. Pour cela, j'ai me servi de la Théorie du Revirão, du psychanalyste brésilien Magno MD, sur la philosophie de Jacques Derrida et sur la lecture de Spinoza par Gilles Deleuze.

Mots-clés: art, tour, espectre, désir, manqué



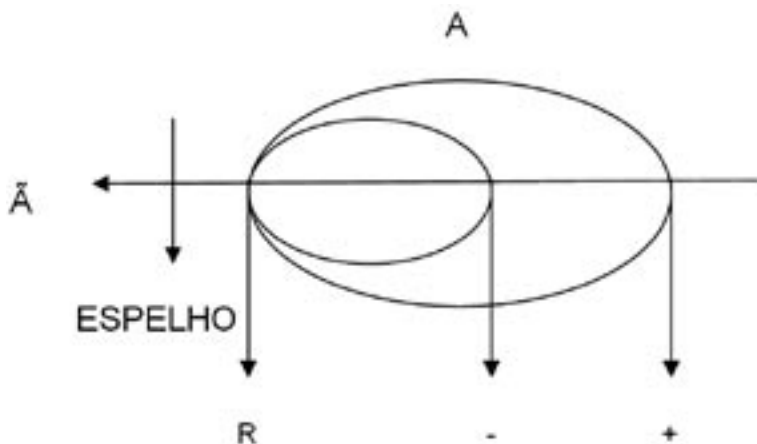
A Criação do Mundo, Michelangelo e 2001, Uma Odisséia no Espaço, Stanley Kubrick

O que move o artista no ato artístico?

Início a resposta através do conceito de giro - um conceito novo de observação da obra de arte contemporânea, criado por mim na dissertação de mestrado. Lá, comparei o giro à clínica, na medida em que acredito que a obra de arte contemporânea estabelece-se como uma terapêutica, como se a história da arte fosse uma natureza psíquica do artista e do espectador de arte contemporânea. O giro constitui-se, então, como uma estratégia: a estratégia do ato artístico contemporâneo, onde essa circularidade se repete também para o observador – por isso nomeio artista e observador como expectantes, como se quem observa pudesse re-conhecer no objeto de arte marcas, espectros, a autobiografia (aí entendida como a formação, a memória, o conhecimento, o arquivo, no sentido de uma autonomia da vida na própria vida).

Para reconhecer é preciso recolher; para recolher é preciso acolher, procurar na semelhança a diferença, recolher para hostilizar. Eu e o outro. Esse face-a-face violento requer a entrada de um terceiro, aquele que vai suspender a agressividade. Assim, reproduz-se sempre uma situação trina na relação expectante/objeto de arte contemporânea. O terceiro – o expectante – é aquele que vai percorrer toda a obra, integralmente, de modo a re-conhecer o que nela há, com o olhar ou não.

Para desenvolver o conceito de Giro, baseei-me da Teoria do Revirão, do psicanalista brasileiro MD Magno. Magno defende que o que diferencia a espécie humana das outras espécies é a capacidade do Revirão, que é o movimento desejante, da pulsão, ou do tesão, como ele prefere.



Esquema de funcionamento mente humana

De acordo com Magno, a mente humana funciona a partir de um desejo primário: HAVER desejo de NÃO-HAVER. Ou seja, a mente humana tem um desejo inicial, que é desejar o que não há, o impossível.

Se o que se deseja não há, porque o NÃO-HAVER não HÁ, está-se permanentemente num movimento desejante, que é vincular a estar vivo. O NÃO-HAVER seria a paz absoluta e definitiva, seria gozar definitivamente. Mas como o NÃO-HAVER não há, continua-se desejando como uma força constante. Esse movimento de desejo a algo que jamais vai-se oferecer, a que estamos submetidos, é a característica que distingue a espécie humana: é o Revirão.

O *Revirão* consiste na capacidade humana de livrar-se dos seus pré-conceitos, despir-se deles, mas sem esquecê-los, e mergulhar fundo nesse movimento até defrontar-se com seus maiores receios, seus medos, com o estranho, consigo mesmo até que se fique indiferente a tudo isso, num lugar que Magno chama de *Cais Absoluto*, e onde se vai fazer a mudança, o *vira-ser*. Ainda segundo ele, é no *Cais Absoluto* onde a pessoa se encontra com o horror, a ponto de despir-se de todos os seus vínculos e lá defrontar-se com seu *Vínculo Absoluto* – o original, o primeiro, aquele que reúne presente, passado e futuro; daí o *vira-ser*, que não pressupõe só futuro, mas também o que foi, o que é e o que poderia ter sido. *Cais Absoluto* é o lugar onde a pessoa se encontra com sua “origem”.

MD Magno foi buscar em Fernando Pessoa, ou melhor, em um dos heterônimos do poeta, Álvaro de Campos, no poema *Ode Marítima*, a expressão e o sentido de *Cais Absoluto*.

[...]
Sim, dum cais, dum cais dalgum modo material,
Real, visível como cais, cais realmente,
O Cais Absoluto por cujo modelo inconscientemente imitado,
Insensivelmente evocado,
Nós os homens construímos
Os nossos cais de pedra atual sobre água verdadeira,
Que depois de construídos se anunciam de repente
Coisas-Reais, Espíritos-Coisas, Entidades em Pedras-Almas,
A certos momentos nossos de sentimento-raiz
Quando no mundo-exterior como que se abre uma porta
E, sem que nada se altere,
Tudo se revela diverso.
[...]¹

HAYER desejo de NÃO-HAYER configura-se como tesão, pulsão, que tem a força de uma lei, que Magno nomeia ALEI. E o que exige essa força constante, além do impossível? Ela quer o seu contrário ou o seu avesso, ou seja, HAYER quer passar a NÃO-HAYER. Como se houvesse um espelho entre o HAYER e o NÃO-HAYER, de modo que o que quer que se coloque, o avesso radical também é pensável e mesmo exequível, o que Magno chama de princípio da catoptria.

Portanto, HAYER deseja NÃO-HAYER. Mas NÃO-HAYER não HÁ e, mesmo assim, ou por causa disso, o avessamento é exigido a todo momento. É tomar o HAYER por inteiro e dizer que seu avesso é o NÃO-HAYER – avesso e não oposto, porque há muitas formas de oposição e há muitos espelhos, e a essencialidade do espelho é virar pelo avesso o que quer que se coloque diante dele. Como não há como passar ao NÃO-HAYER, o retorno é inevitável, a pessoa retorna, mas volta avessada para o HAYER, depois de passar por uma neutralidade de quase atingimento do NÃO-HAYER.

O avessamento, o encontro com o Cais Absoluto pressupõe a rememoração, a abertura de arquivos, a quebra dos limites das fronteiras psíquicas que estão no mundo, no ser – os recalques. É no movimento do HAYER para o NÃO-HAYER que está a necessidade. O que quer que seja necessário está ligado à necessidade absoluta, que é a do desejo do NÃO-HAYER. Mas, como o NÃO-HAYER não há, chega-se, somente ao ponto neutro, ao REAL, à beira do cais, e volta-se livre dos recalques, descobre-se e revelam-se os arquivos.

Em sua teoria, Magno abole a noção de sujeito ou de eu. Existem pessoas e cada pessoa é um grupo de formações, que transam entre si (e formação é em qualquer nível, ordem ou perspectiva, todo e qualquer conjunto material – vozes, símbolos, etc., tudo é material, pois não há heterogeneidade no aparelho que Magno apresenta; em qualquer ordem – estrelas, planetas, sociedades, línguas, tesões, idéias – todas são formações da **mesma** ‘natureza’²).

Nesse sentido, é como se o campo social, onde incide a libido ou o tesão, fosse ficcional, um mundo sobre a pele do mundo, porque o real é sempre aquilo que escapa. É a experiência do que não há - daquilo que não falta, pois que não é presença nem ausência - que é a experiência da obra de arte. Esse movimento em direção ao que escapa, ao espectral é desejante. Como um desejo primário ou original, o que fica é a marca desse rastro.

A marca dos rastros é da ordem do arquivo, é como exergo. Em “Mal de Arquivo”, Jacques Derrida fala do mal de arquivo sob a perspectiva da amnésia social, ou seja, o que se perdeu e não o que ficou; e propõe um fazer filosófico sob a luz do mal de arquivo.

Nesse sentido, embora o pensamento seja imanente ao arquivo, há necessidade de que ele se emancipe do arquivo. Mas o que está arquivado na palavra arquivo? *Arché* (ἀρχή), em grego, é o lugar onde as coisas começam, lugar a partir do qual a ordem é dada, constituída. Portanto, arquivo é, ao mesmo tempo, instituidor e conservador, revolucionário e tradicional: “Arquivo *eco-nômico* neste duplo sentido: guarda, põe em reserva, economiza, mas de modo não natural, isto é, fazendo a lei (*nomos*) ou fazendo respeitar a lei. Há pouco, como dizíamos, nomológico.”³ Assim, a vinculação entre autoridade e lugar é o princípio do arquivo, e o lugar, a localidade, é o princípio do começo. Pensar em arquivo é pensar em origem.

Se levarmos em conta que a origem está no Real e que o Real é inapreensível, é aquilo que escapa, não há origem, mas uma metafóricidade do original. Como se sobre o Real houvesse muitos véus. A cada véu que conseguíssemos abrir ou descortinar, outro véu estaria sob ele, e assim por diante. À procura da origem, encontraríamos somente o simulacro, porque o Real é inapropriável e sua totalidade apenas intuível. Tudo é semblante, falso, aparência; o que está próximo é a inautenticidade.

Se é assim, para dar conta do que é possível no Real, há que se observar aquilo que escapa. Como no jogo do Fort-Da freudiano⁴: entre o aparecimento e o desaparecimento do carretel, o que importa é o que se apreende no entre, que é o lugar da tensão.

Nesse sentido, o que se passa “entre”, entre dois, entre o aparecimento e o desaparecimento, entre vida e morte, é espectral, fantasmático, sempre mais de dois. “E este estar-com espectros seria não somente, mas também uma *política* da memória, da herança e das gerações.”⁵ Falar do fantasma, ao fantasma e com ele, isto é, dos presentemente vivos, dos que já morreram e dos que ainda não nasceram. O entre é um lugar de uma temporalidade que não se pode precisar, de uma não temporalidade, onde estão presente, passado e futuro; o que foi, o que é e o que poderia ter sido. O lugar onde se questiona sobre o que virá, o porvir, ou seja, indo em sua direção, mas provindo dele. Como Penélope, à espera de Ulisses, um coser e descoser permanente, de modo a que a tarefa nunca se cumpra, porque ali o que importava era estar no meio da tarefa.

(...) a vida para além da vida presente ou de seu estar-presente efetivo, de sua efetividade empírica ou ontológica: não em direção a uma morte, mas em direção a uma sobre-vida, a saber, a um traço com relação ao qual vida e morte seriam somente traços e traços de traços, uma sobrevida cuja possibilidade vem antecipadamente desajuntar ou desajustar a identidade a si do presente vivo.⁶

Nesse sentido, o espaço “entre” é o espaço do indecível, como num jogo, onde o que importa é estar jogando. Para Derrida, o que importa é o movimento do jogo e não dar conta da alteridade das coisas, assumir o talvez, questionar sempre o pensamento, operar a desconstrução: a partir de uma oposição binária, onde se lida com uma hierarquia violenta, na qual um dos termos ocupa um lugar mais alto, é preciso primeiramente inverter, colocando na posição inferior aquilo que estava na posição superior e, com isso, como momento inseparável da inversão, o deslocamento “... e a emergência irruptiva de um novo ‘conceito’, um conceito que não se deixa mais – que nunca se deixou – compreender no regime anterior.”⁷ Esse “quase-conceito”, criado a partir dessa operação é nomeado por Derrida de *indecível*. Em suas palavras os indecíveis são:

(...) unidades de simulacro, ‘falsas’ propriedades verbais, nominais ou semânticas, que não se deixam mais compreender na oposição filosófica (binária) e que, entretanto, habitam-na, opõem-lhe resistência, desorganizam-na mas sem nunca constituírem um terceiro termo, sem nunca dar lugar a uma solução na forma da dialética especulativa...⁸

A inversão abre o espaço para o indizível e o deslocamento sempre solicita outras oposições. A desconstrução é interminável.

Mas, afinal, com o que é que se joga? Joga-se com aquilo que escapa, o jogo é a experiência daquilo que escapa, nem presença, nem ausência, a experiência do indecível. Nesse ‘espaço’ do indecível, configura-se um sistema de diferenças, ou uma diferencialidade, que é uma produção contínua de diferenças, de rastros. Toda presença, portanto, se mostrará sempre como um efeito do diferenciamento, ou, nas palavras de Derrida, da *différance*. A impossibilidade da relação é o que faz escapar e é o que alimenta o desejo do jogo, não há falta, mas um jogo de sedução. E a relação espectral é que deixa marca.

Se não há presença, nem ausência, o jogo é como caminhar sobre uma fita de Moebius, onde se passa de um lado para o outro da banda, sem ter que cortar a fita. É como a experiência do avessamento, onde se volta do Cais Absoluta modificado, transformado e marcado pela experiência do giro. E se abre outro arquivo, e se segue, em permanente busca da re(ve)lação.

Esse jogo *derridiano* aliado à teoria do Revirão traz à lembrança a Ética de Spinoza, sobretudo a leitura *deleuziana* desse filósofo. Para Spinoza Deus não é transcendente, mas imanente, seria a natureza (ou seja, tudo) ou a substância, como ele denomina. Dessa substância, que é eterna e infinita, se originaria tudo o que está no mundo; portanto as coisas são modificações

ou modos dessa substância. Sendo tal substância infinita, ela é dotada de infinitos atributos, dos quais só nos é possível conhecer dois, pois são esses dois atributos que nos distinguem de todo o resto das modificações. Somos dotados de pensamento e extensão (mente e corpo). Mente e corpo, é importante notar, para Spinoza são a mesma coisa: atributos de uma mesma modificação. O homem, portanto, pode ser visto sob esses dois aspectos, pode tanto ser considerado pelo atributo pensamento, quanto pelo atributo extensão. A mente é a idéia do corpo, enquanto o corpo é o objeto da mente.

Segundo Deleuze, Spinoza diz que a força de existir ou a potência de agir está diretamente ligada aos afetos, ou às relações que se estabelecem entre os corpos. Aquilo que de mim se aproxima, pode modificar minha potência de agir e fazer variar minha força de existir. Um corpo que se mistura ao outro, ou modos que se misturam aos corpos podem modificar agradável ou desagradavelmente o outro. A essa relação Spinoza dá o nome de afecção. A afecção implica o contato, um corpo agindo sobre outro. Ainda de acordo com Deleuze, um corpo é composto de muitas características, de modo que as relações vão afetar de maneira diferente as características que compõem o corpo.

Se considerarmos os modos e os corpos a mesma coisa que as formações em Magno, ou seja, todo e qualquer conjunto material, porque são sempre da mesma natureza, então o que vai determinar a potência de viver e a força de agir são as relações entre os corpos, ou, como preferiria Magno, as transas. Afetar ou ser afetado é que vai determinar o porvir, tudo é uma questão de encontros, do jogo das relações. E, se não há encontro, se não há relação, não há nada, somos determinados pelas intensidades dos afetos, que são determinados nos encontros, movidos pelo desejo das relações, antes da falta delas. Para Spinoza, o homem sem relação não há.

Concluo, assim, que há no ato artístico ou no que está na origem do ato, um desejo primeiro, primordial, absoluto, um desejo de avessamento que é anterior à falta. Porque não é a falta que se configura como objeto deflagrador do ato artístico, mas esse desejo de origem, de primeiro, de absoluto, essa necessidade de transformação, de estar sempre jogando, no sentido de um vir-a-ser ou de vira-ser permanente.

que somente ela é capaz
de acender-se estando fria,
de incendiar-se com nada,
de incendiar-se sozinha.⁹



LC:FPRC MRMDBC:EM, Elisa de Magalhães, 2003

NOTAS

¹ PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 316

² MAGNO, MD. **A Psicanálise, Novamente – Um Pensamento para o Século II da Era Freudiana**. Rio de Janeiro: NOVAMENTE, 2004, p. 103

³ DERRIDA, J. **Mal de Arquivo – uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p.17

⁴ O jogo do Fort-Da é descrito por Freud em texto de 1920, *Além do Princípio do Prazer*. Éle diz: “Esse bom menininho, contudo, tinha o hábito ocasional e perturbador de apanhar quaisquer objetos que pudesse agarrar e atirá-los longe para um canto, sob a cama, de maneira que procurar seus brinquedos e apanhá-los, quase sempre dava bom trabalho. Enquanto procedia assim, emitia um longo e arrastado ‘o-o-o-ó,’ acompanhado por expressão de interesse e satisfação. Sua mãe e o autor do presente relato concordaram em achar que isso não constituía uma simples interjeição, mas representava a palavra alemã ‘fort.’ Acabei por compreender que se tratava de um jogo e que o único uso que o menino fazia de seus brinquedos era brincar de ‘ir embora’ com eles. Certo dia fiz uma observação que confirmou meu ponto de vista. O menino tinha um carretel de madeira com um pedaço de cordão amarrado em volta dele. Nunca lhe ocorrera puxá-lo pelo chão atrás de si, por exemplo, e brincar com o carretel como se fosse um carro. O que ele fazia era segurar o carretel pelo cordão e com muita perícia arremessá-lo por sobre a borda de sua caminha encortinada, de maneira que aquele desaparecia por entre as cortinas, ao mesmo tempo que o menino proferia seu expressivo ‘o-o-o-ó.’ Puxava então o carretel para fora da cama novamente, por meio do cordão, e saudava seu reaparecimento com um alegre ‘da’ (‘ali’). Essa então era a brincadeira completa: desaparecimento e retorno. Via de regra, assistia-se apenas a seu primeiro ato, que era incansavelmente repetido como um jogo em si mesmo, embora não haja dúvida de que o prazer maior se ligava ao segundo ato.” In FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas de Sigmund Freud**, V. XVIII (1920-1922). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976, p 26-27

⁵ DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a Nova Internacional**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 11

⁶ Id., lbdem, p. 13.

⁷ DERRIDA, Jacques, in DUQUE ESTRADA, Paulo César (Org). **Às Margens e a propósito de Derrida**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002, p. 12

⁸ Idem, p. 13.

⁹ MELO NETO, João Cabral de. **Estudos para uma bailadora andaluza in: Obra completa: volume único / João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

REFERÊNCIAS

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo – uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. **Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a Nova Internacional**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

_____. **Positions**. Paris: Les Éditions Minuit, 1972.

_____. **Éperons – Les styles de Nietzsche**. Paris: Flammarion, 1978.

DUQUE ESTRADA, Paulo César (org.). **Às Margens e a propósito de Derrida**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas de Sigmund Freud**, V. XVIII (1920-1922). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

HADOCK_LOBO, Rafael (org.). **Os Filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MAGNO, MD. **A Psicanálise, novamente: um pensamento para o século II da era freudiana**. Rio de Janeiro: Novamente, 2004.

_____. **Arte e Psicanálise: estética e clínica geral**. Rio de Janeiro: Novamente, 2000.

_____. **A Natureza do Vínculo**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa: volume único / João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

Elisa de Magalhães

Elisa de Magalhães é artista plástica e jornalista. Graduada pela ECO/UFRJ, Mestre em artes pelo IA/ UERJ. Doutoranda na EBA/UFRJ, sua pesquisa inter-relaciona arte/psicanálise/filosofia. É editora de cultura da Rádio MEC-AM, onde mapeia o pensamento contemporâneo nas artes. Fez diversas exposições individuais no Brasil e participou de diversas exposições coletivas no Brasil e no exterior.

LINHA NO TEMPO

Inês de Araújo
PPGAV-EBA-UFRJ

RESUMO

O artigo examina uma série de desenhos realizados com olhos vendados por Robert Morris chamada *Blind Time IV, Drawing with Davidson*, nos anos 90. Aborda as relações entre as diferentes formas de ação envolvidas no trabalho, que as marcas gestuais e as múltiplas narrativas, descritivas, ficcionais e filosóficas refletem.

Palavras-chave: desenho, ações, narrativas, arte contemporânea

ABSTRACT

The article study Robert Morris *BLIND TIME IV, Drawing with Davidson* works from the 90's. Comments the relations between diferent frames of action involved in the serie, which explosive gestures, descriptions, fictional and philosophical writings reflects.

Keywords: drawing, actions, writings, contemporary art

Em 1973 Robert Morris começou a desenvolver uma série de desenhos, com os olhos vendados, chamada *Blind Time*. Retomado pelo artista em várias ocasiões, o conjunto de trabalhos não cessou de ser atualizado através da produção de novos desenhos ao longo dos últimos quase 40 anos. Mas fazer um comentário sobre os aspectos do conjunto de trabalhos que integra *Blind Time*, e mais especificamente a série chamada *Blind Time IV, Drawing with Davidson*, parece nos incorporar numa espécie de jogo, que tenciona afastamentos e aproximações. Jogo que se relança através de uma pergunta. Será que realmente nossos olhos estão abertos?

Parafraseando a expressão usada por Jean Pierre Cricri, referindo-se aos desenhos de Morris, o impulso “anti-retiniano”, de acento francamente duchampiano e performático aponta tanto para o estatuto periférico dado ao registro visual em *Blind Time* quanto remete a várias estratégias críticas presentes em outros trabalhos de Morris.¹ De fato o controle do resultado visual que a representação de uma imagem supõe é descartado pelo dispositivo de desenho cego ativado nas séries pelo artista. Mas um acento permanece depositado no traço temporal do trabalho, no traço performático do desenho. Nesses desenhos um gesto tateante de escultor – gesto sem linha –, de uma espessura sem contorno, dá lugar a indícios corporais, denotando um rastro no tempo.

Os desenhos das séries de *Blind Time* seguem um protocolo aparentado a “task performance” praticada por Morris nos anos 60, na companhia de dança Simone Fiore. Produzidos, numa só sessão, cada desenho é fundado numa tarefa a ser cumprida. Esta, previamente definida, obedece as instruções escritas a mão, na margem da folha, e testemunha a anotação posterior da diferença entre o tempo de sua realização e o tempo estimado para ela. Esta estimativa temporal, que registra uma margem de erro, remete a experiência de teatro e dança de Morris, e a seu interesse em pensar o ato criativo segundo a condição fenomenológica de uma ação transitória.

Para artistas da geração de Morris procurar na ação a significação do ato criativo e deslocá-la do objeto que dele resulta permite abordar a prática artística em outras bases que a da arte modernista produtora de objetos de significação autônoma. A forma de uma ação no teatro, por exemplo, corresponde ao segmento de tempo real no qual se processa. Neste caso a condição de possibilidade da ação define-se como sua própria temporalidade.

Localizar na ação o ato criativo, uma vez que uma ação não depende senão do tempo de sua própria realização, significa também distinguir o suporte de uma prática artística de qualquer gênero, categoria ou estilo. Propor um suporte que não significa, não expressa, não representa, sem autonomia, permite ao artista deslocar a significação do objeto artístico para a ação de sua *fabricação*, além de oferecer-lhe um meio de trabalhar com o segmento de tempo real e teatral da “presentidade como experiência”.²

Por outro lado o acento dado a uma margem de erro demonstra a possibilidade de discretas variações, insondáveis razões e os desencontros entre finalidades e intenções próprios aos automatismos de ações repetidas e diferidas. A objetividade de uma *démarche* que se preocupa em conceber os próprios atos de produção e os atos de linguagem como obra – o que demonstram trabalhos do artista como a “Caixa com o som de sua própria fabricação” (1961), o “Projeto contínuo, alterado a cada dia”, (1969), as séries de labirintos, e as experimentações em torno da noção de antiforma, entre outros –, como trabalho que se abre à perspectiva do tempo real, não impede que sua margem de erro, produtora de discretas variações e obscuras razões, aponte para um circuito de reflexibilidades e ressonâncias próprio ao discurso cultural. Para o artista a própria margem de ação cultural pode ser definida como uma espécie de ruído adicional:

“O discurso cultural envolve uma hierarquia de representações. Essas representações procedem das intenções individuais para as manifestações, para as reproduções e para as interpretações daquelas manifestações individuais. A cada nível de transformação nessa cadeia de representações que se ampliam, um “ruído” adicional entra no sistema.”³

Além de situar o questionamento do trabalho na ação, outros fatores corroboram essa dinâmica de ruídos e descentramentos do registro puramente visual nos desenhos de Morris. Na série *Blind Time IV, Drawing with Davidson*, por exemplo, o procedimento se complexifica. Além das anotações das instruções da tarefa a ser cumprida, outros gêneros de enunciados se sucedem, uma meditação ou reminiscência, evocações da história da arte ou de uma estória pessoal, e também trechos de escritos filosóficos de Donald Davidson. Esses diferentes enunciados entram em diálogo como diferentes vozes ou posições de sujeito. Atravessando várias espessuras de ação, que do artista cego ao artista vidente, deslocam a posição do artista para a daquele que é espectador de sua própria atuação, adicionam várias camadas de ruído cultural.

“Em primeiro lugar, inscrevo a cruz na parte superior da folha. Depois, trabalhando com os olhos vendados e estimando o tempo que passa, tento com as duas mãos aumentar a cruz sobre a esquerda. Consideraremos que a grande cruz sobre a esquerda representa o bombardeiro Stuka que se acidentou numa tempestade de neve em algum lugar na árida estepe russa em 1943, e cujo piloto, Joseph Beuys,



Robert Morris *Blind Time IV, Drawing with Davidson*, 1991
Grafite sobre papel 96 x 127 cm

foi retirado do aparelho pelos tártaros que envolveram o aviador ainda inconsciente no feltro e na manteiga, permitindo-lhe assim conservar seu calor durante os 12 dias que ele deveria passar, como num estado de coma a beira da morte, num abrigo glacial. A grande cruz sobre a direita representa o bombardeiro Stuka figurando nos arquivos da Luftwaffe, onde consta que o aparelho se acidentou em 1944 a alguns quilômetros de uma base aérea sobre o front russo e precisa que um cabo, Joseph Beuys, metralhador de retaguarda e operador de rádio, foi levado ao hospital por operários russos uma meia hora após o acidente.”

“O que faz a diferença entre a mentira e a metáfora não é a diferença nas palavras utilizadas ou naquilo que elas significam (no sentido preciso da noção de ‘significação’), mas é o modo como as palavras são utilizadas. Utilizar uma frase para dizer uma mentira e utilizar para fazer uma metáfora são, evidentemente, usos totalmente diferentes,

tão diferentes que eles não interferem um com o outro, como o podem fazer, por exemplo, agir e mentir. Quando mentimos devemos fazer uma asserção de modo a representar a nós mesmos como acreditando naquilo que não acreditamos; quando agimos, a asserção é excluída. A metáfora não se ocupa da diferença. “Donald Davidson⁴

As imagens que os relatos fornecem, iluminam dois contextos opostos, descrevem seja um perfil anônimo seja a figura de uma celebridade. Os dois relatos postos lado a lado, não participam de uma mesma unidade, seu contraste não constitui uma oposição. Mas se a aproximação dos dois relatos não se ocupa da diferença entre um e outro, o que esta aproximação nos faz enxergar? Podemos pensar que enquanto um que confirma a imagem mítica do artista, a verdade da ficcionalidade da biografia de Beuys, o outro se oferece como ficção do registro do real no formato do arquivo de guerra da biografia anônima do combatente Beuys abatido e resgatado por civis. No entanto, para além da ducha de água fria que o relato da biografia do artista celebridade recebe, ao ser aproximado do registro anônimo do formato documental, os dois textos ganham ainda mais a qualidade qualquer de uma simples imagem ao serem cotejados com as inscrições das duas cruzes visadas pelos gestos explosivos do artista com olhos vendados.

O trabalho frustra a contemplação. Não se explica através de asserções isoladas, seu objeto não nos é dado a ver, apenas seus comentários. Só que um comentário pode não falar a mesma língua que o objeto de suas considerações. Pode por exemplo abordá-lo como uma imagem, ou assumindo a marca de um gesto, delimitá-lo como registro de uma variação temporal. E como uma reflexão filosófica ilustrar um gênero narrativo, ou como uma reminiscência adicionar um novo ruído às imagens, desdobrando a partir de uma única e mesma imagem o reflexo de múltiplas imagens. Verificamos no trabalho citado, o encobrimento de uma intenção, a figura do trabalho é uma margem de erro. Mas o que não passa das sombras de uma ação cega visa seus alvos pelo meio, o erro.

A sugestiva aproximação dos diversos sistemas de registro, da notícia a ação gestual, da performance às cegas as reflexões sobre os atos de linguagem, não resolve as ambiguidades dos enunciados e imagens postos lado a lado. Do ponto de vista do trecho filosófico, que examina a noção de metáfora, o uso da linguagem que se distingue através de uma metáfora não se ocupa da diferença entre verdade e mentira. “Quando mentimos devemos fazer uma asserção de modo a representar a nós mesmos como acreditando naquilo que não acreditamos; quando agimos, a asserção é excluída. A metáfora não se ocupa da diferença.” Todos aspectos do trabalho têm um valor periférico e lateral. Todos realizam um comentário que repercute sobre os outros. Nosso acesso direto e imediato ao visível, não informa o sentido das imagens que emergem dos relatos ou a diferença dos signos inscritos. A força de várias inscrições, as marcas gestuais também valem como formas discursivas, o mesmo sinal gestual pode ser usado segundo intenções completamente

diferentes, já as formas discursivas, as narrativas, podem desenhar figuras distintas logicamente a partir do mesmo objeto.

A ação metafórica pode sugerir outra chave de leitura das verdades e mentiras das imagens que se destacam dos relatos ao abster-se de traduzi-las. Com a clareza dos olhos vendados o performer acerta seu alvo na errância. Imprimindo seu rastro com uma precisão cega, no entanto, as marcas da ação metafórica do artista validam uma margem de erro em relação ao tempo estimado para sua atuação. Em várias ocasiões em que discute as teses de Davidson Morris chama atenção para a importância do papel desempenhado pela verdade e pela racionalidade nessa teoria da significação. Observa, no entanto, que no sistema do filósofo, entre racionalidade e irracionalidade, existe ainda o vasto terreno do não racional. E nesse vasto campo localiza as questões exploradas pela arte e pela literatura. “A arte e a literatura habitam esse amplo espaço do não racional, onde não a verdade mas a metáfora reina e projeta sombras ambíguas”.⁵

Aproxima-se assim o relato e o trecho filosófico de uma rigorosa medida, o erro, cuja soma não é igual a nenhum número. O perseguido rastro, do condensado de gestos aproximados, improvisa às cegas, ao sabor de seus explosivos impulsos, diferindo de qualquer sinal. No deflagrado momento sem distância, a marca de um número tátil, entre sensação e ressonância, dota a ação da confusão da palavra, puro instante de invisibilidade. Lembra-nos que as sonoridades, tais quais gestos, imprimem suas marcas, são ações corporais. Orientado para errar seu alvo, o objeto do trabalho é ainda um olhar preciso, atravessado pelo insondável fluxo de afetos modificados no tempo e experimentados na confluência de seus refluxos no espaço intersubjetivo da linguagem.

À complexidade da série *Blind Time IV, Drawing with Davidson*, pode-se anexar alguns textos, os quais como suplementos do trabalho, acentuam seu processamento indicial. No ensaio⁶ que o filósofo dedica aos desenhos, é a pergunta sobre as razões que levam Morris a usar seus escritos em seus trabalhos que orienta sua interpretação. O comentário que Davidson desenvolve a partir da série de desenhos busca avaliar resultados remontando as intenções do artista. Davidson destaca o foco que o trabalho de Morris lança sobre as formas de comportamento humano produtoras de significação, o que se aproxima de suas teses anti subjetivistas e convicções de que o pensamento é essencialmente social. Observa ainda que as formas de comportamento as quais Morris faz referência não são objetos de criação, mas as ações que produzem esses objetos. Para o filósofo os desenhos do artista, além de manifestarem os traços essenciais de todas as ações intencionais, engajam o próprio espectador nos atos de significação do seu trabalho. Davidson interpreta que a intenção do artista é mostrar como o ato de criação artística pode, assim como um ato de linguagem ordinário, ser apresentado de modo que o espectador possa reagir a ele ao mesmo tempo que a seu produto.

Enumerando em quatro os elementos apresentados no trabalho de Morris que distinguem os traços essenciais de uma ação, Davidson busca demonstrar de que modo o trabalho do artista implica o espectador em seus atos de fabricação. O primeiro, que chama de ação, são as marcas e tramas feitas por Morris com os olhos vendados. O segundo, que chama de alvos, são as forma quadradas, retangulares, simétricas, posicionadas sobre a folha antes da ação. Em terceiro vem a descrição de Morris da maneira como a ação foi realizada, e as regras que o orientaram, estes elementos são chamados ao mesmo tempo de descrição e intenção. Por último o fragmento de uma discussão filosófica indica a natureza geral da ação. Invertendo a ordem desta listagem, percebe-se uma progressão do abstrato ao concreto, do geral ao particular. A partir desses quatro elementos, do mais abstrato que representa uma tentativa de tornar explícita a aparelhagem conceitual comum a partir da qual a linguagem opera, passando aos seguintes, a intenção de realizar uma determinada ação, a apresentação de certos parâmetros que regulam a ação, e por fim ao resultado dessa ação, pode-se representar concretamente o ato de produção. A razão pela qual os espectadores podem interagir com essas obras não é que eles sabem como elas foram produzidas mas porque elas foram produzidas. Os textos referem-se as ações e a ação ilustra e exemplifica o que diz o texto O espectador se torna cúmplice do trabalho porque pode medir se o resultado está de acordo com a intenção enunciada.

Davidson demonstra a necessidade de uma medida intersubjetiva comum, para que se possa emitir julgamentos sobre os erros e os acertos, a verdade ou a mentira. E esse fundo intersubjetivo comum é o elemento essencial sobre o qual repousa o conceito de objeto, sobre o qual se funda o conceito de um mundo autônomo. No sistema de Davidson o sentido, a verdade, o desejo, a intenção, a ação, o outro, e o mundo estão inseparavelmente entrelaçados. Construído a partir da multiplicidade de usos da linguagem, seu sistema de pensamento emerge estrategicamente de um ponto de vista na segunda pessoa mantendo-se iluminado pela claridade do espaço público compartilhado através da linguagem. A verdade no sistema de Davidson participa de uma noção de interpretação radical, que não hierarquiza objetos, qualquer objeto é suscetível a nosso exame de suas causas e razões. “Constantemente negociamos a interpretação de mentiras, piadas, insultos, sarcasmos, e julgamentos de gosto. A verdade aqui posta em relevo é nossa crença que, não importa qual jogo de linguagem esteja sendo jogado, na maior parte das vezes o interpretamos corretamente.”⁷⁷ Para Davidson no trabalho de Morris seus espectadores não estão apenas diante de resultados, mas implicados com o próprio artista na localização de seus atos de criação/interpretação.

“Trabalhando com os olhos vendados e estimando o tempo que passa, eu tento traçar as ‘Moules Mâliques’. Um entregador das grandes lojas de empregados domésticos. Erro de estimação: - 15’. Será que teremos raiva de Duchamp e da presença representada pela sua

figura se decidirmos considerar as ‘Moules Mâliques’ como metáforas da figura de artistas futuros previstos por ele desde 1915? Onde está por exemplo, a forma que corresponde ao minimalismo frustrado e sem trégua, encabeçando uma pequena manufatura inesgotável de objetos manifestando seu estilo como uma marca de fábrica? Mais surpreendente ainda, onde está a matriz do bando crescente de advogados de uma arte administraiva – estes conceituais da divulgação, que saem diretamente da matriz do próprio Duchamp? Sem falar da miopia suprema: nenhuma mulher a lista.”

“Uma metáfora não funciona por meio de intermediários exteriores a ela. Supor que sua eficácia reside apenas na transmissão de uma mensagem codificada é como pensar que uma palavra oportuna ou um sonho afirma alguma coisa que um interprete hábil poderia traduzir em prosa ordinária. A palavra oportuna, o sonho ou a metáfora, do mesmo modo que uma imagem ou golpe na cabeça, podem nos fazer apreciar certos fatos – mas não como se servissem de substitutos a estes fatos, nem como se os expressassem.” Donald Davidson.⁸

Outro texto⁹ diretamente relacionado a *BLIND TIME IV, Drawing with Davidson*, sugere uma série de respostas a seguinte pergunta, quais seriam as razões cegas de Morris? A ironia deste texto está no fato de o narrador e seu objeto serem a mesma pessoa. Trata-se do texto de Morris escrevendo sobre *Morris* na terceira pessoa. Neste ensaio o narrador não passa de um duplo de



Robert Morris, *Blind Time IV, Drawing with Davidson*, 1991
Grafite sobre papel, 96 x 127 cm

seu próprio objeto, seu lugar a um só tempo vazio e cego, é um ato da escrita. Seu relato transforma um reflexo num rastro, uma ação diferida em imagem invertida, e devolve ao lugar da questão do sujeito os espelhamentos que dela se furtam.

Colocando-se na posição de um outro, o narrador procede ao exame das razões de Morris. Mas aqui a posição do narrador que se coloca na posição de um outro, não se assemelha ao ponto de vista estratégico no qual em seu ensaio *The third man*, Davidson se posiciona para falar sobre o trabalho do artista. Na posição do artista narrador que se projeta como a imagem de um outro, o artista simplesmente se desconhece no objeto que seu comentário espelha. As suposições de Morris sobre as obscuras razões de Morris estão voltadas contra si mesmas. Seus argumentos exploram suas contradições intensificando o tom de farsa de um narrador que se funde com seu próprio objeto. Seus argumentos não apresentam o objeto do trabalho, em seu lugar acusam o lugar ocupado pelo sujeito. O objeto do trabalho se revela como o lugar próprio à inscrição do sujeito.

Atribuindo ao narrador assim como a seu principal interlocutor e cúmplice, o espectador, a desconfortável posição daquele que não mais ocupa o lugar de autoridade sobre o visível, de sujeito da visão, mas que se encontra diante do invisível ou de suas próprias obscuras razões, o artista desmascara uma extensa lista de razões cegas. Pergunta por exemplo se através das citações filosóficas ele pretende preencher o vazio conceitual que acompanha sua recusa irracional e regressiva a abrir os olhos.

“Será que podemos saber quais imagens, angústias e culpabilidades seriam expiadas, e eliminadas, uma vez que fossem transformadas e revisitadas nos infernos da cegueira? Se trabalhar às cegas carrega um certo páthos, talvez também haja nessa prática uma espécie de humor beckettiano – que não pode mais do que afiar sua arma cujo corte não cessa de encolher ainda que continue apta ao serviço por trás de uma máscara privada de buracos para os olhos.”¹⁰

NOTAS

1 Ver CRIQUI, Jean Pierre, "Dessiner, rever peut-être...Robert Morris les yeux fermés" in *Come le rêve le dessin*, org. Philippe-Alain Michaud, Paris, ed. Centre Pompidou, 2005, p.154.

2 MORRIS, Robert, "O tempo presente do espaço", in *Escritos de Artistas anos 60/70*, orgs. Glória Ferreira e Cecília Cotrim, Rio de Janeiro, ed. Zahar, 2006, p.401;420.

3 Id., *ibid.*

4 Os textos aparecem inscritos na margem inferior do trabalho como se pode ver na imagem. A tradução foi feita a partir da versão francesa do texto *The Third Man* de Donald Davidson. DAVIDSON, Donald "Le Troisième Homme", in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne, automne 1995*, Paris, ed. Centre Pompidou, 1995. Tradução livre.

5 MORRIS, Robert, "The art of Donald Davidson", in *Have I reasons*, org. Nena Tsouti-Schinlinger, Durham e Londres, ed. Duke University, 2008. p. 55. Tradução livre.

6 Ver "Le Troisième Homme", Davidson, *op. cit.*,

7 MORRIS, Robert "Writing with Davidson: some afterthoughts after doing *BLIND TIMEIV: Drawing with Davidson 1993*" Morris, *op.cit.*,

8 Os textos foram traduzidos da versão francesa dos escritos que constam no trabalho de Morris utilizada no ensaio de Jean Pierre Criqui. Ver CRIQUI, *op. cit.*,p.161.

9 Ver MORRIS, *op. cit.*,

10 MORRIS, *op. cit.*, p.42

Inês de Araújo

Inês de Araújo é artista plástica, mestre em Processos Artísticos Contemporâneos PPGARTES- UERJ, e doutoranda em Linguagens Visuais EBA-UFRJ.

O FEMININO E A PRODUÇÃO TÊXTIL ARTESANAL: REENCANTAMENTOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte
DARG-FAAC/ UNESP-SP

RESUMO

O presente texto aborda a maneira como a cultura espontânea, mais especificamente a produção têxtil artesanal está inserida na produção contemporânea de Artes Visuais no início do século XXI em trabalhos de artistas brasileiras. Dentro dessa investigação, a autora contextualiza sua própria produção plástica no período mencionado, citando obras de artistas como Rosana Paulino, Leda Catunda, Nazareth Pacheco e Edith Derdyk. Resultante de sua tese de doutorado, o trabalho enfatiza a proximidade da cultura espontânea da erudita atualmente, embasando-se em autores como Tadeu Chiarelli, Edith Derdyk, Kátia Canton e Lisete Lagnado.

A pesquisa abre questões em direção à verificação de identificações presentes no repertório de cada artista e de seus processos de criação. Discorre sobre a permanência de arquétipos e trajetórias da história contemporânea em função da leitura das obras com a temática de interesse, dando-se um enfoque para a relação dos elementos têxteis e a presença do feminino. Também foram construídas considerações sobre entrevistas e investigação de textos escritos por críticos de arte e pelos próprios artistas, além de observações feitas a partir das próprias obras da autora.

Palavras-chave: arte contemporânea; feminino; arte brasileira; cultura espontânea; produção têxtil

ABSTRACT

The present text approaches how the spontaneous culture, more specifically the craft textile production, is inserted in the contemporary production of Visual Arts in the early XXI Century in Brazilian artists' works. In this investigation the author contextualizes her own plastic production in the mentioned period, quoting Rosana Paulino, Leda Catunda, Nazareth Pacheco and Edith Derdyk's works. Resulting from her doctorate thesis, the work emphasizes the current proximity of spontaneous culture to the scholarly one basing herself on authors like Chiarelli, Edith Derdyk, Kátia Canton and Lisete Lagnado.

The research triggers questions regarding the checking of identifications present in each artist's repertoire and of their creation processes. It discourses about the permanence of contemporary history's archetypes and trajectories based on books related to the theme, focusing on the relation between the textile elements and the presence of the feminine. Some considerations were also made about interviews and investigation of texts written by art critics and artists themselves as well as observations on the author's works.

Key-words: contemporary art; feminine; Brazilian art; spontaneous culture; textile production

O Processo de Criação de Costuras, Legado e Dote

Este trabalho é decorrente da tese da autora “Legado: gestações da arte contemporânea: leituras de imagens e contextualizações do feminino na cultura e na criação plástica”, sobre seus trabalhos plásticos e a contextualização artística e cultural dos mesmos na produção contemporânea. Tendo como foco um objeto composto por uma colcha de retalhos, chamado “Legado”, trata de elementos analisados frente ao repertório da pesquisadora, frutos de um amadurecimento do fazer artístico que começaram a se materializar no ato de “brincar” com linhas, na apropriação de retalhos de tecido. Dessa vivência, trabalhos emergiram do universo infantil, da máquina de costura, das agulhas de crochê e tricô maternas, referenciais femininos diretos. Como experiências puras e lúdicas, permaneceram no repertório emocional e cultural, à medida que se apresentaram como uma das primeiras ferramentas utilizadas em um processo de auto-expressão para a autora, ainda uma menina que sequer sabia ser arte o que estava fazendo.

As obras mencionadas dizem respeito a um recorte da produção da pesquisadora e artista plástica, um estudo do percurso do fazer têxtil artesanal e de seu uso como meio de expressão artística. Apesar de a tese apresentar obras de 1991 a 2004, aqui caberá um recorte menor, destacando-se mais o procedimento em si do que um relato de cada uma das fases.

Para iniciar a abordagem desse trajeto, as vivências experienciadas durante a infância da artista são priorizadas, em uma descrição do contexto do processo criador, com base no texto da tese. Naquele período, o desenho era feito com agulhas, paralelamente à apreensão da cultura familiar, formando um repertório que não provinha de museus, galerias ou bancos escolares, mas sim de atividades absolutamente caseiras. De retalhos que avó costurava, retirava-se descobertas que revelavam um universo de sonhos, presentes em um absorto momento. Nele, consciente e inconsciente trabalhavam simultaneamente.

Garatujava-se, sem que isso fosse percebido ao redor, proporcionando uma grande liberdade para a criação. O aprendizado informal poderia ensinar a segurar a agulha ou a enfiar a linha na mesma, mas não poderia suprir aquele instante. Da mesma forma, não havia quem tomasse de suas mãos o lápis, tentando mostrar como desenhar uma casa ou árvore, pois a descoberta se dava em relações não convencionais. Não era a costura que

interessava, mas o ato de costurar, o gosto pela atividade prazerosa, sem estereótipos. Talvez, em uma escola formal, desenhos prontos estivessem à disposição para serem coloridos ou, quem sabe regras impostas para bloquear sua iniciativa.

Em decorrência dessas experiências, cita-se os procedimentos concentrados no processo de criação que geraram a obra “Legado” (2001) e as séries “Costuras” (1994-8), e “Dote” (2002-4).

Costuras

“Costuras” é a primeira série da autora que trabalha com tecidos costurados. Composta por retalhos, resultou da reunião de materiais acessíveis, os quais foram criando vida e fortalecendo-se enquanto criação no decorrer de quatro anos. Remete à utilização de instrumentos e ensinamentos apreendidos no aconchego do lar, o fazer necessário para assegurar o registro de conhecimentos intrínsecos à história pessoal. Como decorrência das brincadeiras infantis, o processo de criação fluiu dando vazão à criatividade.

Salienta-se o fato de terem sido apresentados em uma exposição coletiva que enfatizava a produção de oito mulheres artistas, convidadas a compor a Exposição Mulher e Arte (11ª EXMARTE), em função do dia da mulher, em 1999. Com eles, iniciou-se uma investigação que refletia a ascendência, em uma linguagem plástica adquirida antes mesmo que aprendesse a escrita.

Paralela às garatujas, que não sofreram com “exigências” de convenções (como geralmente ocorre durante o processo de alfabetização e aprendizagem acadêmica), e exatamente por isto, os trabalhos surgem remetendo aos primeiros contatos da menina ao brincar com pedaços de pano.

Legado

“Legado” constitui uma colcha um objeto constituída de retalhos, sobre a qual pequenos elementos presentes no universo feminino foram inseridos em 32 quadrados (retalhos) através de técnicas artesanais têxteis como bordado, costura ou tricô. Criação e desenvolvimento ocorreram em função da identificação com outras mulheres, a começar pelas que atuaram como “cúmplice” de um legado, deixando sua marca na colcha.

A primeira dessas mulheres é a “matriarca”. A avó é a “iniciadora”, simbólica e fisicamente, que interagiu na execução da colcha, unindo os retalhos. As “marcas” (aplicações e bordados) só foram iniciadas depois que foi terminada como “suporte” para as inserções dos materiais. Assim, os códigos (também legados) foram somados à colcha com o trabalho de três gerações, que executaram o projeto da para os quadrados. A partir da “matriarca”, interagindo com suas próprias idéias, filha, netas e bisneta foram envolvidas no feito do trabalho.

Composta inicialmente como produção plástica simultânea à produção verbal, em leituras que buscariam respostas para o problema da tese,



Figura 1: “Uma Noite de Estrelas e Lua” (Série “Costuras”) - 1994-9, Joedy Marins

“Legado” veio a se tornar a estrutura para a execução da trama do objeto da tese da autora. De leitura paralela, apresentou-se como instrumento de fusão de toda pesquisa, integrando todo material investigado. Textos verbais e não-verbais se aproximaram e o diálogo passou a ocorrer dentro de um hipertexto.

Dote

Nesta série, a palavra dote é proposta não só como o enxoval, elementos materiais a serem produzidos e conduzidos pela futura esposa ao lar, como também por toda a carga biológica, genética, fértil e feminina que leva.

Seu dote é também uma herança que recebeu e que passará, “obrigações”, vocações biológicas que possui. O momento da trama do bordado sobre o



Figura 2: Legado, 2002 – Joedy Marins

lençol confunde-se com o momento de tecer um novo ser; a multiplicação dos pontos, com a multiplicação das células; o fazer artesanal, com uma necessidade vital. São atitudes, procedimentos que se relacionam de maneira simbólica, vidas tramadas, bordados gerados, frutos do trabalho visceral.

Desta pequena série fazem parte um lençol de casal e um jogo de lençol para bebê. A costura e o bordado vêm marcar, registrar o momento orgânico que estão a envolver, como se imprimissem, em simultaneidade, em linhas, o que o corpo registra com sangue, líquidos, cromossomos. O trabalho da tecelagem, ao elaborar materiais diversos, assemelha-se ao da formação da vida e assim o tempo estabelece-se como cúmplice de agulhas, genes, linhas, sangue.

Agulhas e Linhas na Obra de Quatro Artistas Brasileiras: Diálogos

Ao entrevistar/ dialogar com Edith Derdyk, Leda Catunda, Nazareth Pacheco e Rosana Paulino para produção da tese, observou-se, assim como na produção da plástica da autora, a presença da costura, do bordado, da trama no trabalho de cada uma como algo familiar, apreendido no lar ou nas atividades profissionais dos pais, o que também foi verificado no repertório da pesquisadora. Essa presença surge como linguagem, na identificação feminina para as artistas, exceto para Edith Derdyk.

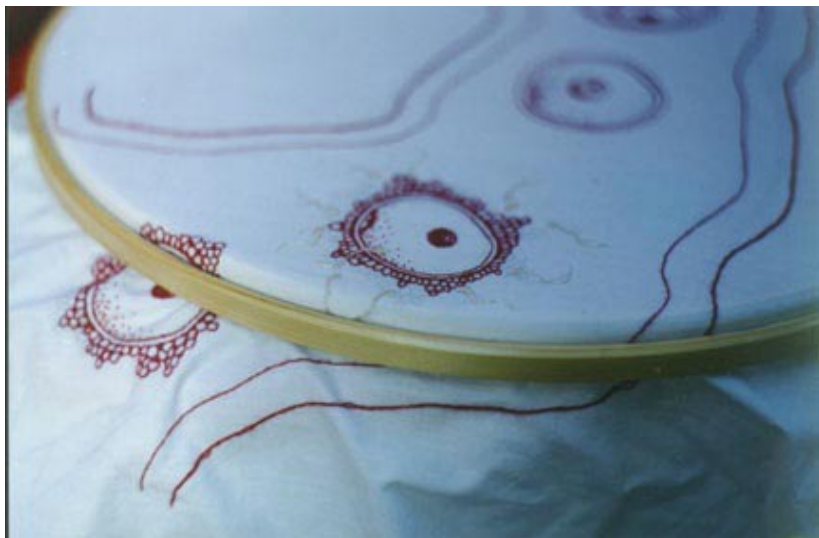


Figura 3: “Anima II” (detalhe durante execução), 2002-4 – Joedy Marins

Todas tiveram ensinamentos propagados pela avó ou mãe, que, devido a sua importância como procedimentos familiares, vieram a ser manifestos em seus trabalhos, tornando-se uma de suas bases.

Edith Derdyk

O têxtil surge no trabalho de Edith Derdyk em função de sua relação com o ato de desenhar. A conexão deste ato com a linha se dá em um nível quase biológico que prioriza a linha como um “primeiro elemento estruturante e fundamental do trabalho” (Derdyk, 2002).

Segundo a artista, seu processo de criação é sempre um continuum, algo em desenvolvimento. Uma obra, uma série dá origem a outra, em uma pesquisa que tridimensionaliza a obra, ao buscar suportes que sustentem a força da linha em seus procedimentos construtivos.

Edith Derdyk nega a relação de sua obra com o fazer têxtil feminino, afirmando lidar apenas com elementos constitutivos de uma obra que está em desenvolvimento, que resulta de seus próprios questionamentos físicos. No entanto, as leituras feitas por críticos, registradas nos catálogos das exposições da artista, sempre se direcionam para estes significados. Citando-se Agnaldo Farias, em seu texto para o catálogo da exposição “Casulos” (Derdyk, 1996), os conteúdos também remetem à ancestralidade do ato de costurar, interpretando o processo de criação:

Ao curvar-se sobre si, apontando para o centro de seu corpo, para seu plexo solar, Edith Derdyk, ao mesmo tempo em que redescobre uma posição e uma rotina de trabalho cuja história perde-se no tempo, ao mesmo tempo em que se coloca na linha das mulheres que detiveram a ciência dessa atividade e fizeram-na num legado feminino, descobre sua potência, sua capacidade de tecer mundos e organismos, inventa sua expressão.

Leda Catunda

Na obra de Leda Catunda estão presentes toalhas, cortinas, lençóis, colchões, tecidos baratos, produtos industrializados e utilizados no cotidiano. segundo Carlos Scarinci, curador da Galeria Volpi, (Catunda, 1995), a artista, em uma atitude proposital, trabalha com o popular, “a falta de ‘classe’, o anti-chic”, um gesto decorrente de um abandono, um descaso à arte tradicional.

Sua produção é associada à visualidade pop, brasilidade e feminilidade, brincando com os limites do bom gosto, com o popular ou o kitsch. Dualidades que visitam o feio e o belo, o intelectual e o doméstico. Desde o início de sua carreira (meados da década de 1980), foi citada por criar um mundo próprio, o da casa da mulher, composto por materiais baratos e presentes no interior dos lares. A própria artista brinca ao se referir aos próprios trabalhos como “cama, mesa e banho”.

Ao investigar materiais, texturas que já vêm prontos das indústrias, quebra o hermetismo presente na arte. Reconhece a presença do feminino em sua obra, bem como a influência de experiências vivenciadas quando criança, como o contato com a costura a partir de sua avó, que possuía uma confecção de roupas infantis em Campinas. Segundo a artista, o tecido foi surgindo em seu trabalho mediante uma insatisfação com a pintura a óleo. O material também foi agregado, à medida que a artista assumia sua feminilidade e os elementos da costura nas obras.

Para ela, o ato de juntar duas coisas está diretamente relacionado ao ato de costurar, uma familiaridade que também remete à sua avó. Uma atitude feminina, segundo Leda, que não conseguiria se imaginar emendando peças com pregos, parafusos ou soldas, como faziam os membros do Grupo 7. Estes procedimentos são citados como “masculinos” por ela. Considera preponderante para a formação de sua obra, a influência da infância, durante a qual aprendeu a pregar botões e a trabalhar com o tecido, inclusive confeccionando roupas para suas bonecas, vivências que deram um caráter autobiográfico a seus trabalhos.

Nazareth Pacheco

Durante entrevista (Pacheco, 2002b), Nazareth citou, além da educação de origem francesa que sua avó recebeu, e que a teria influenciado quanto à questão do trabalho manual, experiências passadas junto a sua mãe, que enfatizavam as prendas, típicas da tradição paulista. Durante sua infância, a

mãe, que costurava muito, incentivava Nazareth a treinar suas habilidades, improvisando exercícios como catar alfinetes, por exemplo. O fato de ter nascido com uma mal formação que lhe causou problemas nas mãos, serviu de incentivo para que desde pequena fosse colocada em aulas de arte e atividades que a fizesse superar a motricidade.

Ao pesquisar objetos relacionados à condição da mulher, a artista iniciou uma procura tanto por materiais cirúrgicos, utilizados no corpo da mulher, espéculos, saca-miomas, DIUs como por materiais atrelados ao adorno e à beleza, como peças de bijuteria. Assim, criou o vestido ornamentado com lâminas e cristais, sobre o qual Nazareth fala em sua Dissertação de Mestrado (Nazareth, 2002a, p.46):

Mas, afinal de contas, o que se faz com um vestido tão lindo, brilhante e cortante? Será que os padrões de beleza impostos pela sociedade ultrapassam o próprio limite da natureza humana? Uma época em que o corpo ideal é o corpo magérrimo, que obriga manequins adolescentes a se submeterem a situações comparáveis as de campos de concentração. Do que vale um corpo perfeito que acaba interferindo e prejudicando a saúde mental?

O “vestido de baile” foi confeccionado em dois meses de trabalho ininterrupto, sendo utilizadas dezoito mil peças de cristal e lâminas para o seu feitio. Nessa composição, surgiu, das mãos da artista, um objeto lindo, sedutor e perigoso que veio a ganhar o prêmio Embratel no Salão “Panorama do MAM de São Paulo”, em 1997. Assim como outros objetos que confeccionou, ele é resultante do dualismo presente entre a busca da beleza e a dor, também presente no universo feminino.

Rosana Paulino

A costura e o bordado, no trabalho de Rosana, constituem maneiras de trabalhar a memória, comunicar-se. Ao citar o mito de Aracne, a artista associa o trabalho das aranhas, silencioso, anônimo, às impossibilidades de comunicação, a fios que envolvem a mulher, fazendo-a se calar, paralisando-a. No entanto, o fio que surge para executar a ação é o mesmo que denuncia, que é exposto. No bastidor, a mesma atitude silenciosa feminina é a que expressa a agressão, é a linha que “fere” a imagem, que cria a obra, que a leva para a parede.

Simultaneamente, esses meios são utilizados e a eles são agregados procedimentos milenares como a costura, “gesto arquetipicamente feminino”, em reproduções incessantes que remetem à transmissão da memória familiar.

Rosana aprendeu a costurar com a mãe, proximidades observadas em Leda Catunda e Nazareth Pacheco, vendo-a em seus afazeres do lar, em momentos em que não exercia a função de empregada doméstica. De origem humilde, tem em sua história as raízes de seus trabalhos. Questões referentes às suas condições como mulher e como negra, sempre constituíram

referenciais vinculados ao mundo da mulher. Desta forma, utiliza-se de linhas, agulhas, tecidos que são transformados em instrumentos de denúncia. Nas palavras da própria artista:

Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para a condição no mundo.” (Paulino et all, 1997, p.114)

A memória, física e psíquica, presentes na sua obra apropriam-se de uma tradição artesanal popular, do universo doméstico, da dimensão intimista e da sensibilidade feminina, assuntos, que para Kátia Canton, estão relacionados à realidade brasileira e internacional mostrada nas artes plásticas neste período de transição entre milênios.

Durante a entrevista (Paulino, 2002), Rosana, ao mostrar seus trabalhos e contextualizá-los, remete à sua infância e à ausência de referências que sentia. Sequer suas bonecas eram de sua cor. Hoje, a artista cria sua própria linguagem, recriando códigos que componham suas próprias referências. Códigos que traduzem não só a sua necessidade de identificação, como a de gerações inteiras.

Artistas Brasileiras e o Fazer Artesanal Têxtil: Considerações Históricas

Efetuando-se a leitura sobre as obras das artistas citadas, torna-se interessante compreender a formação cultural no qual estão inseridas. Mencionando-se primeiramente em contexto mundial, ao se desenvolver uma pesquisa sobre a presença de conteúdos femininos e pessoais verificou-se o fato como uma contribuição decisiva para a arte contemporânea. A aproximação de universos antes tão distantes como a do mercado de arte do doméstico tornou-se um fato, experienciado na valorização da presença da mulher nas artes plásticas, o que Michael Archer cita como decorrência do movimento feminista. (2002, p.137):

A divisão entre a esfera pública dominada pelos homens e a privacidade do lar, convencionalmente imposta, ‘contrastante’ e ‘feminina’, foi abalada pela obra que incorporava a convicção feminina de que o pessoal é político. Em vez de algo que sufocava a atividade artística, a vida doméstica, repensada e transformada, tornou-se a própria temática da arte.

Para exemplificar, o autor cita artistas como Tina Keane, Rose Finn-Kelcey, Kate Walker, entre outras, que passaram a trabalhar os conteúdos vivenciados como mulher em suas obras, dando continuidade a uma arte baseada na sociedade.

Esses aspectos foram resgatados com a arte feminista na intimidade dos lares que caracterizam as diferentes culturas em suas manifestações

espontâneas. Estes garantirão a preservação da essência das nações e de seus conteúdos específicos.

Ao se estudar o contexto brasileiro sob a ótica de Tadeu Chiarelli (1999a, p.20), observa-se um favorecimento para que as especificidades do universo feminino fossem trazidas para as Artes Plásticas. Em “Arte Internacional Brasileira”, o crítico de arte menciona características específicas da formação cultural brasileira que colaboraram para que elementos do universo feminino fossem inseridos na arte brasileira. Dentro de um enfoque interessante, esta é mencionada como mais radical do que a masculina:

(...) a produção realizada por mulheres, desde o início deste século, no Brasil é fundamental para se pensar a própria arte brasileira tanto do ponto de vista de sua estruturação enquanto circuito, quanto daquele referente a certas especificidades poéticas.

Seguindo o raciocínio, a presença do fazer têxtil pode ser indicada como uma das inserções encontradas nas artes plásticas no Brasil. O crítico ainda enfatiza a formação de uma arte, moderna e contemporânea, que se distingue da produção internacional em geral:

pelas características que a cultura local impôs ao circuito artístico, uma parte significativa dessa arte preservou, desde Tarsila, uma relação menos idealizada entre o objeto de arte e o espectador, típica da experiência popular, e trazida para o âmbito da arte erudita local pelo imigrante e pela mulher. (Idem, p.26)

Na produção do final do século XX é possível constatar como a arte brasileira amadureceu essas permanências, refletindo questões intrínsecas à sociedade atual. Falando-se especificamente da arte produzida nos anos noventa, cita-se o texto da professora e curadora Kátia Canton em sua obra “Novíssima Arte Brasileira” (Canton, 2001). Ao mapear setenta artistas atuantes, que fazem parte da chamada “Geração Noventa”, fez um primeiro registro geral da produção contemporânea, comparando e organizando mudanças ocorridas em dez anos.

Para executar um perfil destes artistas, priorizou o estudo das referências que tiveram em suas obras, pontuando-as em doze itens. Nesses itens o fazer artesanal têxtil pode ser compreendido dentro alguns contextos, destacando-se cinco dos doze itens: noções de herança e referência; a memória física e psíquica: resistência contra a apatia e a “amnésia” gerada pela mídia; o corpo: de simulacros, em sua identidade e sexualidade; identidade e anonimato: desde que a representação foi substituída pela apresentação; sensibilidade feminina: dimensão intimista, domesticada.

Canton apresenta o cenário posterior à conotação social da arte conceitual da década de sessenta e setenta e às profundas mudanças políticas dos anos oitenta, mediante o crescimento da indústria cultural e do mercado da arte. Ao questionar a realidade quotidiana, o Modernismo transita para o Pós-Modernismo, a tradição oral é mesclada ao conhecimento sistematizado,

reminiscências da cultura popular são encontradas na produção erudita evidenciadas nas Artes Plásticas. O desenho, a plástica, são executados em agulhas, com técnicas apreendidas do saber comum, re-significando-as.

Para a curadora, a década de noventa é caracterizada por fenômenos ocorridos em diversas áreas, não cabendo mais o questionamento dos suportes da arte e sim, a discussão, em função investigação de seu sentido. Ao apreender a realidade, os artistas atuais permitem uma maior compreensão de seu ofício.

Considerações Finais

A arte atual apresenta nuances, mesclas de origens diversas. Nessa variedade, relações caseiras (e prazerosas) são avaliadas como resultado da experiência intuitiva, presente em quaisquer atividades da cultura espontânea. Ao ser absorvidas por gerações, em diversos povos no decorrer dos tempos, seu processo de preservação é manifesto. À medida que é exposto intuitivamente em meios eruditos, dá-se o estranhamento diante do encontro desses conteúdos, um tipo de re-encantamento. O reencontro com essas referências em produções aparentemente distantes e de artistas provenientes de contextos diversos, traz o estranhamento através do qual a obra de arte também se perpetua. Nessas inserções, o olhar é convidado a alcançar repertórios milenares e íntimos, sensoriais e materiais, pessoais e arquetípicos, intrínsecos à essência humana. E assim, o ato criador é alimentado, renovando-se.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAMONTE, Joedy L. B. M. **Legado – gestações da arte contemporânea: leituras de imagens e contextualizações do feminino na cultura e na criação plástica** – São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2004. 307 p.

CANTON, Kátia. **Novíssima arte brasileira: um guia de tendências**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CATUNDA, L. Produção de Leda Catunda: depoimento [ago. 2002]. Entrevista concedida a Joedy L. B. M. Bamonte. São Paulo, 2002. 1 fita cassete (45 min).

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos, 1999.

CHIARELLI, Tadeu. **Leda Catunda**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

DERDYK, Edith. **Casulo**, catálogo da exposição. São Paulo, 1996. s.p.

DERDYK, E. Processo de Criação: depoimento [ago. 2002]. Entrevista concedida a

Joedy Bamonte. São Paulo: Joedy L. B. M. Bamonte, 2002. 1 fita cassete (30 min).

PACHECO, Nazareth. **Objetos sedutores**. 2002. 100 p. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PACHECO, Nazareth. Obras de Nazareth Pacheco: depoimento [jul. 2002]. Entrevista concedida a: Joedy L. B. Bamonte. São Paulo: J. Bamonte, 2002. 1 fita cassete (35 min).

PAULINO, Rosana. Rosana Paulino: depoimento [jul. 2002]. Entrevista concedida a: Joedy L. B. M. Bamonte. São Paulo, 2002. 1 fita cassete (50 min).

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Graduada em Educação Artística pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1991); Mestre em Comunicação e Poéticas Visuais pela UNESP (1998); Doutora em Ciências da Comunicação (Área: Comunicação e Estética do Audiovisual/ Linha: Sistemas de Significação em Imagem e Som) pela USP - ECA (2004). Professora Assistente Doutora em RDIDP da FAAC-UNESP/ Bauru. Membro da ANPAP (CPA). e-mail: joedy@faac.unesp.br

FLOR: IMAGENS E REFLEXÕES SOBRE OS CICLOS DA VIDA E A ARTE

Marcia Sousa da Rosa
Faculdade Santa Marcelina (FASM)

RESUMO

O artigo sistematiza minha pesquisa artística, que resultou em uma dissertação de mestrado defendida na Faculdade Santa Marcelina (FASM). Apresenta experimentos em várias mídias e centrados no tema da flor. A água, elemento recorrente, acompanha as imagens em meios como monotipia, aquarela, fotografia e vídeo, registrando a passagem do tempo em pétalas, caules e folhas e convidando o espectador a um pensamento reflexivo. O objeto de estudo foi a experiência perceptiva na observação direta da flor e sua conseqüente dimensão reflexiva: as metamorfoses, ajudadas ou não pela ação de intempéries, como possibilidade de reflexões sobre a vida e a morte, questões existenciais e espiritualidade.

Palavras-chave: Flor; Metamorfose; Espiritualidade; Monotipia; Fotografia; Vídeo.

Para o **I Encontro de Pesquisadores PPGA/RJ**, “(Des)limites da arte: reencantamentos, impurezas e multiplicidades”, a proposta que enviei foi aprovada para uma Mesa de Discussão como um dos “Processos Artísticos Contemporâneos”. O artigo aqui apresentado sintetiza minha dissertação de mestrado, onde registro reflexões e experimentos. Trata-se da produção desenvolvida por mim ao longo dos últimos anos, em especial entre 2008 e 2010, que inclui um conjunto de fotografias, vídeos e impressões que, embora realizados em mídias diferentes, dialogam entre si buscando responder à mesma questão: *o que é a flor para mim?*

Fotografias

Parti da observação sistemática de flores inseridas em pequenas construções de acrílico, medindo 10,5cm x 10,5cm e 10,5cm x 20,1cm, e depois fotografadas. Após um ano de experimentações, durante a viagem que fiz para um congresso em Roma em 2009, visitei a Art Basel na Suíça e a Bienal de Veneza. Percebi que minha experiência artística necessitava de outras dimensões físicas e uma clareza maior na objetivação das questões: assim, construí duas estruturas acrílicas, de 0,94m x 1,345m cada. No início apreendo as imagens diariamente, e depois de forma mais esparsa. Uma característica marcante destas fotos “macro” é a intensidade da luz.

As experiências com flores me remetem à morte da planta; mas as minhas fotos de flores apresentam vida, mesmo depois de passarem algum tempo nas estruturas acrílicas, porque houve uma metamorfose; elas já não são as flores que conheço: possuem outra visualidade. Enquanto não as manipulo ou tiro fotos, a primeira estrutura fica coberta por um pano, e a segunda ao relento. A primeira, quanto menos ação da luz sofre, mais prolonga a decomposição, e mais tempo tenho para tirar as fotos; sob a luz, a secagem e a putrefação são muito rápidas.

As flores são testemunhos do tempo e as transformações de suas pétalas são *pontos de partida* da pesquisa, suscitando reflexões sobre vida e morte, questões existenciais e espiritualidade. Na medida em que o tempo transcorre as flores morrem: em casa, quando as flores nos vasos começam a deteriorar, as colocamos no lixo. Mas, para minhas fotos, é a partir deste momento que oferecem uma visualidade inimaginada, sugerindo outras possibilidades. As fotos que tirei em maio de 2010 são de uma estrutura

que estava ao relento, mas que no verão ficou “protegida” dentro do ateliê, retornando quase dois meses depois às intempéries. Formas de flores, como nervuras, vão desaparecendo em virtude das chuvas; há partes mais brancas, já perdendo os pigmentos. Sem a ajuda da câmera veríamos uma estrutura em acrílico cheia de decomposições. Em função da chuva, do vento e do sol é como se a vida estivesse passando e, com isso, as flores ficassem mais leves, já perdendo grande parte de sua “massa” constitutiva. Será que esta “perda de massa” faz parte da leveza do trabalho?

Quase todas as atuais fotos de flores sugerem que elas estão sob a água, embora conscientemente eu não tenha perseguido isto. Faço desenhos e aquarelas das fotos. Busco um olhar líquido: este desejo parece infinito, mas a meu ver é satisfeito apenas no vídeo, talvez porque o desenho e a aquarela demorem um pouco mais e dependam em tudo do fazer do artista. Pode-se perguntar por que as flores nas fotos parecem estar na água. Encontrei várias respostas: uma delas é que o acrílico, por ser transparente, forma uma película que parece água; outra é que, dentro da estrutura, existe ou já existiu muito líquido, que em geral deixa um rastro de matéria diluída; e, por último, a lente da máquina “macro”, em virtude da proximidade, pode diluir certas formas, as transformando em imagens mais fluidas.

O mais importante é a presença da luz, elemento constituinte de meu trabalho. Uma luz permeia toda a natureza: está presente na água, em fenômenos físicos como a refração, no corpo humano submerso, sob os reflexos da água, nas flores, em sua transparência de luz e em sua natural decomposição. Meu olhar se infiltra na natureza e reconhece um caráter humano-existencial. O contato com as plantas é um aspecto contemporâneo ligado à cultura: somos sensibilizados pela natureza, estamos conscientes dela; com as fotos das flores vou presentificando, através do tempo, a memória. Sempre me interessei pela luz natural: evito o uso do *flash* e fotografo ou filmo no momento de maior insolação do dia, deixando o sol transpassar as pétalas. Meus trabalhos estão em processo: não há fechamento. Exploro os efeitos do tempo, da memória e da fluidez através de cores, texturas e sequências de imagens. As experiências têm me impulsionado a novos pensamentos, reflexões e possibilidades de criação. Com os vídeos surgem, além das questões visuais, as sonoras: tudo está reunido no projeto. Após inúmeras experimentações, refleti sobre o elo de ligação das obras. O que faz meu trabalho chegar a uma trajetória determinada? São a água e a luz; e o vídeo parece sintetizar estas questões.

Algumas reflexões teóricas

Podemos pensar que na vida os fatos se sucedem: marcas, memórias e esquecimentos são sugeridos na estrutura e no estado em que as pétalas vão se encontrando – e no o aparecimento de outras matérias: os limos. Enquanto observo a parte da natureza que se esvai, penso sobre as realidades profundas da condição humana, como a efemeridade da vida e sua frágil

condição; e, através da intensa luz da janela ou do espaço ao relento, a presença de realidades transcendentais ajuda a enfrentar questões como vida e morte, com simplicidade e naturalidade, mas sobretudo entendendo tais situações como objetos artísticos. Como artista é incessante retornar e tirar mais fotos, mostrar que isso é algo em movimento, e não estagnado. Quando termino a sucessão de trabalhos, o que me sugere tudo isto? Com a ajuda de autores como Merleau-Ponty construo um pensamento a partir destas experiências e do podem sugerir, que talvez seja a leveza. É leveza acreditar nestas transformações, nestas metamorfoses e no que elas têm a sugerir?

Minhas reflexões resultam do processo criador, que envolve questões teóricas. Calvino cita o conto “Der Kübelreiter”, de Kafka, sobre um narrador e sua cuba vazia: com ela parte em busca de carvão sem sucesso em uma época de privações, mas o *buscar* o leva a novos rumos. De forma análoga, as experimentações com as flores, como a cuba do personagem de Kafka, suscitam perguntas. *Faço uma elegia à flor?* A busca pela resposta levou-me às Vanitas; e delas a Poussin, em quem encontrei Ovídio. Em **Seis propostas para o próximo milênio**, Calvino elege o mesmo Ovídio como o poeta da leveza. Em seus poemas, em particular na **Metamorfose**, ele conta histórias de transfigurações de deuses e homens em fontes, árvores, rios, pedras e animais. Poussin escolhe sobretudo a transformação em flor, sugerida por Ovídio, para suas pinturas. Há um grande número de artistas que trabalharam com este elemento: pode-se elencar alguns deles no catálogo da exposição **Fiori**: cinque secoli di pittura floreale, que acompanha as flores na história da arte de 1600 a 1987. O catálogo apresenta o enfoque interdisciplinar no trabalho em um jardim botânico. A exposição compreende num único contexto todas as atividades artísticas; para Calvino pode-se compreender várias formas de arte como um todo harmonioso.

Há obras com flores que mantém alguma conexão visual com meu trabalho, como a de Jef Geys, que expôs na Bienal de Veneza de 2009. Buscando tangências entre produções artísticas, produzi um *video-documentário* com duas perguntas dirigidas a artistas visuais, críticos e professores de arte: *O que é a flor para você? Como você a representaria?* Levantei uma amostragem sobre como os artistas reagem a este tema e sobre se hoje é pertinente usá-lo como elemento de representação. As questões levantadas incluíram a passagem do tempo e reflexões geradas pela observação das metamorfoses das pétalas: há as existenciais (buscas e sonhos do ser humano através das flores); simbólicas (a flor como símbolo da realidade humana, da vida e da morte, da espiritualidade); analógicas (a flor como reflexo do corpo ou da pele; para Poussin e Van Gogh, a flor é o próprio homem); e artísticas (a realização de trabalhos plásticos como uma monotipia em seda, com a aplicação da feltagem, como reflexão sobre a materialidade, em oposição ao vídeo).

Não fiz um estudo aprofundado sobre a problemática humana, com suas dores, perdas e morte, ou para dar conta do complexo pensamento de Merleau-

Ponty: enfoquei uma questão, relacionada à morte e à espiritualidade, que meu trabalho prático suscitou, em função da qual tentei clarear meu gesto artístico e minha reflexão sobre ele, aliada a outras questões que autores como este suscitam. Fazem parte do texto vivências com pessoas, viagens, filmes e cursos, realizados na tentativa de estabelecer uma linha de pensamento capaz de definir a que o meu trabalho artístico se direciona.

Minha pesquisa apresenta sob o viés da questão temporal, além das imagens das flores, as do fluir da água, caso do vídeo **Vestígio**, que reúne experimentos coletivos. Como o vídeo deve explorar a captação de imagens, o funcionamento da câmera e da edição passou a ser objeto de estudo. Percebo não um trabalho principal a ser analisado, mas um suceder de experiências, desencadeadas uma após a outra. E o que isto pode significar? O desencadear de experiências, sem um limite preciso? Será isto o elemento água? Serão os contatos tão intensos e ricos que estimulem a abertura a novas experiências e, portanto, a novas possibilidades?

Em **Conversas**, Merleau-Ponty afirma que as coisas não são *objetos* neutros que contemplamos: cada uma simboliza e evoca certa conduta, provocando reações favoráveis ou desfavoráveis. É por isso que os gostos de um homem, seu caráter, a atitude que assume em relação ao mundo e ao exterior são lidos nos objetos que escolheu para ter a sua volta, nas cores que prefere, nos lugares onde aprecia passear. Nossa relação com as coisas não é distante: cada uma fala ao nosso corpo e à nossa vida e está revestida de características humanas; é dócil e resistente, mas inversamente vive em nós como emblema de condutas que amamos ou detestamos. O homem está investido nas coisas, que estão investidas nele. Isso se dá também com os vídeos: como diz Antonio Machado, “o caminho se faz ao caminhar”. Não há caminho pré-fabricado e a aventura leva ao desconhecido. O que caracteriza o trabalho artístico são projetos que criam corpo a partir de sua própria materialização: por exemplo, fiz aquarelas, que não havia me proposto a fazer, pois ao analisar as imagens das flores, pela intensidade da luz e pela suspensão na estrutura acrílica, parecendo flutuar na água, vejo-as *como* aquarelas.

Durante a pesquisa adotei trocas artísticas como suportes importantes do trabalho. Produzir obras de forma solidária é hábito comum entre artistas: quem trabalha com gravura sabe o quanto a ajuda mútua é fundamental. Também todo pesquisador, de qualquer área de conhecimento, troca informações e experiências. Não obstante percebo que, como artista visual, tendo a produzir um trabalho solitário, individual, mesmo estando em contato com muitos. Tenho observado, porém, a necessidade de trabalhar com outras pessoas como um elemento constitutivo da obra, uma experiência que muitas vezes inicia-se solitária e se conclui se redimensionando com outros. Como isso acontece? Minha tentativa de um trabalho artístico coletivo, com trocas de aprendizado, crescimento e embate conjuntos para construir *uma* obra, talvez mais adequada ao século XXI, tem o sentido do *não fechamento em si* e da abertura a *metamorfoses*. Não seria esta a espiritualidade na arte a

que minha orientadora, Louise Weiss, sempre me recordou como uma busca profunda em minha poética?

A busca pelo novo

Algumas questões surgiram após eu comparar os modos como realizo a escrita e a impressão de plantas na prensa. Minha questão como artista é a busca do novo? É ter mais conhecimento através dele? O que a erudição tem a ver com o novo? Ela nos leva a perceber o novo? Em meu trabalho não busco o novo: tanto que as questões se repetem e retomo coisas em que tinha trabalhado há alguns anos. Em relação às histórias da arte e da literatura, como vou saber se o que estou fazendo é novo se não sei exatamente o que já foi feito ou o que está sendo feito agora? O conhecimento leva a perceber o novo: pesquisando sobre artistas que trabalham com plantas percebi que meu gesto de passá-las na prensa é uma atitude inovadora em relação a Bernard Shultze e Jean Dubuffet, que “entinta” plantas e realiza o que chama de “*empreintes*”. O gesto que realizo parece ser uma pesquisa que pode contribuir para a impressão, outra possibilidade de monotipia.

Quando se fala em *arte contemporânea* não é para designar tudo o que é produzido hoje, e sim o que propõe uma reflexão sobre a própria arte ou uma análise crítica da prática visual. A arte, como dispositivo de pensamento, interroga e atribui novos significados ao se apropriar de imagens, sejam as que fazem parte da história da arte, sejam as que habitam o cotidiano. O belo contemporâneo não busca mais o novo, como as vanguardas da primeira metade do século XX: questiona a linguagem e a leitura. O artista de vanguarda experimentava técnicas e métodos para inovar e se colocar à frente do progresso tecnológico. Hoje fala-se em ausência do *novo*, num retorno à *tradição*. O artista contemporâneo tem outra mentalidade: sua marca não é a novidade ou a experimentação de técnicas e instrumentos para a produção de significados: diante da importância da imagem no mundo em que vivemos, tornou-se necessário criticá-la. O artista reprocessa linguagens, aprofundando sua pesquisa e poética. A arte ocupa o espaço da invenção e da crítica de si mesma e o trabalho do artista exige também do espectador um olhar reflexivo. Vídeo, performance, instalação não são mais contemporâneos que litogravura ou pintura: coloca-se a atualidade da arte em outra perspectiva. O pintor de hoje sabe que pinta sobre a tela virgem e é indispensável enxergar o que está atrás do branco: uma história. Não é o manuseio do pincel ou do computador o que qualifica a atualidade de uma obra de arte: é a qualidade da linguagem, o uso preciso do meio para expressar uma ideia, onde pesam experiência e informação.

Vídeos

Em meu trabalho não há uma demanda de pesquisas por uma linguagem específica: o vídeo é apenas uma possibilidade de obter o que busco. Semelhante forma de transitar entre meios ocorre na obra de Louise

Weiss, que pude apreciar em 2010 no MASP. O veículo videográfico agrega significados: deixa de ser uma ferramenta de registro e torna-se um sistema de expressão com linguagem própria, e no meu caso a possibilidade de outras experiências, na medida em que manipulo os programas de edição. É no *manuseio* que descubro um modo de me expressar melhor. Mas o vídeo nada oferece como unidade mínima visível além do ponto de varredura da trama, algo que não é uma imagem e nem sequer existe como objeto: sua imagem existe não no espaço, mas no tempo, do qual é uma pura síntese no mecanismo perceptivo. Para Nam June Paik, “o vídeo não é nada mais do que o tempo, somente o tempo”. Nada mais fluido que sua imagem, que escorre por entre os dedos ainda mais finamente que a do cinema. Este sinal elétrico codificado ou ponto de varredura de trama eletrônica é uma operação pura. Sem corpo ou consistência, a imagem eletrônica só serve para ser transmitida. As mídias, independente de quais forem, são apenas meios para expressar minhas questões.

Corpus é a compilação de **No jardim** e mostra flores no jardim e a colheita de amores-perfeitos e alfazema; **Anunciação** mostra flores na estrutura acrílica e suas mudanças com o tempo; **Liquefez**, imagens de flores que, pela decomposição, criaram um líquido peculiar. Quando coloquei as flores no acrílico foi de modo performático: pedi a uma atriz que as jogasse nele e deixei-as ali de modo aleatório; chamei o vídeo de **Anunciação I**. Como sempre faço em performances, apresento às pessoas que vão trabalhar comigo a concepção do vídeo; depois, juntos, construímos as sequências de ações. Outro vídeo com modelo nesta estrutura é **Gotinhas**: com duração de 1’55”, mostra o trajeto de três gotas de água entre flores secas e decompostas. Por último coloquei na *timeline* do programa de edição de vídeo as fotos mais recentes da estrutura ao relento, que chamei de **Transformação**; são como as outras, em que apreendi transformações sofridas pela ação do tempo. **Re-floresceu** tem uma belíssima novidade: algumas plantas que pareciam mortas brotaram, surgindo raízes, folhas e flores. No vídeo que realizei com impressões de flores na prensa de gravura é possível ver o pigmento escorrendo pela prensa e pingando no chão. Seu cheiro é importante, mais forte quando passam na prensa e mais fraco na impressão em papel; a cada passagem o som produzido e a transformação em líquido me remetem a questões existenciais. Lembram também situações psicofísicas e fenômenos da natureza como vendavais e tormentas, pois o gesto, a meu ver, é violento, mas o resultado estético é interessante. Em um primeiro momento chamei o vídeo de **Transformação II**; depois de ver o filme **A Pele**, sugerido por Louise Weiss, resolvi chamá-lo de **Pele**.

Impressões

Realizei experimentações com flores ao passá-las na prensa de gravura em metal – e, na medida em que percorre o rolo da prensa, a seiva escorre, enquanto cada planta é esmagada. A partir deste gesto refleti sobre as

questões do sofrimento e da morte. Além disso, percebi que este processo, para mim, tinha algo que os surrealistas chamavam de *automatização*, um gesto automático. No início, quando colocava as plantas, não tinha um método preciso: foi uma experiência orgânica, obedecendo a um fluxo vital. São sempre dois trabalhos, pois os preno um sobre o outro, como num espelho, um negativo/positivo. Pesquisando sobre as questões do espelhamento encontrei um escrito de Luise Weiss, sobre um livro de artista que realizou, o **Livro do espelho**, formado por textos e imagens invertidas, que no espelho “voltavam ao normal”. No meu caso a matriz são as plantas e as imagens impressas, que estão invertidas, espelhadas, mas como se houvésemos tirado fotos de ambos os lados de um mesmo objeto. Na impressão vemos a flor de um ângulo frontal e de sua parte de trás: não é, portanto, um espelhamento. A impressão do papel de baixo fica mais forte e as flores costumam ficar aderidas a ele. Estas duas imagens não são, iguais e invertidas: são duas imagens de um mesmo objeto. Com a experiência das impressões guardo o registro da flor para sempre. Realizei várias impressões com a mesma planta, há mais de um ano, e as cores permanecem inalteradas. De outras impressões realizadas, após um ano, refiz a impressão: colhi mais flores e imprimir por cima do original mais uma, duas ou mais vezes, pois tinha desenhado uns rostos com lápis que não ficaram muito bem: foi preciso “cobri-los” com outras flores, pois a força desta experiência está nas plantas, nos efeitos obtidos pela intensidade da maceração e no espelhamento.

Para apresentar estes trabalhos construí caixas de luz, *backlights*, que uso desde 2000 para mostrar minhas fotos, impressas em papel *clear film* e em papel leitoso para *backlight*, pois como o pigmento das plantas entra na no papel e cria desenhos nele só é possível ver esta transparência através da luz. Para concluir a pesquisa com a prensa das flores realizei trabalhos na medida de 0,94cm x 1,35cm, em uma escala bem maior do que a maioria das experiências de até então. Foram feitas quatro impressões grandes somente com rosas e gramíneas, flores de cor vinho que ao passar pela prensa ficam azuis. Organizei-as de modo a preencher a totalidade das folhas de papel aquarela, muitas com raízes e terra, procurando aludir às entranhas. Outra impressão foi com insos, que possuem sementes, ramos bem grossos e fortes e, eventualmente, flores: ocasionaram um afundamento muito forte, interessante e intenso no papel, semelhantes às experiências anteriores, mas agora ampliada. Todas as experiências foram filmadas.

Em minha busca pelas flores na história da arte, encontrei em Giulio Carlo Argan o registro de uma imagem *orgânica*, de Bernard Schultze, que me chamou atenção. Para Argan este artista, como muitos outros que viveram em sua época, não poderia ficar insensível ao sofrimento gerado pelas duas grandes guerras, que provocaram a morte de cinquenta milhões de pessoas. Argan afirma que o contato com a obra de Schultze provoca uma dor quase insuportável, mas sempre ressalta e valoriza a vida. Como ele faz isto? Pela escolha de formas orgânicas, espelhadas na tela em uma impressão macerada.

Vê-se a dor no maceramento, mas as formas sugerem vida, pois são coloridas formas orgânicas: com este gesto afirma que há dor, mas o que permanece é a vida. O meu trabalho possui material e gesto semelhante.

Nelson Brissac enfatiza em **Paisagens Urbanas** o conceito de *paisagem* e valoriza a pintura que, frente ao *olhar mecânico* da fotografia e do cinema, busca uma visão que transcenda os meios puramente técnicos de reprodução. Lembro Poussin que, para pintar, construía maquetes com cenários e personagens distribuídos em uma escala precisa: partia do tridimensional para chegar ao bidimensional. Enquanto a fotografia tem “um olho mecânico”, a escultura oferece uma noção mais próxima do real. Para Brissac o contemporâneo assume a impossibilidade da imagem; sua arte se dobra diante da dificuldade e, frente a esta realidade, produz outra coisa, algo que localiza-se entre o olhar e o mundo, e que não é uma simples representação, mas permite a reprodução artística, que se traduz na presença da paisagem. A arte contemporânea reflete a paisagem da cidade, com inúmeras camadas.

Fiz a experiência de projetar flores para ver se a pintura fica bem, mas não consigo trabalhar com tinta e projeções ao mesmo tempo, pois a luz me atrapalha. Talvez me desagrade reproduzir a flor de forma tão fidedigna, não tenho certeza, ou talvez eu não saiba usar adequadamente o projetor, desenhando ao mesmo tempo. Vendo o resultado do trabalho observo que não faço uma reprodução da foto.

Considerações finais

Então eu pergunto: O que é a flor para mim? É um objeto decorativo? É para chegar a isto que lidamos com o tema? Não. O que faço com as flores remete à paciência de observar o transcorrer do tempo nas alterações das pétalas. Minha pesquisa não se esgota na observação de um objeto belo, mas se relaciona à pele, à vida, a coisas percebidas a partir desta observação. Normalmente a vida da flor passa por várias etapas: quando desabrocha ela nos cativa e serve para alegrar ambientes, para simbolizar gestos que desejam ser eternos; sua deteriorização é rápida e sugere dor; o resultado destas inúmeras metamorfoses alude à ideia cristã do renascimento, a transformação em outra forma de vida, mas a nível espiritual.

As sucessivas observações apontaram a escolha de vários caminhos: novas formas de construir os vídeos; a observação de como se encontra a estrutura de acrílico que está ao relento; nomear as fotos com a data em que foram apreendidas, numa alusão ao artista Opalka; o uso da lã merino, inspirado na presença de fungos, que levou a uma pesquisa com a seda e a uma técnica chamada feltragem.

O ato de passar as plantas na prensa remete à dor, mas a uma dor que se transforma em objeto artístico. A flor me auxilia na tentativa de lidar com minhas inquietações, a enfrentar minhas questões e dúvidas sobre o ser artista e as questões mais fundamentais: as existenciais. A experiência da flor que renasceu depois que eu não visualizava mais nem um “sinal” de

vida serviu como lição e, mais que isto, como uma espécie de consolação. Relacionando isto a nossa vida, será que nos tornamos agradáveis ao envelhecer? Mais experientes? Será o reflexo de nossa vida interior? Serão as imagens finais de nossa passagem por esta vida as mais fortes, as mais intensas, as mais significativas? Serão o reflexo do renascer?

Em algumas experiências que realizei com o vídeo e uma atriz, a poesia foi uma forma de interdisciplinaridade: eu percebi que foram uma tentativa de dialogar com diversos meios expressivos. Realizei um pequeno documentário em que faço duas perguntas a artistas ou a pessoas ligadas a arte: *o que é a flor para você? Se você fosse representar a flor como a representaria?* Para muitos dos entrevistados o documentário foi uma oportunidade de pensar sobre o tema, externando com palavras esta possibilidade ou silenciando. Eu o considero uma breve escuta: cada um trouxe a sua contribuição. Valorizo muito estas opiniões, sobretudo os momentos das pausas, que mostro pela força sutil que possuem: os silêncios são os momentos que considero de profunda reflexão, quando alguém nos leva a um questionamento, a pensar algo sobre o qual ainda não tivemos oportunidade de fazê-lo.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, São Paulo: Papirus Editora, 2001.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 10. reimp. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CATTANI, Icleia Borsa. **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- CHIPP, Herschel B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1993.
- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **As dúvidas de Cézanne**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- MERLEAU-PONTY. **A crise do entendimento e as aventuras da Dialética (epílogo)**. São Paulo: Nova Cultura Ltda, 1989.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2003.
- PORTOGHESI, LONARDO, RAIMONDO (a cura di). **Inspirandosi all'Orto Botanico: Rapporto tra arte, cultura e natura**. Catalogo della mostra Palermo, Orto Botanico 4-10 ottobre 1996.
- SAKANE, M. **Técnicas de coleta, preservação e herborização de material botânico**. Rio de Janeiro: Instituto Botânico, 1984.
- TOWNSEND, Chris. **The art of Bill Viola**. London: Thames & Hudson Ltd, 2004.
- UCHOA, Carlos Eduardo. **Catálogo de exposição realizada no MUBE**. Pinturas e desenhos – 12 de agosto a 13 de setembro de 1998. Patrocínio: Bank Boston.
- WOLLHEIM, Richard. **A Pintura como Arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Márcia Sousa da Rosa

Mestre em Artes Visuais, trabalhou em instituições artísticas e publicou no Santander Cultural, no Salão de Gravura da Macedônia e na Bienal de Alijo. Tem obras nos acervos do Museu de Arte Brasileira de Brasília e do Museu de Gravura do Douro-Alijó. **Espôs em instituições como** MAC, III Fórum Social Mundial, 4ª Bienal Internacional de Gravura de Douro-Portugal, Institute and Museum Bitola e Associação Portuguesa de Cultura e Pintura.

ENSAIAS: PERFORMANCE, ESCRITA, COSTURA

Mariana Maia
Mestranda PPGArtes – ART/UERJ

RESUMO:

Ensaías: performance, atos, realizados pela artista, pelo público, ou ambos, em torno de objetos, saias, ou algo que remeta à figura-conceito saia. Os atos são: escrever, ler, coser, alfinetar, rasgar, cortar, vestir, molhar, queimar as saias. A performance almeja completar o gesto artístico por meio dos atos compactuados, em torno das saias, entre artista, obra, público.

Performance como a realização de ritos, que problematizam gesto e finitude. Ações: repetição de atos procurando olhar a realidade, os fenômenos, a “origem” da arte. A artista escreve os preceitos de um rito, que será mitificado a partir da participação do público; em sacrifício, vemos a obra de arte que morre em sua materialidade evidente, mas que se perpetua no momento findo do ato, daquele ato. A performance, em certa medida, parece fazer renascer o trágico ou ainda o coro satírico do ditirambo descrito por Nietzsche. *Ensaías* se dá como um gesto a problematizar a finitude da obra de arte.

Compactua-se uma escritura. O verbo cria máscaras que servem a todos os rostos ou a nenhum. A palavra, como em Artaud, descrito por Derrida, se oferece em espetáculo e se torna pertencente a todos como em um coro em ruído desordenado. A palavra cai do corpo e ao mesmo tempo é corpo, imediatamente roubada e vestida pelos atores (o que inclui o público) em cena. A escrita desse ato nos cura e nos envenena, pois nos dá acesso a um saber, a verdade da existência, a finitude do instante. O que pode uma obra de arte? Uma palavra a ser vestida, a ser escrita?

O trabalho propõe realizar uma costura entre as experiências artísticas denominadas *Ensaías* e o que aqui se concebe como performance, tudo como se houvesse uma fenda, uma cicatriz que necessitasse ser cosida pela ação daquela que disserta. *Ensaías* se faz presente com objetos, ações, palavras, folhas de papel.

Palavras-chave: performance; escrita; costura.

ABSTRACT:

Ensaías: performance, acts performed by the artist, by the public, or both, around objects, the skirts, or something that refer to the concept of skirt. The acts are: writing, reading, sewing, tattering, dressing, wetting, burning the skirts. The performance intends to complete the artistic gesture through the ongoing acts around the skirts, the artist, the work and the public.

Performance as in the performance of rites, which question gesture and surcease. Actions and duplications trying to search the reality, the phenomenon, the "origin" of art itself. The artist writes the precepts of a rite that will turn into myth through the public participation; a sacrifice, which shows the artistic work dying in its apparent materialness but perpetuated through the ending moment of the act. Performance seem to bear again the Greek tragedy, or even the satiric dithyramb choir as described by Nietzsche. *Ensaïas* come as a gesture which question the finitude of the artistic work.

We condone with a writing. The verb creates masks that fit every face or none. The work offers itself in a spectacle and become a belonging of everyone like a choir of twisted noise. The word fall from the body and at the same time are the body itself, immediately taken and dressed by the actors (which includes the public) at the stage. The writings that come from this act heals and poison us, since they give us access to a knowledge, the truth of existence, the finitude of an instant. What could an artistic work be? A word to be written or to be dressed?

The work proposes sewing together the artistic experiences known as *Ensaïas* and the sole conception of performance; as if there were a rift, a scar, that should be sewed through the actions of the narrator. *Ensaïas* imposes its presence through objects, actions, words and paper sheets.

Key words: performance art; writing; sewing.

Saia! Saia! Saia! Veste geralmente feminina que desce da cintura sobre as pernas até uma altura variável. Forma imperativa do verbo sair. Informalmente designa a mulher. Através da saia propomos que a pena, a lâmina e a agulha guardam alguma relação.

. ponto primeiro

Rasgar, produzir laceração, romper, abrir rasgão. A pena sobre o papel produz rasgos, abre fendas, alargamentos. A obra está exposta a golpes de estilete. A obra não quer ser discurso, mas sim aquela que escapa, ou, talvez, morre. Diante de um fim trágico, cega, absorta, a obra se coloca diante de nos. Só podemos saber através de fragmentos, ruínas.



Ensaías N.4 – Rasgar, performance, 2010.

A tesoura é empunhada. A lâmina corta o tecido vermelho. Pedacos de pano são extirpados. A performer faz uma veste com o tecido dilacerado. A costura é realizada através da fenda, do rasgo. Ameaçadora a tesoura parece se dirigir ao corpo da performer. Roupa vermelha em farrapos recobre um corpo, ou é corpo. A cortina rubra e puída de um velho teatro esquecido. O palco está fechado.

Ensaías: atos realizados pela artista, pelo público, ou ambos, em torno de objetos, saias, ou algo que remeta à figura-conceito saia. Os atos são: escrever, ler, coser, alfinetar, rasgar, cortar, vestir, molhar, queimar as saias. Artista e público, nesses atos, fazem e refazem as saias propostas; no entanto, as saias nunca são finalizadas. Trata-se, portanto, de objetos inacabados. A performance almeja completar o gesto artístico por meio dos atos compactuados, em torno das saias, entre artista, obra, público. *Ensaías* propõe performance como a realização de atos, ou seja, performance como atuação.

Renato Cohen, em *Performance como linguagem* (2007), pensa performance segundo o sentido de atuação. Cohen (2007) compara o teatro ilusionista, aquele que se propõe a criar uma ilusão do real, com a performance. No teatro ilusionista haveria ênfase na representação. Os elementos cênicos se reportariam a uma “outra coisa”, eles representam, almejam o ficcional e o ilusório. Na performance por sua vez haveria ênfase no sentido de atuação, o que abre a possibilidade do improvisado, do espontâneo. Atuação significando andar por um limite tênue entre vida e arte. Cohen (2007) expõe: “à medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisito, e, portanto, para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisito, de risco”¹.

Teatro ilusionista e performance, segundo Cohen (2007), são caracterizados pelo aqui-agora, estar diante de um público no momento da ação. No entanto, a performance será aquela que correrá o risco de estar à mercê do momento presente. Pois o público, na performance, será atuante. Os atos serão compactuados. Atos ritualísticos que evocam o sentido de performance. Diz Cohen em *Performance como linguagem* (2007):

Na *performance* há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo “real”). Isso cria a característica de *rito*, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando em uma espécie de comunhão [...] A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador [...] ²

Cohen (2007) afirma que na performance há uma acentuação do momento da ação e que isto seria uma característica do rito. O público deixa de ser espectador e passa a ser participante, pois estabelece uma relação mítica ritualística com a obra de arte. Pode-se dizer que o ato performático

se concretiza na participação atuante do público. No entanto, propõe-se aqui pensar que não há um abandono do ensaio ou do caráter ficcional e ilusório. Portanto a performance não se afasta de todo do teatro. Ela se aproxima do teatro, com a prática da performance. A proximidade com o rito, proposta por Cohen (2007), mostra que a performance tem relação com o ensaiado. Ritos, segundo Aurélio³ (1999), são regras e cerimônias próprias de uma prática sagrada. Pode-se dizer, portanto, que ritos são gestos, palavras, atos, realizados de forma repetitiva, compondo uma cerimônia, atualizando um mito. O rito é um ensaio sempre, em sua ligação com o significado de performance. Ensaio de algo que nunca se dará de fato. O rito, uma ilusão de verdade – o véu de algo que nunca se dará a ver. O rito se aproxima do significado de ensaiar, experimentar, pôr em prática, mas nunca concluir-se.

*Ensaia*s constitui-se de ritos, que problematizam gesto e finitude; entende performance como ações: repetição de atos procurando olhar a realidade, os fenômenos, a “origem” da arte. A artista escreve os preceitos de um rito, que será mitificado a partir da participação do público; em sacrifício, vemos a obra de arte que morre em sua materialidade evidente, mas que se perpetua no momento findo do ato, daquele ato. A performance, em certa medida, parece fazer renascer o trágico. *Ensaia*s se dá como um gesto a problematizar a finitude da obra de arte. Diz Joseph Kosuth em *A arte depois da filosofia* (2006):

[...] a validade das proposições artísticas não é dependente de qualquer pressuposição empírica, muito menos de qualquer pressuposição estética acerca da natureza das coisas. Pois o artista, como um analista, não se preocupa diretamente com a propriedade física das coisas. Ele se preocupa apenas com o modo [...] as proposições de arte não são factuais, mas linguísticas, em seu caráter – isto é, elas não descrevem o comportamento de objetos físicos nem mesmo mentais; elas expressam definições de arte, ou então as consequências formais das definições de arte [...] ⁴

Kosuth (2006) pensa o que ficaria conhecido como Arte Conceitual, apresentando diversas considerações acerca do caráter não empírico e objectual da arte. O artista, para Kosuth (2006) é alguém que realiza proposições de caráter linguístico, expressando definições da arte ou as consequências formais das definições de arte. O fazer da arte associa-se a uma tomada metalinguística. Arte se ocupando de falar, sobretudo, de arte. A fatura dos objetos, portanto, não seria o mais necessário, mas sim a arte estar em ato. Fazer arte significaria propor atos que tratem do que pode ser, arte. *Ensaia*s se estabelece nesse contexto. As ações propostas pela performer questionam o significado do que é uma performance. Os objetos que são dispostos para o público são feitos para serem modificadas e/ ou destruídas pelas ações. As saias pretendem significar mediante a ação de serem colocados em ato: o artista põe-se como um proponente de ritos em torno da obra de arte. Na contemporaneidade o objeto de arte, se é que se pode

falar de objeto e mesmo de arte, parece se desmaterializar; o discurso ganha ênfase. “A obra não é mais um nome/ objeto, mas um verbo/ processo”.⁵ A arte contemporânea se dirige para o verbo, para a linguagem. Arte como um problema de linguagem. A pesquisa propõe realizar uma costura entre as experiências artísticas denominadas *Ensaías* e o que aqui se concebe como performance, tudo como se houvesse uma fenda, uma cicatriz que necessitasse ser cosida pela ação daquela que disserta. *Ensaías* se faz presente com objetos, ações, palavras, folhas de papel.

Ensaías, objetos vindos da costura, saias ordinárias, inúteis, objeto de arte, objeto de consumo. *Ensaías* é venda, a costura de uma ilusão. Saias que se propõem à utilização extrema, até a destruição. *Ensaías* são gestos, atos de costurar saias.

O gesto tem seu significado na esfera da ação, mas difere do agir e do fazer. “O que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta”⁶. Na acepção aristotélica, citada em Agambem (2008), agir é diferente de fazer. A finalidade do agir é agir em prol do bem, já a finalidade do fazer é o próprio fazer. O gesto, para Agambem (2008), surge como uma terceira opção da ação, além da proposta aristotélica. Temos o fazer como um meio direcionado a um fim e o agir como um fim sem meio, “o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, como tais, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem por isso tornarem-se fins”⁷. O autor exemplifica essa assertiva falando da caminhada como falsa compreensão do gesto, onde temos um corpo que se desloca de um dado ponto almejando atingir outro ponto. Temos, porém, na dança um gesto, não há finalidade, apenas a exibição de um meio, onde o artista assume e suporta os movimentos corporais.

Realizar um gesto faz aparecer o “ser-num-meio” do homem, essa é a condição da performance, tornando visível um meio enquanto campo de ação do pensamento. Escreve Agambem, em *Notas sobre o gesto* (2008):

Somente desta maneira a obscura expressão kantiana de “finalidade sem fim” adquire um significado concreto. Ela é, num meio, aquela potência do gesto que o interrompe no seu próprio ser-meio e apenas assim o exhibe [...] ⁸

Performance se estabelece como gesto; proposição de finalidade, sem contudo atingir um fim. Performance é a “potência de um gesto”, uma forma de escritura, onde são exibidos os próprios meios que a tornam possível. Performance não pretende dizer, ela é ação: suportar, ser gesto, ser meio. Ainda Agambem (2008):

O gesto é, nesse sentido, comunicação de uma comunicabilidade. Este não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. Mas, assim como o ser-na-linguagem não é algo que possa ser dito em proposições, o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem, é sempre *gag* no significado próprio do termo, que indica,

antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para superar uma falha de memória ou uma impossibilidade de falar.⁹

Gesto é a escritura que se oculta, uma gag, uma falha, um lapso. A performance tem sua ação nos véus que são parte da evidência da gestualidade. A costura está proposta em *Ensaías* como gesto de performance. A artista propõe a ação de costurar saias inúteis, saias para serem destruídas na própria ação do fazer. A costura se torna um gesto incompreensível diante de um fazer dirigido aos rasgos. Ao mesmo tempo a ação dessa costura parece uma tentativa de apreender um gesto que há muito perdemos. O gesto de costurar – que por muito tempo no ocidente, era quase uma ação autômata do feminino – se perdeu mediante as novas tecnologias de confecção. *Ensaías* retorna essa ação, agora como gesto que se faz e que se auto-aniquila, e se refaz.

. segundo

Durante um tempo imensurável ela esteve a espera, assentada sobre suas saias, sobre um banco. Agora o assento é levado sobre a cabeça, a saia se torna manto. Ergue-se uma ideia. No lugar do quadril a face, onde deveriam estar as nádegas está a cabeça. Temos um chapéu bizarro, chifres que se prolongam, uma estranha cabeça ensaiada.

Em 1799, Francisco Goya publica junto a sua série *Los Caprichos* a gravura número 26 *Ya tienen asiento*, que mostra figuras femininas com assentos sobre as cabeças. A gravura em questão apresenta a seguinte nota em manuscrito que se encontra no Museu do Prado e na Biblioteca Nacional da Espanha: “Para que las niñas casquivanas tengan asiento no hay mejor cosa que ponérselo en la cabeza”¹⁰ e “Muchas mujeres solo tendrán juicio, ó asiento en sus cabezas, cuando se pongan las sillas sobre ellas. Tal es el furor de descubrir su medio cuerpo, sin notar los pillastrones que se burlan de ellas”¹¹.

Assentar a cabeça, ensaiar um corpo, em *Ensaías* a situação burlesca proposta por Goya busca outros significados. A saia é deslocada de sua função de objeto de uso e passa a ser um objeto-alegoria. Sobre todas as cabeças acadêmicas temos cátedras. Elas nada podem, mas tudo almejam. O saber está na cátedra, está sobre a cabeça em uma saia.

A História da Arte não mais se fixa em categorias estanques. A história é escrita partindo dos destroços, dos rastros de verdade. Pontos longínquos no tempo e no espaço podem ter correspondência, porque os acontecimentos se dão em rede e se avultam diante de nossos olhos como uma tempestade, uma ventania terrível, ou como um novelo de fios emaranhados. Desenrolamos fios no novelo e unimos os pedaços de linha para iniciar uma nova costura.

. terceiro

A palavra na performance parece ser um sopro, que não é apenas a palavra proferida em cena, pois envolve todos os gestos realizados na



Ensaías N.5 – Já temos assento (Goya), fotografia digital, 2010.

construção do ato. É proferido um assombro a cada gesto. A brisa do sopro logo contamina tudo e os participantes se tornam vento diante da proposição performática. A performance se concretiza no roubo da palavra. Jacques Derrida, em *A palavra soprada* (1971):

Artaud sabia que toda a palavra caída do corpo, oferecendo-se para ser ouvida, ou recebida, oferecendo-se em espetáculo, se torna

imediatamente roubada. Significação de que sou despojado porque ela é significação. O roubo é sempre roubo de uma palavra ou de um texto, de um rastro.¹²

O Teatro da crueldade de Artaud procura eliminar a distância entre ator e platéia: todos fazem parte do ato. O ator é ao mesmo tempo o elemento de maior importância e um elemento passivo, que nega qualquer iniciativa pessoal e se tem uma regra é a de sua diferenciação quanto a seu público. O ator em Artaud parece ser o condutor de um rito que nos levará a uma realidade extrema, perigosa, arquetípica. Ainda, a palavra proferida na proposta teatral de Artaud não pretende ser representação, mas sim, um gesto uníssono e plural. Palavra que é gesto compartilhado. Palavra que não se limita ao elemento textual, mas inclui som, luz, onomatopéia, música,



Ensaia N.6 – Tira, performance, 2010.

dança, todos os elementos compositivos da visualidade. É essa palavra plural, que se torna um som uníssono comum a todos os corpos em cena. A palavra se oferece em espetáculo e se torna pertencente a todos como em um coro em ruído desordenado. A palavra cai do corpo e ao mesmo tempo é corpo, imediatamente roubada e vestida pelos atores (o que inclui o público) em cena. Continua Jacques Derrida (1971):

Soprada: entendamos *furtada* por um comentador possível que a reconheceria para a alinhar em uma ordem, ordem da validade essencial ou de uma estrutura real, psicológica ou de outra natureza [...] Soprada: entendamos ao mesmo tempo *inspirada* por uma outra voz, sendo ela própria um texto mais velho que o poema do meu corpo, que o teatro do meu gesto.¹³

A inspiração é a forma com que o roubo se torna possível. Na performance todos vestem a máscara ofertada pelo performer, ator propositos. Inspirado pelo véu de ilusão rouba o fogo divino e tornam a verdade do ato possível. Esse, aliás, era a atuação do filósofo Sócrates, que não deixou nenhum texto escrito. Sócrates soprava a palavra no “outro” e tornava, assim, a verdade possível. Por fim, o próprio Sócrates se torna texto de um “outro”, Platão. Derrida em *A farmácia de Platão* (2005) chama atenção para eficácia de um texto que pode ter a dupla acepção de um remédio e de um veneno; para tanto, utiliza o diálogo entre Sócrates e Fedro, escrito por Platão. “A dissimulação da textura pode, em todo o caso, levar séculos para desfazer seu pano”¹⁴. Como no caso do diálogo Fedro, que se revela a Derrida. Há a necessidade de que esta textura seja apreendida por “outro” para que a “verdade” seja fruída.

Pensamos a performance como um texto que se oferece à leitura. *Ensaías* se estabelecem nesse contexto. Saias à espera de serem lidas. Os atos propostos pela performer são compartilhados com o público e têm nas saias, o entreposto de uma dissimulação. As saias ganham sentidos ampliados quando são colocadas em ato. Elas cumprem tarefa semelhante a um escrito, que jaz à espera de quem o leia. Mas não basta apenas ler a saia. “Seria preciso, pois, num só gesto, mas desdobrado, ler e escrever”¹⁵. A leitura só é efetivada quando também se torna escrita. Derrida (2005) chama a atenção para o *é* que une leitura e escritura. A afirmação “leitura é escritura” como possibilidade de descoser a costura de um tecido. Pensar, para *Ensaías*: a possibilidade de ler e escrever como forma de ir ao encontro de um significado. Realizando, assim, alguma compreensão, para a costura que une as peças da veste. Compreensão que nunca deve se dar ao primeiro olhar. No jogo entre público e obra há véus. A verdade da proposição se faz “oculta”, mistério. Em *A farmácia de Platão* (2005):

Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de

um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no *presente*, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção.¹⁶

A condição de ser texto está atrelada à permanência no inacessível, estar recoberto por véus. *Ensaías* condiciona sua apreensão no estado de vir a ser revelada, mas nunca se fazer inteiramente acessível. O jogo desempenhado entre público e obra é o jogo do “desvendar”, que nunca se concretiza; permanece assim, a obra, como segredo. *Ensaías* é uma escrita dissimulada. Não quer ser dominada. *Ensaías* quer ser tocada, penetrada, cortada, exposta no jogo perene com o leitor, costureiro de proposições. A saia dissimula corpos.

Quando falo, faço, escrevo: *Ensaías*, costuro uma veste e atuo sobre os corpos. Costurar é fazer um enunciado performativo. Austin (1962), em seu livro póstumo: *How to do Things with words* (1965), profere sobre a teoria dos atos de fala, onde descreve enunciados performativos, através do estudo da linguagem ordinária. Quando enunciamos algo de caráter performativo não descrevemos, não relatamos, não afirmamos, portanto o dito não está submetido ao critério de verificabilidade (não é falso, nem verdadeiros). O enunciado performativo realiza uma ação. *Ensaías*: elemento linguístico, estar vestida com saias, imperativo ao ensaio.

NOTAS

¹ Cohen, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.p. 97.

² Idem, *Ibidem* p. 98.

³ Aurélio, Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio eletrônico: século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Lexicon Informática, 1999.

⁴ Kosuth, Joseph. “A arte depois da filosofia” in: Ferreira, Gloria e Cotrin, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 210-234, 2006. p. 220.

⁵ Kwon, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. London and Cambridge, Mass.: Massachusetts Institute of Technology, 2002; viii + 218 pp.

⁶ Agamben, Giorgio. *Notas sobre o gesto* In *ArteFilosofia*, Ouro Preto, n.4, jan. 2008, p. 12.

⁷ *Ibidem*. p. 13.

⁸ Idem.

⁹ Agamben, Giorgio. *Notas sobre o gesto* In *ArteFilosofia*, Ouro Preto, n.4, jan. 2008, p. 13-14.

¹⁰ Helman, Edith. *Transmundo de Goya*, Madrid: Alianza Editorial, 1983.

¹¹ Idem.

¹² Derrida, Jacques. *A palavra soprada* In “A escritura e a diferença”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971. p. 116.

¹³ Idem.

¹⁴ Derrida, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 11.

¹⁵ Ibidem. p. 7.

¹⁶ Idem.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Notas sobre o gesto* In *ArteFilosofia*, Ouro Preto, n.4, jan. 2008.

AUSTIN, John L. *How to do Things with words*. New York: Oxford University Press, 1965.

BENJAMIN, Walter. "Teses sobre a Filosofia da História". In Kothe, Flávio(org). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.

BIERI, Andréia. *O que nos faz Pensar* - Cadernos do departamento de filosofia da PUC-Rio - n14 agosto de 2000.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DERRIDA, Jacques. *A palavra soprada* In "A escritura e a diferença". São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

_____ *Espolones: los estilos de Nietzsche*. Valencia: Pré-textos, 1981.

_____ *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

KOSUTH, Joseph. "A arte depois da filosofia" in: Ferreira, Gloria e Cotrin, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 210-234, 2006.

KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. London and Cambridge, Mass.: Massachusetts Institute of Technology, 2002; viii + 218 pp.

NIETZSCHE, Friedrich W. *O Nascimento da tragédia ou Grécia e pessimismo*. São Paulo: Editora Escala, 2007.

PELBART, Peter-Pál. *A potência de não: linguagem e política em Agamben*.

Mariana Maia da Silva

Mariana Maia da Silva é Artista Visual, Mestranda em Artes Visuais (PPGARTES/ UERJ), Especialista em Produção Cultural (IFRJ), Historiadora da Arte (ART/ UERJ). Atua como Professora de Artes na Secretaria de Estado de Educação/ RJ e Webdesigner no Instituto de Artes/ UERJ.

HORIZONTES EM TRÂNSITO

Nelson Ricardo Ferreira da Costa
Doutorando em Linguagens Visuais - EBA/UFRJ
Bolsista Nota 10 - FAPERJ

RESUMO

Uma enorme quantidade de indagações tem contribuído para que transbordem os já ampliados campos de ação da arte. Nesse sentido, uma mudança na consideração dos horizontes, que definem esse espaço de experimentação, vem contribuindo para a discussão e demonstrando que a reconfiguração dos limites, que teimam em reaparecer, não deve ser sinônimo de impedimento no agir do artista. É exatamente no embate com essas novas formas de delimitação que ele pode operar sua investigação e, de fato, contribuir para repensar e ultrapassar os paradigmas impostos.

A partir dessas considerações, proponho que se deva levantar, por exemplo, como as chamadas novas tecnologias afetam o mundo da arte, operando e redefinindo relações, para provocar a interação entre universos distintos e até mesmo já considerados antagônicos.

De que modo se conectariam as mudanças percebidas na realidade objetiva à crescente velocidade do mundo virtual? Considerando-se que essas tecnologias, numa certa medida, teriam a capacidade de influenciar na chamada “desmaterialização da arte”, poderiam igualmente desmaterializar estruturas tradicionais como *pertencimento* e identidade? Haveria nesse aparente *deslimite* uma nova forma de aprisionamento? E como isso afetaria o artista?

Partindo da definição *deleuziana* de que tudo são imagens, podemos delimitar em que medida testemunhamos, nesse processo, uma contaminação entre dois tipos de *situação-imagem*. Em seguida, flexibilizar e permeabilizar os limites que formatam as chamadas realidades pensando em que circunstâncias é possível um intercâmbio artístico que não vise, forçosamente, uma opção entre essas instâncias.

Essa espécie de interpenetração entre realidade objetiva e mundo virtual, esse código de relação tensamente estabelecido, é um sintoma de que não estamos tratando de categorias completamente separadas e antagônicas. Sua site-especificidade se situa exatamente num espaço de fronteira e sobre um horizonte híbrido e intermediário que extrai sua potência, no dizer de Deleuze, da condição de indeterminação. E essa ocorreria não pela *indefinição* dos termos que estabeleceriam a relação, mas sim da constante movimentação e oscilação nos papéis desempenhados pelos elementos que a partilham.

É fundamental localizar o quanto esse embate estaria fundado sobre diferentes instrumentos disponíveis à produção de sentido, tomados a partir das muitas linguagens disponíveis que participam da invenção do humano.

Palavras-chave: Arte contemporânea; espaço intermediário; campo ampliado; limites e fronteiras.

ABSTRACT:

A large amount of questions have contributed to wide the action fields of arts even more. Because of that, a change in the point of view on how the experimental space is defined, have contributed to the discussion and demonstrating that the reconfiguration of limits, what is a recurrent theme, must not be of any impediment for the actions of the artists. It is exactly in the clash of these new forms of delimitation that he can operate his investigation and, in fact, contributes to rethink and go beyond the paradigms that have been imposed.

From these considerations, I propose that the so called new technologies can affect the world of arts, operating and redefining relationships to provoke the interaction among distinct universes and even the ones considered antagonist.

In which way would the changes perceived in objective reality connect to the increasing velocity of the virtual world? Taking these technologies into consideration, in a certain measure, would they be enough to influence the so-called "art dematerialization", could they equally dematerialize equally traditional structures such as belonging and identity? Would this apparent no limit a new form of imprisonment? And how could this affect the artist? From the Deleuzian definition that everything is image, can we delimit the measure we testify, in this process, a contamination between the two types of situation-image? Moving onwards, make it flexible and permeable the limits that shape the so called realities thinking in what circumstances is possible an artistic interchange which aim would not forcibly be an option between these two instances. This sort of interpenetration between objective reality and virtual world, this code of relationship so tensely established, is a symptom that we are not dealing with complete separate and antagonistic categories. Its site-specificity locates exactly in a boundary on a hybrid and intermediate horizon that extracts its potency, in Deleuze's saying, from the condition of indetermination. And this would occur not by the non-definition of the terms established in the relationship but from the constant moves and oscillations of the papers performed by the elements that share them. It is fundamental to establish how this debate would be based on different instruments available to the stimuli of senses, taken from many languages available that participate in the invention of human.

Keywords: contemporary arts, intermediate space, wide field, limits and boundaries.

Nós sabemos que uma enorme quantidade de indagações tem contribuído para que transbordem os já ampliados campos de ação do espaço artístico, o que revela uma necessidade de renovação de parâmetros e construção de outras vias de acesso a essa imensa possibilidade que chamamos arte.

Nesse sentido, uma mudança na consideração dos horizontes¹, que definem esse espaço de experimentação, vem contribuindo para a discussão e demonstrando que a reconfiguração dos limites, que teimam em reaparecer, não deve ser sinônimo de impedimento no agir do artista contemporâneo.

Possivelmente uma das maiores limitações que se perceberia atualmente seria exatamente a crença tão disseminada de que já teríamos alcançado (ou estaríamos em vias de alcançar) aquele estatuto tão sonhado e desejado de uma posição para além de todo e qualquer cerceamento possível. Afinal, depois da queda de todos os muros, como considerar algum tipo empecilho que limite o uso das linguagens ou que possa demarcar a produção e invenção do indivíduo enfim livre?

Mas seria mesmo assim?

Para a professora Anna Maria Guasch, da Universidade de Barcelona, a questão estaria em os artistas testarem os limites de cada linguagem, indo além de seu simples uso para a produção de novos conceitos e novas formas.

Mas como seria de fato possível suplantar tudo isso? E como tornar-se uma espécie de *clandestino*, viajando entre o que já foi e o que está em vias de tornar-se assimilado, ser rapidamente digerido e pacificamente disseminado?

Uma resposta seria “(...) forçando uma imaginação ativa no espectador para que esse crie, troque e produza conexões entre diferentes posições estratégicas”.²

Mas, hoje em dia, qual seria um posicionamento que pudesse ser lido como alternativo e marginal, quando verificamos o avanço sem limites no processo de absorção e devolução em forma de produto, de todo e qualquer gesto que possa soar minimamente transgressor? Como seguir *clandestino* em um mundo de espaços já mapeados e monitorados? Ou mesmo ir de um lugar a outro se, a princípio, todos os lugares *estão* um só e a margem foi absorvida por esse *centro* informe e sem fim?

Segundo Jean Fischer³, haveria, a partir de meados dos anos oitenta do século XX, uma significativa modificação com o deslocamento do problema de invisibilidade perante o mundo, em algo próximo a um excesso de

visibilidade, comum a todos e possível a qualquer um. Essa nova configuração favoreceria a absorção das diferenças propostas, ou mesmo vivenciadas, como simplesmente algo a mais a ser assimilado e, gradativamente, computado no sentido adicional de mais um dado oficial.

É exatamente no embate com essas novas formas de delimitação - limitar pelo *deslimite* - que o artista poderia operar sua investigação e, de fato, contribuir para repensar e ultrapassar o mais sutil e recente paradigma agora imposto: ultrapassar o apagamento das fronteiras sem perder a capacidade de resistir à uniformização do sentido.

Para Guasch estaríamos já há algum tempo, imersos em um processo que faz do fato cultural um produto simultaneamente “desterritorializado”, fluido, maximamente expandido e democratizado. E isso afastaria a consideração das diferenças culturais como uma espécie de perigo ou de problema a ser equacionado.

Em um mundo não dividido em estruturas binárias (o civilizado/o primitivo, o cru e o cozido, a cultura/a sub-cultura) nem dominado por um olhar etnocêntrico ou por uma sociedade baseada no monoculturalismo radical que considerava a diversidade cultural e social como perigosa, o “discurso da diferença” garantiu um reconhecimento da diversidade e do que chamaríamos um efeito colagem subjacente ao discurso da hibridização, do nomadismo, da mestiçagem e da impureza.⁴

Nessa direção, a partir da segunda metade dos anos oitenta (com término do conservadorismo da era Reagan, com a queda do muro de Berlim e com o surgimento de novos Estados devido ao desaparecimento da União Soviética), ocorreria uma “reterritorialização” e alocação de outras fronteiras. Isso conduziria à apropriação da produção de arte das chamadas minorias e das culturas ditas periféricas, agora um sinônimo de potência e capacidade transgressora.

Entretanto essa pluralização das relações traria embutida uma série de conflitos e tensões que, sob os argumentos do discurso politicamente correto, perderiam grande parte de sua problemática diluída pelas promessas de um novo mundo sem limites e pleno de harmonia e integração. A dificuldade, nesse momento, seria exatamente cada artista absorver as vantagens de acesso que esse sistema oferece, como a produção de um discurso que vai além da história da arte oficial e do museu, e ao mesmo tempo, e de modo intertextual, tentar não deixar de lado as particularidades locais.

“Agora a consciência pós-moderna nos fez passar de cópias a sutis transgressores e *baldeadores* de sentido, desenvolvendo-se uma teoria de apropriação global anti-hegemônica⁵.” Nas palavras de Gerardo Mosquera, o artista latinoamericano responde perfeitamente às solicitações ao uso de linguagens nos moldes culturais cosmopolitas de uma espécie de *meta-cultura planetária*. Para ele a presença de intertextualidade nessas articulações teria se tornado algo como o último horizonte, ou refúgio, para a manutenção

de alguma identidade particular. Entretanto isso igualmente indicaria o aparecimento de um novo fundamentalismo no qual o “centro”, virtual e *deslocalizado*, seria cada vez mais centro e a periferia se tornaria cada vez mais periférica; o resultado não seria mais que um *deslimite* hierárquico entre hegemonia e subalteridade.

A partir dessas considerações, proponho que se deva levantar, por exemplo, como as chamadas novas tecnologias, cada vez mais presentes e de acesso fácil, rápido e *ilimitado* a todos, afetariam a produção, recepção e veiculação da arte.

Como essas tecnologias operariam e redefiniriam relações, para provocar a interação entre universos distintos e até mesmo já considerados antagônicos como, por exemplo, os conceitos de presença e ausência, de real e virtual?

De que modo as mudanças percebidas na realidade objetiva se conectariam à crescente velocidade do mundo virtual, considerando-se que essas tecnologias, numa certa medida, teriam a capacidade de influenciar na chamada “desmaterialização da arte”?

Podariam elas igualmente influir em estruturas tradicionais como pertencimento e identidade?

Para Guasch, essa condição que de modo crescente se apresenta, ainda que metaforicamente, como “sem limites e fronteiras”, é capaz de aparentar a concretização de uma série de promessas e imagens libertárias idealizadas por MacLuhan nos anos sessenta. A questão é que, de fato, ela estaria simplesmente dissimulando e veiculando, intensamente, determinados significados culturais e econômicos. E cita Frederic Jameson:

Estamos convencidos de que na atualidade existe um circuito de redes de comunicações ao redor do mundo mais denso e mais extenso, redes que são resultado de importantes inovações nas novas tecnologias de comunicação de toda espécie e que nos fazem tomar consciência de que no contexto da globalização o que conta é a importação e exportação de culturas, a qual supõe de imediato uma certa redistribuição igualitária superadora da antiga dicotomia e oposição, entretanto muito presente no estágio puramente multiculturalista, entre culturas colonizadoras e colonizadas.⁶

Poderíamos assim propor que uma produção artística crítico/interativa advinda das chamadas novas tecnologias poderia ter, como área de ação, o inventariar e avaliar a proliferação dos variados tipos de imagens nascidas a partir de intercruzamentos não hierarquizados entre as distintas condições culturais.

O reconhecimento da desigualdade, ou da assimetria, na relação entre imagens, umas que falam a outras que ouvem⁷, e a percepção de que ambas estariam conectadas e operando numa interface que Deleuze chamaria *entre*, ou seja, um terceiro elemento relacional, revelaria que essa fronteira, longe de simplesmente limitar, seria o próprio ponto deflagrador de algo montado que se mostra⁸.

A percepção de que a estratégia utilizada revelaria um processo de edição, seria um fator decisivo na construção dessa possível relação interativa intertextual e intermediária, construção de uma circularidade que envolvendo as posições de sujeito, objeto e obra.

A partir da percepção desses novos limites estabelecidos em um, igualmente novo, tipo de relação, cabe averiguar de que maneira isso afetaria o artista, o qual, cada vez mais, é solicitado de algum modo a se mostrar presente, simultaneamente, em uma série de eventos, residências, encontros e situações.

A artista Janine Antoni poderia muito bem exemplificar os significados desse trânsito interativo e intertextual entre espaços diferenciados. Nascida em Freeport, nas Bahamas, vive e trabalha em Nova York. Seu vídeo *Touch* (2002) foi apresentado na 7ª Bienal do MERCOSUL - Grito e Escuta.

Touch comenta o fato de que os conceitos de *limite* e *equilíbrio* são definidos sob situações paradoxais. No vídeo vemos a imagem da artista caminhando, oscilando devagar mas sem cair, sobre uma corda estendida que se confunde com a linha do horizonte de uma praia das Bahamas.

Sinônimo da palavra limite, o *horizonte* imaginário aqui se faz e se refaz: "Querida caminhar sobre a linha de minha visão, ou sobre a beira de minha imaginação. [...] Por fora, a natureza desenvolve-se, inconsciente de minha luta".⁹ A ação da artista desconstrói a autoridade do que limita e simultaneamente recoloca esses limites sob outro prisma, onde ela mesma é sujeito e objeto dessas realocações.

Ao se mover em meio a uma reconfiguração geográfico/conceitual, o artista pode se relacionar com as noções de presença, de fronteiras e mesmo de pertencimento, e demonstrar como elas podem e devem ser reformuladas.

Imprescindível é, evidentemente, jamais esquecer que nenhum tipo de fronteira é permanente, que cada uma teve um início e certamente chegará a seu termo.

De todo modo, é imperativo não se deixar apreender por uma ilusão de que finalmente nos encontramos em um sonhado estado de equivalência e que o discurso de aparente *deslimite* absoluto, pode disfarçadamente limitar efetivamente por obedecer a uma simplista lógica de momento.

A experimentação de uma *dupla distância*, entre aproximação e afastamento, funcionaria como um horizonte desejado porque mantido ao longe, numa linha de tensão que atuaria entre o poder ir e a capacidade de ultrapassar esse limite.

Essa espécie de interpenetração entre a chamada realidade objetiva e o mundo da arte, esse código de relação tensamente estabelecido, é um sintoma de que não estamos tratando de categorias completamente separadas e antagônicas.

Sua site-especificidade se situaria exatamente num espaço de fronteira e sobre um horizonte híbrido e intermediário que extrai sua potência, no



Touch - 2002 - Videoinstalação (9'37")

dizer de Deleuze, da condição de indeterminação. Essa indeterminação ocorreria não pela *indefinição* dos termos que estabelecem a relação, mas sim da constante movimentação e oscilação nos papéis desempenhados pelos elementos que a partilham.

E o fato de estarmos lidando com uma oposição entre formulações e reconfigurações de mundo, torna fundamental localizar onde esse embate estaria fundado, e sobre que diferentes instrumentos, disponíveis à produção de sentido, tomados a partir das muitas linguagens possíveis que participam da invenção do humano.

NOTAS

¹ Horizonte. [Do gr. *horizon*, *ôntos*, 'que limita' (subentende-se *kyklos*, 'círculo'), pelo lat. *horizonte*.]

² Guasch, Anna Maria. *Arte y globalización*, p.s.n.

³ Fischer, Jean, apud Anna Maria Guasch: "Graças ao Novo internacionalismo (sobretudo os derivados da *arte minimal*, *conceitual* e *pop*, compreendidos como linguagens "independentes" implementadas com narrativas locais), a marginalidade cultural, como sustenta Fischer, já não seria um problema de invisibilidade, mas de excesso de visibilidade, em termos de ler a diferença cultural como algo facilmente comercializável".

⁴ Guasch, Anna Maria. Op.cit. p.s.n.

⁵ Mosquera, Gerardo. *Robando el pastel global*, apud Guasch in op.cit. p.s.n.

⁶ Frederic Jameson. Notes on Globalization as a Philosophical Issue, on Frederic Jameson and Masao Miyoshi (eds.), *The Cultures of Globalization*, pp. 55-58.

⁷ Deleuze, Gilles. *Conversações*, p. 58. "Mas as imagens têm também um dentro, ou, certas imagens têm um dentro, e são sentidas por dentro. São sujeitos".

⁸ Op.cit. p.70. Deleuze, citando Lapoujade, comenta que o próprio tempo resulta de uma montagem de imagens, no caso o que chama *imagem-movimento*, mas que, a partir de determinado momento, essa montagem torna-se *mostragem*, e esse mesmo tempo, essa *imagem-tempo* é que irá gerar o movimento.

⁹ Comentário retirado do site: <http://www.bienalmercosul.art.br/7bienalmercosul/es/janine-antoni>.

REFERÊNCIAS

ANTONI, Janine. <http://www.bienalmercosul.art.br/7bienalmercosul/es/janine-antoni>

GUASCH, Anna Maria. *Arte y Globalización. Texto de la* Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia: <http://www.e-fagia.org/disfagiamagArtAntroGuash.html>

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1192.

JAMESON, Frederic. *Notes on Globalization as a Philosophical Issue*, on JAMESON, Frederic and MIYOSJI, Masao (Eds.), *The Cultures of Globalization*, Duke University Press, 1998.

MOSQUERA, Gerardo. *Robando el pastel global*. Globalización, diferencia y apropiación cultural, en JIMENEZ, Jose y CASTRO, Fernando (Eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*. Tecnos, Madrid, 1999.

Nelson Ricardo Ferreira da Costa

Artista visual desenvolvendo pesquisa sobre o Espaço intermediário na Arte contemporânea. Doutorando em Linguagens Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ, é Mestre em Processos Artísticos Contemporâneos pelo Instituto de Artes da UERJ e especialista em Teoria da Arte pelo mesmo Instituto. É Bolsista nota 10 da FAPERJ.

DESENHOS PERFORMÁTICOS —TEMPORALIDADES

Nena Balthar (Ana Adelaide Lyra Porto Balthar)
Escola de Artes Visuais do Parque Lage, RJ.

RESUMO

Proponho, a partir da minha prática, uma experiência de tempo estendido, sedimentar – Tempo como *demora*.

Meu interesse por temporalidades diferentes da temporalidade linear e cronológica está relacionado a idéia de narrativa de Benjamin, na qual as reminiscências e seus agenciamentos com o presente atualizam o passado permitindo uma percepção do mundo como fragmento, fluxo de idéias, memórias, acontecimentos simultâneos, co-presenças temporais e coleção de saberes. Transponho essa idéia para meus desenhos performáticos, nos quais a intenção é a de permitir a percepção de camadas, de estratos temporais. São desenhos impermanentes nos quais o tempo age de modo a transformá-los pela própria natureza do material, e de como o utilizo. A não aderência da obra à um único suporte permite que ela seja percebida como uma espiral, uma dança sobre si mesma, na qual a imagem está em movimento. Este gerado por filmes, fotografias, resíduos e vestígios de uma ação que se tornou visível. Uma alusão à idéia de traço de Barthes ao escrever sobre os desenhos de Cy Twombly.

Os Desenhos performáticos, tem a intensão de proporcionar uma experiência artística de pertencimento ao tempo que se vive. A *demora* como processo, como habitação na experiência. Um desvio à aceleração proporcionada pelas tecnologias de comunicação de última geração, um tempo de urgência e de eficácia. Umberto Eco diz que “um dos problemas contemporâneos é a abundância de informações irrelevantes, e a dificuldade em selecioná-las”. Consequentemente enfrentamos uma perda de memória, que para Eco “é nossa identidade, nossa alma”. Sem alma somos equiparados aos animais, completa. Percebo uma ressonância entre a abundância de informação e a altíssima velocidade a qual estamos sujeitos. Ambas relaciono a falta de pertencimento ao tempo. À essa falta relaciono ao empobrecimento da experiência apontado por Benjamin. Desenhos performáticos nos quais o corpo, o ambiente, o som e a imagem (real e virtual) em diálogo gerando acontecimentos que permitem outros acessos ao cotidiano, são possibilidades de experiências diferentes da urgência, do mundo da pressa, que nos rouba a percepção de diferentes temporalidades.

Palavras-chave: desenho, performance, experiência artística, impermanência, tempo.

ABSTRACT

I propose, based on my practice, an experience of extended time, sedimentary – time as a delay. My interest in different temporalities, temporalities different from the linear and chronological temporality, is related to Benjamin’s idea of narrative, in which the reminiscences and their relations with the present update the past allowing

a perception of the world as a fragment, flow of ideas, memories, simultaneous events, co time-attendance and collection of knowledge. I transpose this idea to my performatic drawings, in which the intent is to allow perception of layers of temporal strata. They are impermanent drawings in which time acts to transform them by the very nature of the material, and the way I use it. The noncompliance of the work to a single support allows it to be perceived as a spiral, a dance around itself, in which the image is moving. This generated by films, photographs, residues and traces of an action that became visible. An allusion to the Barthe's idea of trace when he wrote about the drawings by Cy Twombly. Performatic drawings intend to provide an artistic experience of belonging to the time we live in. The *delay* as a process, such as homing to experience. A detour to the acceleration provided by the last-generation communication technologies, a time of urgency and effectiveness. Umberto Eco says that "one of contemporary problems is the abundance of irrelevant information, and the difficulty in selecting them." Therefore we face a loss of memory, which for Eco "is our identity, our soul." Without soul we are treated as animals, he says. I sense a resonance between the abundance of information and the high speed to which we are subjected. Both relate to a lack of belonging to time. I relate to the impoverishment of the experience reported by Benjamin to this lack. Performatic drawings in which the body, the environment, the sound and image (real and virtual) dialogue, creating events that allow other means of access to daily life; they are different possibilities of experimentation different from urgency, the world of rush, which robs us of the perception of different temporalities.

Keywords: Drawing, performance, artistic experience, impermanent, time.

Desenhos Performáticos — Temporalidades

No início do século XX Walter Benjamin relacionou a velocidade e a mobilidade adquirida a partir das novas tecnologias ao empobrecimento da experiência que se dá pelo convívio, pela prática de tarefas diárias. Para Benjamin a mediação das experiências pela máquina tornou o sujeito isolado. Analisa esses fatos a partir do desaparecimento da narrativa, que segundo o autor, é proporcionada por essas relações sociais. Benjamin localiza nessas relações a diferença entre narrativa e informação. Em relação a informação diz que ela necessita de explicação, de uma verificação e se esgota no momento em que deixa de ser novidade. A narrativa, por sua vez, tem como matéria prima a vida humana. O contato social, diz Benjamin, permite ao narrador incorporar à sua narrativa as experiências narradas por outros. Ao contrário da informação não precisa de verificação, essa é substituída pela exegese que não se preocupa com encadeamentos exatos dos acontecimentos. Na narrativa a maneira que os fatos se inscrevem no fluxo insondável das coisas é que é levada em consideração. Sendo assim a natureza da narrativa é sedimentar, estratificada, processual. Ela demanda memória que na contemporaneidade se encontra esvaziada para garantir a integridade da consciência (em constante estado de alerta, em expectativa contínua para acompanhar o fluxo abundante de informações).

Essas idéias¹ de Benjamin, nas quais as reminiscências e seus agenciamentos com o presente atualizam o passado permitindo uma percepção do mundo como fragmento, fluxo de idéias, memórias, acontecimentos simultâneos, co-presenças temporais e coleção de saberes, reverberam com meu interesse por temporalidades diferentes da temporalidade linear e cronológica. Transponho essa idéia para meus desenhos performáticos, nos quais a intenção é a de permitir a percepção de camadas e de estratos temporais; contraponto ao mundo da urgência.

Em Agosto de 2010 realizei a exposição *De Desenho*². Apresentei as obras *Arrastado*, constituída de cinco desenhos feitos com pó de grafite em atrito com minhas mãos sobre uma folha de papel com dimensão de 1.08 X 1.61m (cada) e um filme no qual eu performo os desenhos. Também fizeram parte da exposição oito desenhos executados com pó de grafite depositado sobre papel e dez fotografias das mãos ao performarem tais desenhos (pertencem a série *Mãos* que desenvolvo desde 2005). E ainda a série *Desenhos de Fuligem* na



Fig. 1 Vista da exposição De Desenho. Centro de Cultura Fazenda da Posse. Barra Mansa, RJ. 2010 *Vitrine para Jan Fabre* Instalação; lápis azul sobre parede e espelho; 2010. Foto. Jesse. Fonte: acervo pessoal

qual oito desenhos foram realizados com fuligem; e por fim as imagens em movimento da obra *Desenhopógrafite*.

As obras são desenhos impermanentes nos quais o tempo age de modo a transformá-los pela própria natureza do material, e de como o utilizo. A não aderência da obra à um único suporte permite que ela seja percebida como uma espiral, uma dança sobre si mesma, na qual a imagem está em movimento. Este gerado por filmes, fotografias, resíduos e vestígios de uma ação que se tornou visível³. As fotografias das mãos que performaram os desenhos e os próprios, assim como as imagens em movimento de



Fig. 2 *Vitrine para Jan Fabre* Instalação; lápis azul sobre parede e espelho; 2010. Estúdio Dezenove Santa Teresa, Rio de Janeiro. Foto. Rafael Adorján. Fonte: acervo pessoal



Fig. 3 *Respiração*. Instalação; grafite e fita adesiva; 2007-2008. Foto: Lucia Vignoli. Galeria do atelier do Instituto de Arte da UERJ. Fonte: acervo pessoal

performances silenciosas geradoras de mais desenhos, estão em permanente diálogo-dança, permutam seus lugares e suas ordens de se revelarem. Uma maneira de utilizar a idéia de repetição como brechas no entendimento do mundo. Deleuze se refere à aberturas ao dizer sobre como os artistas utilizam a repetição. Para o autor o artista “introduz um desequilíbrio, uma instabilidade, uma dessimetria, uma espécie de abertura, e tudo isso só será conjurado no efeito total”⁴. Isso porque a repetição se dá, segundo Deleuze, por combinações entre exemplares e seus elementos e não pelo conceito do que é idêntico.

Em *Vitrine para Jan Fabre*, uma referência ao artista francês que pensa o desenho de modo ampliado questionando sua natureza⁵, risquei com lápis azul todo o interior da vitrine do Estudio Dezenove⁶ colocando no chão um espelho (do tamanho de uma folha de papel que utilizo regularmente — 80 X 60cm) em posição inclinada. A experiência corporal envolvida na ação de desenhar se presentifica mais uma vez nos gestos, nas linhas e no visitante. A idéia de repetição se dá pelo acúmulo, este opera o espaço denunciando a relação entre meus desenhos performáticos e a dança. As linhas em cor azul reverberam no espelho que permite um mergulho, ou uma vertigem, como percebeu um espectador. *Vitrine para Jan Fabre* é um desenho amplificado

pelos suportes: paredes, teto e espelho; e pela força, o enregon como diz Barthes que “torna visível a ação”⁷.

Mesmo enregon que se presentifica nas fitas crepes da obra *Respiração*. Esta é constituída de fitas, coletadas e armazenadas, e que foram utilizadas para fixar o papel de desenhos anteriores. O movimento coreográfico entre o tempo anterior, o tempo presente e o tempo ulterior se revela no registro, em grafite, dos gestos dos desenhos que não se encontram nas fitas. Estas operam brechas, intervalos, lugares de passagem, de trânsito, de outras temporalidades. Possibilidade de habitar um entre espaço-tempo, por uma ponte, porta, túnel ou imaginação. Passar de um dentro para um fora, voltar para o dentro e sair novamente; ou pertencer a territórios desiguais mantendo fluidez no pertencimento.

A respiração, entrada e saída de ar num constante ir e vir, tem relação com marcações, com ritmos e com sonoridade. Inspirar, expirar, inspirar, expirar: Respiração. O ar ocupa ambos os espaços – interior e exterior – numa cadência ininterrupta e involuntária. Ele habita entre espaços-tempos.

Os Desenhos performáticos, tem a intensão de proporcionar uma experiência artística de pertencimento ao tempo que se vive, além de ser um questionamento sobre a natureza do desenho. A repetição e acúmulo são como metáforas da *demora*, possibilidade de perceber o processo, de habitar uma experiência.

São desenhos nos quais o corpo, o ambiente, o som e a imagem (real e virtual) estão em diálogo gerando acontecimentos que permitem outros acessos ao cotidiano, diferentes da urgência, do mundo da pressa, que nos rouba a percepção de outras temporalidades.

Desenhos performáticos são ações, são a excessão que ativa a memória abafada pelo *status quo*. Reverberações do que diz Jean-Luc Godard “a cultura é a regra e a arte a excessão”⁸.

NOTAS

1. Empobrecimento da experiência verdadeira (que segundo Benjamin se dá pelas relações sociais) e agenciamentos entre passado e presente, (tornado possível, nos diz Benjamin, pela narrativa).

2. A exposição *De Desenho* com curadoria de Fernanda Pequeno, foi realizada no período de 13 de Agosto à 12 de Setembro de 2010 no Centro de Cultura Fazenda da Posse, em Barra Mansa RJ.

3. Uma alusão à idéia de traço de Barthes ao escrever sobre os desenhos de Cy Twombly. O referido texto está no livro de Roland Barthes, *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira 1990.

4. DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Edições Graal. 2006.p.44

5. O castelo Tivoli em Malines representa uma das diligências mais notáveis da investigação que Fabre efetua sobre a natureza do desenho” Na obra *Tivoli* Jan Fabre riscou o castelo “inteiramente com caneta esferográfica Bic. Grandes panos de papel de seda foram recobertos

de caneta Bic e fixados em seguida sobre o castelo. Assim apareceu em Malines um castelo azul de conto de fadas"; diz Hugo de Greef em entrevista com o artista, disponível no site: <<http://www.angelos.be/EN/works/19>>

6. O trabalho Vitrine para Jan Fabre foi realizado no Estudio Dezenove que está situado no bairro de Santa Teresa, RJ; em Junho de 2010. A vitrine funciona como uma galeria e seu interior pode ser visto da rua.

7. Roland Barthes, *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira 1990.

8. Frase retirada do filme de Jean-Luc Godard *Je Vous Salue Sarajevo*°.

REFERÊNCIAS

BALTHAR, Nena (Ana Adelaide). *Desenho: Uma Habitação no Tempo* (dissertação de mestrado - Instituto de Artes da UERJ). Rio de Janeiro, 2009.

_____. *Temporalidades Possíveis*. Concinnitas, revista do instituto de artes da UERJ. Ano 10 - vol.2 – N15 – Dezembro de 2009.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – magia e técnica, arte e política*. Brasiliense: São paulo, 1993.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira 1990.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Edições Graal. 2006.

Nena Balthar

(Ana Adelaide Lyra Porto Balthar) - nbalthar@gmail.com.

Artista e professora. Mestre em Artes - Instituto de Artes da UERJ/2009.

Bacharel em Gravura – EBA-UFRJ/1988. Formação livre no MAM e na EAV- Parque Lage entre 1986/1988 e 1999/2005. Participou de projetos de educação em museus e centros culturais como Museu do Açude, Paço Imperial, Museu Nacional de Belas Artes e SESC-RJ. Fez parte da equipe de educação do MAM-RJ -1999/2006. Foi professora de Litografia na EAV – Parque Lage de 1990-1992; onde permanece como professora no curso de Crianças e Jovens. Realiza exposições no Brasil e exterior, recebeu prêmios no 1º Salão Candido Portinari e 1º Salão de Inverno da U.F.R.J. Em 2010 foi contemplada pelo edital do Programa Rede Nacional Funarte de Artes Visuais – 7ª edição com o projeto Via de Mão Dupla. <<http://projetoviademaodupla.blogspot.com/>>

The background of the cover is a black and white photograph of a building's exterior. The surface is heavily textured with peeling paint and patches of different shades of gray, suggesting decay or a layered history. A window with a metal grate is visible in the lower right quadrant. The overall aesthetic is gritty and historical.

HISTÓRIA, TEORIA
e **CRÍTICA DA ARTE**

FRANCISCO E DOMINGOS: UMA ICONOGRAFIA COMUM DE DOIS SANTOS FUNDADORES – (SÉCULOS XVI-XVII)

Aldilene Marinho César Almeida Diniz
Doutoranda do Programa de Pós-graduação em História Social da UFRJ

RESUMO

A partir da segunda metade do século XVI e, principalmente, durante o século XVII, alguns setores da Igreja católica deram início a uma política de controle da produção de imagens religiosas objetivando a construção de uma nova iconografia devocional. Com base nas diretrizes estabelecidas pelo Concílio de Trento (1545-1563) e pelos posteriores tratados artísticos elaborados por eclesiásticos católicos, alguns dos principais centros artísticos italianos emergiram, a partir do século XVI, como pontos de irradiação dessa nova arte. Além dos temas bíblicos, a representação da vida dos santos constituía parte fundamental dessa iconografia. Assim sendo, o presente trabalho tem por objetivo discutir algumas questões que envolvem a arte religiosa pós-tridentina e algumas de suas principais funções. Para isso, serão analisadas imagens de dois dos seus principais santos fundadores de Ordens: Domingos de Gusmão (1170-1221), e Francisco de Assis (c. 1182-1226). Amplamente representados através de gravuras, pinturas e esculturas, os citados santos destacam-se dentre outros fundadores de Ordens como aqueles que melhor sintetizavam os ideais da Igreja romana do período, pois personificariam as virtudes cristãs, a vitória sobre as heresias e o ideal de afirmação católica

Palavras-chave: História Social da Arte. Iconografia cristã. Pintura. São Francisco de Assis. São Domingos de Gusmão.

ABSTRACT

From the second half of the sixteenth century and especially during the seventeenth century, some sectors of the Catholic Church began to control the production of religious imagery aiming to construct a new devotional iconography. Based on guidelines established by the Council of Trent (1545-1563) and later art treaties produced by Catholic churchmen, some of the major Italian art centres emerged from the sixteenth century as the irradiation points of this new art. Besides the Biblical themes, the representation of the saints constituted a key part of that iconography. Therefore, this paper aims to discuss some issues involving the post-Tridentine religious art and some of its principal functions. For that, images from two of the main saints that founded Orders will be analyzed: Dominic (1170-1221), and Francis of Assisi (c. 1182-1226). Widely represented by prints, paintings and sculptures, those saints stand out among other founders of Orders as the ones that best epitomized the ideals of the Roman Church in that period, because they would have embodied the Christian virtues, the victory over heresies and the ideal of Catholic statement.

Key words: Social History of Art. Christian iconography. Painting. St. Francis of Assisi. St. Dominic.

Antes de apresentar a questão que será tratada nas linhas que se seguem, é preciso esclarecer que o presente trabalho tratará das primeiras impressões colhidas em nossa pesquisa de doutoramento recentemente iniciada. Por isso, esta comunicação demonstrará das primeiras considerações acerca do problema que será tratado em nossa futura tese. Assim sendo, se pretende com este trabalho muito mais apresentar algumas questões que norteiam nossa pesquisa do que oferecer respostas acerca das mesmas.

Ao trabalhar com fontes iconográficas produzidas na Europa Católica dos séculos XVI e XVII, mais especificamente, com a produção de pinturas devocionais classificadas como pós-tridentinas, uma pergunta parece incontornável: até que ponto existiria de fato um controle rigoroso da Igreja que direcionaria com rigor a execução das obras de temas religiosos? Seria essa instituição que teria ditado todos os novos temas e características evidenciadas nas imagens do período?

Cada vez mais acreditamos que existem múltiplas respostas para diferentes momentos e diferentes regiões. Isso porque o processo de encomenda de imagens devocionais envolvia diversas questões, em primeiro lugar, a que Ordem religiosa pertencia a encomenda e, por conseguinte, a imagem a ser produzida. Segundo, a diversidade de Ordens e de suas encomendas por si só, já seriam suficientes para produzir uma grande variedade de temas iconográficos, visto que essas instituições possuíam santos, doutrinas e devoções, muitas vezes, bastante diferentes e até mesmo divergentes entre si. Além disso, para a execução das imagens, era necessário discutir a escolha dos temas, dos artistas, dos materiais e, principalmente, a necessidade de arcar com os elevados custos para a sua execução. Dessa forma, frequentemente, restava para o auto clero romano somente a possibilidade do direcionamento indireto através da publicação de instruções, que passaram a ser encontradas nos tratados artísticos elaborados por membros da Igreja da época¹.

Todavia, apesar de toda a diversidade de instituições e ideais no interior da Igreja romana, alguns temas e atributos iconográficos comuns foram difundidos em diferentes partes da Europa Católica para representar diferentes santos de diferentes Ordens. Logo, se tradicionalmente desde a Idade Média os santos mais prestigiados possuíam temas e atributos que os distinguiam uns dos outros, a que se deve as características iconográficas comuns que iriam compartilhar em suas iconografias pós-tridentinas?

Atributos como a caveira, o crucifixo, o rosário, as visões e os êxtases místicos passaram a ser figurados ao lado de diferentes santos, de diferentes Ordens religiosas e, algumas vezes, até mesmo entre aquelas que nutriam entre si conflitos de opiniões sobre os caminhos que deveriam ser seguidos pelo cristianismo católico. Dois bons exemplos dessas Ordens são a dos Pregadores e a dos Frades Menores.

Fundadas no século XIII, respectivamente, por Domingos de Gusmão (1170-1221) e Francisco de Assis (1182-1226), as duas instituições iniciaram ainda na Idade Média uma série de disputas e conflitos sobre aquilo que consideravam o caminho mais adequado para que Ordens como elas pudessem crescer e beneficiar a Igreja. Espelhados nos ideais de seus fundadores, dominicanos e franciscanos discutiam, dentre outras questões, sobre a necessidade de instrução teológica de seus membros (Pregadores) ou a eleição dos Evangelhos como o único Livro necessário à vida apostólica (Frades Menores)²; sobre a institucionalização das Ordens; a observância da estrita pobreza; e até mesmo sobre qual dos santos fundadores seria aquele com maior poder no papel de intercessor³.

Mas apesar de tantas divergências, na arte religiosa dos séculos XVI e XVII alguns santos passaram a ser representados com temas e atributos comuns. Houve casos em que até mesmo foram figurados na mesma obra e em temas que não apareciam nos textos hagiográficos. Textos esses que na grande maioria das vezes serviam como base de legitimação para a representação artística dos episódios da vida de um santo.

Entretanto, Émile Mâle assegura que durante o século XVII cada Ordem religiosa mantinha fortemente os traços particulares que a representavam e, principalmente, a figura do seu santo fundador. Para tentar entender o complexo sistema decorativo adotado por essas grandes Ordens presentes em Roma após o Concílio de Trento, Mâle defende que é preciso antes de mais nada atentar para o fato de que cada uma delas tem a sua iconografia particular, aquela que a caracteriza perante seus fiéis e que, logicamente, busca também representar a visão de cristianismo defendida por aquela instituição⁴.

Alguns estudiosos já se debruçaram sobre o aparecimento de uma nova arte religiosa denominada contrarreformista que teria surgido nas últimas décadas do século XVI e teria se estendido com algumas variações até meados do século XVIII em diferentes partes da Europa e em algumas possessões coloniais europeias em diferentes partes do mundo. Sem querer aqui entrar na questão sobre se a Igreja Católica determinou ou não as diretrizes desse movimento artístico, o que nos interessa tratar é que, de fato, nas imagens religiosas produzidas na Europa católica dessa época produziu-se uma arte com características bastante distintas daquela que vinha sendo produzida desde os tempos medievais nesse mesmo local. Além disso, é possível verificar nas imagens de alguns dos santos mais populares, uma mudança significativa na escolha dos temas que representavam suas trajetórias de vida

e na forma em que eles eram representados. Um exemplo disso, é a eleição de novos atributos e elementos iconográficos em suas iconografias.

Para tentar melhor elucidar essas características, serão discutidas a seguir três pinturas que representam na mesma cena as figuras Domingos de Gusmão e Francisco de Assis, fundadores de duas das principais Ordens religiosas católicas.

Sabendo-se que no século XVI, ambos já eram detentores de uma vasta iconografia que contava através de cenas narrativas os grandes feitos de suas *Vidas*. Logo, um primeiro caminho para tentar entender a associação das figuras dos dois santos numa mesma imagem, pode ser explicado pela ressignificação das figuras de Domingos e Francisco. Tal apropriação retomaria as imagens (simbólicas) dos dois santos como sustentáculos da Igreja na época das heresias, rememorando suas atuações, que teriam durante o século XIII fortalecido a Igreja, atribuindo novamente a esses personagens, através de suas imagens pictóricas, a mesma função de suporte, desta vez, numa época em que a Igreja do pós-reformas religiosas enfrentava novas ameaças⁵. “Como S. Domingos triunfou sobre os Cátaros com o ‘talismã’ do Rosário, do mesmo modo também a Igreja podia triunfar sobre a heresia luterana.”⁶ E não por acaso os dois santos fundadores, de duas das mais tradicionais Ordens religiosas, são representados na iconografia cristã medieval, literalmente, sustentando com os seus próprios corpos a Igreja de Latrão⁷.

Assim, suas imagens deveriam ser ressignificadas e adaptadas às características da arte pós-tridentina, o que demandava, dentre outros aspectos, a representação de um dos elementos fundamentais da religiosidade da época: a busca por uma maior interiorização espiritual. De acordo com Vitor Gomes Teixeira, tal busca demandava também uma resposta na produção de imagens de culto:

Tornou-se característica, a partir da segunda metade do século XVI, uma maior interiorização espiritual na figuração artística, pretendendo-se que esta ajudasse a criar uma ambiência mais ascética e mística. Surgiu, assim, uma nova representação iconográfica dos santos, agora numa atitude contemplativa diante dos grandes mistérios da fé ou isoladamente em oração ou meditação, próprios dessa interiorização espiritual⁸.

Outra característica dessa espiritualidade contrarreformista que começou a aparecer nas artes figurativas, é o encontro místico entre um santo e as pessoas de Jesus Cristo e/ou da Virgem Maria, como passou a ser figurado também nas iconografias de Domingos e Francisco.

De acordo com Émile Mâle, além da deferência aos encontros místicos, depois do século XVI, cada Ordem religiosa apresentava aos fiéis “um tesouro de indulgências que vinha do céu”⁹: os Carmelitas tinham o escapulário; os Eremitas, o cinturão de Santo Agostinho e o pão de São Nicolau Tolentino; os franciscanos, o grande perdão do mês de agosto – concedido

no encontro místico entre Francisco, Jesus e a Virgem Maria na pequena igreja da Porciúncula, quando o Filho de Deus concedeu a “Indulgência da Porciúncula” a todo fiel arrependido de seus pecados que fosse rezar naquela igreja¹⁰ –, e os dominicanos, o rosário¹¹.

A devoção ao rosário, originada numa das visões consideradas mais célebres do Pregador, era representada em quase todas as igrejas da Ordem. De acordo com a tradição dominicana, a Virgem com o menino teria aparecido a Domingos, durante a sua estada em Albi, e teria lhe dado de presente um rosário. Ela teria lhe pedido que o rezasse em honra dos mistérios gozosos, dolorosos e gloriosos de sua vida. Em seguida, a criação e o rápido crescimento das confrarias dedicadas ao rosário na região, teriam sido fundamentais para a vitória católica sobre a chamada heresia albigense.

O aparecimento do tema se deu na iconografia de São Domingos, em data pouco precisa, mas provavelmente a partir do século XV¹². Depois da segunda metade do século XVI, teria sofrido inovações com o aparecimento de outros personagens, dentre eles, São Francisco de Assis e Santa Catarina de Siena.

O tipo iconográfico em que Domingos era representado sozinho recebendo o rosário das mãos da Virgem, teria aparecido durante o século XV e assim permanecido até o século XVII¹³. Novidades na figuração do tema apareceram não se sabe exatamente quando, mas segundo Émile Mâle, muito provavelmente somente a partir do século XVII¹⁴. Um exemplo dessas inovações apareceu na Itália, por volta de 1610, numa pintura executada por Guilio Cesare Procaccini (1574-1625) e apresenta São Domingos na companhia de São Francisco de Assis e de um grupo de Anjos, quando o primeiro recebe o rosário das mãos da *Madonna* (Ver **Figura 1**).

Na mesma cena, Francisco – que carrega na mão direita um crucifixo – oferece a Virgem, com a mão esquerda, uma maçã (ou uma pêra) quando ela tem os olhos voltados em sua direção e não na de Domingos, como acontece nas tradicionais cenas desse tipo iconográfico. Nas representações anteriores, a Virgem está olhando para Domingos enquanto lhe entrega o rosário.

Diante dessa novidade, fica a pergunta: que possível motivação (ou possíveis motivações) teria levado a Ordem dos Pregadores ou a Franciscana, ou até mesmo outro comitente a encomendar pela primeira vez esse tipo iconográfico?

Uma justificativa para o aparecimento de Francisco de Assis em um tema que tradicionalmente pertencia a São Domingos, estaria relacionada com um dos ideais da Reforma Católica que teria incentivado a devoção à Virgem Maria e ao Rosário¹⁵. A razão para tal estímulo, se dava em torno do argumento de que, já que o rosário havia ajudado Domingos a triunfar sobre a chamada heresia albigense, também haveria de ajudar a Igreja a vencer a suposta “heresia protestante”¹⁶.

Uma outra novidade já havia aparecido em um painel de Marco Basaiti (c. 1470-1530), *Cristo orando no Jardim das Oliveiras*, por volta de 1510-1516,



Figura 1. PROCACCINI, Giulio Cesare. *Madonna e a criança com São Francisco, São Domingos e Anjos*, c. 1610. Óleo sobre tela, 257 x 143 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

quando Domingos e Francisco aparecem – na companhia de outros dois santos – representados na cena que figura o episódio bíblico do título. Os outros dois santos, identificados como Luís de Tolosa e São Marcos¹⁷, apesar de dividirem a cena com o *Poverello* e o Pregador – além dos personagens bíblicos – não desfrutam do mesmo destaque dado pelo pintor a Francisco e a Domingos que aparecem em primeiro plano. Apesar da representação de Jesus e seus apóstolos na mesma imagem que os outros quatro santos, a cena não representa o tema do encontro místico, visto que, o pórtico que separa os participantes sugere separar também os dois mundos, impedindo assim que os santos tomem parte na cena escriturária.



Figura 2. BASAITI, Marco. *Cristo orando no Jardim das Oliveiras*, c.1510-1516.
Painel, 371 x 224 cm. Gallerie dell'Accademia, Veneza.

No primeiro caso, o da visão da *Madonna* do rosário por Domingos e Francisco, privilegia-se a representação dos encontros místicos entre os santos e a Virgem Maria e o Menino Jesus, que foi um tema bastante recorrente na iconografia pós-tridentinana. O favorecimento desse tipo de tema, parece ter feito decrescer o número de representações das tradicionais cenas de inspiração hagiográfica que eram as mais frequentemente figuradas desde o período medieval.

No caso de Domingos e Francisco não foi diferente. A iconografia pós-tridentina dos dois personagens criaria novos temas, muitas vezes, que nunca haviam sido representados nos grandes ciclos narrativos, executados entre os

séculos XIII e XV, e que destacavam os mais célebres episódios da vida dos dois santos.

Outro tema aparecido no século XVII, corrobora a ideia da proposital associação das imagens de Domingos e Francisco como dois santos “salvadores”. Os dois passaram a ser representados juntos numa cena muito peculiar. Domingos e Francisco aparecem figurados em pé, ou ajoelhados, com os olhos elevados ao céu, onde lhes aparecem as figuras de Jesus e da Virgem. Cristo, decepcionado com a humanidade, segura três flechas que pretende lançar sobre a terra a fim de castigar os homens por seus vícios: o orgulho, a avareza e a luxúria. Maria, Sua mãe, aparece suplicante ao Seu lado, ou aos Seus pés, e Lhe apresenta a “dois homens justos”: São Domingos e São Francisco. Os dois santos apresentados pela Virgem fariam reinar no mundo as virtudes opostas: a obediência, a pobreza e a castidade. Em seguida, Cristo “desarmado”, consente em dar mais uma chance aos homens¹⁸.

Ainda de acordo com Mâle, o tema – *A Virgem e os santos intercedem para salvar o mundo* ou *A Visão do Cristo com as três flechas*¹⁹, como a cena também ficou conhecida²⁰ – que associava os dois grandes fundadores de Ordens como intercessores da humanidade foi bem acolhido tanto por dominicanos como por franciscanos, visto que foi por eles frequentemente difundido a partir de então²¹. A imagem apresenta Francisco e Domingos mais uma vez como grandes intercessores dos homens perante Cristo, mas também e, especialmente, como salvadores. Contudo, o aspecto singular da cena fica por conta da apresentação dos dois santos, dessa vez, não apenas como salvadores da Igreja contra as heresias, mas de toda a humanidade que, através das virtudes dos dois religiosos, recebe uma segunda chance de se redimir perante Deus.

* * *

Amplamente representados através de pinturas e outras artes figurativas, Domingos de Gusmão e Francisco de Assis se destacam dentre outros fundadores de Ordens como aqueles que melhor expressariam os ideais da Igreja romana no período posterior às Reformas religiosas, pois personificariam as virtudes cristãs, a vitória sobre as heresias e o ideal de “reconquista” católica depois do advento do protestantismo.

Sobre eles, verificamos que apareceram cenas a partir do século XVI, na arte chamada pós-tridentina, que trouxeram novidades às iconografias dos dois santos, dentre essas, imagens que os associaram numa iconografia que era considerada somente dominicana, como aquela da devoção ao rosário. Além disso, outros temas apresentaram inovações, como o aparecimento de Francisco e Domingos, junto a outros dois santos, na cena da oração de Cristo no Jardim das Oliveiras.

Porque são criados novos tipos iconográficos que misturam as iconografias dos dois santos – quando elas eram tradicionalmente separadas por temas e atributos específicos de cada um deles – e porque surgem novos



Figura 3. RUBENS, Peter Paul. *A Virgem e os santos intercedem para salvar o mundo*, 1618-1620. S/ informações sobre a técnica, 5,50x3,60 m. Musée de Lyon.

temas associando as suas figuras no mesmo tipo iconográfico ainda não sabemos responder. Procuramos apontar neste trabalho apenas algumas possibilidades de caminhos a seguir na busca pelas respostas. Contudo, acreditamos que atribuir motivações puramente originárias de ações “contrarreformistas” levada a cabo pela Igreja, sem considerar e investigar mais detalhadamente os papéis que tiveram algumas das principais Ordens nesse processo, seria dar respostas simplistas para uma complexa questão que envolve uma rede de doutrinas, devoções e práticas religiosas que estavam intimamente relacionadas com a produção de imagens devocionais da época.

É preciso considerar ainda que a encomenda de imagens com temas religiosos envolvia diversos aspectos que abarcam outros fatores sociais

muito além da devoção e das ideologias das Ordens. Conforme estudos produzidos por historiadores da arte como Michael Baxandall e Francis Haskell, é possível verificar através das diferentes opiniões e demandas contidas nos contratos de encomenda, interesses conflituosos entre religiosos e comitentes e, algumas vezes, também entre esses dois grupos e os artistas, principalmente, conflitos envolvendo o financiamento dessas obras.

Portanto, diante de tantos interesses divergentes, é possível inferir certa inviabilidade de um controle mais rigoroso por parte da Igreja ou de um grupo de clérigos que tencionasse exercer um direcionamento mais rígido sobre a produção artística. Mas, por outro lado, é sabido que houve a tentativa – por parte de alguns setores da Igreja – de regulamentar, através das diretrizes do Concílio de Trento (1545-1563), a execução dos programas iconográficos de imagens devocionais. O que sabemos desde já, é que cada um dos grupos envolvidos parece ter desempenhado papéis diferentes que contribuíram para a configuração das formas e conteúdos que acabaram sendo representados na arte cristã de finais do século XVI e, principalmente, naquela do século XVII.

NOTAS

¹ Ver MOLANUS, Jean. *Traité des saintes images*. (Introduction, traduction, notes, index et iconographie par BOESPFLUG, F.; CHRISTIN, O. et TASSEL, B). Paris: *Éditions du Cerf*, 1996; PALEOTTI, Gabriele. «Discurso sobre as imagens (1582)». In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura*. Textos essenciais. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. Vol. 2, p. 77-82; FRANCISCO PACHECO. *Arte de la pintura*. (Edição, introdução e notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas). Madrid: Cátedra, 2001.

² Ver LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. São Paulo: Record, 2001.

³ Ver VAUCHEZ, André. "Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du moyen âge". *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Vol. 80, Numéro 2, p. 595-625, Année 1968.

⁴ Ver MÂLE, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII e XVIII. Tradução Ana Maria Guasch. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001, p. 411.

⁵ Ver VAUCHEZ, André. *São Francisco de Assis*. In : BERLIOZ, Jacques *et al*. *Monges e religiosos na Idade Média*. Lisboa: Terramar, 1996.

⁶ TEIXEIRA, *Op. Cit.*, p. 698.

⁷ Para o tema de *São Domingos sustentando a igreja de Latrão*, ver HALL, James. *Dictionnaire des Mythes et des Symboles*. Tradução Alix Girod. Paris: Gérard Monfort, 1994. p. 146. Para o tema de *São Francisco de Assis sustentando a igreja de Latrão*, ver HALL, *Op. Cit.*, p. 177.

⁸ TEIXEIRA, Vitor Rui Gomes. *Entre a devoção e o sentimento: a iconografia franciscana no Barroco em Portugal*. In: Fauxto Sanches Martins (Coord.). *Barroco*. Atas do II Congresso Internacional. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2003. ISBN 972-9350-79-5. p. 693-694.

⁹ Ver MÂLE, *Op. Cit.*, p. 449.

¹⁰ Ver MÂLE, *Op. Cit.*, p. 448-449.

¹¹ Ver MÂLE, *Op. Cit.*, p. 449.

¹² Ver MÂLE, *Op. Cit.*, p. 438.

¹³ Ver RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Iconographie des saints. Paris: PUF, 1958, Tomo III, Vol. I. p. 394.

¹⁴ MÂLE, *Op. Cit.*, p. 440.

¹⁵ Ver MÂLE, *Op. Cit.*, p. 438

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Fonte: *Web Gallery of Art*. Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 24 Out 2010.

¹⁸ Ver MÂLE, *Op. Cit.*, p. 437.

¹⁹ Sabe-se que o tema foi representado também por Paris Bordone, para os dominicanos de Treviso e por Bernardo Strozzi, para a Igreja de São Domingos de Gênova. Ver MÂLE, *Op. Cit.*, p. 437. Para saber mais ver LE BRAS, Gabriel (Dir.). *Les Ordres religieux actifs*. La vie et l'art. Paris: Flammarion, 1980. p. 482-483.

²⁰ Ver HALL, *Op. Cit.*, p.146.

²¹ *Idem*.

REFERÊNCIAS

BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BERLIOZ, Jacques et al. *Monges e religiosos na Idade Média*. Lisboa: Terramar, 1996.

FRANCISCO PACHECO. *Arte de la pintura*. (Edição, introdução e notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas). Madrid: Cátedra, 2001.

HALL, James. *Dictionnaire des Mythes et des Symboles*. Tradução Alix Girod. Paris: Gérard Monfort, 1994.

HASKELL, Francis. *Mecenas e Pintores: Arte e Sociedade na Itália Barroca*. Tradução Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. p. 121.

LE BRAS, Gabriel (Dir.). *Les Ordres religieux actifs*. La vie et l'art. Paris: Flammarion, 1980

LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. São Paulo: Record, 2001.

MÂLE, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII e XVIII. Tradução Ana Maria Guasch. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.

MOLANUS, Jean. *Traité des saintes images*. (Introduction, traduction, notes, index et iconographie par BOESPFLUG, F.; CHRISTIN, O. et TASSEL, B). Paris: *Éditions du Cerf*, 1996.

PALEOTTI, Gabriele. «Discurso sobre as imagens. (1582)». In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura*. Textos essenciais. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. Vol. 2. p. 75-82.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Iconographie des saints. Paris: PUF, 1958, Tomo III, Vol. I.

TEIXEIRA, Vitor Rui Gomes. *Entre a devoção e o sentimento: a iconografia franciscana no Barroco em Portugal*. In: Fauxto Sanches Martins (Coord.). *Barroco*. Atas do II Congresso Internacional. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2003.

VAUCHEZ, André. "Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du moyen âge". *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Vol. 80, Numéro 2, p. 595-625, Année 1968.

Aldilene Marinho César Almeida Diniz

Doutoranda, Programa de Pós-graduação em História Social, PPGHIS-UFRJ. Mestrado, Programa de Pós-graduação em História Social, PPGHIS-UFRJ, 2008-2010. Professora de História da Rede Pública Estadual do Rio de Janeiro, RJ. Colaboradora associada do Projeto *Website Imagem Cristã*, na área de Arte Cristã no Brasil, desenvolvido pelo Núcleo de História da Arte (NHA-UFRJ).

ARTE E NATUREZA: UMA IDÉIA DE PAISAGEM NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Ana Marcela França de Oliveira
Professora UERJ

RESUMO:

A leitura da paisagem natural por parte dos artistas modificou-se ao longo da História da Arte, tomando diversos aspectos nesse percurso. Por vezes ela foi tida como o reflexo do *estado de espírito* do artista, por vezes como o mundo visível possível (ou quase) de ser captado pela pintura. Hoje vemos em muitos trabalhos de arte contemporânea a atuação sobre o espaço, onde a obra mesma se realiza, havendo, desse modo, um entrelaçamento entre a arte e natureza. Por isso, nossa idéia será discutir o espaço natural enquanto realidade tangível, onde o trabalho artístico seria deflagrado, com todas as suas significações, na externalidade própria ao mundo palpável. Do mesmo modo, a idéia será pensar como alguns artistas contemporâneos, que tem suas obras como acontecimentos na objetividade, trabalhariam a natureza hoje, uma vez que cultura e natureza estariam unidas em suas obras, em que uma atuaria sobre a outra e vice-versa. Entre esses artistas focaremos os trabalhos *Passarela*, de Eduardo Coimbra, *O Grande Budha*, de Nelson Félix, *Green River*, de Olafur Eliasson e as intervenções do *Grupo Nuvem* sobre a paisagem da Chapada do Guimarães.

Palavras-chave: Paisagem; Arte; natureza; espaço-tempo; entrelaçamento

ABSTRACT:

The reading of the natural landscape by artists has changed over the history of art, taking various aspects of this route. Sometimes it was seen as a reflection of the mood of the artist, sometimes the visible world as possible (or almost) to be captured by the painting. Today we see many works of contemporary art on the performance space, where the same work is done, there is, thus, an intertwining of art and nature. Therefore, our idea is to discuss the natural area as a tangible reality, where the artwork would be triggered, with all its meanings, in the external world itself palpable. Similarly, the idea is to think how some contemporary artists who have their works at events such as objectivity, nature would work today, as culture and nature were united in their works, in which an act on the other and vice versa. Among these artists we would focus the Eduardo Coimbra work's, *Passarela*, Nelson Felix's *The Great Buddha*, Olafur Eliasson's *Green River*, and the operations of *Grupo Nuvem* over the landscape of the Chapada dos Guimarães.

Keywords: Landscape, Art, nature, space-time; interlacing

O acontecimento da obra de arte no espaço da realidade foi relevante em diversos trabalhos da vanguarda moderna e da arte contemporânea. O entendimento do campo de significados sugerido por esses trabalhos passou a ser deflagrado na externalidade do mundo, onde uma relação dicotômica e, portanto, distanciada daria lugar aos encontros diversos entre obra, espectador e vida. O espaço da obra se tornaria, deste modo, um desdobramento no espaço da vida, em que a realização da arte seria a sua atuação no ambiente da realidade tangível.

Em especial a partir dos anos sessenta, a presença corporal do espectador, em diversas obras, é requerida para que o trabalho de fato se realize, uma vez que a temporalidade da experiência desse espectador se torna, muitas vezes, a temporalidade da própria obra. É o que fica bastante claro no modelo de *presentness* de Robert Morris, exposto no texto *O tempo presente do espaço*, de 1978: “Agora as imagens, o tempo passado da realidade, comecem a dar lugar à duração, o tempo presente da experiência espacial imediata.” (MORRIS, 2006, p.402). Tal modo de experimentar a obra é realizado, ele mesmo, de uma maneira física, pois essa duração está diretamente relacionada ao movimento, ao estar do espectador naquele momento e naquele lugar. A duração seria, portanto, a extensão do *eu (self)* na espacialidade que se desdobra em um presente contínuo, em uma temporalidade espacial que está sempre a se atualizar.

Deste modo, a abertura da forma se faz necessária para o acontecimento da obra de arte, uma vez que a sua realização se torna dependente dos desdobramentos do entorno, sendo ela mesma constitutiva dos entrecruzamentos próprios à realidade. O que competia à profundidade de uma dada internalidade se desloca para a superfície dos acontecimentos, onde arte e vida estão a todo o momento a se confundir. Espaço-tempo seria, então, a simultaneidade das coisas no mundo: “O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real.” (idem, p. 404).

Por isso, pensaremos o espaço natural enquanto realidade tangível, onde o trabalho artístico seria deflagrado, com todas as suas significações, nessa externalidade. Do mesmo modo, investigaremos como os artistas contemporâneos, que tem seus trabalhos como acontecimentos na objetividade, pensariam a natureza hoje, uma vez que cultura e natureza estariam unidas em suas obras, em que uma atuaria sobre a outra e vice-versa.

E sendo pensada a paisagem como ambiente natural, essencialmente físico, torna-se também necessário a reflexão sobre a temporalidade que a acompanha quando experimentada corporalmente. Se estamos tratando de espaço, o tempo que estamos lidando deve ser necessariamente a temporalidade espacial, àquela semelhante à concepção de *presentidade* de Morris.

A natureza está sempre em constante modificação. Independentemente das ações humanas sobre o seu habitat, as mutações serão sempre uma constante. Um tempo estático vinculado à noção de paisagem artística deverá ser, assim, repensado, pois as obras que pretendem ser aqui discutidas tem seu acontecimento na realidade do mundo, inerente ao seu fluxo temporal. Portanto como podemos pensar o nosso “olhar” a paisagem hoje? O “aqui e o agora” apreendido pelo pincel, então, passa a ceder para um tempo fluido e ativo espacialmente, entrelaçado às interferências artísticas na natureza.

Em seu livro *Pelo espaço*, a geógrafa Doreen Massey fala do lugar como eventualidade ao afirmar que tudo está sempre em movimento, tanto as coisas relativas à Terra quanto o próprio Universo. Assim como as marés do oceano, a terra firme estaria sofrendo diariamente um processo de subida e descida, ao mesmo tempo em que as rochas estariam também a se mover. Deste modo, a noção de um ponto estável, ou de uma fixidez do lugar corresponderia a um processo, a uma *tarefa inacabada*: “Lugares não como pontos ou áreas em mapas, mas como integrações de espaço-tempo, como *eventualidades espaço-temporais*” (Massey, 2008, p 191)

Uma noção de lugar que nos faz pensar na obra o *Grande Budha* (realizada em 2000, sendo o projeto de 1985), de Nelson Felix, a qual hoje só seria encontrada a partir do uso de um GPS¹. Nesse trabalho, garras em ferro foram colocadas em volta de uma árvore em uma floresta no Acre, contando que durante o processo de seu crescimento, que leva cerca de 300 anos, tais garras seriam absorvidas, integradas ao tronco da árvore, uma vez que o interior (“um centro entrópico”) do tronco tende a se expandir para fora. E feita essa intervenção no meio de uma floresta, a própria árvore cercada tende a desaparecer entre os elementos do ambiente, ao mesmo tempo em que essas garras foram colocadas também para sumir em meio ao processo de crescimento da árvore. Deste modo, este lugar ocupado pela obra se torna incerto, quase uma abstração, tanto em relação à intervenção feita em uma árvore entre outras centenas quanto à colocação de garras em ferro intencionadas a desaparecer no devir próprio ao processo natural. Um tipo de trabalho, então, que se deixa ficar à mercê do meio, sendo ao fim parte deste mesmo meio. Uma obra que é em si o próprio processo, onde dispositivo artístico (garras) e natureza se tornam uma coisa única.

E se ocorrentes os trabalhos de arte nesse ambiente incerto, sendo os primeiros entrelaçados ao segundo para o seu acontecimento, é plausível repensarmos a noção de experiência do espaço natural, uma vez que não estamos lidando com a apreensão do “momento” em um dado suporte, mas sim com as interconexões ocorrentes no devir próprio das coisas no mundo.

A obra *Passarelas*, de Eduardo Coimbra, feita em 2008 para o Museu do Açu de, no Rio de Janeiro, é interessante para pensarmos o que seria essa experiência na natureza. Nesse trabalho, 32 m de passarelas de madeira e aço foram instaladas, permanentemente, no alto dos troncos das árvores da área externa do museu. Durante a nossa experiência da obra/paisagem convivemos com vários pontos de vistas do lugar por estarmos imersos nele, dentro do espaço mesmo que da natureza. No momento em que estamos andando pelas passarelas, adentramos por entre as árvores e por vezes alcançamos a sua altura, experimentando a paisagem de dentro dela, compartilhando o seu meio e sentindo os seus elementos (o tronco, as folhas, o musgo, o vento, o cheiro, o calor e o frio). Deste modo, nossa relação com o ambiente natural torna-se, por um momento, menos “distanciada”. Aqui nosso contato é físico, em que nossos sentidos, tato, olfato, audição, fazem parte dessa experiência do espaço real. A experiência sonora do barulho provocado pelo vento sobre as folhas das árvores também se torna diferente, uma vez que estamos entre elas, adentrados em seu ambiente e nos percebemos a centímetros de suas copas. E o mais curioso nessa exploração das diversas possibilidades dos pontos de vista é que em partes das passarelas nos deparamos com “outras paisagens”, como morros ao fundo observados das partes mais altas. Mas isso ocorre simultaneamente ao nosso estar dentro da paisagem, criando uma certa tensão, um tanto irônica, do que poderíamos chamar realmente de paisagem natural. Isso porque, segundo o curador das instalações permanentes do museu, Marcio Doctors, haveria por parte do artista um desejo de preservar a experiência visual, a entendendo como um aprofundamento da externalidade: “O ato de ver como imersão no mundo físico; como mergulho na exterioridade.”²

O fato de caminharmos sobre as passarelas requer o deslocamento de nossos corpos, originando várias *possibilidades do olhar* daquele espaço. Temos, assim, uma “paisagem móvel” que entra em acordo com o processo mutável da própria natureza (chuva, sol, frio) por, agora, fazer parte dela e que compartilha ao fim um espaço-tempo relativo e instável, fazendo da instalação permanente sempre uma experiência indeterminada.

Em 1998, Olafur Eliasson jogou um produto, o Uranio fluorescente, utilizado para analisar as correntes marítimas e fluviais, sobre o rio da parte norte de Fjallabak, na Islândia e em anos posteriores em mais cinco cidades. Tal produto pigmenta a água de verde a deixando com um tom artificial, mudando automaticamente a aparência do rio e de seu entorno. Segundo o artista³, essa coloração artificial da água acaba por tornar o rio, que passa despercebido no cotidiano, mais real na paisagem, deixando de ser *invisível* para tornar-se *visível* naquele local, mas isso ao mesmo tempo em que é criado uma espécie de hiper-realismo provocado pela cor verde sobre aquilo que seria um elemento natural.

No caso da Islândia, o evento ocorreu em um ambiente natural⁴ (os outros aconteceram dentro de cidades). O rio passava por uma região vulcânica,

caracterizada por uma paisagem cinza e rochosa, em que a cor verde na água causava uma aparência estranha ao lugar. E com isso a paisagem toda se modificou, não sendo mais aquela costumeira aos habitantes da região. Uma mudança radical que também visa a chamar a nossa atenção para a nossa convivência com o meio e para as suas alterações, sejam feitas por nós sejam pelo próprio processo natural. Algo que nos faz pensar no tempo que corre como a água e que passa tão despercebido em nossas vidas, assim como um rio na paisagem habitual. Da mesma forma, um rio é necessariamente um processo, um *entre*, um caminho entre um certo lugar (nascente) e outro (mar) - lugares estes também imprecisos na amplitude geográfica, se seguirmos a concepção de Massey (ou mesmo se pensarmos nas intersecções das coisas do mundo, de Merleau-Ponty, exposto em *O Visível e o Invisível*). O tempo age sobre o espaço que atua sobre o tempo. E Olafur quer que percebamos o que está a nossa volta, que voltemos a olhar e a pensar o espaço, seja ele urbano ou natural, mas que está continuamente em processo.

E ao trazer a realidade à tona, daquele rio, de suas correntezas e de seu movimento constante, algo de virtual foi deflagrado, uma vez que a tonalidade fluorescente é extremamente artificial à paisagem em questão. Uma espécie de hibridismo entre o natural e o artificial tornou-se visual, levantando questões sobre como veríamos de fato os fenômenos naturais e o que seria a nossa convivência com a paisagem. É como um paradoxo - não contraditório, mas como essência paradoxal - que Olafur vai trabalhar o artificial e o natural, não buscando uma resposta para o problema, mas fazendo-nos refletir como vemos e pensamos os fenômenos da natureza.

Como em Coimbra, imagem e realidade se chocam - mas não se contradizem - e convivem simultaneamente no acontecimento da obra. Como vimos, Coimbra trabalha a experiência da imagem na espacialidade real, não ressaltando a bipolaridade entre o ver e o tocar, mas os confundindo como ação conjunta no espaço real⁵. Do mesmo modo, Eliasson acaba por produzir uma imagem virtual no campo da realidade, na intenção de fazer submergir o real às nossas vistas. Porém, em ambos os trabalhos nos deparamos com algo de fictício deflagrado na e pela paisagem. Trabalhar a paisagem enquanto realidade tangível acaba por provocar uma tensão entre o fantástico e a realidade devido à imagem que se cria a partir da intervenção artística. Vemos que ao mesmo tempo em que, nesse caso, a arte se aproxima do real, o qual é ressaltado pela interação, uma tensão é criada pela "imagem artística" - que não deixa de ser também real, tangível - que surge daí. Como passarelas suspensas no alto de árvores e como um rio verde fluorescente para se experimentar o espaço. A realidade é, assim, ressaltada em sua objetividade através do absurdo criado pelo artista.

Deste modo, é proposto por esses dois trabalhos citados nos questionarmos a significação do lugar que experimentamos. Cada qual com sua forma em particular, essas obras vão pensar o espaço relacionado ao ambiente natural e a sua experimentação pelo público através da arte,

fazendo esse mesmo público refletir sobre a sua convivência com a natureza e com os seus fenômenos.

Já o Grupo Nuvem, formado pelos artistas Chang Chi Chai, Begué e Lin Lima, fez diversas intervenções na paisagem de Alto Paraíso, na Chapada dos Veadeiros, em julho de 2009. O Grupo passou mais de um mês explorando o lugar em seu aspecto natural, realizando obras que partiram da interação e da vivência com essa natureza. Em uma das intervenções, uma árvore, dentre outras, foi pintada de dourado, onde ao mesmo tempo em que a artificialidade da cor se fazia existente, a paisagem natural era ressaltada por conta dessa intervenção, a colocando no tenso limite entre a realidade e uma hiper-realidade. Em outro trabalho, chamado *Missa em Dó maior*, tubos de alumínio forma pendurados em grupos de três, na extensão de um ponto alto a outro baixo, em que com o balançar do vento eram emitidos os sons que davam título à obra. Deste modo, nesses dois trabalhos, temos intervenções na natureza que acabam por se entrelaçar intimamente com o espaço, no qual natureza e cultura se tornam uma coisa só, de tal forma que não podemos mais identificar separadamente onde começa uma e termina outra.

Portanto, se faz necessário partirmos sempre das próprias obras, ou seja, de sua *plasticidade*, para que a questão proposta por esse texto reflexivo seja desenvolvida, enxergando que as problemáticas seriam trazidas pelas obras mesmas. Por isso, não buscamos sedimentar um conceito sobre a idéia de arte, natureza e paisagem, mas intencionamos iniciar uma discussão sobre o que seria essa relação na arte da atualidade, defendendo a idéia de sua atuação na objetividade do ambiente natural. Olafur Eliasson, Eduardo Coimbra e os trabalhos do Grupo Nuvem são peças chaves para essa reflexão, tanto para analisarmos a paisagem/natureza enquanto espaço objetivo como para explorarmos a relação realidade/ realidade fantástica que os trabalhos acabam por deflagrar.

Assim, trabalhamos com a idéia de que o lugar que a obra “ocupa”, quando no espaço da natureza, se torna, também, um lugar suscetível às transformações ambientais do próprio local, por ser ela, a obra, um desdobramento na paisagem natural. Por isso se faz necessário considerarmos essa paisagem enquanto elemento ativo do trabalho, como um entrelaçamento, que tem seu acontecimento na temporalidade espacial do mundo. E devido a isso, um *site* será sempre um lugar instável e inapreensível para além de um *presente imediato*. Será sempre a iminência de se chegar a um *site specific* já experimentado.

NOTAS

¹ O deslocamento numa dimensão global, guiado por coordenadas, é algo que permeia a obra de Felix. Porém, trazendo consigo um híbrido entre espaço real e espaço mental, uma vez que coordenadas são essencialmente construções racionais de um lugar específico no espaço da Terra ou do Universo.

² O texto escrito por Doctors foi publicado no folder do Projeto Arte e Patrimônio, Paço Imperial/IPHAN, Rio de Janeiro, 2008.

³ OBRIST, Hans U. *Arte Agora!: em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006.

⁴ “Fiz também na Islândia, no campo: queria ver em um ambiente artificial e em um outro, digamos, natural, pesquisando o que um rio provoca em uma cidade ou em uma paisagem natural.” (idem, p.50)

⁵ Como no *Quiasma* de Merleau-Ponty, em *O Visível e o Invisível*, em sua noção de *visão tangível*. Nesse texto ele diz que aquele que vê só vê porque também é visto, assim como aquele que toca só toca porque é tocado, mas que só se vê porque o ver apalpa o que é visto. Ou seja, o olhar é tangível, não concluído na retina.

REFERÊNCIAS

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

HEIZER, OPPENHEIM, SMITHSON. **Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson**. In: *Escrito de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MERLEAU-PONTY, M. **O Entrelaçamento – o quiasma**. In: *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **O olho e o espírito**. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975

MORRIS, Robert. **O tempo presente do espaço**. In: *Escrito de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

OBRIST, Hans U. **Arte Agora!: em 5 entrevistas**. São Paulo: Alameda, 2006.

TIBERGHIEU, Gilles. **Nature, Art, Paysage**. Actes Sud/ École Nationale Supérieure Du Paysage, 2001.

Ana Marcela França de Oliveira

Professora substituta no Instituto de Artes da Uerj, desde abril de 2010; Mestre em História Social da Cultura pela Puc-Rio, conclusão em 2009; Especialista em História da Arte e da Arquitetura, pela Puc-Rio, conclusão em 2007.

ARCANO XIV: UMA TEORIA DA ARTE?

Antonio Leandro Barros
PPGARTES-UERJ, linha de História e Crítica de Arte.

RESUMO:

Este artigo dedica-se ao estudo cuidadoso daquilo que a décima-quarta carta do tarô nomeia "Arte", e quais os desdobramentos para o mundo artístico compreendido fora do tarô. Longe de uma proposta totalizante, esta lâmina do baralho aponta sérios questionamentos teóricos para a arte, por exemplo, como a possibilidade da Arte enquanto energia que passa de um estado a outro sem nunca se perder, apenas transmutando-se em manifestação. Tal lógica colocaria em cheque a figura do artista, pois afinal seria ele criador? Estes conceitos ecoam nas idéias mais vanguardistas de *performer*, ou *pontifex*, e da importância dos processos artísticos em si. Podemos imaginar a obra de arte como meio de travessia do princípio-fim ao fim-princípio, e o artista como ponto-equilibrante entre o absoluto e o relativo?

Palavras-chave: tarô, temperança, performer.

ABSTRACT:

This article is dedicated to the carefully study of what Temperance tarot card names "ART", and what ramifications implies for the world of art outside the tarot. Far from a proposed all-encompassing, this card points into serious theoretical questions of art, such as the possibility of art as an energy that moves from one state to another, just transmuting the manifestation. This logical place to check the figure of the artist, because after all who is the creator? These concepts are echoed in ideas more avant-garde of performer, or pontifex, and the importance of the artistic process itself. Can we imagine the artist as a point-balancing between the absolute and relative?

Key-words: tarot, temperance, performer.

Existem muitas teorias sobre arte, teorias feitas para a arte, teorias preenchidas com obras de arte. Raras, porém, são as obras teorizantes – aquelas que em si mesmas, sem timidez ou vergonha, assumem a responsabilidade de serem teoria *da* Arte. Tais obras não resultam de uma continuidade historiográfica, mas fundam uma historiografia propriamente artística. Entre estas obras pode-se apontar *As Meninas*, de Velásquez, ou *Victory Boogie-Woogie*, de Mondrian; outra destas, embora menos notória, é a carta XIV do tarô, chamada *Temperança* ou *Arte*.

Permanece mistério a origem ou o criador do tarô; embora existam muitas alegações desta origem (algumas delas conflitantes), historicamente correta é a primeira referência documentada ao baralho datada de 1376². Portanto, minimamente a vida do tarô na arte ocidental já tem uma longa história que pode ser observada em relações diversas de obras e artistas³. O sentido lógico do tarô, entretanto, permaneceu obscurecido até o século XVIII expondo-o a uma série de confusões por ter sido entendido como jogo de azar (razão de mutilações e variações dos desenhos, dos arcanos, e dos significados – chegando a casos em que nobres e aristocratas eram retratados nas cartas). Atualmente, após profundas pesquisas e estudos realizados nos últimos séculos, o tarô é considerado um alfabeto visual, ou um vocabulário plástico.⁴ Dentro deste alfabeto, cada carta do tarô corresponde a um imponderável jogo de significações entre sua iconografia e suas inúmeras iconologias despertadas diretamente pelo exercício fenomenológico do leitor; com o agravante de que cada carta deve ser compreendida como um ser-vivo – passível de reações, capaz de relacionar-se e dotado de voz, e que como tal pode vir a sofrer mudanças existenciais, interpretativas e simbólicas. Entretanto, cada carta é singular, pois sua essência permanece sempre ilesa, paciente e precisa. Portanto, o resultado do encontro entre *contemplador*⁵ (leitor) e um arcano é sempre um diálogo original e imprevisito. E nestes termos, desde já, afirmamos que o exercício interpretativo deste artigo não se pretende totalizante sobre o assunto ou tem qualquer tom de autoridade, apenas propomos alguns comentários pertinentes à questões da historiografia da Arte e do referido arcano.

A carta XIV só foi renomeada como *Arte* no século XX, no baralho realizado por Aleister Crowley. Embora muitos estudiosos rechacem tal nomeação, esta lâmina sempre foi, e continua a ser, reconhecida direta ou indiretamente como tal: ora como a “arte alquímica”, ora como a *Obra*, ou mesmo como símbolo do período renascentista.⁶ A *Temperança*, nome tradicionalíssimo da carta, é a quarta virtude cardeal (moderação, colocar sobre limites, domínio da vontade) e o primeiro degrau da escada de Rá (ascensão à perfeição; primeiro passo rumo à iluminação); de modo geral, ela encarna a idéia de harmonia e equilíbrio.⁷

Conforme todas as outras cartas, a *Temperança*⁸ se apresenta em traços medievos de representação, típicos de iluminuras. É notável que todo o



Arcano XIII: A Temperança; segundo a restauração Camoin-Jodorowsky do tarô de Marsella.

baralho esteja “pintado” sem gradação ou mistura de cores, ou mesmo efeitos de iluminação como o claro-escuro. Apenas dez “cores” dão vida ao baralho: branco, azul claro, azul escuro, amarelo claro, amarelo escuro, carne (pele), verde claro, verde escuro, vermelho, e preto. Nota-se que linhas negras são responsáveis a alusões de sombreados e volumes, e circundam todos os “espaços” de cor gerando um efeito semelhante a um vitral (ou melhor, segundo o qual linhas negras envolvem vidros coloridos conferindo um todo imagético que responde à iluminação que lhe chega por trás em direção ao observador). Esta curiosa formação independente de luzes do espaço representado ressalta a máxima característica das cartas do tarô: elas mesmas se *eluminam*, isto é, elas têm luz própria, são lucigênicas. Logo, forma-se uma questão interessante para a crítica, pois sua luz interpretativa não é aquela refletida ou reflexionada, mas a atravessada de dentro para fora. O que torna desnecessário que o contemplador a ilumine com suas luzes intelectuais como a um espelho. Daí a idéia de oráculo, porque, ao contrário, é a carta quem ilumina o leitor ou contemplador – como um vitral (o que faz da crítica um *prophête* ou *profeta*, “aquele que fala em lugar de algo”).

Particularmente na iconografia da lâmina em questão, que se assemelha à do signo de aquário e a qual não pretendemos esgotar em um simples artigo, eis o ato de temperar – harmonizar, pacificar, moderar. Situado em um local raro e onde não surge nada além do horizonte, um tipo angélico movimenta um líquido de um recipiente para o outro. O líquido, entretanto, não obedece às leis físicas, como a gravidade, de forma que todo seu conteúdo é transmitido de um jarro a outro sem que se perca nenhuma gota. Ademais, é um líquido ondulatório, dotado de certa rítmica, representação que na história da arte tradicionalmente caracteriza “energia”.⁹ Curiosamente, o anjo não olha para o seu trabalho, para o valioso conteúdo, ele não atenta para os pormenores. Mas também não se distrai porque se encontra em meio ao nada; ele apenas realiza: *atua passivamente*. Seus olhos têm a pupila de cor amarela, cor absolutamente estranha às pupilas, o que indica, como o próprio *arcano-vitral*, que a luz interior transpassa sua visão fisiológica. O anjo é livre e dotado de asas para ir onde bem entender; permanece num deserto, porém, num local insípido e inóspito a realizar o trabalho mais importante que se pode imaginar. Este anjo-criador trabalha em *plena solidão*, em um vôo em que o horizonte se curva e o céu se descortina.

Símbolo da alquimia (*al-khem*: “fundir-se ao divino”; termo semelhante ao ocidental *religião*, “re-ligar”, ou ao oriental *yoga*, “união”), esta lâmina é cena da criação¹⁰, representa a complementação do ativo ao passivo – ativo no gesto, passivo na concepção, harmonização entre recepção e doação. Dentre os arcanos maiores numerados de um a vinte e um, a carta XIV é a síntese da etapa intermediária de sete arcanos.¹¹ Ela está em relação direta com os arcanos VII e XXI: o *Carro* e o *Mundo*, respectivamente. Grosso modo, a temperança integra todas as antíteses, desde o particular ao universal, desde o “veicular” (*Carro*) ao “todo” (*Mundo*): os dois vasos que o anjo segura. O próprio anjo, em si, correspondente a esta síntese (ou composição); não é possível discernir sua identidade sexual, e a sua vestimenta dividida em duas cores ao meio reforça seu caráter andrógono – prenúncio da última carta do ciclo maior, *O Mundo* (XXI), a plenitude em si¹².

“É a entrada do espírito na matéria, o símbolo de todas as transfusões espirituais. O gênio alado realiza e encarna sobre o plano material as obras da Justiça, mas não cria nada por si mesmo. A Temperança contenta-se em passar, de um recipiente para outro, um líquido ondulante que permanece inalterado, sem que jamais se perca uma gota sequer. Somente o vaso muda de forma e de cor.”¹³

Mas até aqui, este arcano não representa a criação artística em nenhum meio e nenhuma linguagem. Não surge a figura do escultor, tampouco a do pintor, ou do arquiteto, do escritor, do músico, do dançarino ou do ator. Então por que o título *Arte*, e quais relações entre este arcano e a Arte propriamente compreendida? Se aplicarmos ao arcano como um todo o título *Arte*, significa estabelecer que a Arte não esteja em nenhum jarro, e nem mesmo no anjo; temos que admitir que a Arte esteja no processo, ou antes, *seja o processo*.

Porém, assim, é necessária a pergunta: qual processo? Temos a impressão de que nada ocorre, e, no entanto, a carta nos afirma que tudo ocorre. Paradoxalmente, este é precisamente um bom indicio de que esta lâmina tem reais vínculos com a Arte, pois o que é a Arte senão “o fazer tudo sem fazer nada”? Está claro que ao *contemplar* uma pintura, o contemplador vê o que não viu de fato, escuta o que não escutou, sente o que não sentiu; o mesmo se aplica a literatura e o leitor, ou a qualquer outro meio artístico. Portanto, a Arte faz tudo fazendo nada.

E esta ação coloca o anjo na posição do artista? Esta não é a posição do pintor, do escultor, do escritor ou do dançarino – é a situação do autor. Toda criação artística tem lugar num deserto, um deserto plástico; do contrário, a obra de arte seria banal e vulgar, desnecessária, repetitiva. É preciso um deserto para a criação de uma obra de arte, afinal toda obra é um acontecimento do reino do impossível. O artista então seria aquele com os pés no chão embora dotado de asas para voar, e o dono de uma visão luminosa. O anjo seria um esvaziamento do sujeito – o artista abandonando ao processo, para que assim o processo o preencha, o plenifique. Afinal, se o líquido ou fluido apenas circula de uma forma à outra, não é o artista o criador, é a própria Arte. Segundo este arcano a obra não vem **do** artista, vem **através** do artista. O artista é o canal, mas a Arte é a fonte. Um é condição, o outro é causa. Por isso *obra de Arte* – e não obra *de* artista. O *autor* (pintor, escultor, escritor...) é então *tradutor*, transfere para linguagem dos *assistentes*¹⁴. O que este arcano nos apresenta é a Arte como este fluido, este fluxo, certa energia que não se perde, não se cria e nem se destrói, apenas se transforma, transmuta.¹⁵ Assim, a primeira jarra pode ser compreendida como o Inconsciente, ou o Superconsciente, ou ainda o Mundo das Idéias, ou a Verdade, ou a Justiça (conforme o tarô) – é algo essencial, para além de toda sociologia ou antropologia; é como um estado de Consciência (não à toa o anjo traz uma flor no alto da cabeça, símbolo da iluminação). De qualquer maneira, trata-se de uma transformação de um estado essencial para o existencial, ou seja, dar forma a idéia, ou idéia a forma.¹⁶ É, em suma, *realização* – ação do tornar real, permitir que o real atue: poesia¹⁷. Dir-se-ia um trabalho alquímico.

Contudo, o artista não é simplesmente receptivo, mas também dativo; ele não é espelho passivo que recebe a luz, mas chama ativa que produz a luz; a arte não acontece ao artista, como a queda a uma pedra, pois o artista cria a arte. “*O objeto impessoal da arte deve ser aureolado pelo sujeito pessoal do artista; deve haver uma personalização do impessoal*”¹⁸ – por isso o anjo tem a flor da iluminação do topo da cabeça e tem a própria cabeça luminosa. A compreensão do artista como condicionante ao invés de causador, faz ecos na expressão socrática de que o filósofo seria a parteira das idéias.

Conforme provérbio oriental: *todo conteúdo se revela segundo o recipiente*. Então, a *obra* de arte localiza-se no segundo jarro: é o realizado – seria neste jarro que se faz presente o talento do artista, a maneira pela qual ele dá

existência ao “líquido”; razão dos diferentes “estilos”. E nesta lógica o artista passa a ser, irrevogavelmente, o *performer* (o *per-formador*), espécie de *demiurgo* (*demi*, “metade”, *urgo*, “formador”; semi-criador). Segundo Jerry Grotowski:

“o performer é um estado do ser”, “sabe ligar o impulso corporal à sonoridade (o fluxo da vida deve se articular em formas). As testemunhas entram em então em estados intensos porque, eles dizem, sentiram uma presença. E isto, graças ao Performer, que é uma ponte entre a testemunha e alguma coisa. Neste sentido, o Performer é pontifex, fazedor de pontes.”

Grotowski indiretamente também clarifica o que representa o “anjo-artista” ou o “autor-tradutor”. Segundo o teatrólogo, em um estado normal, cotidiano, distinguimos nosso *Eu* em *corpo-e-essência*. Contudo, “o processo está ligado à essência e, virtualmente, conduz ao corpo da essência”. Portanto: “quando nós nos adaptamos ao processo o corpo se torna não-resistente, quase transparente. Tudo é leve, tudo é evidente!”. Entendendo por “processo” o agir artístico.

A propósito, etimologicamente *Arte* (*ars*, *artis* em latim) guarda necessária correspondência com o agir. Repete-se: *Arte* tem correspondência com agir. Em outras palavras, não é o artista que age, mas é artista por agir em conformidade com a *Arte*, por agir em conjunto. Por isso é anjo (“os anjos conseguem voar porque dão pouca importância a si mesmos”¹⁹); por isso é andrógeno (“se fizerdes um o masculino e o feminino, de maneira que o masculino não seja mais masculino e o feminino não seja mais feminino – então entrareis no Reino”²⁰); é um “vidente-agente”, “deve dar forma ao *sem-forma*, nome ao *inominado*, colorido ao *incolor*; deve saber manifestar o *imanifesto*, visibilizar o *invisível*”²¹. Não há autor auto-suficiente. Dessa maneira, o artista é *performer* e a *Arte* é *performing*, mas a obra de arte não, ela é pós-forma. Ela conserva algo de *miraculum*, aquilo digno de ser visto, contemplado. A obra é resultado oferecido as testemunhas, é meio e não fim, caminho para a essência.²²

A *Arte*, assim, é vislumbrada como um “Universo”: **una** em essência e **versificada** em existências, ou mesmo diversificada em obras. O que implica pensar que as obras de arte embora distintas – muitíssimo distintas em estilos, movimentos, materiais, artistas, motivos e temas – não estão separadas. Em outras palavras, há um elo essencial entre todas as obras, e daí surge a razão pela qual é possível imaginar uma real historiografia da *Arte*. Toda obra de arte contém em si o fluxo do passado e do futuro artístico, conforme representa o arcano; afinal a obra tem lugar no não-tempo e no não-espaço, ou seja, no eterno e infinito. A obra de arte, então, não imita o mundo, imita a priori a própria criação dele.

*“El arte juega sin sospecharlo com las realidades últimas y sin embargo las alcanza efectivamente. Del mismo modo que un niño nos imita con su juego, nosotros imitamos en el juego del arte las fuerzas que han creado y crean el mundo.”*²³

NOTAS

¹ “A arte atravessa as coisas”. Paul Klee. *Teoria del arte moderno*. Cactus, 2008, p. 42.

² Em Berna, neste ano, foi proibido o jogo de cartas; segundo: *Tarot de Marseille*. Editora Camoin, 2004.

³ Existem atualmente alguns baralhos que atribuem suas iconografias a artistas como Mantegna e Botticelli, contudo é improvável ou incerta tal afirmação apesar de algumas relações entre as obras destes artistas e os arcanos do tarô. Todavia, a história da arte não é isenta na criação de baralhos de tarô: ao menos Salvador Dalí dedicou-se a realizar um baralho inteiro, no qual mistura suas pinturas e desenhos com colagens de outras imagens da história da arte.

⁴ Ainda que muitos o utilizem como meio adivinhatório, linha do tempo ou oráculo. Entre os referidos estudos encontram-se os de Court de Gebelin, Papus, Eliphas Levi, Aleister Crowley, Ouspenski, Arthur Edward Waite, Carl Gustav Jung, Oswald Wirth, e Alejandro Jodorowsky entre outros.

⁵ A palavra contemplar é preferível à observador ou espectador, pois confere a idéia de “juntar-se ao acontecimento”.

⁶ A maioria dos mestres de tarô ignora sumariamente as alterações nominais realizadas por Crowley, optando por trabalhar com os modelos mais tradicionais. Todavia, se as alterações não são unanimidade, os motivos destas não parecem criar maiores problemas; na verdade, é praticamente consenso de que os diferentes nomes (como *Mundo* que passou à *Universo*) são apenas questão de comunicação e não de conteúdo. As maiores críticas são em relação às diferentes iconografias, que necessariamente geram confusões iconológicas.

⁷ O que no período do renascimento italiano e europeu foi interpretado como equilíbrio matemático ou espiritual. Bom exemplo é a carta XIV desenhada por Alan Moore em *Promethea N° 12*, na qual a *Monalisa*, de Leonardo da Vinci, é a figura principal da carta – lembrando que na pintura original é a figura da *Monalisa* que equilibra os dois lados conflitantes da paisagem ao fundo.

⁸ Tendo em vista a enorme variedade de baralhos e representações já referidas, optamos por utilizar aquele que é considerado majoritariamente como o mais tradicional ou mais próximo do genuíno “tarô desconhecido”. Para tanto utilizaremos o tarô de Marsella segundo a restauração realizada por Philippe Camoin e Alejandro Jodorowsky. O baralho de Marsella deu origem aos mais profundos e interessantes estudos sobre o tarô trazendo em sua bibliografia autores como Carl G. Jung, Jean Chevalier & Alain Gheerbrandt, e A. Jodorowsky.

⁹ Tradicionalmente, a “energia” é representada em raios ondulatórios, por exemplo, os raios Solares: quando representam a energia solar, o calor, são ondulados (como a chama do fogo), e quando caracterizam a luz são diretos e em linhas retas (conforme as imagens de antigos relevos egípcios).

¹⁰ Entendendo por “criação” um ato inaugural, aditivo. E não a mera atividade de criar como produção, isto é, semelhante a “criação de gado”. O verbo “criar” é aqui um termo para designar uma *realização*.

¹¹ Primeira etapa: *Mago, Sacerdotisa, Imperatriz, Imperador, Papa, Enamorado, e O Carro*; segunda etapa: *Justiça, Eremita, Roda da Fortuna, Força, O Enforcado, Carta XIII, e Temperança*; terceira etapa: *Diabo, Torre, Estrela, Lua, Sol, O Juízo, e O Mundo*. “Esta mesma distinção, espírito, alma e corpo, é encontrada em nas relações dos três setenários: do Mago (I) ao Carro (VII), os valores do espírito; do Justiça (VIII) à Temperança (XIV), os da alma; e do Diabo (XV) ao Mundo (XXI), os do corpo. (...) No interior de cada setenário, os três primeiros arcanos opõem-se aos três seguintes e o sétimo traz o todo de volta à unidade (WIRT, 77); o que põe em valor a significação sintetizante do Carro (VII), da Temperança (XIV) e do Mundo (XXI): dominação da vontade no mundo do espírito (VII), do equilíbrio no mundo da alma (XIV), do movimento no mundo do corpo (XXI)”. Em: Chevalier & Alain Gheerbrandt, *Dicionário de Símbolos*. Editora José

Olympio, 19° Ed., 2005, págs. 865 e 866.

¹² Como exemplo, Crowley ao aplicar os arcanos maiores do tarô à Árvore da Vida, da Cabala, colocou a carta da Arte no “caminho” que liga *Yesod* (Fundamento) a *Tipareth* (Beleza), caminho este situado exatamente entre as sephirots que representam Mercúrio e Vênus (Hermes e Afrodite respectivamente: “Hermafrodita”). E ainda afirma ele: “*This card represents the Consummation of the Royal Marriage which took place in Atu VI [O Enamorado]. The black and white personages are now united in a single androgyne figure.*” Aleister Crowley. *The Book of Thoth*. Editora Samuel Weiser, 1991.

¹³ Chevalier & Alain Gheerbrandt, *Dicionário de Símbolos*. Editora José Olympio, 19° Ed., 2005, p. 874.

¹⁴ Note-se a dupla importância da palavra assistente: é tanto aquele que assiste alguma coisa, quanto aquele que assiste à alguma coisa. O público ou observador compreendido como assistente também desempenha papel semelhante ao autor sendo passivo-ativo: autores fenomenológicos.

¹⁵ Surgem correspondências com outros campos. A ciência moderníssima defende que a única coisa existente no Universo é energia. Tudo é energia, porém em diferentes formas. Assim, a energia não pode ser criada e nem destruída, toda a energia é apenas transformada de uma coisa em outra. Adaptação perfeita da premissa de Lavoisier: “*na natureza [universo?] nada se cria, nada se destrói, tudo se transforma*”. Interessante também é atentar para a palavra “*transforma*”: além da forma.

¹⁶ Segundo a aplicação cabalística de Crowley, integrar fundamento e beleza: integrar as idéias luminosas do Sol com as vontades poderosas da Lua.

¹⁷ A palavra grega *poesis*, da qual temos “poesia”, é derivado do verbo *poieo*: “fazer”, “realizar”.

¹⁸ Huberto Rohden. *A Filosofia da Arte*. Martin Claret, 2007, p. 58.

¹⁹ G. K. Chesterton. *Ortodoxia*. Editora Mundo Cristão, 2007, p. 128.

²⁰ Apóstolo Tomé. *O Quinto Evangelho*. Martin Claret, 2009, p. 44.

²¹ Huberto Rohden. *A Filosofia da Arte*. Martin Claret, 2007, p. 33.

²² Por isso toda leitura é fenomenológica, em maior ou menor grau.

²³ “A arte joga, sem suspeitar, com as realidades últimas e sem dúvida as alcança efetivamente. Do mesmo modo como uma criança nos imita com seu jogo, nós imitamos no jogo da arte as forças que criaram e que criam o mundo”. Paul Klee. *Teoria del arte moderno*. Cactus, 2008, p. 42.

REFERÊNCIAS:

AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. *Teologia Mística*. Fissus Editora, 2005.

BRINKER, Helmut. *O Zen na arte da pintura*. Editora Pensamento, 1995.

CHESTERTON, G. K. *Ortodoxia*. Editora Mundo Cristão, São Paulo, 2007.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Editora José Olympio, 19° edição, 2005.

- CROWLEY, Aleister. *The Book of Thoth*. Editora Samuel Weiser, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Editora 34, São Paulo, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34, 1998.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Edições 70, 2005.
- JODOROWSKY, Alejandro & CAMOIN, Philippe. *Tarot de Marseille*. Editora Camoin, 2004.
- JODOROWSKY, Alejandro. *Evangelios para Sanar*. Siruela, Madrid, 2007.
- JODOROWSKY, Alejandro. *Psicomagia*. Devir Livraria, 2005.
- KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. Martins Editora, 1999.
- KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Cactus, 2008.
- LEVI, Eliphas. *Dogma e Ritual de Alta Magia*. Editora Pensamento, 2003.
- LEVI, Eliphas. *A Chave dos Grandes Mistérios*. Editora Madras.
- MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*. Cosac Naify, 2007.
- OUSPENSKY, Peter Demianovitch. *The Symbolism of the Tarot: philosophy of occultism in pictures and numbers*. Forgotten Books, 1985.
- PAPA JOÃO PAULO II. *Cartas aos Artistas*. 1997.
- PAPUS. *The Tarot of the bohemians*. Read Books, 2006.
- POLLACK, Rachel. *The Vertigo Tarot*. DC Comics, 1995.
- RHODEN, Humberto. *A Filosofia da Arte*. Martin Claret, 2006.
- ROOB, Alexander. *El Museo Hermético. Alquimia & Mística*. Taschen, 2006.
- TOLSTOI, Leon. *O que é a Arte?* Ediouro, 2003.
- WAITE, Arthur Edward. *The Pictorial Key to the Tarot*. Editora Lulu.com, 2008.

Antônio Leandro Barros.

Bacharel em História da Arte e mestrando em História e Crítica de Arte pela UERJ. Realiza pesquisas relacionadas a pintura de murais, com ênfase em capelas. Suas atuais pesquisas são “A Capela de Chapingo e o suporte-capela”, “Uma modalidade da visão no ‘Lázaro’ de Scrovegni”, e “A capela de Matisse: entre o mosaico e o vitral”.

OS REGISTROS DE JOSÉ DOS REIS CARVALHO NA COMISSÃO CIENTÍFICA DE EXPLORAÇÃO AO CEARÁ E A IMPORTÂNCIA DA CONSTRUÇÃO DA NAÇÃO

Clarice Ferreira de Sá
Mestranda PPGAV – EBA/UFRJ

RESUMO

Data do século XVIII o início de série de expedições científicas que percorrem o território e fazem registros de imagens que viriam a compor coleções de Casas de História Natural na Europa. No século XIX, o número destas expedições aumenta consideravelmente tanto por influência de ideais iluministas da busca de conhecimento, quanto pela corrida de classificação de novas espécies para elevação do meio científico. Meu estudo concentra-se na primeira expedição de iniciativa brasileira, montada para reconhecer o território e melhor aproveitar suas riquezas naturais. A Comissão Científica de Exploração sai da corte do Rio de Janeiro em 1858, contando com nomes importantes como Gonçalves Dias, José dos Reis Carvalho, Francisco Freire Alemão e Gustavo Schuch de Capanema que chegam no Ceará com aparelhagem vinda da Europa servindo-lhes de estrutura para pesquisa da região em suas diferentes atividades. A expedição se divide em cinco seções que percorrem a província fazendo registros geológicos, da fauna, da flora, de minerais, bem como dos costumes dos moradores do local. Todos estes registros viriam a integrar a coleção do Museu Nacional, e com esta iniciativa o Brasil dava início a um processo mais enfático de reconhecimento de seu território, valorizando sua unificação enquanto nação pautada em ideais do Romantismo. Este processo se insere num projeto do Império para a modernização de um país, até então, muito recentemente reconhecido como colônia de Portugal, mas que buscava consolidar sua independência como uma nação coesa de proporções continentais.

Palavras-chave: Comissão de Exploração, registros científicos, Romantismo.

ABSTRACT

In the eighteenth century began a wave of major scientific expeditions that cover this territory and make records of images which would make some of the collections of Houses of Natural History in Europe. In the nineteenth century, the number of these expeditions increased considerably by the influence of Enlightenment ideals of the pursuit of knowledge, and by the race for classification of new species to increase the scientific world. My study focuses on the first Brazilian initiative expedition to explore the territory, set up to recognize it and to better leverage their specific characteristics and natural resources. The Scientific Exploration Commission leaves the court of Rio de Janeiro in 1858, with major names such as Gonçalves Dias, José dos Reis Carvalho,

Francisco Freire and German Gustav Schuch Capanema who arrived in Ceará counting with equipment that came from Europe serving for research in the region in its various activities. The expedition is divided into five sections that cover the province doing geological, fauna, flora, minerals and customs records. All these records joined the Brazilian National Museum collection, and with this initiative the nation of Brazil had a moment of more emphatic recognition of its territory, valuing its unification as a nation based on ideals of Romanticism. This process is part of a project to modernize the country, until then, most recently recognized as a colony of Portugal, which sought to consolidate its independence as a cohesive nation of continental proportions.

Key words: Exploration Commission, scientific records, Romanticism.

Desde muito antes do século XIX o Brasil já contava com explorações ao seu território, muitas delas de iniciativa estrangeira, outras organizadas por Portugal para tomada de conhecimento das riquezas que poderiam ser exploradas. Para a realização destes estudos, eram organizadas expedições científicas que percorriam determinada parte do vasto território colonial e encarregavam-se da investigação da natureza e dos costumes da região, bem como da elaboração de material cartográfico, registros sobre as ocupações urbanas e interioranas, atividades agrícolas, fauna e flora, além de coletar dados relevantes sobre os habitantes da terra. Para a elaboração de tais registros estas expedições contavam com artistas que as acompanhavam fazendo desenhos, normalmente reunidos em uma publicação que revelava as pesquisas realizadas ao meio científico da época. Por falta de interesse da coroa portuguesa em revelar ao mundo as riquezas de suas colônias era comum que fosse dificultado o processo destas publicações e é comum encontrar autores que afirmam que tais expedições fracassaram, o que não é exatamente uma verdade, dada a quantidade de registros recolhidos em museus de toda a Europa e também no Brasil.

Tais empreendimentos eram extremamente dispendiosos e, associados a eles, geralmente estão nomes relevantes. Na Viagem Filosófica ao Rio Negro, ainda no século XVIII, o incentivo é de Marquês de Pombal, enquanto outras importantes expedições do século seguinte tiveram o patrocínio de príncipes para que fosse possível não só arranhar o litoral do Brasil, mas adentrá-lo e realizar pesquisas mais significativas. Este é o caso da expedição de August Saint Hilaire que permanece aqui por seis anos (1816-1822) e realiza cinco viagens a localidades diferentes. Cito também a Expedição de Heinrich von Langsdorff de 1822, patrocinada pelo Czar russo Alexandre I e também a expedição que acompanhou a comitiva da princesa Leopoldina trazendo para o Brasil o naturalista Karl Friedrich Von Martius que seria importantíssimo para estudos posteriores e viria a influenciar importantes pesquisas brasileiras.

No século XIX tornam-se comuns expedições científicas pelo “novo mundo” em parte pela corrida para a descoberta de novas espécies e sua classificação, em parte pela busca e disseminação do conhecimento científico, movimento que surge na Europa com o Iluminismo e se reflete no Brasil durante o governo de Pedro II. Tomando emprestadas as palavras

de Cândido de Mello Leitão, “por esse tempo [...] vivíamos do reflexo da ciência estrangeira, copiando o que faziam, animando-nos ao calor das suas iniciativas”¹, e é neste contexto que surge a ideia de uma expedição organizada e realizada exclusivamente por cientistas brasileiros capazes de realizar um projeto de objetivos ambiciosos tal como a Comissão Científica de Exploração ao Ceará.

O ideal de progresso que acompanha o império de D. Pedro II faz com que sejam desenvolvidos estudos acerca do território brasileiro, para que se conheçam suas qualidades afim de explorá-las e seus problemas, afim de tentar solucioná-los. Segundo Renato Braga, “vivia o Brasil um momento de renovação política, econômica, social e urbana”². O autor afirma ainda ser “deste período o acentuado mecenato [de Pedro II] em relação aos estudos brasileiros”³. Girava em torno deste progresso da nação um clima de Romantismo⁴ que pode ser comparado, às palavras do espanhol Antonio Alcalá Galiano:

Em vez de descrições vagas, deem-nos quadros característicos de sua bela paisagem natural; em lugar das fábulas de uma mitologia exaurida, ouçamos as próprias tradições e superstições populares; em lugar de caracteres copiados de livros estrangeiros, observem a natureza humana da terra em que nasceram e escrevam com base nela; e se voltarem os olhos para o passado, familiarizem-se com a história e não terão dificuldade em vestir as suas personagens corretamente⁵.

Nesse clima, onde buscava-se o autenticamente nacional, é criado o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1838, que tinha por função principal recriar o passado brasileiro, ordenar os fatos históricos ocorridos, demarcar o território e as fronteiras culturais, além de criar para o Brasil uma narrativa coerente. “A música, a literatura e as artes visuais vão fazer parte nesse momento do esforço político de construção do imaginário da nova nação, buscando os temas nacionais dentro de um modelo de história celebrativa”⁶. Era de extrema importância que um artista acompanhasse as expedições realizadas, pois o registro através da imagem faria parte da formação deste imaginário brasileiro.

É através do incentivo do Estado e da vontade de conhecer e documentar o território que o Instituto Histórico propôs então ao governo imperial que fosse realizada uma expedição científica brasileira para explorar as províncias menos conhecidas do império, indicando as do nordeste para iniciar a pesquisa. Tão logo aceita a proposta, em 26 de maio de 1856, o IHGB ficou encarregado de nomear os participantes de tal expedição, chamada Comissão Científica de Exploração⁷. Era exigido dos participantes da Comissão que recolhessem material para a formação de uma coleção para o Museu Nacional, contendo “produtos dos reinos orgânico e inorgânico, e de tudo quanto pudesse servir de prova do estado de civilização industrial, usos e costumes dos nossos indígenas”⁸.

Para a realização de tal exploração, a expedição foi dividida em cinco seções, sendo nomeados chefes para cada uma delas e um presidente para a expedição inteira, ao qual os membros do grupo deviam prestar contas. Foram indicados os seguintes nomes para a Seção Botânica: Francisco Freire Alemão, presidente da Comissão; Manuel Freire Alemão, como adjunto de seção; José dos Reis Carvalho, que foi designado para acompanhar a expedição como desenhista, mas como no decorrer do percurso as seções seguiram por caminhos diferentes, Reis Carvalho permaneceu com as Seções Botânica e Zoológica fazendo registros juntamente com Freire Alemão. Para a Seção Geológica e Mineralógica: Guilherme Schüch de Capanema e Miguel da Silva Coutinho, como adjunto de seção. Para a seção zoológica: Manuel Ferreira Lagos e João Pedro Villa-Real, como adjunto de seção. Para a Seção Astronômica e Geográfica: Giacomo Raja Gabaglia e, como adjuntos de seção, Agostinho Victor de Borja Castro, João Soares Pinto, Caetano de Brito e Souza Gaioso, Basílio Antônio de Siqueira Barbedo e Antônio Alves dos Santos Sousa. Para a Seção Etnográfica e Narrativa da Viagem: Antônio Gonçalves Dias e Francisco Assis Azevedo Guimarães, como adjunto de seção.

Cada uma destas seções tinha funções específicas e eram independentes umas das outras⁹, podendo seguir trajetórias diferentes. Aos encargos da Seção Botânica estavam “o estudo dos vegetais silvestres, particularmente o das árvores que fornecerem madeiras de construção, resinas, óleos, gomas ou outro qualquer produto útil; e o das plantas que possam aproveitar na medicina e na indústria¹⁰”. Deveria também recolher o nome indígena, o nome popular e os usos de cada vegetal coletado; observar o aspecto geral da paisagem quanto à sua vegetação primária e secundária, a relação dela com o terreno e as condições meteorológicas do local.

Segundo registros do IHGB, a seção Zoológica tinha:

[...] a obrigação de descrever exatamente todas as espécies de animais que encontrar, vertebrados ou invertebrados, com os seus nomes vulgares e sinonímia dos científicos, discriminando os exóticos dos indígenas. Notará a degeneração [...] que fez sofrer a transferência do seu lugar natal, assim como as modificações relativas à cor, grandeza, costumes, etc., e o lucro que a indústria tem obtido, ou provavelmente chegará a conseguir da sua aclimação em maior escala¹¹.

Deveriam também identificar os animais típicos da região, sua escassez ou abundância no local, e também identificar os animais ainda não classificados no meio científico, se possível fosse encontrá-los.

Sobre as funções da Seção Etnográfica e Narrativa da Viagem, Araújo Porto Alegre fala sobre o aproveitamento do conhecimento acerca dos indígenas para fazê-los “compartilhar os bens da civilização”¹² e faz referência às tradições históricas e o pouco estudo sobre indígenas realizados no Brasil:

Como é provável que daqui a duzentos anos poucos selvagens existam no seu estado primitivo, torna-se muito preciso que desde já se comece

a recolher a respeito deles tudo quanto for possível: até hoje isto se tem feito superficialmente.¹³

Em meados de 1858 a expedição estava formada, com praticamente toda a aparelhagem necessária comprada e sai da corte, no Rio de Janeiro, em direção ao nordeste em 26 de janeiro 1859. No Ceará os “científicos”, como ficaram conhecidos pela população, foram bem recebidos tão logo chegaram: o fato de terem levado toda uma aparelhagem proveniente da Europa chamava a atenção dos habitantes do lugar, em especial as câmeras fotográficas, que encantavam o povo.

Durante um ano e oito meses, a expedição percorreu todo o Ceará, passando também por trechos de outras províncias: Piauí, Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte. Os cientistas se encontraram novamente em Fortaleza, em abril de 1860 e, articulando suas descobertas, propuseram novas pesquisas em uma próxima viagem que duraria mais um ano. No entanto as instruções dadas na partida da expedição eram para que esta se estendesse apenas pelos dois anos já previstos, tendo que retornar, portanto, em 1861. E assim foi feito¹⁴.

Depois de um ano de expedição, corria o boato na corte e no Ceará de que a Comissão havia fracassado por não ter encontrado os tesouros esperados. Muitos passaram a classificar os cientistas como simples viajantes em busca de aventuras e distração. Gonçalves Dias envia alguns comentários ao Jornal do Comércio, para responder à crítica, lembrando o objetivo primeiro da Comissão: o registro da nação.

Os daqui [Rio de Janeiro], porém, mais ambiciosos ou mais exigentes, querem o ouro já pronto, em barra ou moeda, fechado em caixotes, para não haver muito trabalho em ajuntá-lo [...]. Nem ouro, nem prata se encontrou, senão indícios pobríssimos de ouro em alguns lugares, como Baturité, onde alguns já o batearam com pouco proveito, ou em Lavras, onde a extração difícil do metal e o pouco rendimento das minas obrigaram o governo português a desistir da empresa começada, mandando por carta régia de 12 de setembro de 1758, cessar com a exploração [...]. Veremos se são mais felizes por Inhamuns e Serra Grande, e se descobrem dessas preciosidades que mais sorriem à imaginação do povo, e de muitos que não o querem parecer¹⁵.

Ao chegar ao Rio de Janeiro, a Comissão não foi noticiada pela imprensa fluminense. “A verdade é que não se falava mais dela¹⁶”. O governo desfez a ideia de continuação das pesquisas pondo de lado a proposta trazida pelos cientistas de algumas das seções retornarem ao Ceará, limita sua apuração de dados coletados e mantém a expedição no Rio de Janeiro afim de organizar e cuidar da manutenção das peças trazidas do nordeste. O material coletado de botânica e zoologia ficou ao encargo do Museu Nacional e os objetos trazidos por Gonçalves Dias das tribos da Amazônia ficaram, em sua maioria, no IHGB. Neste ponto, há que se levar em consideração que grande parte do material recolhido pela Seção Geológica, já no final das explorações, se perde

no naufrágio do barco Palpite, responsável pelo transporte de boa parte da pesquisa de Capanema.

Dos resultados apresentados pela expedição, pode-se citar: 14 mil amostras do herbário acondicionadas pela Seção Botânica; 17 mil exemplares para a coleção zoológica do Museu Nacional, sendo 12 mil insetos, 4 mil aves, 80 répteis, diversos barris com peixes, além de mais de cem animais vivos quando da partida do navio para o Rio de Janeiro. Freire Alemão, Capanema e Gonçalves Dias contam respectivamente com diários de viagem, publicações acerca das pesquisas além de cartas e artigos escritos durante os dois anos da viagem.

Para entender a produção de imagens da Comissão das Borboletas, é necessário especificar a obra de José dos Reis Carvalho e Francisco Freire Alemão. É importante entender sua função dentro da expedição e sua formação anterior¹⁷: o primeiro com Debret e na Academia Imperial de Belas Artes; o segundo na Faculdade de Medicina no Rio de Janeiro e em Paris. Faço aqui uma comparação entre as gravuras publicadas por Francisco Freire Alemão em *Trabalhos da Comissão Científica de Exploração: Secção de Botânica* e a série de aquarelas de José dos Reis Carvalho do Museu D. João VI, na EBA-UFRJ. É possível associar à obra de Freire Alemão à narrativa da viagem, sempre encarando as imagens produzidas num contexto científico de registro. Seu traço é nítido e claro, como deve ser a ilustração científica, que exige o detalhamento de flor, fruto, semente e folhas em diferentes estágios (inclusive depois de ressecada). Todas estas partes devem estar distribuídas de forma que priorize a clareza da informação a ser transmitida. Não pode haver confusão visual em ilustrações deste tipo: para a ilustração científica, “a comunicação visual precede o senso artístico e os recursos técnicos da arte são utilizados com a finalidade de atingir significados formais estáveis, tornando uma descrição em imagem¹⁸”. José dos Reis Carvalho também possui algumas pranchas de flores, no entanto, percebe-se nelas um arranjo de composição diferente de Freire Alemão. É possível notar maior liberdade de traço, sendo o método de registro científico menos detalhado. Reis Carvalho procura enfatizar o belo, o exótico de cada um destes registros, mesclando em uma mesma prancha os elementos que deveriam ser separadamente executados. Também é possível perceber que, pelo tratamento dado à imagem, o pintor se aproveita das propriedades da técnica da aquarela, nomeadamente a transparência e a elasticidade da pincelada, para criar áreas de manchas e cantos esmaecidos dos desenhos. Enquanto Freire Alemão, tendo como sua principal técnica de registro a litografia, apresenta uma obra rigidamente linear primando pela clareza que concerne ao meio científico.

Atendo-me agora à obra do pintor da expedição, pude perceber uma divisão de temas: botânica, zoologia, paisagem, costumes e um registro do acampamento da expedição. Nas paisagens encontram-se desde igrejas locais até o tipo de construção que os habitantes realizavam para sua moradia, os

tipos de poços utilizados pelos sertanejos, bem como o interior de um rancho. Alguns dos registros de botânica mostram flores misturadas à presença de insetos. Nos costumes e tipos populares vemos danças, vendedores ambulantes, hábitos dos moradores e dos viajantes e também o registro de mãe e filho com uma deficiência que chama a atenção do pintor.

Este utiliza na maior parte das obras a aquarela que possibilita ao artista variadas formas de representação por sua elasticidade, facilidade de execução – basicamente composta de goma e pigmento – e transporte. A aquarela é um dos materiais mais utilizados em pintura ao ar livre, pois o transporte tanto de suas tintas quanto de seu suporte é leve e simples. José dos Reis Carvalho também apresenta em sua obra o gosto pelo pitoresco e pelo exótico, estabelecendo uma relação com o Romantismo através do ideal representado. Seus registros mostram imagens que até hoje impressionam, o que dizer então da impressão causada por essas imagens na corte do Rio de Janeiro, repleta de costumes europeus e que pouco sabia dos hábitos do Brasil interiorano?

É preciso destacar que movimentos tais como Neoclassicismo e Romantismo não podem ser isolados em datas consecutivas. Os estilos compositivos não se davam desta forma, eles coexistiam e por vezes se interpenetravam. Por isso, embora a formação deste pintor tenha sido inicialmente de cunho neoclássico, o ideal que permeia toda a expedição e no qual o pintor se insere é, em sua essência, romântico. As obras produzidas na Comissão encontram-se no limiar entre arte e ciência. “O esforço político na construção do imaginário da nova nação apontam a absorção de alguns elementos românticos¹⁹”. O próprio ideal de mandar expedições registrarem o exótico e o ainda não explorado, além do interesse político e econômico, mostra também o gosto pelo *pitoresco*. Os ideais iluministas, o incentivo ao desenvolvimento do meio científico e a curiosidade com relação ao outro tornam o pitoresco fator importante destas viagens que geraram tantos registros do exotismo encontrado fora dos costumes “civilizados” europeus.

Embora a ideia que permeie a expedição tenha um caráter romântico, as imagens elaboradas tinham um compromisso com o registro científico. Este compromisso pode ser justificado nas ideias de Humboldt – grande influência na produção de artistas viajantes – que, segundo Ana Maria Belluzzo, defendia a observação direta das verdades do mundo, conforme deve ser feita a descrição da natureza pelo cientista. Sendo assim, o artista viajante tinha “a capacidade de colocar a sensibilidade em colaboração com a razão²⁰”.

Enquanto a expedição buscava registrar um Brasil desconhecido em costumes populares e paisagens, ao mesmo tempo realizava seu papel no projeto de modernização do país ao consolidar o ideal de nação que vinha então sendo desenvolvido no Império de D. Pedro II. Buscando enfatizar características em comum e tomar conhecimento das discrepâncias do território, a Comissão mostra com seus registros que o Brasil encontrava-se

preparado com intelectuais prontos a estudá-lo e extrair destas pesquisas resultados aplicáveis à indústria, à modernização das regiões e à contínua busca por riquezas que se convertessem para o Império. As imagens produzidas por José dos Reis Carvalho, condensam os costumes da região percorrida, então pouco conhecida em sua essência. Ele não nos lega somente a beleza do registro de sua viagem ao Ceará, mas também o pleno exercício de participar dessa realidade tão mais vasta que é percebida no registro dos ilustres personagens de uma terra distante da corte então regida por costumes originalmente europeus. As descobertas feitas pela Comissão Científica de Exploração mostraram a esta corte que uma região distante e bastante diferenciada em costumes, fauna, flora e paisagens, integrava uma nação recentemente independente da qual todos faziam parte.

NOTAS

1 LEITÃO, Cândido de Mello. História das Expedições Científicas no Brasil. *Brasiliana*, Biblioteca Pedagógica Brasileira, Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional, série 2^a. v. 209, 1941, p. 198.

2 BRAGA, Renato. *História da Comissão Científica de Exploração*. Ceará: Imprensa Universitária do Ceará, 1962, p.17.

3 *Ibid.*, p.18.

4 Segundo Álvaro Cardoso Gomes, o Romantismo surge no Brasil em 1836 com a obra *Suspiros poéticos e saudades* de Gonçalves de Magalhães logo seguido de *Primeiros Cantos* de Gonçalves Dias em 1847, buscando escrever uma obra autenticamente nacional. (GOMES, 1992, p. 31)

5 GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética Romântica: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1992, p. 133.

6 PEREIRA, Sônia Gomes. *Arte Brasileira no Século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008, p. 34.

7 Ou ainda Comissão Exploradora das Províncias do Norte, Expedição das Borboletas e Comissão Defloradora. (PORTO ALEGRE, 2003, p.13)

8 GARCIA, 1931.

9 As seções deveriam, sempre que possível colaborar entre si e reunir o material coletado para envio à corte, no Rio de Janeiro. Sobre a formação dos profissionais que seguiram viagem para o nordeste, sabe-se que Francisco Freire Alemão era médico e botânico, formado pela Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica do Rio de Janeiro e doutor pela Faculdade de Medicina de Paris. Ocupou a cadeira de Botânica e Zoologia da Escola de Medicina do Rio de Janeiro e teve como adjunto na Comissão seu sobrinho, também médico, Manuel Freire Alemão, futuro diretor da Seção de Botânica do Museu Nacional.³⁴ Guilherme Shüch, barão de Capanema, era doutor em ciências físicas e matemáticas, formado na Escola Politécnica de Viena. Giacomo Raja Gabaglia era matemático e lente da Academia de Marinha. Manuel Ferreira Lagos, naturalista e secretário do IHGB, foi adjunto da Seção de Zoologia e Anatomia Comparada do Museu Nacional. Gonçalves Dias era professor de História e Latim do Colégio Pedro II, foi oficial da Secretaria dos Negócios Estrangeiros. Por fim, acompanhando a Comissão como desenhista e pintor, estava José dos Reis Carvalho, aluno de Debret na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro entre os anos de 1824 e 1826 e tenente da Marinha, onde ocupou o cargo de professor de desenho na Escola Imperial da Marinha no período compreendido entre os anos de

1828 e 1865. Esses foram os membros selecionados pelo IHGB e aprovados pelo imperador para empreender a viagem à província do Ceará.

10 ALEMÃO, Francisco Freire apud DÉCIMA sexta sessão em 14 de novembro de 1856 presidida pelo Exmo. Sr. Visconde de Sapucaí. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, tomo 19, 1856. In. *Revista do IHGB*, 1856, tomo 19, p. 42.

11 LAGOS, Manuel Ferreira apud *Revista do IHGB*, 1856, tomo 19, p. 42

12 PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo apud *Revista do IHGB*, 1856, tomo 19, p. 42.

13 Id., *Ibid.*

14 GARCIA, 1931.

15 DIAS, 1860 apud BRAGA, 1962, p. 48. *Jornal do Comércio* de 12 abr. 1860.

16 BRAGA, 1962, p. 45.

17 Sobre Francisco Freire Alemão encontra-se no Museu Nacional uma cópia do terceiro folheto dos *Trabalhos da Comissão Científica de Exploração: Secção de Botânica*, publicado no Rio de Janeiro em 1866. Este exemplar conta com ilustrações em litografia, todas da seção botânica da expedição e, segundo Maria Sylvia Porto Alegre, grande parte destas ilustrações era feita pelo próprio Freire Alemão. No banco de imagens da Biblioteca Nacional, foi encontrado arquivo contendo 15 ilustrações botânicas referentes à Comissão do Ceará, todas elas com o nome de F. Freire Alemão. Possivelmente durante a viagem eram feitos estudos para posteriormente serem executadas as litografias no Rio de Janeiro, visando à publicação dos resultados das pesquisas.

18 CONDURU apud AMBRIZZI, Miguel Luiz. *Entre Olhares – O romântico, o naturalista. Artistas-viajantes na Expedição Langsdorff: 1822-1829. Dezenove & Vinte*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 4, out. 2008. Disponível em: <www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes_mla.htm> Acesso em: 4 set. 2009.

19 PEREIRA, 2008, p.34.

20 BELLUZZO apud AMBRIZZI, 2009.

REFERÊNCIAS

ALEMÃO, Francisco Freire. *Trabalhos da Comissão Científica de Exploração: secção botânica*. Terceiro folheto. Rio de Janeiro: Tipografia do Imperial Instituto Artístico, 1866.

ALVES, Cláudio José. *Ciência e arte em José dos Reis Carvalho: a pintura na Comissão Científica de Exploração ao Ceará (1859-1861)*. São Paulo: PUC-SP, 2006.

AMBRIZZI, Miguel Luiz. *Entre Olhares – O romântico, o naturalista. Artistas-viajantes na Expedição Langsdorff: 1822-1829. Dezenove & Vinte*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 4, out. 2008. Disponível em: <www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes_mla.htm> Acesso em: 4 set. 2009.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Oldebrecht, 1994.

BRAGA, Renato. *História da Comissão Científica de Exploração*. Ceará: Imprensa

Universitária do Ceará, 1962.

DICIONÁRIO HISTÓRICO, GEOGRAPHICO E ETNOGRAPHICO DO BRASIL. Rio de Janeiro: Krauss Reprint Nendeln/Liechtenstein, 1972. v.1, pt. II, p. 879-895.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. Expedição das Borboletas. Coleção José dos Reis Carvalho – Museu D. João VI. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (org.). *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo: FAPESP, CNPq, CBHA, 2000.

GARCIA, Rodolfo. Explorações Científicas. In: Congresso de História Nacional, 2., 1931, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, v.2.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética Romântica: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1992.

KURY, Lorelai. *Viagens Científicas*. [S.l.]: Rede da Memória Virtual Brasileira, [S.d.]. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/redememoria/viacientifica.html>> Acesso em: 8 jul. 2010.

LEITÃO, Cândido de Mello. História das Expedições Científicas no Brasil. *Brasiliana*, Biblioteca Pedagógica Brasileira, Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional, série 2ª. v. 209, 1941.

PEREIRA, Sônia Gomes. *Arte Brasileira no Século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. *Comissão das Borboletas – A ciência e o Império, entre o Ceará e a corte*. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2003.

RAMINELLI, Ronald. *Alexandre Rodrigues Ferreira*. [S.l.]: Rede da Memória Virtual Brasileira, [S.d.]. Disponível em: <http://catalogos.bn.br/alexandre/historico.htm> Acesso em: 2 maio 2009.

DÉCIMA sexta sessão em 14 de novembro de 1856 presidida pelo Exmo. Sr. Visconde de Sapucaí. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, tomo 19, 1856.

Clarice Ferreira de Sá

Mestranda do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, bacharel em Pintura tendo concluído esta graduação também na Escola de Belas Artes/UFRJ e Licenciada pela Universidade Cândido Mendes em Educação Artística.

ARTE SACRA: DO ARRAIAL DO TEJUCO À MOGI DAS CRUZES.

Danielle Manoel dos Santos Pereira
Mestranda IA/UNESP

RESUMO

Arraial do Tejuco, ou simplesmente Diamantina; nomes que não revelam o isolamento em que essa cidade está inserida, ao Norte das Minas Gerais, mas que fazem emergir a lembrança de diamantes e todo o brilho que emana dos prismas multicores dessa pedra preciosa, fazendo justiça à cidade, verdadeira relíquia do Patrimônio da Humanidade (reconhecido pela UNESCO) e de extremada relevância para a história da arte nacional. Diamantina, viveu seu maior momento de luxo e poderio durante o ciclo do Diamante (Século XVIII), período no qual a cidade floresceu e foram erguidas as mais belas jóias do Arraial do Tejuco: as Igrejas coloniais, construções pertencentes ao estilo barroco/rococó. Tais edificações possuem uma expressividade incrível, sobretudo nas pinturas realizadas no teto. As modestas construções pululam por entre as ruas e casarios, mas, ao adentrar as Igrejas coloniais, quão grata é a surpresa: os devotos são recebidos por anjos e arcanjos, o céu a descortinar-se sob suas cabeças. O paraíso revela-se diante de olhos arrebatados, assim são as edificações de Diamantina e dos distritos que a compõem. Saindo do Arraial e refazendo a rota dos bandeirantes, há, no caminho, na cidade de Mogi das Cruzes, estado São Paulo, a Igreja da Ordem Terceira do Carmo, que inquieta, tamanha a semelhança entre a pintura ilusionista que lá existe e as da cidade de Diamantina. São inúmeros os elementos que geram reflexões acerca da similaridade que aí se encontra, sobretudo na comparação entre duas obras específicas: a pintura do teto da capela-mor do Carmo de Mogi das Cruzes e a pintura do teto da Igreja de São Francisco de Diamantina, obras que, quando comparadas, causam surpresa e desassossego. Partindo dessa similitude, a presente pesquisa tem por objetivo averiguar se houve influência da “escola de pintura de Diamantina” sobre o pintor que executou a obra da igreja de Mogi das Cruzes, que até o momento apenas possui atribuição, sem efetiva pesquisa que comprove a identificação de quem a realizou e, há ainda uma carência de estudos mais detalhadas sobre essas obras, que almejam revelar-se com toda história e brilho que as pedras preciosas puderam produzir.

Palavras-chave: Barroco. Diamantina. Igrejas Coloniais. Mogi das Cruzes. Pinturas Ilusionistas.

ABSTRACT

Village of Tejuco, or simply Diamantina; names that do not disclose the isolation where this city are inserted, to the North of the Minas Gerais, but that they make to emerge

the diamond souvenir all and the brightness that emanates of the motley prisms of this precious rock, making justice to the city, true relic of the Patrimony of the Humanity (recognized for UNESCO) and of distinguished relevance for the history of the national art. Diamantina, lived its bigger moment of luxury and power during the cycle of the Diamond (Century XVIII), period in which the city blossomed and had been raised most beautiful jewels of the village of Tejuco: the colonial Churches, pertaining constructions to the baroque style/rococó. Such constructions possess an incredible expressiveness, over all in paintings carried through in the ceiling. The modest constructions are multiplied among the streets and houses, but, when entering the colonial Churches, grateful are the surprise: the devotees are received by archangels and angels, the sky to disclose itself under its heads. The paradise shows ahead of raptured eyes, thus they are the constructions of Diamantina and the districts compose that it. Leaving the village and remaking the route of the explorers, it has, in the way, the city of Mogi das Cruzes, been São Paulo, the Church of the Ordem Terceira do Carmo, that uneasy, so great the similarity enters the painting ilusionist who exists there and of the city of Diamantina. The elements are innumerable that over all generate reflections concerning the similarity that meets there, in the comparison between two specific workmanships: the painting of the ceiling of the chapel-mor of the Carmo de Mogi das Cruzes and the painting of the ceiling of the Church of São Francisco of Diamantina, workmanships that, when compared, they cause surprise and unquitness. Leaving of this similitude, the present research has for objective to inquire if it had influence of the "painting school of Diamantina" on the painter who executed the workmanship of the church of Mogi das Cruzes, that until the moment only possess attribution, without effective research that proves the identification of who carried through it e, still has a lack of detailed studies more on these workmanships, that long for to show with all history and brightness that the precious rocks had been able to produce.

Key-words: Baroque. Diamantina. Colonial Churches. Mogi das Cruzes. Ilusionist Paintings.

O Barroco e as Minas Gerais.

Luxo e ostentação; entre tantos outros adjetivos, esses classificam de modo apropriado o século XVIII de Dom João V, o Magnânimo. Tivemos em nossa colônia ciclos de riqueza e manutenção do poder. Da cana-de-açúcar no Nordeste, do ouro ao diamante em Minas Gerais, esses foram os sustentáculos de um estilo de arte que muito bem soubemos receber dos portugueses e dele nos apropriamos, moldando-o ao nosso gosto e aos nossos caprichos: o estilo Barroco.

No Brasil, o Barroco, livre do julgo católico e com suas peculiaridades, acaba por diferenciar-se daquele desenvolvido na Europa e também do estilo português que nos foi apresentado. A nosso modo, seguimos o que a coroa oferecia, mas de acordo com a mão-de-obra, materiais e técnicas disponíveis na colônia. Permeando as Minas Gerais, essas diferenças tornam-se muito mais visíveis, pois o quadro é ainda mais amplo e diversificado.

Refazendo a trajetória da Estrada Real¹ em Minas Gerais, nossos modernistas da década de 20/30 do século passado encontraram o Barroco. Ofuscada pela brancura do neoclássico, a Ópera Barroca dos templos mineiros despertava de sono profundo com o olhar vívido de Mário de Andrade. Foi graças a este e a homens como Oswald de Andrade e Rodrigo Mello Franco de Andrade e ainda a criação, em 1937, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – (IPHAN), que o brilho intenso do ouro, a doçura de nossos anjos barrocos e rococós, toda nossa riqueza pode ressurgir. Desse modo, as igrejas de Minas Gerais retornam à história como palco de um verdadeiro espetáculo aos nossos olhos, campo amplo para pesquisadores e estudiosos das artes.

Após a retomada do estilo barroco pelos modernistas brasileiros em 1924 – Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral –, que o encontraram adormecido nas cidades mineiras em suas excursões pelo Brasil, o mesmo vem sendo amplamente discutido por pesquisadores e historiadores de arte, não só brasileiros, já que o barroco no Brasil, por suas particularidades e liberdades, chamou a atenção de especialistas de várias partes do mundo.

Tal estilo, na região de Minas Gerais, recebeu tanta atenção que passou a figurar como simplesmente “Barroco Mineiro”, recebendo lugar de destaque no cenário nacional e nas pesquisas acadêmicas. Porém, algumas cidades e

regiões, devido ao seu isolamento e distância, foram esquecidas, deixadas para trás, presas nas amarras do passado, como Diamantina e o Serro do Frio. Por localizarem-se ao norte de Minas, ficaram numa posição de abandono – o que é um erro, já que suas igrejas barrocas sustentam a pompa e o luxo que o ciclo dos diamantes pôde oferecer.

A situação não é mais favorável a Mogi das Cruzes. Devido ao fato de estar dentro do território paulista, sua obra pouco foi analisada por pesquisadores e escassa e rara vez recebeu alguma menção quando o estilo barroco foi tratado em artigos científicos ou mesmo em obras especializadas, o que urgiu a necessidade desse estudo para que seja possível apontar os executores, para que esse acervo pictórico de grande valia aproxime-se ao máximo de sua autenticidade. Esse caminho já foi apontado por Hannah Levy, em seu artigo *Modelos Europeus na Pintura Colonial*, ou seja, a busca em arquivos, cartórios e todos os locais passíveis de encontrarem-se esses nomes é imprescindível, indo, portanto, além das atribuições que hoje recebem as pinturas ilusionistas mogianas. Ambos os lugares possuem expressões únicas e de rara beleza, apresentando um barroco próprio e diferente dos demais já tão largamente discutidos.

Sendo assim, faz-se necessário o diálogo com autores que são os norteadores para este trabalho, pois são os únicos a mencionar a cidade de Diamantina, como Carlos Del Negro, que faz um estudo minucioso sobre as pinturas do norte de Minas, Judith Martins, a qual catalogou todos os artistas mineiros que lhe chegaram às mãos, Myriam Ribeiro de Oliveira, que desenvolve suas pesquisas tanto para tratar da pintura como da arquitetura de Minas Gerais, Mário de Andrade, que descobriu e estudou a figura relevante de Padre Jesuíno do Monte Carmelo e Percival Tirapeli, que incansavelmente embrenha-se por caminhos e traz aos olhos ávidos de conhecimento tanto igrejas paulistas como mineira.

As jóias do Arraial e as surpresas no caminho.

O Arraial do Tejuco (hoje Diamantina), famoso por suas jazidas de diamantes, ficou adormecido como se estivesse incrustado na terra, aguardando para ser chamado a fazer parte de um estilo que já predominava em todos os templos coloniais, mas, por estar tão isolado, demorou muito a despertar para os pesquisadores nacionais e internacionais. Suas obras estão então sendo desveladas, suas igrejas, tão ao gosto rococó, seu casario colonial, vão sendo timidamente pesquisados. Agora não mais como Arraial e sim por suas cidades, e, como não nos é possível abranger a infinidade de pequenas cidades que de sua extensão fazem parte, deter-nos-emos em *Diamantina* e *Serro do Frio*, por possuírem verdadeiras e genuínas “jóias barrocas”.

A estrutura arquitetônica dessas construções segue um padrão construtivo bastante simplificado, o que pode causar em primeira instância certo descontentamento, porém o espaço interno das Igrejas é ricamente ornamentado, quando as talhas são singelas e econômicas em

seus douramentos as pinturas ilusionistas existentes nos tetos das igrejas impressionam os mais exigentes pesquisadores, como Myriam Ribeiro de Oliveira, Affonso Ávila e Carlos Del Negro, motivo pelo qual nos deteremos com mais cuidado e especial atenção àquelas cidades. Afastadas das pinturas do grande mestre Manoel da Costa Ataíde (1762-1830), são também essas obras detentoras de uma genialidade e expressividade impressionantes.

Ao despedirmo-nos dessas maravilhas, podemos seguir o caminho que os desbravadores faziam no período colonial e, quando adentrarmos o território paulista, já nas proximidades do Vale do Paraíba, de onde saíram os bandeirantes em busca do ouro, encontramos uma preciosidade pictórica ilusionista ímpar no teto da *Igreja da Ordem Terceira do Carmo*, em Mogi das Cruzes.

As relações com as obras das igrejas de Diamantina e Serro Frio começam nas cercaduras concheadas, ampliando essa semelhança na coloração dos rosas, azuis e grises esmaecidos, a partir do que não há como o espectador não fazer a conexão com o ciclo diamantino. Quando nos damos conta, acreditamos estar diante das belezas produzidas pela escola de pintura de Diamantina e Serro do Frio, tais como nas igrejas de São Francisco de Assis, de Nossa Senhora do Rosário, de Nossa Senhora do Carmo, do Senhor do Bonfim, de Nossa Senhora das Mercês, de Nossa Senhora do Amparo, Matriz de Nossa Senhora da Conceição e a do Senhor Bom Jesus de Matozinhos.

As semelhanças impressionam, fazendo então com que surjam inquietações quanto à autoria das obras a provável influência de uma sobre a outra. Mesmo tendo sido atribuída a autoria para Manoel do Sacramento e Antônio dos Santos em Mogi das Cruzes e para José Soares de Araújo a maior parte das pinturas ilusionistas em Diamantina, é necessária uma pesquisa profunda em toda a documentação depositada nos arquivos dos Carmelitanos na cidade de Belo Horizonte, bem como na Mitra Arquidiocesana de Diamantina.

As pinturas ilusionistas

Ao analisar a pintura de Mogi das Cruzes (figura 1), é possível perceber as semelhanças existentes com Diamantina e Serro do Frio. Percival Tirapeli (TIRAPELI, 2005:110) faz menção a tais semelhanças: “Essa bela pintura é ilusionista, com características rococós correspondentes ao partido C da segunda fase da pintura mineira da rota do Serro e Diamantina”. Pinturas rococós que dialogam intensamente com as obras produzidas em sua totalidade no século XIX por mestre Ataíde. Não obstante, há falta de informações sobre a pintura de Mogi das Cruzes.

Desse modo, a presente pesquisa vem estabelecendo uma comparação e uma relação entre a escola de pintura da região de Diamantina e Serro do Frio (MG) e a de Mogi das Cruzes (SP). Por acreditar na influência dos artistas do norte de Minas Gerais sobre as pinturas executadas, na semelhança nos trabalhos, paleta de cores, enfim, na obra como um todo, cremos numa



Figura 1 - *Tarja da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Mogi das Cruzes, SP.*
Obra atribuída a Antônio dos Santos, 1814-15. (Foto da Autora)

possível influência ou ainda na execução pelos pintores mineiros destas obras, sobretudo por ser conhecido o intercâmbio entre as artes mineiras, paulistas e fluminenses².

Por consequência, há a possibilidade de identificar-se a autoria das pinturas da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes, que até hoje apenas receberam atribuição, por ausência de pesquisas mais detalhadas em seus documentos provavelmente depositados nos arquivos carmelitas.

Além de legitimar essas obras para o presente, pretende-se ainda fazer justiça aos artistas que jamais foram pesquisados ou analisados na História da Arte brasileira, assim como suas obras. Por estarem as citadas cidades em condição de isolamento, ficaram relegadas ao segundo plano, dando assim a impressão inexata de serem obras inferiores ou possuírem menos importância, o que nos tem levado a generalizações inadequadas e impróprias. Portanto, propõe-se fazer justiça aos artistas e às cidades, tendo em mente um ponto como orientação: são como as demais cidades que fizeram parte do ciclo do ouro, assim sendo, parte de nosso Patrimônio Histórico e da humanidade e, como tal, possuem grande importância.

As comparações: método

A pesquisa então vem sendo realizada por meio de comparações e análises das diversas pinturas ilusionistas existentes nos tetos das igrejas, confrontando principalmente a *Igreja da Ordem Terceira do Carmo* de Mogi com a *Igreja de São Francisco de Assis* de Diamantina. A metodologia adotada é iconográfica e iconológica segundo Erwin Panofsky, expresso no livro *Significado nas Artes Visuais*, no qual o autor atuante na escola de Warburg analisa as imagens em primeira instância como pré-iconográficas ou fenomenológicas, posteriormente, com a pesquisa literária, ou seja, iconográfica para a identificação das imagens e, num terceiro momento, a iconologia, a partir da qual a obra pode ser compreendida como um documento histórico e com uma metodologia mais rigorosa é possível perceber nos traços da obra a intenção do artista

Há necessidade de consulta em documentos primários das referidas igrejas – sobretudo de Mogi das Cruzes, cujos documentos até hoje praticamente não foram consultados – com a finalidade de identificação das pinturas. Deste modo, pretende-se fazer um levantamento de dados das obras nos livros de tombos, contas e despesas das ordens religiosas, tanto nos documentos arquivados que ainda estão nos templos como os que foram enviados aos arquivos da ordem Terceira dos Carmelitas em Belo Horizonte e no Arquivo da Arquidiocese de Diamantina.

Em relação à pesquisa bibliográfica, que vem ocorrendo com base em livros específicos, dicionários de artistas e artífices; dicionário de termos de arte; revistas do Instituto do Patrimônio Histórico que trazem artigos sobre Diamantina, Serro, Mogi das Cruzes e pinturas; outros periódicos, tais como a *Revista Barroco*, de extrema importância, pois dedica um número inteiro ao ciclo dos diamantes, dentre as outras da coleção que contém informações também bastante significativas; teses; monografias, enfim, obras que possam ser utilizadas para alcançar os objetivos propostos.

Referente à pesquisa iconográfica, está sendo realizada uma coleta de imagens das pinturas ilusionistas dos tetos das igrejas para que seja possível recorrer aos arquivos do IPHAN³ para comparar as imagens obtidas com outras de épocas diferentes para constatar alterações, tanto causadas por

intempéries como pela ação do homem e ainda restaurações realizadas ao longo do tempo, e fazer a análise e escolha das que serão de relevância para uso e ilustração do trabalho.

É então em virtude dessas inquietações n'alma que pesquisas primárias, análises iconográficas (segundo Panofsky) e estudos da coloração e dos traços devem ser realizados. Dessa forma, além de retomar a importância destes patrimônios e inseri-los no contexto histórico e artístico do qual fazem parte, será possível examinar os documentos no arquivo Carmelita de Belo Horizonte e verificar os artistas que executaram ou mesmo influenciaram as pinturas ilusionistas da Igreja Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes, surgindo, assim, a possibilidade de preservá-la.

Já foram iniciadas pesquisas, porém, essas necessitam de maior profundidade e isso auxiliará no futuro a prospecção e preservação, uma vez que dela somente o tempo está-se fazendo senhor, e para que todo o esplendor desta pintura com traços mineiros jamais desapareça da História da Arte colonial brasileira e paulista.

NOTAS

¹ Estrada criada pela coroa Portuguesa no século XVII para facilitar e melhor fiscalizar o escoamento das pedras e metais preciosos, era caminho único para estas transações, já que os demais eram proibidos. O caminho ligava Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo. Construído pelos escravos, era dividido em três partes: Caminho Velho/ Parati a Ouro Preto, Caminho Novo/ Rio de Janeiro a Ouro Preto e, por fim, a Rota dos Diamantes/ Ouro Preto a Diamantina.

² Mestre Valentim nasceu em Serro e atuou na antiga capital do Rio de Janeiro; Em Diamantina, o português José Soares de Araújo e José Patrício da Silva Manso, pintor mineiro, atuaram em São Paulo e no Rio de Janeiro.

³ IPHAN – Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Projetado por Mário de Andrade e implantado por Rodrigo Mello Franco de Andrade em 1937, para preservação, proteção e gestão do patrimônio artístico nacional. Realizando desde então tombamentos, restaurações e revitalizações, dos bens materiais e imateriais do país.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde – SPHAN, 1945.

_____. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins Editora, 1965.

ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. A Pintura Colonial em Minas Gerais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, 1978, p. 11-74.

_____. *Artistas Coloniais*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.

- ANDRIOLO, Arley. *Viver e Morar no Século XVIII: Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás*. São Paulo: Saraiva, 1999.
- ARAÚJO, Antonio Luiz d'. *Arte no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.
- ARAÚJO, Emanuel (Org.). *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. São Paulo: FIESP, 1998.
- ÁVILA, Affonso (Org.). *Barroco: teoria e análise*. Tradução de Sérgio Coelho [et. al.]. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa no Brasil*. 2. Vol. Rio de Janeiro: Record 1983.
- _____. *Barroco e Rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- CAMINADA, Manoel Gismondi. Considerações sobre Alguns Aspectos Iconográficos na Obra de Ataíde. *Barroco*, Belo Horizonte, N. 12, 1982/83.
- DIAS, Fernando Correia. A Redescoberta do Barroco pelo Movimento Modernista. *Barroco*, Belo Horizonte, N. 4, 1972.
- ETZEL, Eduardo. *Arte Sacra: berço da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos/ Edusp, 1984.
- _____. *Imagens Religiosas de São Paulo: apreciação histórica*. São Paulo: Melhoramentos/ Edusp, 1971.
- FURTADO, Júnia Ferreira. *O Livro da Capa Verde: o regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito diamantino no período da real extração*. São Paulo: Annablume, 1996.
- HILL, Marcos. As Ilusões do Céu na Pintura de Manuel da Costa Ataíde". *Barrocos y Modernos: Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*, Vervuet, 1998.
- ICONOGRAFÍA Y ARTE CARMELITANOS. IV Centenario de san Juan de La Cruz (1591-1991). Junta de Andalucía. Conserjería de Cultura y Médio Ambiente. Edición: Turner Libros, S.A. Génova, 3 Diseño: Manuel Ferro.
- JARDIM, Luiz. A Pintura Decorativa em Algumas Igrejas Antigas de Minas. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, 1939.
- LEVY, Hannah. Modelos Europeus na Pintura Colonial. *Revista do IPHAN*, São Paulo, N. 07, 1978.
- MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Arraial do Tijuco, Cidade Diamantina*. 3. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. 4. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MARQUES, Elizabeth Gonçalves. *História e Arte Sacra do Conjunto Carmelita de Santos – SP*. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. V. I e II. Rio de Janeiro: IPHAN, 1974.

MELLO, Suzy de. Pintura Decorativa Religiosa. *Barroco*, Belo Horizonte, 1982/83, N. 12.

_____. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Minas Gerais: monumentos históricos e artísticos. Circuito do diamante. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, N. 16, 1994/95.

NEGRO, Carlos Del. *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*: norte de Minas. Rio de Janeiro: IPHAN, 1978.

OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de. A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial. *Barroco*, Belo Horizonte, N. 10, 1978/79.

_____. A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial: ciclo rococó. *Barroco*, Belo Horizonte, N. 12, 1982/83.

_____. *O Rococó Religioso no Brasil e seus Antecedentes Europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Coimbra: Edições 70, 1999.

_____. *Estudos de Iconologia*: temas humanísticos na arte do Renascimento. Lisboa: Estampa, 1986.

PIANZOLA, Maurice. *Brasil Barroco*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

SANTOS, Antônio Fernando Batista; MASSARA, Mônica. O Jogo Barroco em José Soares de Araújo: pintor bracarense em Minas. *Barroco*, Belo Horizonte, N. 15, 1990/92.

SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do Distrito Diamantino*. 4. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1976.

TIRAPELI, Percival. *Arte Brasileira*: arte colonial, barroco e rococó – século 16 ao 18. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006. (coleção arte brasileira).

_____. *Igrejas Paulistas*: barroco e rococó. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2003.

_____. *Arte Sacra Colonial*: barroco memória viva. São Paulo: UNESP, 2005.

_____. *Patrimônio da Humanidade no Brasil*. São Paulo: Metalivros, 2007.

_____. *Igrejas Barrocas do Brasil*. São Paulo: Metalivros, 2008.

ZAMBONI, Silvio. *A Pesquisa em Arte*: um paralelo entre a arte e a ciência. São Paulo: Editores Associados, 2001.

Danielle Manoel Dos Santos Pereira

Mestranda em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP, linha de pesquisa: Abordagens teóricas, históricas e culturais da arte; Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp; Graduada em História pelo Centro Universitário Assunção – UNIFAI; Desenvolve pesquisas sobre as Igrejas coloniais Barrocas no Brasil, com ênfase nas pinturas ilusionistas no teto das Igrejas.

POMBO: PASSOS DE UM ORATÓRIO DO GRÃO PARÁ SETECENTISTA

Domingos Sávio de Castro Oliveira
Arquiteto - Mestrando em Artes – PPGArtes/UFPA

RESUMO

A pequena e pouco conhecida Capela Pombo, no centro histórico de Belém, no Pará, tem importância arquitetônica pela tipologia, capela anexa à residência; artística pelos elementos decorativos e estilísticos do movimento tardo-barroco; e histórica por ser testemunho do período de formação da cidade. Hoje, o monumento se encontra em um estado que preocupa e inspira cuidados, tendo em vista suas degradadas condições físicas. Redescobri-la e revelá-la são objetivos desse artigo.

Palavras-chave: Capela, Landi, Arquitetura colonial, Belém

ABSTRACT

The short and almost unknown Pombo Chapel, in Belém, state of Pará, has great importance from their characteristics. It has priceless value considering: its singular architectural typology - chapel enclosed to the residence; their ornamental and stylistic elements, from the late baroque artistic movement, and its historical importance, testimony of the period of initial occupation of the city. Nowadays, the monument needs care, according to its degraded conditions. Rediscovering it and revealing it are the purposes of this article.

Key words: Chapel, Landi, Colonial architecture, Belém

1. CARACTERIZAÇÃO HISTÓRICA E ATUAL DA ÁREA

Considerando a formação da cidade de Belém, no Pará, a partir da chegada dos portugueses, em 1616, sua ocupação se deu, inicialmente, às proximidades do Forte do Presépio, formando o bairro da Cidade, atual Cidade Velha, que em seguida, ainda no século XVII, foi expandida para a área que corresponde ao bairro da Campina.

A Campina surgiu a partir do eixo Rua Conselheiro João Alfredo / Rua Santo Antônio. Outrora um bairro essencialmente residencial, foi, com o passar do tempo, sendo modificado para comercial, e, atualmente, é conhecido como bairro do Comércio. É marcado por vias estreitas, característica do traçado do núcleo inicial da cidade. Hoje, as vias têm revestimento asfáltico e as calçadas são revestidas com pedras de lioz, cimento ou ladrilho hidráulico.

O tráfego de veículos e pedestres é intenso na área. O eixo comercial principal formado pela Rua João Alfredo e alguns trechos de vias transversais são restritos aos pedestres, sendo liberados aos veículos fora do horário comercial.

Há predominância de edificações de dois pavimentos, que ocupam os lotes quase plenamente, particularidade do período de ocupação da área.

O uso das edificações do local é predominantemente comercial, porém é possível encontrar as modalidades serviço e misto. Além disso, ainda se encontram edificações de uso institucional. O residencial, exclusivamente, quase não existe e o religioso é marcado pela capela do Senhor Bom Jesus dos Passos, pelas igrejas de Santa Ana e das Mercês e por uma igreja evangélica.

A população dessa zona, em sua maioria, é flutuante, e corresponde aos trabalhadores ou frequentadores do comércio. A população aí residente é muito reduzida, situação não rara aos Centros Históricos.

Por se tratar de uma área localizada no Centro Histórico de Belém, é tombada e regulamentada pela **Lei N.º 7.709, de 18 de maio de 1994, e, como tal, possui várias edificações com interesse de preservação.**

Embora de grande fluxo de pessoas, o Comércio, pelo estado de desordem física, visual e sonora, possui poucos elementos atrativos, muitas vezes preteridos por outras opções na cidade.

A capela do Senhor Bom Jesus dos Passos e o casarão contíguo estão situados na Travessa Campos Sales, antiga Rua do Passinho¹, perímetro compreendido entre as ruas 13 de Maio e Senador Manoel Barata.

A capela, objeto desta comunicação, e o casarão contíguo, são apenas alguns dos possíveis atrativos do local, entretanto, o estado de conservação e a descaracterização em que se encontram, preocupam pela sua manutenção na paisagem urbana, ao mesmo tempo em que imprimem ao passante um sentimento de desconhecimento e desvalorização dos edifícios, diminuindo o potencial interesse por eles, salvo pelo referencial simbólico ainda associado à capela, porém sem maiores relações ao prédio em si, e sim pelo seu valor religioso.

2. SÍNTESE HISTÓRICA DA CAPELA

A história da Capela está ligada ao Coronel Ambrósio Henriques (c.1750-1820), ilustre senhor de engenhos, português, que se mudou para Belém na segunda metade do século XVIII.

Diz a tradição, que por ele foi mandada construir, anexa ao sobrado de sua propriedade, com a finalidade de que a família pudesse participar da missa e de outras cerimônias religiosas, acompanhada dos amigos e dos escravos.

Sua construção teria sido concluída em 1790² quando, de acordo com Tocantins³, teria ocorrido sua sagração, embora já existisse em 1784, tendo sido referida pelo naturalista baiano Alexandre Rodrigues Ferreira⁴. Manuel Barata⁵, em um artigo para o jornal Folha do Norte escreveu: “esta capela foi ereta em 1793, sob a invocação de N. S. da Conceição”⁶.

Ambrósio Henriques casou com Antonia Joaquina de Oliveira e Silva com quem teve dois filhos: João Florêncio e Maria do Carmo Henriques. Essa, de quem provém a secular tradição da família Pombo, casou-se em 1801 com Joaquim Clemente da Silva Pombo, português, um dos homens mais discutidos da época, de cuja ascendência não se tem nenhuma informação.

A Capela dos Pombos, ou Capela Pombo, assim chamada pela população, por associação ao nome da família proprietária, teve vários responsáveis ao longo de sua existência e, durante os anos, foi sendo passada aos descendentes do Coronel Ambrósio. É, hoje, a única capela particular existente em Belém.

Para Meira Filho⁷, sua significação, seu nome, seu destino histórico, seu valor como obra de arte e patrimônio da cidade, estão intimamente ligados à evolução de Belém. A capela foi local de muitas cerimônias religiosas: e atendia às manifestações da população que se instalou às proximidades. Embora privativa, era cedida às famílias amigas para que ali realizassem celebrações. As missas dominicais eram concorridas e delas também participavam os escravos.

Tocantins⁸ relata que, na década de 1980, a capela abria ao público somente por ocasião das cerimônias da Semana Santa, quando servia como uma das estações da Procissão do Senhor dos Passos⁹. Hoje, é aberta de segunda a sábado no horário comercial.

A capela tem seu projeto arquitetônico atribuído ao arquiteto italiano Antônio José Landi (1713-1791). Sua importância como monumento e jóia da arquitetura é incontestável e confirmada pelas referências que renomados autores como Donato Melo Júnior¹⁰, Augusto Meira Filho¹¹, Leandro Tocantins¹² e Isabel Mendonça¹³ fazem a seu respeito, inclusive pela atribuição de sua concepção projetual arquitetônica e estilística ao arquiteto, a partir da análise de suas características e de comparações com a capela do Palácio dos Governadores, também em Belém, projeto, comprovadamente, do italiano.

Ao analisar as características tipológicas e ornamentais do monumento, da fachada e do seu interior, podem-se encontrar vários elementos utilizados por Landi em muitos dos edifícios comprovadamente de sua autoria.

Landi chegou a Belém em 1755 como “desenhador” integrando a Comissão Demarcadora de Limites. Tendo feito sua formação na Academia Clementina, em Bolonha, recebeu influências da família Bibiena¹⁴, além do movimento tardo-barroco, estilo dominante na época. Landi foi ainda influenciado pelo estilo pombalino adquirido na sua permanência em Lisboa, no período que antecedeu sua vinda para o Brasil.

Estando Landi vinculado à pintura de quadratura e à cenografia, influências da escola bolonhesa, ele mostra em sua produção essa tendência cenográfica, com a utilização de elementos ornamentais e arquitetônicos, em particular, com a constante uso das ordens arquitetônicas nas suas versões ornadas. Apresenta, com frequência, ornatos do *barrochetto*, versão italiana do rococó, e uma preferência por elementos decorativos inspirados em Jean Bérain^{15 16}.

3. ANÁLISE TIPOLOGICA E ARQUITETÔNICA: O SOBRADO E A CAPELA

A análise arquitetônica da Capela não pode ser feita de forma isolada já que a mesma está inserida entre dois casarões os quais formam um conjunto marcado pela simetria e harmonia de formas.

A Capela é um edifício do tipo que Camillo Sitte¹⁷ chama de “encaixado” em outros edifícios e tem apenas uma das faces livre. É um edifício singular na área, dada sua função diferenciada – capela em meio a edifícios comerciais.

O casarão à esquerda da Capela pertence à tipologia “casa comprida” descrita por Carlos de Azevedo em sua obra Solares Portugueses¹⁸. É uma edificação de dois pavimentos, cuja fachada é desenvolvida com a repetição de portas e janelas, distribuídas, equilibradamente, mantendo um ritmo constante. Está, atualmente, em reforma e abrigará um centro cultural.

O casarão à direita (Fig. 1), um exemplar da tipologia “casa com capela anexa”¹⁹, tinha comunicação com o templo. Ainda possui claras linhas da arquitetura luso-brasileira do século XVIII: planta horizontal, com dois pavimentos e fachada longa; cimalkas horizontais que cortam a fachada, demarcando os níveis, em contraponto aos vazios das portas e janelas e à



Fig. 1 – Capela e o sobrado à direita. Fonte: Domingos Oliveira, 2007

presença das sacadas com grades de ferro. São elementos de destaque: os azulejos da fachada do piso superior, sua localização, em lote de esquina, o beiral²⁰ e os vãos em arco pleno no piso superior. O piso térreo está bastante descaracterizado, foram retirados os azulejos e os vãos com arcos abatidos foram alterados, Hoje, abriga um estabelecimento comercial.

Marcada pela simetria de seus elementos, a fachada da Capela Pombo, pano²¹ único e é rasgada no eixo central pela portada e pelo vão de janela superior, ambos em arco abatido. Essa tipologia de fachada guarda semelhança com as fachadas da Capela do Palácio dos Governadores e da Igreja de São João, projetos de Landi em Belém.

Embora suas cimalthas sejam coincidentes, a fachada da capela é independente da do sobrado ao qual esteve ligada e apresenta-se de forma suntuosa em contraste à simplicidade típica do casarão colonial. Essa característica diverge da concepção arquitetônica observada na citada capela

do Palácio dos Governadores, que tem sua fachada esteticamente integrada à fachada lateral da edificação.

A Capela possui dimensões modestas - “a menor das capelas [...] de Belém” (Tocantins, 1987:266) -, se comparada com outras existentes na cidade. A planta é retangular com nave²² única e sacristia na área posterior.

O prédio possui, na parede posterior, duas portas de vão trilobado que ladeiam o retábulo e dão acesso à pequena área posterior à nave, hoje, utilizada como depósito e antes, como sacristia. Conforme descrição de José de Miranda Pombo na Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará²³, “Por atrás do altar fica a sacristia que se comunica com a capela por duas portas, uma das quais preparada para servir de confessionário; quando fechada, fica o sacerdote na sacristia e o penitente na capela”. Essa adaptação da porta, hoje, não mais existe.

A tipologia, retábulo ladeado por duas aberturas, é recorrente na obra de Landi e pode ser vista: na Capela do Palácio dos Governadores e no salão dos Pontificais da Igreja da Sé, em Belém e em outros três projetos²⁴.

Ao acessar a nave, observa-se, acima, um balcão²⁵ sugerindo o espaço do coro, cuja ligação com a residência era feita por uma porta, hoje, fechada. Este balcão tem balaustrada e piso de madeira e era originalmente utilizado pela família e amigos, enquanto o povo e os escravos ficavam na nave. A respeito desse espaço, Tocantins²⁶ diz: “[...] a área foi suficiente para adotar a solução de um coro, à semelhança das capelas dos palácios de Portugal [...]”.

3.1. Elementos decorativos e estilísticos da fachada

A composição da fachada é marcadamente simétrica (Fig. 2) e lembra uma composição retabular. Suas linhas gerais são essencialmente tardo-barrocas, o que pode ser observado pelos elementos arquitetônicos movimentados, como as volutas; pelo uso da linha curva associada à linha reta de forma elegante; pelo uso livre das ordens arquitetônicas; e pela sobreposição de elementos escultóricos como rosetas e bossagens, colunas e pilastras. A fachada é enquadrada por pilastras assentadas sobre pedestal elevado e arrematadas por entablamento ornamentado com triglifos intercalados com rosetas (Fig. 2 - Det. 4). Acima do friso, há uma linha de denticulos (Fig. 2 - Det. 1), elementos comuns à ordem jônica. Um corpo central ladeado por volutas coroa a fachada. O corpo tem frontão em arco²⁷ seguido de segmentos de reta. Lateralmente, há segmentos de frontões seccionados que coroam as pilastras e, sobre estes, vasos²⁸ tipo fogaréu (Fig. 2).

A portada, central, é encimada por um elemento decorativo composto por volutas e concha²⁹ (Fig. 2 - Det. 6). Sobre a portada, há um frontão triangular ladeado por dois segmentos de reta apoiados em mísulas sob a forma de volutas vistas de frente e de lado (Fig. 2 - Det. 3). Acima desse frontão, rasga-se a janela com guarda-corpo de balaústres, ladeada por pilastras assentadas em bases de perfil arredondado e decoradas com folhas de acanto (Fig. 2 - Det. 2). Os fustes das pilastras são decorados com bossagens³⁰ em forma de

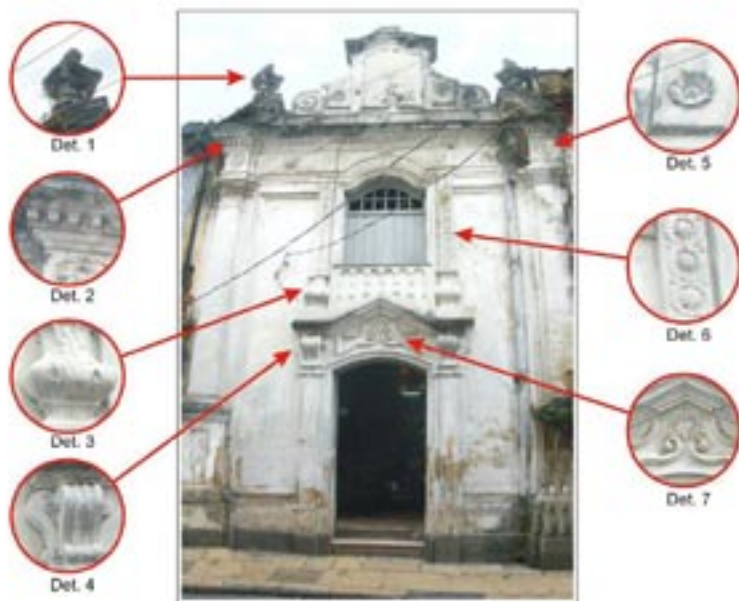


Fig. 2 - Fachada da Capela Pombo e detalhes dos ornamentos. Fonte: Domingos Oliveira, 2009

anéis e estrelas (Fig. 2 - Det. 5) que lembram vários efeitos decorativos das cenografias dos Bibiena.

O interior da Capela segue as mesmas linhas da fachada, predominantemente tardo-barrocas, onde pode ser notado o uso livre das ordens clássicas, recurso utilizado por Landi: o dórico no friso (Fig. 3 - Det. 1) e o jônico nos capitéis do retábulo (Fig. 3 - Det. 3).

As paredes da capela são marcadas internamente por painéis de argamassa e encimadas por friso de ordem dórica, com triglifos (Fig. 2 - Det. 1), e consolos sob o friso. As paredes são assentadas sobre base onde se inserem os pedestais arredondados das pilastras. As pilastras dividem as paredes laterais em três panos, sendo o central ocupado por um painel moldurado e enquadrado com arco pleno, coroado com segmentos de frontão e pedra de fecho que serve de apoio a uma peanha, hoje, não utilizada. Acima desse painel, há uma falsa janela-nicho, encimada por segmentos de frontão em arco, ladeados por segmentos de reta, elemento aconcheado e uma flor que lembra uma rosa, símbolo mariano.

Segundo Mendonça³¹, o painel moldurado da parede lateral direita seria originalmente a porta de comunicação com o piso térreo da residência. Leandro Tocantins³² também se refere a uma porta na nave da capela que

servia de acesso à residência, sem, entretanto, precisar sua localização. Teixeira³³ faz ainda uma referência à porta de comunicação com a senzala que teria sido fechada em 1973, por ocasião de uma reforma.

Hoje, assim como a fachada, as paredes e o teto forrado estão pintados de branco. No passado, era diferente, conforme o Jornal “A Palavra”³⁴, na qual o autor diz: “Entramos e... pasmamos com a limpeza! As paredes caiadas com frisos amarelos [...]”.

Assim como na fachada, elementos aconcheados também aparecem no interior, nos arremates das molduras das portas e nas paredes laterais.

Conforme relato de Pombo³⁵ “na parede da frente, ao lado da porta de entrada existe uma pia para água benta”, hoje, essa peça ainda existe, apesar de deteriorada pela ação do tempo.

As imagens de santos, hoje, presentes na capela são recentes. Segundo Teixeira³⁶, as originais, em parte, foram destruídas por cupins e outras estão com a família. A imagem do Senhor Morto que ficava no altar e que, durante anos ficou desaparecida, foi recuperada e faz parte do acervo do Museu de Arte Sacra do Pará.

3.2. O retábulo

A capela apresenta um retábulo de argamassa que, assim como a fachada, é marcadamente simétrico. Tem características tardo-barrocas, o que pode ser observado no uso livre das ordens clássicas, combinadas com elementos cenográficos de influência bibienesa.

O retábulo (Fig. 3) é marcado por pilastras sobrepostas de capitel jônico e fuste estriado assentadas sobre bases de seção arredondada. Essas pilastras servem de base a volutas laterais.

No centro do retábulo, há um nicho pouco profundo, com peanha, coroado com elementos florais e figura angelical³⁷ (Fig. 3 - Det. 4), ladeado por pilastras com fustes decorados com escamas sobrepostas, bases em forma de volutas e arrematadas por placas de volutas convergentes (Fig. 3 - Det. 7), que servem de apoio a capitéis jônicos dos quais pendem grinaldas de flores. No interior do nicho, existem elementos decorativos de argamassa. Abaixo desse, há um elemento composto por volutas ascendentes e descendentes (Fig. 3 - Det. 8). Acima, um resplendor com a pomba do Espírito Santo (Fig. 3 - Det. 6). Encimando o resplendor, há uma cártula com elementos aconcheados, que adornam o monograma mariano³⁸ (Fig. 3 - Det. 5). Esse conjunto – cártula e monograma - é arrematado por uma figura angelical e é ladeado por volutas ascendentes.

Importante é observar que o trabalho de Landi em Belém apresenta, paralelamente, as duas correntes do barroco tardio, a de tendência classicizante, ligada a sua formação em Bolonha, e a de influência borromínica, relacionada com a breve permanência em Lisboa entre 1750 e 1755, à espera do embarque para a Amazônia³⁹.

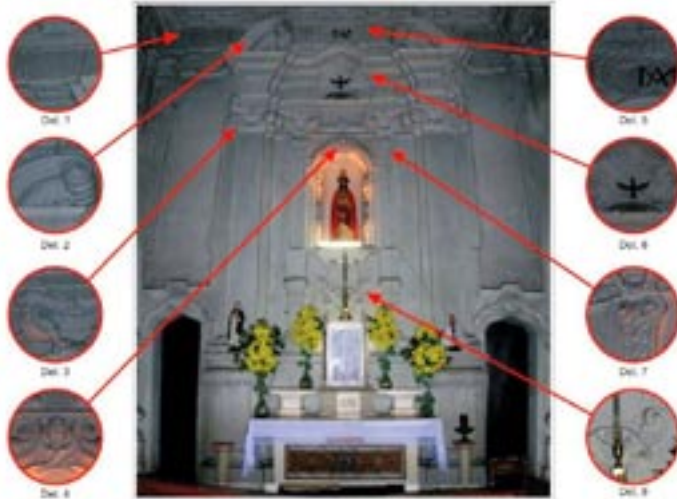


Fig. 3 - Retábulo do altar-mor da Capela Pombo. Fonte: Domingos Oliveira, 2009

Para Braga⁴⁰, pelas influências que sofreu, Landi “utilizou elementos do tardo-barroco italiano associados, em certas ocasiões, a elementos de influência da arquitetura portuguesa em composições simples e sem muitos ornamentos, talvez pela escassez de materiais na região, o que pode ter limitado o resultado final da obra no que concerne aos elementos decorativos”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta comunicação reforça a importância da Capela Pombo e seu conjunto nos aspectos arquitetônico, artístico e histórico e busca contribuir para reforçar a necessidade de sua preservação e conseqüente requalificação de seu entorno.

Do ponto de vista arquitetônico, o bem precisa ser valorizado tendo em vista ser o único exemplar da tipologia casa com capela anexa existente na cidade.

As pequenas dimensões do edifício, o desconhecimento de sua existência por parte da população, o fato de estar perdida no emaranhado de elementos visuais do seu entorno e ser encaixada entre residências, podem ser os responsáveis pelo esquecimento por que passa. Sendo suas características arquitetônicas e artísticas singulares, é importante promover a disseminação dos conhecimentos sobre o mesmo, como forma de registro do período de

formação da cidade, além de possibilitar a revelação dos valores artísticos e culturais a ele intrínsecos.

As já citadas reduzidas dimensões e a delicadeza de suas formas podem servir de diferencial para sua revalorização. Redescobrir esse bem e revelá-lo à comunidade, mostrando a importância do mesmo, pode, então, ser o meio através do qual sua valorização pode ser alcançada e, a partir de sua singularidade, tornar-se um ponto de atração na área.

Sabendo-se que o uso do bem está restrito a uma parcela da população que inclui pessoas ligadas às tradições católicas ou que mantêm relação física com o espaço urbano, sejam eles moradores, trabalhadores ou usuários do centro comercial da cidade, onde a mesma se localiza, há necessidade de ampliação do uso do monumento através de medidas que propiciem seu conhecimento.

Com relação aos questionamentos quanto à autoria de seu projeto, atribuída a Landi, nada pôde ser confirmado, porém, a partir das comparações realizadas, não há como negar que há muitas semelhanças com as tipologias e os elementos ornamentais utilizados pelo arquiteto em suas obras. Sabendo-se o italiano ser o único arquiteto conhecido na região à época é inevitável a ele atribuir sua autoria.

O monumento está, hoje, em condições físicas que inspira cuidados. Medidas preservacionistas precisam ser tomadas de forma imediata, no sentido de tirá-lo do estado de abandono físico em que se encontra e evitando que mais um bem seja perdido na cidade.

Independente da autoria de seu projeto arquitetônico, o bem por si só já acumula, como é visto ao longo deste trabalho, qualidades ímpares que lhe conferem importância.

Várias são as formas de entender o monumento, várias as interpretações. Muitos são os significados que a capela possui frente a seus frequentadores. Apesar da falta de maiores cuidados, continua viva e escrevendo a história da rua, do bairro, da cidade. Quanto maior seu uso, maior seria sua participação na construção dessa história.

NOTAS

¹ Essa denominação primitiva da rua se deveu à existência de uma pequena capela na confluência dessa via com a atual Rua Conselheiro João Alfredo: a Capela do Passinho.

² MEIRA Filho, Augusto. A Capela do Senhor dos Passos. A Província do Pará, Belém, 13 e 14, abril, 1969:1. Caderno 4.

³ **TOCANTINS, Leandro.** Santa Maria de Belém do Grão Pará: instantes de evocações da cidade. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987:269.

⁴ FERREIRA, Alexandre Rodrigues. Miscelânea Histórica para servir de explicação ao Prospecto da Cidade do Pará. [s.l.]: [s.n.]. 1784. "não paginado".

⁵ **BARATA, Manuel de Mello Cardoso. O Passinho. Folha do Norte. Belém, 15, agosto, 1914: 1. Fastos Paraenses.**

⁶ Essa afirmação de Manuel Barata confirmaria a suposição da historiadora portuguesa Isabel Mendonça de que a presença do monograma mariano indicaria que, no passado, a capela fora dedicada à Virgem Maria (**MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. Antonio José Landi (1713-1791): um artista entre dois continentes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003a: 510).**

⁷ MEIRA Filho, Augusto. *Loc. cit.*

⁸ **TOCANTINS, Op. cit.:266.**

⁹ A procissão do Senhor dos Passos saía da Igreja da Trindade e fazia paradas nas igrejas do Rosário (1º passo), de Santana, de Santo Antônio, das Mercês, na Capela do Senhor dos Passos (5º passo), Igreja da Sé e terminava na Igreja do Carmo, onde cumpria o Sétimo Passo ("Fugida" e a Procissão do Senhor Bom Jesus dos Passos, A. A Palavra. Belém, 14, março, 1940:4).

¹⁰ MELLO Júnior, Donato. Antônio Landi. Arquiteto de Belém. Belém: Governo do Estado do Pará, 1973. "não paginado"

¹¹ MEIRA Filho, Augusto. *Loc. Cit.*

¹² **TOCANTINS, Op. cit.:266.**

¹³ **MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho.** Antônio José Landi (Bolonha 1713 / Belém 1791) e a transmissão de modelos artísticos da Europa para o Brasil. In: Seminário Landi e o século XVIII na Amazônia, 2003b, Belém. Anais do Seminário. Belém: 2003b:10. Disponível em: <www.forumlandi.com.br/biblioteca/Arq/transmissao.pdf>. Acesso em 28/12/2007.

¹⁴ Os Galli, chamados Bibiena, destacaram-se como desenhistas, organizadores de festivais, cenógrafos e arquitetos de teatros. Quatro membros da família se destacaram: os irmãos Ferdinando (1657-1743) e Francisco (1659-1739) e os filhos de Ferdinando, Giuseppe (1696-1757) e Antonio (1700-74). Com a família, a pintura de quadratura alcançou o auge e, dessa forma, seus membros conseguiram fama na arte internacional, enquanto o estilo bolonhês entrava já em decadência.

¹⁵ Jean Bérain (1637-1711) desenhista francês, entalhador, pintor e *designer* que foi chamado por seus contemporâneos o oráculo do bom gosto nos assuntos ligados à decoração. Trabalhou na corte de Luís XIV da França. (Disponível em: <www.britannica.com/EBchecked/topic/61440/Jean-Berain-the-Elder>. Acesso em: 25/07/2008). (tradução livre do autor)

¹⁶ MENDONÇA, 2003a:238.

¹⁷ SITTE, Camillo. A construção das cidades segundo seus princípios artísticos. São Paulo: Ática, 1992:39.

¹⁸ AZEVEDO, Carlos de. Solares Portugueses. Lisboa: [s.n.], 1969:80-1.

¹⁹ Tipologia comum em Portugal em todo o século XVIII. A solução priorizou a organização da fachada que se desenvolveu num plano único e horizontalmente. A tipologia com a capela na extremidade é a mais comum. A capela é anexada às compridas fachadas, sendo tratada de forma um tanto independente e, em alguns casos, até ligeiramente avançada em relação ao alinhamento da casa (AZEVEDO, *Op. cit.*:81-2).

²⁰ É das poucas edificações da área que ainda mantém o beiral. A grande maioria teve seu beiral subtraído com a colocação de calhas encobertas por platibandas.

²¹ O pano é a superfície plana de uma fachada ou retábulo.

²² *sf (lat nave)* [...] 2 Parte interior da igreja, desde a entrada até ao santuário. 3 Espaço longitudinal,

entre fileiras de colunas, que sustentam a abóbada de uma igreja (Michaelis. Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Versão *on line*. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=nave>>. Acesso em: 06 out 2010)

²³ POMBO, José de Miranda. A capela do Senhor dos Passos. Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Belém, XIII, 1952/53:111-2.

²⁴ Projetos para as capelas tumular do Governador Ataíde Teive e de Santa Rita de Cássia, ambas em Belém e para o altar lateral da igreja matriz, em Barcelos.

²⁵ Desde tempos antigos a música faz parte das cerimônias religiosas. Isso explica porque muitas igrejas eram providas de balcões para os corais e órgãos. A posição elevada de ambos melhorava o impacto acústico e dava um efeito celestial. Desde o século XIII arquitetos e escultores foram chamados para embelezar tais espaços. (*Organs and Cantoria*). Disponível em: <http://www.romeartlover.it/Organs.html>. Acesso em: 10/10/2010 (tradução livre do autor)

²⁶ TOCANTINS, *Op. cit.*:266.

²⁷ A linha curva adquiriu, desde a Idade Média, o sentido de elevação da vida moral. No barroco, sendo mais livre, é mais propícia para expressar e gerar emoções, o que justifica o seu grande uso nesse período, não apenas na decoração, mas na própria estrutura arquitetônica (SOBRAL, Maria de Lourdes Sampaio. As Missões Religiosas e o Barroco no Pará. Belém: Universidade Federal do Pará, 1986:116).

²⁸ O uso constante de vasos na decoração dos templos deve-se, principalmente, ao seu sentido esotérico. O vaso está ligado à simbologia da fecundidade – o útero. O vaso representa, portanto, um depositário da vida, o tesouro da vida espiritual (Ibid:116).

²⁹ “A concha [...] participa do simbolismo da fecundidade [...]. No Cristianismo, a concha é associada ao batismo, que purifica a alma, fecundando-a de graças e tornando-a digna do reino de Deus” (Ibid:115).

³⁰ *sf (bossa+agem)* [...] 3 *Arquit* Qualquer saliência em obras de construção. 4 *Arquit* Parte de um edifício que ressaí do prumo ou da superfície (Michaelis. Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Versão *on line*. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=bossagem>>. Acesso em: 06 out 2010).

³¹ MENDONÇA, 2003a:508.

³² TOCANTINS, *Op. cit.*:266.

³³ TEIXEIRA, Luciana Martins de Barros. Revitalização da Capela do Senhor dos Passos, “A Capela Pombo”. 1998. 101 f. Trabalho de conclusão de curso (Arquitetura), UNAMA, Belém, 1998:38.

³⁴ Relíquia artística e histórica: a capela do Senhor dos Passos. A Palavra. Belém, 16, outubro, 1949:1.

³⁵ POMBO, *Op. cit.* 1952/53:111-2.

³⁶ TEIXEIRA. *Op. cit.*:38-9.

³⁷ Na decoração da arquitetura barroco-religiosa, o uso dos anjos é profuso e se enquadra como elemento importante de composição embora nem sempre representados segundo o simbolismo das hierarquias angelicais da arte medieval, o que muitas vezes faz confundir anjos cristãos com Amores ou Cupidos da mitologia greco-romana (SOBRAL, *Op. cit.*:116).

³⁸ A presença do monograma mariano indica que, no passado, a capela foi dedicada à Virgem Maria (MENDONÇA, 2003a:510). Essa afirmação pode ser confirmada com a declaração de Barata, *Op. cit.*:1, nota 6, que diz ter sido a capela erguida sob o orago de N. S. da Conceição.

³⁹ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003:136.

⁴⁰ BRAGA, Ana Cristina Lopes. *Arquitetura em Belém no século XVIII: As obras de Antonio Landi*. 1998. 139 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 1998:129.

Domingos Sávio de Castro Oliveira

Mestrando em Artes – UFPA / ICA / PPGArtes. Especialista em Interpretação, Conservação e Revitalização do Patrimônio Artístico de Antônio José Landi - UFPA / FAU / Fórum Landi. Arquiteto (UFPA/1990) e Engenheiro Civil (CESEP/1987). É servidor do Ministério Público do Estado do Pará. Dedicar-se à pesquisa da arquitetura do século XVIII em Belém-PA, com ênfase no repertório ornamental do arquiteto italiano Antônio José Landi.

CILDO MEIRELES: RECEPÇÃO E CRÍTICA

Jacqueline Medeiros

Mestranda em História e Crítica de Arte, PPGArtes UERJ

RESUMO

O presente artigo se propõe a identificar e analisar as formas de recepção das obras do artista Cildo Meireles que participaram da XXIV Bienal de São Paulo. Questiono se a participação de referidas obras naquela Bienal direcionou a forma de recepção do conjunto das obras do artista dali por diante? Paulo Herkenhoff, curador-geral, recolocou o conceito de antropofagia elaborado por Oswald de Andrade, tornando-o eixo conceitual deste evento que aconteceu em 1998. Qual o contexto dessa retomada do discurso cultural brasileiro? Analisando os contextos em que as obras de Cildo Meireles foram apresentadas na “Bienal da Antropofagia”, pode ser possível que o discurso cultural sobre elas tenham assumido uma dimensão maior a partir de então, em detrimento das várias camadas possíveis de análises das obras. Desta forma, qual a ideia de enfatizar o discurso político social nas leituras desses trabalhos até hoje? Contudo parece que essa é uma necessidade desde o século passado e que vem sendo retomada até os dias atuais como demandas do circuito de arte para que o trabalho artístico se posicione politicamente ou socialmente. Pode ser uma das consequências que o mundo globalizado trouxe para as artes sob a valorização das realidades locais, querendo-nos questionar se isto tornou-se um critério deajuizamento.

Palavras-chave: Cildo Meireles - Bienal de S.Paulo - Recepção - Discurso cultural

ABSTRACT

This article proposes to identify and examine ways of reception of artist Cildo Meireles artworks who participated in the XXIV Sao Paulo Art Biennial. I question whether the involvement of these works in that Biennial suggested the shape of receipt of all that works of artists on? Paulo Herkenhoff, chief curator, replaced the concept of cannibalism written by Oswald de Andrade, making the conceptual axis of this event that happened in 1998. What intention of such resumption of Brazilian cultural discourse? Analyzing contexts in which the Cildo Meireles works were presented at “Biennial Antropofagia” might be possible that the cultural discourse they have taken on a larger scale from then on possible detriment of the various layers of analysis of the works. This form, which the idea of political and social discourse readings these works until today? However it seems that this is a necessity since the last century and has been resumed to this day as demands of the art circuit so that the artwork is positioned politically or socially. May be one Consequences of the world globalization that has brought to the arts in the appreciation of the realities locations, requiring us wonder whether this has become a criterion for filing.

Key words: Cildo Meireles - Sao Paulo Art Biennial - cultural discourse

Ao recolocar o conceito de antropofagia elaborado por Oswald de Andrade ¹ na XXIV Bienal de Arte de São Paulo, tornando-o eixo norteador desse evento que aconteceu em 1998, Paulo Herkenhoff, curador geral, recolocou as questões do discurso cultural brasileiro. A questão que me ateno aqui é até que ponto a participação das obras do artista Cildo Meireles naquela Bienal influenciou sua recepção, por parte do público e do sistema de arte? É preciso portanto, identificar e entender a participação das obras intituladas *Desvio para o Vermelho*, *Totem - Monumento ao preso político*, *Espelho Cego* e as réguas de *Fontes* naquela Bienal e ir além, perguntando qual a ideia de enfatizar o discurso político, social e antropológico, no sentido de uma arte identitária brasileira, nas leituras dos trabalhos de Cildo Meireles até hoje. As questões aqui propostas não são excludentes, mas a intenção é ampliar os significados dessas obras de arte.

A XXIV Bienal de Arte de São Paulo era composta por quatro segmentos: “Brasil”, “Representações Nacionais”, “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros” e “Núcleo Histórico” que substituíam as Salas Especiais. Os trabalhos de Cildo Meireles presentes no *Núcleo Histórico* foram *Totem - Monumento ao preso político*, algumas réguas da obra *Fontes* e o *Desvio para o Vermelho*. *Espelho Cego* esteve no segmento “Brasil” na mostra “Um e/entre Outros”. No texto de abertura do catálogo, o curador geral Paulo Herkenhoff posiciona os objetivos da Bienal:

(...)é uma ação contrária à arte eurocêntrica que cria parâmetros excludentes no circuito da arte e [a Bienal] oferece como alternativa um reconhecimento de uma multiplicidade de fios no tecer da História. A partir desses argumentos, a Bienal propôs uma abertura conceitual e complexa da arte para vários campos, descartando qualquer fronteira temporal ou geográfica e passando a ter a tradição brasileira como ponto de partida para a escolha dos trabalhos apresentados. (Herkenhoff, 1998, p.11-19)

Na proposta da Bienal, Herkenhoff diferenciou antropofagia de canibalismo ², definindo antropofagia como “tradição cultural brasileira, e canibalismo como prática simbólica, real ou metafórica da devoração do outro, onde a idéia de apropriação está no caráter da antropofagia. Apropriar-se para re-significar”.

No mesmo caminho da Bienal, várias matrizes de uma vontade de transformar a História da Arte Brasileira aconteceram principalmente nas

décadas de 1970 e 1990, como os esforços empreendidos pelo jornalista e crítico Roberto Pontual no Rio de Janeiro ³, a X Mostra da Gravura - Mostra América ⁴, em 1992 Cidade de Curitiba e a I Bienal de Artes Visuais do Mercosul ⁵ em 1997. São momentos que recolocam as questões do regionalismo “tanto na arte como na economia” como legitimação das identidades regionais no âmbito global e propõem alternativas de centralidades da arte brasileira e latino-americana. O que se configura é o desejo latente de nacionalizar em alguns pensamentos da época, um contexto favorável que gerou um amadurecimento culminado pela XXIV Bienal de São Paulo.

A Bienal da Antropofagia, como ficou conhecida, quis mostrar um mundo sem centro e oferecer histórias transversais sob uma ótica de convivência, contato e interpenetração com a história da cultura brasileira. Foi um desejo de agenciamento da história, no sentido de uma operação que simultaneamente constituísse uma História da Arte Ocidental a partir da ótica do canibalismo e da antropofagia, o que para Herkenhoff eram “questões cruciais da cultura brasileira que ganhavam importância no avanço da globalização”. O que denominou de “a história da antropofagia na tradição brasileira com a presença de Cildo Meireles (*Desvio para o Vermelho*) entre Tarsila do Amaral (*o Abaporu*) e Hélio Oiticica (*Tropicália*), cada um com suas obras antropofágicas máximas”.

Qual o lugar de Cildo Meireles na história da arte ocidental? Seu lugar é múltiplo. Na Bienal estava em “Um e/entre Outros/” porque ele tinha um lugar na produção contemporânea brasileira no final do século XX. Estava também na “*Sala Van Gogh*” do Núcleo Histórico, para indicar seu modo de se relacionar com a arte Moderna Ocidental, com a falência do *Iluminismo* e com os corpos discidentes, os loucos de Michel Foucault, mas permeado por respostas próprias e brasileiras: nossa história da arte vinda pela intromissão positiva da ideia de loucura e sua trajetória pessoal.

A obra *Espelho Cego* de 1970 é composta por uma moldura de espelho comum, cujo o espelho foi substituído por uma espécie de massa moldável na cor cinza. Sobre essa obra, Ronaldo Brito, em 1978 no livro sobre Cildo Meireles, afirma que a intenção de Cildo seria a de produzir uma ‘imagem tátil’ do objeto e que há em princípio, a ideia de criar trabalhos plásticos que pudessem ser fruídos por cegos, sem perda substancial de significado. Aponta também de que faz parte de um dos primeiros projetos da série “*Blindhotland*” ⁶. Nesse contexto a obra foi apresentada na coletiva “*Mostra Poética da Percepção na Arte Brasileira*” realizada em 2008 no MAM/RJ, com curadoria de Paulo Herkenhoff.

Na XXIV Bienal de São Paulo, *Espelho Cego* foi apresentado em uma sala acompanhada de várias obras do artista cearense Leonilson que morreu em 1993 e dividia com o espectador o sofrimento que antecedeu sua morte. No ano seguinte, Paulo Herkenhoff confirma o *Espelho Cego* no mesmo contexto em que ele foi apresentado naquela Bienal, atribuindo à obra relações psicológicas com o espectador dentro do pensamento do que

Lacan⁷ denomina de “inacabamento anatômico” ou a fase do espelho ao qual corresponde ao advento do narcisismo primário que contempla o primeiro esboço do ego. Vendo dessa forma *Espelho Cego* se conecta ao interior de Leonilson. Semelhante leitura está presente no filme “Cildo Meireles” de 2008, no qual *Espelho Cego* é a abertura do documentário, induzindo-nos a fazer pontes entre os mistérios da incapacidade de decifrar o “eu” e o “ser inacabado” com o interior do artista Cildo Meireles.

Totem - Monumento ao preso político, de 1970, foi uma ação realizada no *vernissage* da mostra *Do Corpo à Terra*, organizada pelo crítico Frederico Moraes no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, durante a Semana de Tiradentes.

O crítico e professor Ronaldo Brito, em 1978, afirma que a “obra fazia alusão ao auto-sacrifício durante a Guerra do Vietnã que acontecia na época”, contudo também concordava com Cildo na referência da obra a uma visão irônica da situação *vernissage*, ao processo de desmetaforização a nível de linguagem, procurando utilizar o que seria tema como matéria-prima e a situação nacional nesse período de violenta repressão política.

Na XXIV Bienal de São Paulo, *Totem - Monumento ao preso político* foi apresentado no Núcleo Histórico no roteiro que partia do século XIX, localizado próximo da pintura do artista paraibano Pedro Américo, de 1893 e intitulada *Tiradentes*, em seguida a obra de Wesley Duke Lee que evidencia a fragilidade do corpo de Tiradentes em *Mantenha a liberdade quae sera tamen*, de 1979, onde o artista assume o seu conteúdo alinhado à ditadura militar. Para o curador geral “tratava do Estado como devorador dos cidadãos, como o grande canibal e traidor do povo”. *Totem - Monumento ao preso político* foi apresentada na forma de registro fotográfico da ação realizada em Belo Horizonte. Estas fotografias também participaram, em 1970, do catálogo da mostra *Information*⁸ realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York, onde Cildo Meireles afirma no catálogo da exposição que “não está representando nenhum país”.

Um ano depois, o crítico Geraldo Mosqueira, afirma em entrevista a Cildo Meireles que o trabalho foi uma “poderosa manifestação contra a violência no Brasil sob a ditadura e ao mesmo tempo uma homenagem ao conhecido brasileiro Tiradentes”. Em resposta, Cildo afirmou que “havia aspectos formais e conceituais, intimamente ligados à questão do objeto de arte, que nada tinham a ver com o discurso político”. O artista justifica que na época “alguns artistas brasileiros sentiram-se obrigados a fazer trabalhos políticos engajados, mesmo que seus reais interesses intelectuais e artísticos fossem apolíticos, como os seus”. No catálogo da exposição “Geografia do Brasil” de 2001, Cildo Meireles acrescenta o novo dado de que *Totem - Monumento ao preso político* tem uma referência à ideia de circulação, porque Tiradentes é um símbolo, portanto um objeto de circulação:

Pegar galinhas e matá-las equivalia, na verdade, a pegar um símbolo nacional e torná-lo símbolo militar. Ao mesmo tempo em

que eles estavam se aproveitando do símbolo Tiradentes, herói da independência brasileira, eles estavam usando de procedimentos análogos aos do artista contra as próprias galinhas, e justamente para defender o contrário do que o próprio Tiradentes defendia, conclui o artista. (MEIRELES, 2000)

No *Desvio para o Vermelho* composto por três ambientes sucessivos que articulam entre si. O primeiro denominado *Impregnação*, é uma sala de clima doméstico padrão classe média, com paredes brancas, piso vermelho e com objetos acumulados da cor vermelha ou com nuances dessa cor, onde a observação prolongada leva invariavelmente à vertigem. *Entorno* fica numa sala muito estreita e apenas um foco de luz numa imensa poça de tinta vermelha que escorre pelo ambiente. A tinta que sai de uma pequena garrafa entornada no chão aparenta não caber o volume que o frasco poderia guardar. Já em *Desvio* o público depara-se diante de uma pia, dramaticamente iluminada e fixada perturbadoramente em diagonal. Da torneira da pia jorra um líquido vermelho contínuo que pela inclinação arrasta-se enfadonhamente no espaço da pia antes que desapareça no ralo.

Para Cildo Meireles o *Desvio para o Vermelho* é “uma peça circular porque a ideia é que, quando entrasse, o espectador submergisse no fim da peça, numa sensação de estado de líquido constante, um testemunho da intensidade do vermelho em seu estado mais flúido”. A cor do projeto inicial da obra era azul, o que pode descartar a sua intenção de dor e violência, tanto quanto o título da obra. Ainda segundo o artista, refere-se a Física, ao desvio das ondas vermelhas, quer dizer, ao padrão de desvio ⁹.

Quando da primeira apresentação da obra *Desvio para o Vermelho* em 1984, o jornalista Wilson Coutinho escreveu que a obra de Cildo “é uma situação-limite tanto quanto suas obras anteriores, pois a cor é tematizada até o seu ponto máximo”. Coutinho associa esse trabalho a um “reencantamento da pintura”, como um “paradigma contextual da cor para a pintura”, diz ainda que é uma “posição coerente principalmente porque estávamos em plena discussões sobre a pintura nos anos 1980”. Para o crítico Paulo Venâncio, em 1995, o trabalho traduz a complexidade de elementos contido na obra de Cildo, referindo-se a um “complexo de vetores que agem em conjunto na obra”. Antes, Sônia Salzstein, em 1986, opta por uma análise do ponto de vista da experiência estética do espectador. Para ela a obra é:

Um esforço rigoroso e persistente para evitar o reconhecimento do sujeito num real concebido como espelho, evitar o triunfo das certezas institucionais a produzirem o mundo como um encadeamento sucessivo de causas e efeitos, de meios e fins. (SALZSTEIN, 1986, p.6-7)

Na XXIV Bienal de São Paulo, o *Desvio para o Vermelho* estava localizado no final de uma sucessão de obras marcadas pelo emprego da cor, começando pelas pinturas pioneiras de Tarsila do Amaral, dos anos 1930, passando pelas

telas geométricas de Volpi, dos anos 1950 e terminando com experimentos de Hélio Oiticica com a abstração espacial da cor, dos anos 1960. Isto é Cildo Meireles inserido na história da cor brasileira, contudo o texto do catálogo da “Bienal da Antropofagia” coloca *Desvio para o Vermelho* como uma metáfora política da violência armada e revela um desejo revolucionário. Herkenhoff retoma sua posição de 1998 em 2001 onde considera essa obra a “mais dramática dentre as instalações monocromáticas realizadas por Cildo”. Identifica-a com o “sangue em fluxo, uma hemorragia”, a fatos de morte vivenciados na infância do artista. Em entrevista em 2010, Herkenhoff defende:

(...)que na obra de Cildo está presente um inconsciente de sua história de vida, por isso *Desvio para o Vermelho* não poderia ser diferente, traz vestígios de sua infância e de fatos importantes da sua vida, como o assassinato de um jovem jornalista que teve seu nome pixado nos muros de sua cidade com a cor vermelha.

Mesmo posicionamento pode também ser notado na leitura do curador Dan Cameron:

(..)a sala do *Desvio*, pela sua irrupção abrupta sugere a cena de um crime, ao mesmo tempo que provoca um impulso de eliminar a evidência fechando-se a torneira. Ou ainda que a água vermelha torna-se uma evidência de crise. É possível estabelecer um vínculo factual entre as circunstâncias da criação de *Desvio para o Vermelho* e a vida sob a ditadura militar que dominou o Brasil de 1964 a 1985, está especificamente associado ao assassinato de Herzog. (CAMERON, 2000, p.90-93)

Desvio para o Vermelho encontra-se atualmente exposto no Centro de Arte Inhotim-MG constando no texto fixado na parede que “a obra é aberta a uma série de simbolismos e metáforas, desde a violência do sangue até conotações ideológicas, o que interessa ao artista nesta obra é oferecer uma seqüência de impactos sensoriais e psicológicos ao espectador: uma série de falsas lógicas que nos devolvem sempre a um mesmo ponto de partida”. Apesar de ainda vincular a obra ao discurso cultural brasileiro, abre para outras camadas de análise.

Já o projeto para *Fontes*, uma instalação sonora e visual inspirada na via Láctea, Cildo planejou três versões: A primeira denominada *Van Gogh* na cor amarela com os metros na cor preta, centenas de relógios de parede e espalhou dezenas de milhares de pequenos algarismos pretos de plástico pelo chão. As paredes e o chão da sala eram amarelos, cor que predominou todo o ambiente. Na segunda versão, denominada de *Bauhaus* os metros são feitos em preto sobre o branco. Na terceira versão, os metros são fosforescentes sobre a madeira azul. Para Cildo a escolha das cores é puramente estética. Na XXIV Bienal de São Paulo, foram apresentadas somente algumas régua do projeto *Fontes* no Núcleo Histórico junto às obras do *Van Gogh*. Para Cildo,

“*Fontes tem a ver, na sua origem, com a obra de Duchamp 3 Stoppages étalon* (1913-14), as ‘*Régua da chance*’. A obra ilustra o fascínio de Duchamp com o conceito de acaso e com a matemática.

As obras de Cildo Meireles apresentadas na “*Bienal Antropofagia*”, pode ter sido responsável pelo discurso cultural sobre elas ter assumido uma dimensão maior que anteriormente, em detrimento da experiência estética. Os posicionamentos dos críticos até 1996 enfatizam as diversas camadas das obras de Cildo, mas principalmente a partir da “*Bienal da Antropofagia*”, o discurso cultural é que prevalece¹⁰. Uma hipótese possível para perpetuar essa leitura é que pode parecer uma necessidade que vem sendo retomada desde o início do século XXI, onde vemos demandas do circuito de arte para que o trabalho artístico se posicione político-socialmente. Talvez uma consequência do mundo globalizado que requer uma valorização das realidades locais como diferencial de mercado.

Na *Bienal da Antropofagia* existiu um contexto formulado e pertinente para os objetivos daquela *Bienal* que não podem ser cristalizados. Semelhante caso podemos ver na 29a. *Bienal* de S.Paulo cujo o tema é “*Arte e Política*”, Cildo Meireles apresenta a obra *Abajour* que possui aspectos culturais brasileiros diretos, mas da mesmo forma estão contidos elementos da ciência, da luz, da fotografia e do objeto de arte. Um dos curadores dessa *Bienal*, Moacir dos Anjos, afirma que considera a obra de Cildo “*absolutamente política, mesmo as que o artista não considera*”.

Cildo Meireles sempre manteve um distanciamento da política apesar de ter alguns trabalhos com uma identificação mais direta com o discurso cultural, contudo diz realizá-los sempre que sente-se mobilizado pra isso, mas tentando imaginar política no aspecto das relações no interior da sociedade e coloca sua posição atual sobre o assunto:

Minha relação com a política é como antes, os trabalhos ditos políticos representam um percentual da minha produção e minha relação com essa produção dita política continua como era nos anos 1970 ou seja, acontece se alguma coisa me mobiliza nesse sentido. Mesmo nesses trabalhos sempre me interessava elementos mais formais e estruturais. Sempre com a ideia de que eu não teria que me explicar pela justeza do discurso cultural presente naquela obra, mas que o trabalho teria que se garantir por um processo muito maior que seria o da História da Arte. Por exemplo em *Inserções* tentava lidar com o espaço da obra, questões de escala, qual o lugar e a autoria da obra. Isso me mobiliza muito mais do que esse discurso que considero mais raso. (MEIRELES, outubro de 2010, em palestra no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro)

A incorporação que Cildo Meireles faz da História da Arte não é com o objetivo de criar um vocabulário artístico brasileiro, como queriam a *Antropofagia*, mas se aproxima muito mais de uma experiência de tecer uma rede que envolve memória pessoal, referências da arte, a estrutura da obra em

si e uma outra via resultante das dobras que são geradas por esses momentos embaralhados e conectados, mas impossíveis de serem delimitados. Podemos entender sua obra pelo caminho da física ou da matemática moderna que introduziu o grau zero e Cildo fez o “Zero Cruzeiro” e o “Zero Centavo”. Ou entender o que é o vermelho na física. Podemos entender sua obra pela profusão de cores que Cildo utiliza em *Marulho*, *Fontes* e *Desvio* questionando a escolha das cores primárias. As cores puras não existem na natureza e ao usá-las o artista pode querer afirmar que aqueles objetos são essencialmente objetos da arte. Vemos aí a discussão da pintura, mas não da artesanaria do ato de pintar. Assim como o *Zero Cruzeiro* e *Zero Moeda* que também discutem pintura, escultura e o objeto de arte. Ou no projeto *Coca-Cola* o entendimento do cromático entre o líquido e o branco e a forma da legibilidade.

O que proponho para a recepção das obras de Cildo Meireles são as questões de uma relação entre a experiência estética e a história do objeto da arte, ou seja, o interesse pelas questões de linguagem, porque tudo em Cildo leva para o plástico. Assim a obra de Cildo Meireles pode ser vista como uma obra de relevos e abismos porque nos faz acreditar mais no mistério do que nas nossas certezas e ao mesmo tempo nos surpreende. Assim passamos a admitir outras possibilidades poéticas.

Procurou ser o mais sintético, o mais objetivo possível nas minhas obras para deixar pouco espaço para os críticos fazerem elocubrações que não estejam ligado ao que está sendo mostrado. Isso irrita alguns porque eles preferem obras com baixa tecnologia porque aí eles podem exercer o lado poético e romântico. (MEIRELES, 2009, Filme Cildo Meireles)

NOTAS

1 Manifesto Antropófago escrito por Oswald de Andrade como o cerne teórico do movimento modernista brasileiro. Pretendeu a mudança de um movimento, até então preocupado com questões essencialmente estéticas, para a direção de uma postura mais cultural e ética, em busca de uma arte nacional legítima. Por outro lado, o conceito de antropofagia brasileiro da época, ameniza os possíveis conflitos nessa busca de uma arte identitária nacional, mascarando-os com a aparência da harmonia.

2 Os segmentos que utilizo nesse estudo são: “Brasil” na mostra “Um e/entre Outro/s”, “Representações Nacionais”, “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros” e “Núcleo Histórico” que substituiu as Salas Especiais com duas mostras: Arte do século XVI - XVIII e Arte do século XIX. Esta última com um dos subtemas “Sala Van Gogh”, “Monocromos” com os principais artistas internacionais responsáveis por questionar a cor ao extremo, as salas de Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Tarcila do Amaral.

3 Na antropofagia proposta por Oswald de Andrade, com frases de impacto, o texto reelabora o conceito eurocêntrico e negativo de antropofagia como metáfora de um processo crítico de formação da cultura brasileira. Se para o europeu civilizado o homem americano era selvagem, ou seja, inferior, porque praticava o canibalismo, na visão positiva e inovadora de Andrade, exatamente nossa índole canibal permitira, na esfera da cultura, a assimilação crítica das idéias e modelos europeus. Como antropófagos somos capazes de deglutir as formas importadas para produzir algo genuinamente nacional

4 Roberto Pontual criou, no que se refere ao conceito, um novo salão de arte focado na busca de uma arte que abrangesse o território nacional e se configurasse como uma arte brasileira. Pontual organizou as três edições da Arte Agora que substituiu o Salão de Verão no Rio de Janeiro, a partir dos temas “Arte de 1970-1975”, Uma Visão da Terra, em 1972 e Geometria Sensível, em 1978, este último ampliando para a arte latino-americana.

5 A história da Mostra da Gravura Cidade de Curitiba começou em 1978, em 1980 aconteceu a abertura da exposição à artistas internacionais, com participações de argentinos e paraguaios. Em 1982 passou a se chamar Bienal Pan Americana da Gravura. A partir da edição seguinte ganhou um curador, e em 1992 teve sua abrangência mais uma vez ampliada, com a participação de 16 países da América. No ano de 1994 a denominação do evento mudou para Mostra da Gravura Cidade de Curitiba - Mostra América. Enquanto existiu, de 1978 a 2000, a Mostra da Gravura de Curitiba foi responsável por atrair gravadores de todos os estados, a Mostra chegou a atingir uma escala internacional durante a década de 1990. Fonte: (artur Freitas, artigo anpap Gravura Expandida: As mostras da gravura dos anos 1990) http://www.anpap.org.br/2010/pdf/chtca/artur_freitas.pdf

5 A I Bienal de Artes Visuais do Mercosul teve como um dos objetivos “criar condições para que se começasse a reescrever a história da arte latino-americana de um ponto de vista, se não exclusivamente nosso, pelo menos não propriamente metropolitano”, no sentido de centros de arte, conforme texto do curador geral Frederico Moraes.

6 Blindhotland (1975) são 16 bolas (4 de futsal, 4 de futebol número 4, e de futebol oficial e 4 de basquetebol, cada uma preenchida com gás hélio, ar, estopa de algodão e areia. Também é uma variação de Eureka que, por sua vez, possui outra variação que é Casos de sacos. A base para esses trabalhos sempre foi a ideia de espaço e peso.

7 Psicanalista Jacques Lacan (1901-1981), suas idéias tornaram-se ponto de passagem obrigatório não apenas para os interessados na clínica psicanalítica, mas também para quem pretende compreender a filosofia, a teoria social, a estética e a crítica da cultura no início do século 21.

8 O texto de abertura do catálogo diz quanto ao objetivo e a participação de artistas fora do eixo principal da arte na época que relaciona-se exclusivamente às questões pertinentes a arte: “...é lidar com artistas que estão ampliando as definições artísticas e desafiando os nossos preconceitos[.....] quanto aos artistas fora dos Estados Unidos e Europa, são parte de uma cultura que tem sido alterada consideravelmente pelos sistemas de comunicação e por uma maior mobilidade. Isto levou a uma troca intelectual.”

9 Na ciência tudo que é cor é onda e a cor vermelha é a de menor frequência, ao mesmo tempo que elas tem menor frequência tem por outro lado maior amplitude, são ondas longas. Então são as que menos desviam ao se deslocar pelo espaço. Usa-se para aferir distâncias, funciona como um padrão.

10 Para Lisette Linargo, autora do texto sobre *Desvio para o Vermelho*, não constitui novidade afirmar que a investigação de Cildo Meireles sempre esteve associada a imagens de forte conotação simbólica. Defende que a pesquisa formal não poderia ficar à margem da pauta reivindicatória da procura de uma identidade e o argumento mais utilizado, tanto no Brasil como na lente do ‘estrangeiro’, tem sido o da cor (diferente em Tarsila do Amaral e Volpi, por exemplo), capaz de assumir inúmeros adjetivos: telúrica, expansiva, idealista, tropical etc.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira. Poéticas Antropofágicas: Reflexões sobre uma perspectiva brasileira para a crítica de arte II;

ANJOS, Moacir dos. Meireles Cildo-Babel. Rio de Janeiro: Artviva editora, 2006.S.Paulo: Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo;

BRITO, Ronaldo; Meireles, Cildo; SOUSA, Eudoro Augusto Macieira de. Cildo Meireles. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981 , 2a. edição 2009;

MOURA, Gustavo Rosa. Cildo Meireles – filme. Rio de Janeiro, 2009;

COUTINHO, Wilson. A crítica de Wilson Coutinho/ org. Izabela Pucu - R. Janeiro: Funarte, 2008

FBSP, Fundação Bienal de São Paulo. XXIV Bienal de São Paulo Núcleo histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismo. vol 1, vol 2 e vol 3. São Paulo: A Fundação, 1998a

HERKENHOFF, Paulo. Cildo Meireles, Geografia do Brasil. Rio de Janeiro: Artviva, 2001;

HERKENHOFF, Paulo, MOSQUEIRA Gerardo e CAMERON Dan. Cildo Meireles.São Paulo: Cosac & Naif, 1999. Título original: Cildo Meireles. Regent's Wharf. Londres;

LICHTENATEIN, Jacqueline (org). A Pintura-vol.9:Desenho e a cor-S.Paulo: Ed.34,2006

SCOVINO, Felipe, org.Arquivo Contemporâneo.Rio de Janeiro: 7 letras, 2009;

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Física, economia e política. In: Cildo Meireles: outro e paus. Tradução Jac Liebof. Rio de Janeiro: Joel Edelman Arte Contemporânea, 1995.

http://www.inhotim.org.br/arte/texto/d_parede/170, em 28 de julho de 2010, as 14:23;

SCOVINO, Felipe, org. Encontros, Cildo Meireles. R de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

SALZSTEIN, Sônia. Desvio para o vermelho. In: CILDO Meireles: desvio para o vermelho. Apresentação Aracy Amaral; texto Sônia Salzstein, Ronaldo Brito. São Paulo: MAC/USP, 1986.

Jacqueline Medeiros

Formada em Artes Visuais pela Faculdade Grande Fortaleza, mestranda do PPGArtes UERJ, na área de pesquisa História e Crítica de Arte. Atua desde 2003 como coordenadora de artes visuais do Centro Cultural Banco do Nordeste, em Fortaleza-CE, sendo responsável pela seleção e produção de exposições de artistas brasileiros, iniciantes e consolidados na História da Arte brasileira. Participou de juris de seleção de projetos de artes visuais em editais da Funarte, Iphan e Prefeitura de Fortaleza.

AS DIVERSAS FACES DO CINEMA IRANIANO ATUAL

Kelen Pessuto
mestranda em Artes pela Unicamp e bolsista da Fapesp

RESUMO

Quando falamos em cinema iraniano, a primeira imagem que nos vem à cabeça é a de filmes simples, que usam atores não profissionais, na maioria das vezes obras sobre crianças, que estão sempre em busca de algo, passam por provações e seguem rumo a uma epopéia, mas não é só desse tipo de filme que é formada a cinematografia iraniana atual.

Podemos dividir esse cinema em três modalidades: o cinema comercial, que usa atores consagrados no país e seus temas procuram sempre conter uma lição de moral; o cinema de arte, onde atua pessoas comuns e seu enredo é baseado no humanismo e em temas universais e o cinema político, que é proibido no país e serve como um tipo de denúncia.

A influência do Islã na cinematografia iraniana é responsável pelo surgimento desses diferentes tipos de filmes e está presente na sua regulamentação, nos temas e no comportamento das personagens.

A censura que começou a agir nas obras cinematográficas produzidas no Irã após a Revolução Islâmica foi responsável pelo nascimento de um novo tipo de cinema, que passou a transmitir esses novos ideais e criou uma nova forma de linguagem para se adaptar a essa ideologia.

Os limites que passaram a ser impostos fizeram com que os diretores se tornassem mais criativos e assim, aprenderam a criar novas formas para lidar com a censura. O objetivo desse artigo é discutir essas diferentes facetas que o cinema iraniano possui e que foram criadas a partir da influência do Islã.

Palavras-chave: Cinema iraniano, antropologia visual, Islã, atores, censura.

ABSTRACT:

When we talk about Iranian cinema, the first image that comes to mind is of simple films, which use non-professional actors, movies about children who are always searching for something, but isn't just that type of film that is formed current Iranian cinema.

We can divide this cinematography into three categories: the commercial cinema, which uses famous actors in the country and its scripts contain a moral lesson; the art cinema, where that use the ordinary people and its plot is based on humanism and universal themes; and they have the political cinema, which is banned in the country and serves as a kind of complaint.

The influence of Islam in Iranian cinema is responsible for the emergence of these different types of films and is present in its regulations, on themes and influences the behavior of the characters.

The censorship that began acting in films produced in Iran after the Islamic Revolution was responsible for the birth of a new kind of cinema, which went on to pass these new ideas and created a new form of language to adapt to this ideology.

This limits imposed allowed the directors to become more creative and thus learned to create new ways to deal with censorship.

The aim of this paper is to discuss the different facets that the Iranian cinema has been created from the influence of Islam.

Keywords: Iranian Cinema, Visual Anthropology, Islam, Actors, Censorship.

As diversas faces do cinema iraniano atual

Essa comunicação é um resumo de um dos capítulos da minha pesquisa de mestrado “O ‘espelho mágico’ do cinema iraniano – uma análise da performance dos “não” atores dos filmes de arte iranianos”, que desenvolvo no Instituto de Artes da Unicamp.

Nessa síntese eu analiso as influências do Islã na cinematografia iraniana, que é responsável pelo surgimento de três tipos de filmes e está presente na sua regulamentação, nos temas e no comportamento das personagens. Os filmes¹ são claramente divididos em: filmes de arte, que usam, atores não profissionais, locação real, iluminação natural e seus temas são simples, próximos do cotidiano; há também as películas consideradas mais politizadas, que atuam como denúncia e os filmes comerciais, que algumas vezes tratam de temas tabus, mas sempre há uma lição de moral por trás de seu roteiro, são considerados por alguns cineastas como filmes de propaganda do governo.

O que faz um filme ser considerado comercial, de arte ou político? Não é somente a subjetividade de quem o rotula que está em jogo, quando se trata do Irã. A censura é um fator determinante para essa classificação, como veremos adiante, pois é ela quem julga se um filme é apto ou não para ser produzido ou exibido nos cinemas e na televisão do país. Outro fator que determina essa diferenciação é a linguagem, o roteiro e o uso dos atores.

O cinema iraniano sempre atuou em prol da disseminação da ideologia de determinado governo. “A história iraniana é tão emaranhada com a presença de líderes carismáticos, sultões e monarcas que o mínimo desacordo em relação à norma de sua representação se tornava entendida como uma crítica implícita à liderança” (SADR, 2006, p. 64, tradução minha).

A partir do estabelecimento da dinastia Pahlevi, em 1925 um código de normas norteou as produções cinematográficas iranianas, que eram vistas como uma poderosa arma de socialização pela autoridade do Xá, que passou a ter controle sob toda a produção cultural do Irã.

Com a ideia de modernização do país, o Xá era contra tudo que se referia à tradição e à religião, que era vista por ele como retrógrada. Essa onda influenciou principalmente o cinema, que ficou incumbido de difundir os hábitos ocidentais. “Modernismo neste contexto significa se vestir, comportar-se e até falar como os europeus, um processo que deixou uma indelével

marca nos filmes produzidos neste período” (SADR, 2006, p. 16). Por mais que o governo fosse laico, a maioria da população continuava muçulmana. O objetivo do Xá era impor um novo modo de vida, principalmente através do cinema, a uma população que estava acostumada com governos islâmicos e que a estrutura familiar nunca deixou de ser islâmica.

Em 1938, Reza Xá criou uma série de leis para regulamentar a produção cinematográfica iraniana. Já no 1º artigo, o Xá foi enfático em exigir que para um filme ser realizado, o produtor precisaria requerer uma permissão às autoridades, que inclusive supervisionariam as filmagens (SADR, 2006, p. 21).

Durante esse longo período da dinastia Pahlevi, nenhum filme poderia incutir no espectador o desejo de se voltar contra a ordem vigente. Nada que pudesse encorajar o povo a se opor contra a monarquia poderia ser retratado nos filmes, assim como as personagens simples não podiam ter importância para não haver a identificação² do público e com essa proibição mantida, o filme *O sul da cidade* (1958), dirigido por Farrokh Ghaffari, foi banido dos cinemas, por descrever a realidade dos pobres e o desamparo, usando atores amadores.

A Revolução Islâmica acabaria com todos os sinais de modernização que foram impostos pela dinastia do Xá, como o uso de chapéu e gravata pelos homens, os vestidos ocidentais e a proibição do *hijab*³ às mulheres, a música, o consumo de álcool, a dança e os jogos.

No poder, como líder supremo do país, após acabar com a monarquia e decretar a República Islâmica do Irã, Khomeini implantou uma política baseada no Islã. Política vigente até os dias de hoje, tornando o Irã um país onde religião e Estado compreendem uma única esfera na sociedade. Este tipo de República a qual o Irã pertence possui um “quarto poder” que é dado ao líder religioso, que possui autoridade máxima nas decisões do país. Isto quer dizer que a constituição iraniana, inclusive seu código penal são inteiramente baseados no Alcorão e nos atos do profeta, o *sunna*⁴: Esta conduta está contida nos *hadiths*, que foram escritos e transmitidos oralmente e servem de exemplo para todo muçulmano.

As leis que regem a República Islâmica do Irã são baseadas na *sharia*, que é o conjunto de leis islâmicas que contem tanto o Alcorão quanto os *hadiths*, além do *ijma* que é o consenso da comunidade e os *Qiyas*, que é a analogia entre a tradição do profeta e a situação atual.

Logo após a Revolução, em um discurso realizado no cemitério *Behesht-e Zahra*, Khomeini proferiu não ser contra o cinema e outros meios de comunicação, mas sim contra o mal uso que faziam deles (NAFICY, 2006, p. 29). Referindo-se ao cinema produzido e exibido na época do Xá, que infundia a moral ocidental aos iranianos.

Os governos pré e pós-revolucionários mostraram o mesmo interesse em reprimir os temas de crítica política e dissensão social, um contínuo que demonstrou como o governo dominante reconhecia o poder do cinema. Cada regime, conseqüentemente, tentou regular o

meio de acordo com seu próprio sistema ideológico (FARAHMAND, 2006, p.89, tradução minha).

Nos primeiros anos após a revolução, a produção cinematográfica iraniana ficou estagnada, tanto pela incerteza econômica, quanto por não ter sido definido um modelo de cinematografia que se enquadrasse nos preceitos islâmicos. Ainda não existiam leis que definiam o que podia ou não ser representado nas telas. A guerra com o Iraque também colaborou para o declínio da produção. Enquanto isso eram exibidos muitos filmes estrangeiros.

Uma forma de censura que contribuiu para que os filmes estrangeiros pudessem ser exibidos em uma sociedade islâmica foi o uso da ‘marca mágica’, “método de censura, o qual consistia em pintar sobre pernas descobertas e outras partes expostas do corpo” (NAFICY, 2006, p. 32). Quando este método não funcionava, eles cortavam os trechos dos filmes que feriam a moral e os valores islâmicos. Estes cortes existem até hoje. Muitos são os filmes estrangeiros exibidos tanto no cinema quanto na TV iraniana e tais filmes passam por um rígido controle antes de chegar ao público. As cenas que são cortadas são as de beijo, homem e mulher se tocando, deitados na mesma cama, entre outras.

De 1982 a 1984, o Ministério da Cultura e Orientação Islâmica (*Ministry of Culture and Islamic Guidance - MCIG*) conduzido por Mohammad Khatami, criou algumas regras para normatizar a produção e a exibição de filmes, e se referia tanto aos importados quanto aos produzidos no país, em um processo que Naficy chama de “purificação” (Naficy, 2006, p. 30-35), onde o cinema teve que se enquadrar na moral do Islã. O sexo, o strip-tease, a música e a dança, que faziam parte do cinema pré-revolucionário, foram banidos das telas.

O maior conceito freqüentemente pronunciado por autoridades quando falam sobre ‘cultura islâmica’ pode ser classificadas sobre as seguintes categorias: nativismo (retorno aos valores tradicionais), populismo (justiça, defesa do *mostaz’afan*, deserdado), monoteísmo (tawhid), anti-idolatria (*anti-taqut*), teocracia (*velayat-e faqih*), leis do supremo jurisprudente, ética e puritanismo (*amr-e be-ma’ruf va nahy az monkar*); independência política e econômica (*esteqlal*), e o combate ao arrogante mundo imperialista (*estekbar-e jahani*), um conceito muitas vezes condensado no *slogan* ‘nem oriente, nem ocidente’ (NAFICY, 2006, p. 29, tradução minha).

Algumas das regras que foram criadas proibiam os filmes que pudessem:

Enfraquecer o princípio do monoteísmo, os Profetas, imãs, a curadoria do Supremo Jurisprudente (*velayat faqih*), o poder do Supremo ou dos jurisprudentes (*mojtaheds*);

Blasfemar contra os valores e personalidades consideradas sagradas pelo Islã e outras religiões mencionadas na Constituição;

Encorajar perversidade, corrupção e prostituição;

Encorajar ou ensinar vícios perigosos e ganhar a vida indecentemente por meio de contrabando;

Negar a igualdade de todas as pessoas indiferentemente de cor, raça, língua, etnia e crença.

Encorajar a influencia cultural, econômica e política estrangeira contrária à diplomacia de governo do “Nem ocidente, nem oriente”;

Expressar ou revelar qualquer coisa contra os interesses e políticas de países os quais podem ser explorados por estrangeiros;

Mostrar detalhes de cenas de violência e tortura de modo a perturbar ou corromper o espectador;

Deturpar fatos históricos e geográficos;

Reduzir o gosto da audiência através de produções e valores artísticos vulgares;

Negar os valores de auto-suficiência e independência econômica e social; (NAFICY, 2006, p. 36-37, tradução minha).

Com as regras estabelecidas e diante do enfraquecimento da produção, foram criadas medidas para estimular a realização de filmes, como incentivos fiscais, redução de taxas e empréstimos bancários. “Para cumprir seus objetivos, o Estado intervinha em dois campos diferentes, mas associados: controle moral e suporte econômico” (DEVICTOR, 2006, p. 66, tradução minha).

Para isso, o Estado criou diversas instituições, sendo a principal delas a Fundação Farabi de Cinema, fundada em 1983, que não tinha o objetivo de produzir filmes, mas por causa do enfraquecimento da indústria cinematográfica iraniana a fundação se envolveu na produção e co-produção de filmes regulados pela ideologia vigente (Cf. DEVICTOR, 2006, p. 68). Um dos objetivos da Fundação Farabi era o de promover o cinema iraniano no mercado mundial, inscrevendo seus filmes nos festivais internacionais de cinema. Isso nunca impediu que os diretores enviem seus filmes sem o consentimento da Fundação, pois esses festivais são ótimas oportunidades para os cineastas iranianos mostrarem seu trabalho. A maioria dos filmes que são exibidos no circuito dos festivais são proibidos de passar no Irã e grande parte da população iraniana nunca teve acesso a eles. Mesmo assim, tais filmes se tornam famosos no país, já que são muito premiados internacionalmente.

A representação da mulher foi uma das mais delicadas questões que os cineastas tiveram que lidar a partir da regulamentação do cinema. Desde então, as atrizes não podem ser focalizadas em *close-up* para não mostrar sua expressão facial em detalhes, nem usar maquiagem, não podem aparecer com roupas coloridas e elas tiveram que aparecer com o *hijab* mesmo quando

mostradas no interior de seus lares ou junto com parentes próximos – o que apresenta um retrato irreal da mulher iraniana, pois elas não precisam vestir o traje islâmico dentro de suas próprias casas ou quando estão acompanhadas somente pelos parentes próximos.

Se a mulher teve problemas em aparecer em frente às câmeras, elas tinham menos dificuldade em cursar escolas de cinema e trabalhar atrás das câmeras em ambas indústrias: tanto no cinema quanto na televisão – permitiu que elas obedecessem aos ‘Códigos de conduta, de vestimenta, de agir e olhar islâmicos’ (NAFICY, 2006, p. 47, tradução minha).

É visível o crescimento do número de diretoras na cinematografia iraniana. Nomes como Samira e Hana Makhmalbaf, Manijeh Hekmat, Tahmineh Milani, Rakhshan Bani-Etemad, entre outras, fazem sucesso dentro e fora do país ao realizar um retrato das mulheres iranianas da atualidade.

A representação da relação entre homem e mulher também sofreu mudanças, pois para respeitar a moral islâmica, um casal não pode olhar nos olhos um do outro, se tocar ou se beijar. Tanto nas produções iranianas quanto nos filmes estrangeiros exibidos no Irã. Tais cenas acabam cortadas da película.

O projeto de um filme, para ser produzido e exibido no Irã, passa por diversos estágios da censura, que irá decidir se eles estão conforme os princípios islâmicos. No primeiro estágio, a sinopse é avaliada, depois, o roteiro deve ser aprovado por um conselho, devendo estar de acordo com os preceitos morais islâmicos; no terceiro estágio, a lista dos técnicos e dos atores deve ser aprovada; o filme já pronto é mandado ao Conselho de Censura do Governo, o qual aprova, exige mudanças para a liberação ou proíbe totalmente; se aprovado, os produtores recebem permissão de exibição, com a avaliação de A, B, C ou D, que determina o acesso à mídia, como a definição se pode ou não ser comercializado para a TV e em qual cinema poderá ser exibido.

Quando Abbas Kiarostami foi interrogado sobre a censura no *workshop* que realizou no Brasil em 2004, o diretor respondeu que “o desafio do limite leva a uma coisa ilimitada”. Kiarostami disse que a limitação, tanto econômica quanto àquela imposta pela censura, deixa-o mais criativo e o faz se concentrar em tipo de cinema mais focado na realidade. O estilo de cinema que ele vinha realizando no Kanun⁵, não mudou após a Revolução. Para ele, “aquilo que se referem como censura no Irã deve ser considerado como restrições religiosas” (AKRAMI, 2000, tradução minha).

Alguns artistas tiveram que usar mecanismos para que pudessem driblar a censura, como o uso de metáforas e subterfúgios. O limite imposto fez nascer uma nova geração de cineastas preocupados em retratar a realidade de maneira poética, como Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Jafar Panahi, Majid Majidi, entre outros.

Tais filmes são considerados parte de um ‘cinema de arte’ que cresceu no país. Neles, as pessoas comuns puderam enfim ser representadas na tela em temas simples, mas universais. Os “não” atores se tornaram fundamentais nesse tipo de cinema, onde as pessoas se identificam com a história e com a personagem e não com o ator. O amor, a amizade, as dificuldades cotidianas, dramas, muitas vezes baseados em fatos reais, são as questões levantadas por esse cinema. Planos mais abertos e tomadas longas acompanham as personagens em suas sagas. Muitos desses heróis e heroínas são representados através das crianças e seus “pequenos” problemas.

O cinema de arte faz mais sucesso fora do que dentro do país. Esses filmes não atraem muito público no Irã por serem considerados mais lentos, por serem produções de baixo orçamento, por terem finais, muitas vezes, abertos e por usar atores não profissionais. É tido como mais autoral, que não visa somente o entretenimento, mas debate questões sociais seja com o uso de metáforas, seja explicitamente.

Filmes como, por exemplo, *Onde fica a casa do meu amigo? (Khane-ye doust kojast?)*, Abbas Kiarostami, 1986) ou *Filhos do paraíso (Bacheha-Ye Aseman*, Majid Majidi, 1997) versam sobre a amizade através de epopéias, seja a do menino que quer encontrar a casa do amigo para lhe devolver um caderno, ou a casal de irmãos que compartilha de um mesmo par de sapatos para poderem freqüentar a escola.

São filmes realizados, principalmente, no final dos anos 1980 e 1990, período em que houve um ápice na produção cinematográfica iraniana, tanto em relação à qualidade quanto à quantidade. Mohammad Khatami, que havia sido ministro da cultura, ganhou a eleição à presidência, em 1997, por seu discurso moderado e com a promessa de uma maior abertura política e cultural em seu país. Durante seu primeiro mandato, tendo como Ministro da Cultura e Orientação Islâmica Ataollah Mohajerani, houve um abrandamento nas regras que regiam a censura e alguns filmes banidos anteriormente puderam ser exibidos, como *Lady* (1998), de Dariush Mehrjui.

Apesar do governo de Khatami ser considerado menos conservador e mais aberto às influências ocidentais, diversos filmes não conseguiram autorização para serem exibidos dentro do país. Um deles foi *O círculo (Dayereh)*, 2000), de Jafar Panahi, que aborda a questão feminina. Esse filme trata de questões tabus no Irã, como prostituição, aborto, honra, quando faz uma representação da vida de um grupo de mulheres que acaba de deixar a prisão por causa de um indulto, mas pretende fugir. Quando Panahi apresentou o argumento para as autoridades, ele recebeu uma nota D, que proibia sua exibição dentro do país. Se seus outros filmes não tivessem recebido A e B, ele nunca poderia ter feito este filme. Mesmo assim, ele não conseguiu permissão para filmá-lo. Foram nove meses de tentativas, e ele acabou conseguindo a autorização. Filmou rapidamente com receio do ministério mudar de ideia e conseguiu concluir o filme, que nunca foi exibido em seu país, mas conquistou festivais mundo afora.

Nesse filme, Panahi trabalha com fatores políticos, sociais e culturais que circundam uma sociedade. Entre outras histórias que se sobrepõem, está a de Nayereh, que após abandonar a filha à sorte do destino, vagueia pelas ruas de Teerã e acaba por aceitar carona de um estranho, que vamos descobrir se tratar de um policial que a confunde com uma prostituta e a leva à prisão. Há também a história da personagem Pari, que recusada pela família procura um médico capaz de realizar-lhe um aborto. Segundo Panahi, o que o levou a fazer esse filme foi a dúvida: o que as crianças de seus dois filmes anteriores (*O Balão Branco*, 1995 e *O Espelho*, 1997) seriam quando crescessem? “Elas manteriam a mesma bondade? O resultado real é, como nós sabemos, que a sociedade as têm dentro de um círculo. E para irem além do limite deste círculo, terão que pagar um determinado preço” (PANAHÍ, 2000). É este o preço que é mostrado na tela, em *O Círculo*. Mulheres que tentam se encaixar numa sociedade - que poderia ser qualquer sociedade, não só a iraniana - e que acabam sendo punidas pelo sistema no qual elas querem se adaptar.

Não faço cinema político, faço cinema social. O filme político diz quem é bom e quem é ruim, como os partidos políticos. Quem concorda com eles é bom, quem discorda é ruim. O problema é que tudo que faço aqui é visto como político. Em um sistema tão ideologizado, se você não concorda com eles, não frequenta os eventos do governo, você vira político. No cinema social, não tem preto, branco, tem cinza (PANAHÍ, 2009).

A diretora Manijeh Hekmat, amiga de Panahi realizou *Prisão de Mulheres* (Zendân-e Zanân, 2002, Manijeh Hekmat) como uma “prévia” de *O Círculo*. Em uma entrevista realizada por mim em 2004, a diretora brinca que *O Círculo* é como se fosse uma continuação de seu filme. Como se fosse o retrato das mulheres, que no filme de Panahi conseguiram o indulto, ainda dentro da prisão. Manijeh ousa realizar um filme onde trata de questões delicadas como homossexualismo, submissão, revolta e desafia ao mostrar a mulher sem véu. *Prisão de mulheres* também foi banido das telas iranianas.

Esse cinema que aborda questões sociais é visto pelo governo como um ‘cinema político’, que contraria os princípios islâmicos e vai contra a ordem vigente. São obras que retratam, por exemplo, as mulheres, a própria censura, a música, o divórcio, a honra, o aborto e outros temas considerados tabus.

Logo que chegou ao governo, o presidente Mahmud Ahmadinejad proibiu todos os filmes e músicas estrangeiras, feministas e de propaganda pró-Estados Unidos, que incentivassem a violência, o consumo de drogas e que defendessem a opressão mundial.

Os atos de censura impostos a partir dessa época não se limitaram somente à produção cinematográfica, passaram a interferir diretamente na vida de atores e diretores, que passaram a ter que pedir autorização para deixar o país, para participar de festivais internacionais ou até mesmo de produções estrangeiras.

Mohsen Makhmalbaf deixou o Irã em 2004, em protesto à pressão e à censura. Muitos de seus filmes foram banidos no Irã. Ele havia participado ativamente da luta contra o governo do Xá, e contribuiu para a Revolução Islâmica. Foi um dos poucos cineastas que continuou fazendo filmes antes e depois da Revolução no Irã.

Em 2009, Bahman Ghobadi dirigiu *Ninguém sabe dos gatos persas (Kasi Az Gorbehaye Irani Khabar Nadareth, 2009)*, Esse filme é uma mistura de documentário e ficção, que percorre todo o cenário da música underground iraniana através de duas personagens chave, a cantora Negar e seu parceiro, o músico Ashkan. A dupla pretende participar de um festival de música europeu. Para isso, eles precisam encontrar mais integrantes para a banda e contam com a ajuda de Hamed para conseguir vistos e passaportes falsos. O filme mostra diversas bandas de *indie rock* de Teerã.

O governo não havia concedido a permissão para a realização do filme, por tratar da própria censura, por mostrar o “submundo” da música proibida no Irã. Ghobadi exibiu seu filme em diversos países, ganhou o prêmio *Un Certain Regard* em Cannes, em 2009, mas acabou sendo preso pelas autoridades iranianas. Quando enfim foi solto, foi obrigado a deixar o país.

O cineasta Jafar Panahi também foi preso sem acusação formal em vinte e oito de fevereiro de 2010 e foi solto dois meses depois, após pagar fiança.

Mesmo com a saída de grande diretores do Irã, o país produz um grande número de filmes anualmente, sendo a grande maioria composta por filmes comerciais, patrocinados pelo governo e com uma boa classificação para a exibição em salas de cinema e na TV aberta, são filmes de fácil entendimento, que não usam metáforas, possuem um ritmo mais rápido, trazem uma lição de moral e onde atuam atores famosos no Irã, atraindo um grande público.

Esses filmes são, em geral, comédias. Mas dessa categoria também fazem parte os melodramas familiares e os filmes de guerra, alguns deles *remakes* de filme norte-americanos.

A Candle in the wind (Sham'i dar baad, 2004) dirigido pela cineasta Pouran Derakhshandeh, fez sucesso no Irã em 2004, quando foi lançado nos cinemas iranianos. O filme é sobre um rapaz, Farzin, interpretado por Bahram Radan, que após sua esposa morrer, se torna viciado em drogas. Em uma cena do filme ele é levado por seu amigo Babak a uma festa, ao som de música eletrônica. Babak é preso e internado em um hospício, no filme se torna evidente que ele tenha se tornado HIV positivo. A deterioração do protagonista também é progressiva. Ele tenta suicídio, sua mãe parte para o Canadá e seu pai morre. Para conseguir a herança ele é obrigado a se curar de seu vício. No final do filme ele restabelece sua saúde e retoma o trabalho que sua esposa havia deixado. Podemos perceber diversas lições de moral ao longo do filme, o rapaz que frequenta festas e acaba contraindo uma doença incurável, o protagonista que perde tudo ao se envolver com as drogas e a juventude que se dá mal ao se envolver com aquilo que é proibido. Filmes assim ilustram os heróis da atualidade, jovens que procuram uma válvula

de escape para os problemas enfrentados no dia-a-dia e acabam entrando em um caminho muitas vezes sem volta. *A juventude se identifica com o herói e com sua lição de moral.*

Mehman-e Maman, que poderia ser traduzido como *Convidado da mãe*, também de 2004, dirigido por Dariush Mehrjui é um outro exemplo de filme comercial bem sucedido. É uma comédia sobre a família, onde a mãe, que não tem muitas posses, se desdobra para preparar um jantar para um primo, enquanto que as adversidades tornam mais difícil essa tarefa. Essas comédias geralmente não fazem sucesso fora do Irã, pois muitos dos códigos usados só fazem sentido dentro da sociedade iraniana.

Outro mote dos filmes iranianos em geral, tanto do comercial quanto do cinema de arte é o do amor não correspondido. Um ator que faz muito sucesso nesse tipo de filme é o jovem Mohammad Reza Golzar. Em Boutique (Bootik, Hamid Nematollah, 2003), ele faz um rapaz apaixonado pela bela Ati interpretada por Golshifteh Farahani. Suas personagens sempre lutam por um grande amor.

No Irã há um ditado popular que diz que 'se é verdadeiro o amor é porque esse amor não foi correspondido'. Esse amor idealizado, não correspondido é uma clara herança da literatura persa. Poetas como Nizami (1140-1202) Ferdawsi (932-1020) e Adb al-Rahman Jami (1414-1492) versaram sobre esse amor. Famosas histórias como Khosrow and Shirin (ou Shirin e Farhad) e Laila e Majnum retratam um amor impossível.

"O amor sem limites e o despojar-se de tudo em nome desse amor é tema corrente na literatura mística islâmica, especialmente na literatura persa. A/o amada/o inatingível pelo amante é uma metáfora privilegiada para a alma e para Deus." (MACEDO, 2006, p. 42) O amor transcendental, que ultrapassa a barreira do humano, um amor não concretizado, faz parte do imaginário persa, assim como dos ideais islâmicos e está presente nas películas realizadas após a revolução. Esse é o maior exemplo de como as produções cinematográficas se enquadram na moral islâmica, a partir do momento em que o amor transcende a matéria e que o toque entre um homem e uma mulher não se faz necessário.

A censura iraniana pode impor suas restrições, mas a riqueza e a diversidade da sua cinematografia não perde seu valor, muito pelo contrário, os recursos que ela utiliza para narrar suas histórias é o que torna esse cinema tão atrativo e diferenciado. Seja no cinema de arte, no comercial ou no político, a influência do Islã é primordial. Ora ela se manifesta para ressaltar esses valores ora para indagá-los.

NOTAS

¹ Nessa discussão eu excluo os filmes documentários, pois eles necessitam de uma pesquisa à parte por tratar questões que envolvem a antropologia visual.

² Com o *star system* o que há é a projeção do que o espectador não é e não a identificação a ponto de se reconhecer na tela.

³ *Hijab* é a vestimenta Islâmica, que varia de um país para outro. No Irã o *hijab* compreende tanto o *chador* (manto negro) quanto um conjunto formado por lenço, calça e *roupush* (que é uma bata larga, que esconde as formas do corpo feminino e vai até os joelhos).

⁴ Padrão de conduta baseado nos ditos e atos do profeta Muhammad.

⁵ Instituto para o desenvolvimento Intelectual da criança e do Adolescente, criado na época do Xá e que continuou a existir por um longo período após a Revolução. Nesse instituto Abbas Kiarostami atuou na direção de filmes para e sobre crianças.

REFERÊNCIAS

DEVICTOR, Agnès. Classic Tools, Original Goals: Cinema And Public Policy In The Islamic Republic of Iran (1979-97). IN: TAPPER, Richard. **The New Iranian Cinema**. New York: I. B. Tauris, 2006.

FARAHMAND, Azadeh. Perspectives on recent (International Acclaim for) Iranian Cinema. IN: TAPPER, Richard. **The New Iranian Cinema**. New York: I. B. Tauris, 2006.

MACEDO, Cecília Cintra Cavaleiro de. *A Poesia Mística de Majid Majidi: A Sacralização dos Retratos do Cotidiano em "Baran"*. Revista Rever, n. 3, Ano 6, 2006.

NAFICY, Hamid. Islamizing film culture in Iran: A post-Khatami update. In: TAPPER, Richard. **The New Iranian Cinema**. New York: I. B. Tauris, 2006.

PANAHI, Jafar (entrevista). 'Censura total no Irã é inviável', diz cineasta. São Paulo: Folha de S. Paulo, quarta-feira, 18 de fevereiro de 2009. Entrevista concedida a Raul Juste Lores.

SADR, Hamid Reza. **Iranian Cinema**. Londres: I. B. Tauris, 2006.

Internet:

PANAHI, Jafar (entrevista). An interview with Jafar Panahi, director of The Circle. **World Socialist Web Site**, 2 de outubro de 2000. Disponível em <<http://www.wsws.org/articles/2000/oct2000/pan-o02.shtml>> Acesso em 25 de agosto de 2010. Entrevista concedida a David Walsh.

Filmografia:

FRIENDLY PERSUASION - Iranian Cinema After the Revolution . Direção: Jamsheed Akrami. EUA: 2000, 113', DVD.

Kelen Pessuto

Graduada em cinema pela Fundação Armado Álvares Penteado (FAAP) em 2003. Atriz formada pelo Teatro-Escola Célia Helena em 1997. Mestranda em Artes pela Unicamp, com a pesquisa "O 'espelho mágico' do cinema iraniano – Uma análise da performance dos "não" atores no cinema de arte iraniano", com bolsa FAPESP. Diretora de diversos curtas-metragens e documentários.

A TIRANIA DA VÊNUS: RELAÇÕES ENTRE A DEUSA E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA ARTE

Leidiane Carvalho
Mestranda em história e crítica pelo PPGARTES UERJ
Professora auxiliar na EBA - UFRJ

RESUMO

O presente texto apresentará o desenvolvimento de meu projeto de dissertação de mestrado, no qual proponho pesquisar a recepção da tradição clássica na contemporaneidade. Neste texto apresento um dos eixos temáticos da dissertação, em que as obras de Hannah Wilke e Orlan atravessam a “vida póstuma” do mito clássico da Vênus, o qual, tendo se configurado – para o bem ou para o mal - como um paradigma de beleza, influencia largamente o ideal de “feminino” que se difunde através do tempo.

Palavras-chave: Vênus; Recepção da Tradição Clássica; Representação da Mulher na Arte.

ABSTRACT:

This paper will present the development of my dissertation project in which I propose to investigate the reception of the classical tradition in contemporary times. In this text I present one of the main themes of the dissertation, in which works by Hannah Wilke and Orlan cross the “afterlife” of the classical myth of Venus, which, if configured with - for good or for evil - as a paradigm beauty, largely influences the ideal of “feminine” that spreads over time.

Key words: Venus; Reception of the Classical Tradition; Representation of Women in Art.

Hércules não tinha mais músculos do que nós, eram apenas mais volumosos. Não posso sequer deslocar a rocha que ele levanta, mas a estrutura de nossas máquinas não é diferente; correspondo-lhe osso a osso, fibra por fibra, ato por ato, e nossa semelhança me permite imaginar os seus trabalhos.

Paul Valéry

O ideal é qual um mito em que a forma acabada só pode ser compreendida como resultado de um longo processo de acumulação.

Benedetto Croce.

Da Tirania da Vênus

Tirania da Vênus é um conceito cunhado pela teórica feminista Susan Brownmiller em seu livro "Femininity". Grosso modo, com este termo, a autora quer referir-se ao sentimento de uma mulher quando tem sua aparência criticada por não conformar-se com os padrões erótico-estéticos do senso comum (BROWNMILLER, 1985:26).

Kenneth Clark, famoso por seus escritos sobre o nu na arte, em particular, nos capítulos que dedica ao estudo das representações de Vênus, compara as imagens entre si com critérios que estabeleceriam quais as mais "desejáveis", quais roupas as valorizam mais, quais seriam simples "arremedos" do passado, descrevendo o modo como sua sensualidade atendia aos apelos dos devotos e aproximando-as de um concurso de beleza em que as concorrentes são medidas, comparadas, julgadas, e o que se pode concluir do que o autor escreve é que a um belo corpo associa-se idealmente a reduzida faculdade mental, considerando,

sem dúvida, que constitui uma das forças da Vênus o fato de o seu rosto não revelar qualquer pensamento para além do presente. É um fruto por entre os frutos e, pela exclusão da dimensão ulterior do pensamento, emana de todo o corpo um grau igual de constância. (CLARK, 1956:94)

Não há o que discutir quanto ao grande equívoco desta declaração do estudioso, mas o que quero ressaltar a partir dela é o modo como a história da representação do corpo feminino na arte se constitui e como a imagem da Vênus contribui para isso.

O livro de Clark é dividido em nus masculinos e nus femininos. No que tange ao nu feminino, no caso da Vênus, ele faz mais uma subdivisão em

Vênus Vulgar (Pandêmia) e *Vênus Celestial (Urânia)*, o que demonstra que Clark busca embasamento para sua afirmação anterior, tão criticada pelos estudos de gênero, no pensamento do filósofo. Falemos mais detidamente sobre isto. Grosso modo, dirá Platão, em seu “Banquete” (PLATÃO, 2008:101-104), que o mundo é separado em uma face sensível e outra inteligível, sendo a primeira face aquela concreta, que percebemos através dos sentidos, e a segunda, a realidade imutável, o mundo das ideias. Assim, a *Vênus Vulgar* estaria de acordo com a realidade sensível, enquanto a *Celestial* se relacionaria com a realidade imutável; a primeira representaria o amor terreno, uma pálida imagem do amor ideal, este representado pela segunda e que só se completa no campo das ideias. Platão não desvaloriza a experiência sensível, pois, apesar de afirmar que esta diz respeito a um conhecimento não verdadeiro, já que se baseia na representação de uma ideia - sua cópia -, reconhece que, através do contato empírico repetido com a representação, seríamos capazes de vislumbrar sua ideia original. A divisão platônica, assim, não prevê prejuízo da primeira *Vênus* em relação à segunda, não é uma divisão moralista e, sim, uma alegoria esclarecedora do pensamento do filósofo.

Clark, porém, trata no mesmo texto da “domesticação” da *Vênus Pandêmica*, sugerindo que os artistas a transformaram em *Vênus Urânia* através da disciplina da forma. A *Vênus de Willendorf*¹, neste sentido, é compreendida como selvagem e fora de controle pelo autor, que classifica tais imagens como “protuberantes estatuetas das cavernas paleolíticas que evidenciam os atributos femininos a ponto de pouco mais serem que símbolos de fertilidade” (CLARK, 1956:76).

A assim chamada *Vênus de Willendorf* foi encontrada em 1908 na Áustria, próximo à cidade que lhe deu nome, e é a mais antiga representação escultórica humana de que se tem notícia. Tem seios e ventre fartos, aparentando avançado estado de gravidez, porém tem braços finos e não possui rosto. Na época de sua descoberta, recebeu este nome em ironia pela comparação com as imagens da *Vênus clássica*, de acordo com outra peça descoberta anos antes e que recebera o nome da deusa. A esta escultura antiga, encontrada em 1894, chamaram de *Vênus Impudica* porque não possuía braços, pernas ou cabeça, e isto foi feito numa referência à imagem grega que, encontrada, foi chamada *Vênus Pudica* porque tenta se cobrir com pudores, com as mãos nos seios e na genitália. A primeira, por ser desprovida dos membros, seria precisamente o contrário da segunda.

Do ponto de vista da cultura ocidental e patriarcal, a *Vênus clássica* desempenha os papéis “necessários”, sendo fêmea em termos sexuais e feminina em termos de identificação de gênero. Porém, este mesmo ponto de vista, masculino, patriarcal e ocidental, é aquele que vem definindo, desde os gregos, o que é ser *feminina*. A feminilidade é, portanto, uma construção que se definirá de acordo com o sistema de cada sociedade, não sendo, portanto, algo natural, inato ou ainda afixado no tempo/lugar. A *Vênus de Willendorf* é biologicamente fêmea, mas não é feminina pelos padrões ocidentais tomados

por Clark; o nome Vênus impõe sobre ela uma feminilidade que ela não tem, então, em todos os sentidos, torna-se uma imagem jocosa e negativa, uma “falha da Vênus” que, pelos padrões clássicos, não é bela nem atraente sexualmente: é uma anti-vênus.

O corpo feminino, na conclusão de Clark, torna-se arte quando contém e controla os limites da forma, precisamente, *enquadrando-a*. E enquadrando o corpo feminino, este, segundo Lynda Nead, passa a simbolizar os efeitos transformadores da arte genericamente. “O corpo feminino encapsula as transformações artísticas da matéria informe à forma integral” (NEAD, 1997: 17:22). Clark demonstra, porém, esta relação entre a arte e o nu feminino como uma “relação natural”, argumentando que o corpo feminino é naturalmente predisposto aos contornos da arte, necessitando, simplesmente, que se aguarde pela mão reguladora do artista, que domesticará suas formas.

A “tirania da Vênus”, assim, traduz o cerceamento do corpo feminino diante de uma série de padronizações e regras internalizadas que, se não seguidas, provocam um sentimento de marginalização da mulher, de rejeição de si mesma dentro de seu grupo. É claro que estas regras variam entre grupos sociais, religiosos, etc, é incoerente pensar a existência um grupo universal de padrões a serem respeitados. Os cerceamentos do corpo entram em questão quando passam a estar a serviço das aparências, apenas – e a moda parece tomar o lugar de representante deste quesito. Entretanto, a “tirania da Vênus” não critica as dietas, as cirurgias plásticas ou a moda. A crítica está dirigida aos padrões, ao “standard” em que as mulheres sentem-se obrigadas a se enquadrar, ou por outro lado, ao qual se sentem obrigadas a criticar e negar.

As obras de Hannah Wilke – *Intra-Venus* – e de Orlan – *Omnipresence* –, as quais discutirei um pouco em seguida, têm sua concepção fortemente influenciada pela nova atmosfera dos estudos de gênero, a qual deriva de discussões iniciais do feminismo, discussões estas que, por sua vez, remontam ao platonismo e suas derivações judaico-cristãs. As obras optam por tratar da remitologização da Vênus, mas aqui não se trata de negá-la, como no contexto do feminismo radical, que se amplia até as décadas de 1960 - 1970, quando as mulheres rejeitavam tacitamente a sujeição e acreditavam que a Vênus fosse a encarnação desta atitude, fundamentando-se numa visão que resumia a deusa à passividade da mulher ou à cortesã que se dispõe a satisfazer os desejos masculinos. O interesse das artistas contemporâneas reside no processo de transição da ideia de gênero, ideia esta que não se vê mais em limites específicos, mas como uma tensão a partir da qual as próprias obras passam a ser celebrações da instabilidade das identidades. A excessiva repetição de normas e diferenças de sexo/gênero revelou esta própria noção como ilusória, principalmente apoiando-se em trabalhos contemporâneos de ativistas e feministas, além de artistas *queer*. Nesta remitologização da Vênus não cabe apenas virar-lhe as costas, mas recriá-la, resignificá-la, num limite tênue entre aceitação e rejeição, que coloca em xeque o senso comum a

respeito da deusa, que a encara como uma mulher dotada de um belo corpo, mas não de pensamentos, ou ainda como as cortesãs que passaram a lhe servir de modelo a partir do século XVII.

Orlan – *Omnipresence*, 1993².

Omnipresence é um projeto artístico que foca na figura (e nos estereótipos) da mulher encarnada pela artista francesa, que se dispõe a realizar cirurgias que lhe transformem o rosto de modo a torná-lo tão próximo quanto possível a certos padrões artísticos de beleza (como a *Monalisa* de Da Vinci, a *Vênus* de Botticelli, as esculturas gregas de Diana, a “Europa” de François Boucher, a “*Psyché*” de Jean-Léon Gerome...), acumulando as características que ganha a cada cirurgia. Durante a intervenção, a artista é anestesiada, mas prefere permanecer acordada enquanto é filmada, fotografada, inquirida pelo público que a assiste, cuja exibição ao vivo através da internet para vários locais no mundo não é para estômagos fracos. O registro do procedimento gera, posteriormente, mais material para a artista, como vídeos, fotos, e até objetos, os quais serão expostos em galerias. Neste material são incluídas imagens do rosto ferido da artista, produzidas durante o processo de cicatrização em fotografias sobrepostas às de divindades da mitologia grega, enfatizando a deformidade física e a dor às quais uma mulher é capaz de se expor na intenção de alcançar uma beleza culturalmente idealizada.

Orlan não se interessa em buscar a dor como algo que purifica o corpo, que o redime, nem mesmo se interessa pelo resultado da cirurgia por si, interessa-se, sim, pelo *processo* da intervenção cirúrgica (que envolve a dor, mas não a tem como pressuposto), pelo corpo transformado e o preço pago por ele, dados que se tornam alvo de debate. Para isso, espera que seu espectador, a despeito do quanto as imagens possam ser chocantes, não se distraia, mas continue a refletir sobre o que há além delas. Para nos alertar quanto a este comportamento, durante as intervenções, sempre há um intérprete para a linguagem de sinais para deficientes auditivos, com o que a artista não quer somente fazer um trabalho inclusivo, mas mostrar que todos nós, às vezes, parecemos deficientes diante da profusão de imagens, pelo excesso de sons que, unidos, nos tolgem os sentidos.

Lendo “*La Robe*”, de Eugénie Lemoine Luccioni³, Orlan diz que percebeu que, em seu tempo, havia meios de cobrir este vão, e que, com a ajuda da cirurgia, seria possível finalmente equiparar sua imagem interna com sua imagem externa. Assim, ela diz que se submete a um procedimento ao qual chama “*transexualismo mulher – mulher*”, numa referência às operações transexuais em que o (a) paciente deseja que seu corpo se transforme naquele cujo gênero sente verdadeiramente pertencer. Orlan quer ser vista como gostaria de ser e, para ter sua aparência próxima à de deusas gregas e madonas renascentistas, ela se dispõe às cirurgias. Tais escolhas expõem sua intenção real, que é extremamente crítica. É o seu sacrifício que faz do martírio de seu próprio corpo uma ação altruísta, no intuito de fazer notar o absurdo

de que as mulheres se submetam a tais procedimentos para parecerem aquilo que elas acham que são, mas que suas peles não lhes proporcionam. Sua crítica, então, não é contra a cirurgia plástica cosmética, mas “contra os padrões de beleza, contra os ditados de uma ideologia dominante que se imprime mais e mais na carne da mulher...e do homem. A cirurgia plástica é um dos locais onde o poder masculino sobre o corpo feminino inscreve-se mais fortemente” (ORLAN, 1995:275), por isso a artista prefere que cirurgiãs realizem o procedimento, acreditando que estas entendam a necessidade da discussão levantada pelo trabalho.

Suas questões com padrões de beleza nos levam novamente à Vênus deste estudo. A Vênus que Orlan toma algumas vezes como seu paradigma é a mesma que fez, quase um século antes, zombarem da pequena e antiquíssima escultura paleolítica de Vênus, aquela que, em favor de um padrão, torna-se excludente de todas as outras possibilidades.

Hannah Wilke - *Intra-Venus*, 1992-1993⁴.

Para uma boa análise da obra *Intra-Venus* de Hannah Wilke, acredito precisar falar de um de seus primeiros trabalhos, considerando que parece tecer uma trajetória coerente em seu significado, que culmina com esta última obra.

Em *So help me Hannah Series: Portrait of the artist with her mother Selma Butter*, 1978-81, Hannah Wilke aparece em um díptico junto de sua mãe. Na imagem, feita a partir da cintura, Wilke dispõe pequenas armas de brinquedo sobre seu corpo nu e encara o espectador com uma expressão desafiadora. Enquanto isso, sua mãe vira seu rosto contra a câmera com uma expressão que mistura dor, tristeza, talvez alguma vergonha. Ela também está nua e a fotografia não exhibe apenas o frágil corpo de uma mulher idosa, mas as marcas de uma grave doença: Selma Butter teve uma mastectomia e, na foto, exhibe as cicatrizes do câncer que cobrem o lugar de seu seio. A artista quer mostrar que existe um problema no paraíso da beleza e usa as armas sobre seu corpo como marcas do amor perdido, marcas que são reais no retrato de sua mãe (FRUEH, 2001:268). Assim, a artista quer expor aquilo que o discurso sobre os padrões de beleza não costuma fazer lembrar, de que a beleza é passageira, de que a dor existe e pode ser pungente, de que a idade e a doença não devem (e nem podem) ser ocultos pela vergonha e, também, que a vida é cheia de perdas. A obra é um *memento mori* neste sentido: lembrete da morte e vive sabiamente.

Isto seria lembrado e, ironicamente, comprovado pela artista em seu último trabalho, *Intra-Vênus*, 1992-93. Mesmo sendo vítima do linfoma, a artista encontra, até a morte, uma oportunidade de continuar usando seu corpo como meio para a arte, ainda que este não fosse mais seu belo corpo de S.O.S.. Transformada pela doença, Hannah Wilke passa a fotografar a si sob o jugo da doença. Exhibe-se em momentos bem humorados em que se mostra nua em poses que a aproximam mais da *Vênus de Willendorf* que da

Venus clássica, no que a artista não vê nenhum prejuízo, ou com um lençol azul à guisa de manto, posando como a virgem Maria; em outras, ainda, fica transparente seu desespero diante da devastação da doença que lhe provoca marcas e cicatrizes, que deixando-a cada vez mais debilitada. O trabalho foi exposto dois anos após a morte da artista e, além das fotografias, algumas peças de cerâmica foram mostradas, junto a outras cujo material foram bandagens e suportes usados durante a coleta de medula óssea em um de seus tratamentos. Há ainda aquarelas de suas mãos e pescoço entubados, além das *Brushstrokes* - Pinceladas -, criadas a partir dos cabelos perdidos pela artista durante o tratamento de quimioterapia, demonstrando a existência do bom humor até seus últimos dias.

O nome do trabalho conjuga a arte e a medicina, disciplinas sob as quais o corpo fica subjugado. A arte subjuga no sentido de que, historicamente, vem trabalhando padrões de beleza, regulando a aparência do corpo, o que busquei discutir neste trabalho, tomando como ponto de partida a imagem da Vênus. E a medicina, por controlar o corpo na doença, por regular quimicamente seu funcionamento pela via intravenosa. Por isso, *Intra Venus*. Por outro lado, com o título da obra, a artista também se refere à própria doença desenvolvida e circulante em sua corrente sanguínea, sem que se possa refreá-la.

Joanna Frueh descreve em seu texto um conceito em que acredita que o trabalho da artista se inscreva, o *erotic-for-women* (erótico-para-mulheres). O conceito significa que a mulher deve buscar uma “autonomia auto-erótica” cujo poder é tanto de “auto-prazer” quanto relacional: ao exibir o corpo e ter prazer nisso, não importa que corpo seja, haverá prazer em deixar-se fitar, na auto-exposição para outras mulheres ou para si mesma (FRUEH, 2001:268).

Wilke demonstrou este conceito ao exibir-se nua em *So help me Hannah Series: Portrait of the artist with her mother Selma Butter*, porém este torna-se decisivo em *Intra Venus*. Socialmente, as mulheres não são encorajadas a buscar nenhum tipo de satisfação, seja sexual, política, intelectual ou criativa, mas, para Frueh, não há padrões ou discriminação para este conceito. Esta exibição “de mulher para mulher” funcionaria como a obra de Orlan, no sentido em que é altruísta, quer atingir as outras mulheres e fazer com que estas se sintam mais confortáveis em seus corpos, quer sejam “padronizados” ou não. Hannah Wilke faz isto também ao tornar visível o que é considerado indigno de ter representação na arte - a doença, a desgraça -, enquanto substitui seu belo e desejável corpo da juventude por outro que envelhece e adoce, um corpo que se esvai.

A *Intra Venus*, nas palavras de Frueh, é a “afirmação da vontade erótica que prova que o erótico-para-mulheres é corajoso e radical” (FRUEH, 2001: 268). Além disso, é a conscientização e aceitação da passagem do tempo, mais acelerada e contundente, embora, que as folhas que amarelecem nas *vanitae* barrocas. Wilke caça da história da representação feminina denunciando a condição da mulher como eterno modelo para a arte, nunca sua produtora,

e da própria tirania da Vênus, o arquétipo cruel do feminino, exibindo-se num corpo que se deteriora com os avanços da doença, o qual, bem distante daquele culturalmente idealizado, mostra-se totalmente afetado pela queda dos cabelos, pelo ganho de peso, pelo olhar melancólico, pela dor, por fim. Gannit Ankori, por sua vez, dirá que “confundindo seu observador com símbolos cruzados, ela (Wilke) é a assustadora deusa de Thanatos, posando como se fosse a mãe de Eros” (ANKORI, 2001:250).

Neste ponto, quero deter-me um pouco no conceito de *memento mori* citado anteriormente, explicitando-o a partir de outro registro da deusa, o desenho de Francisco de Holanda do conjunto *Eros e Afrodite* de 1545-47⁵. A dupla, reproduzindo a descrição de Maria Berbara, é representada como uma macabra, noturna e niilista imagem de Eros e Afrodite, sendo, ao mesmo tempo, alusão e negação da *Vênus Felix*, vista pelo humanista em Belvedere, análoga às estampas anatômicas usadas como modelos da estatúaria clássica.

Esta Afrodite, segundo Berbara, é a única de um tipo em sua época, e, por um lado, poderia se aproximar do *memento mori* medieval, um lembrete de que a morte se aproxima, mensagem moralizante que parece direcionada aos jovens, lembrando-lhes que a juventude, a beleza e mesmo o amor - este, sendo representado por Afrodite, deusa pagã, parece ser a paixão ou o amor carnal, diferente do amor cristão, ou *caritas* - acabam e que o tempo é quem tem mais força, e que, portanto, deve-se viver com sabedoria. Para a autora, esta Vênus é a personificação da morte em si, não um conselho, o que é corroborado pelas frases que a cercam, como “agora sei o que é o Amor” e “Amor duradouro enfraqueceu meu corpo para tais práticas” (BERBARA, 2010:10), as quais parecem referir-se ao pensamento neoplatônico de que só após a morte somos realmente capazes de compreender a natureza do amor ideal. Esta é uma anti-Vênus, esta que encarna a própria morte, e não a beleza, o amor, a juventude, para citar as características que comumente lhe atribuem.

Hannah Wilke é também uma anti-Vênus, aproximando-se, por um lado, da Vênus de Francisco de Holanda - mais que um *memento mori* ou uma representação de *vanitas*, Hannah Wilke em *Intra Venus* representa a morte em si em sua imagem de decadência e enfraquecimento, frente aos avanços agressivos da doença. Por outro lado, aproxima-se da Vênus de Willendorf não só pelas formas, mas por não permitir a domesticação de seu nu, não inseri-lo nas amarras do “correto”. A artista expõe a doença em toda sua força e seu nu, se desagrada aos olhos, somente o faz porque foge aos padrões da Vênus clássica e porque, sendo mulher, não se encaixa nos contornos do feminino reproduzido pelo status quo.

Conclusão

A compreensão da importância da Vênus na história da representação da imagem feminina é essencial, por isso, ainda há o que investigar deste

inventário. O caráter da Vênus sofreu diversas alterações em sua transmissão através do tempo – interessa-me entender o modo como tais alterações influenciaram na imagem que temos da deusa hoje e sua relação com a imagem da mulher.

Analogamente ao castigo de Mirra, que ousou comparar-se à Vênus e acabou sofrendo um grave castigo diante da afronta, somos nós em quereremos também nos comparar a ela. Nosso castigo, porém, é o de segui-la eternamente buscando alcançá-la, e quando nos aproximamos, ela já se tornou outra diferente daquela que nos lembrávamos. Orlan e Hannah Wilke querem nos abrir os olhos contra esta maldição e expõem as consequências dela como mártires de uma causa: seus corpos mutilados, sua beleza perdida, a dor e a ruína que se coloca entre elas, mortais, e a Vênus.

NOTAS

¹ Imagem disponível em <http://witcombe.sbc.edu/willendorf/willendorf.html>.

² Imagens disponíveis em <http://www.orlan.net/>.

³ A pele está iludindo... Na vida, você só pode ter sua própria pele... Há uma troca ruim nas relações humanas porque nunca somos o que temos... Eu tenho a pele de um anjo, mas eu sou um chagal... a pele de um crocodilo, mas eu sou um poodle, a pele de uma pessoa negra, mas eu sou uma pessoa branca, a pele de uma mulher, mas eu sou um homem; eu nunca tenho a pele do que eu sou. Não há exceção à regra, porque eu nunca sou o que tenho. (ORLAN, 1995:275)

⁴ Imagens e textos disponíveis em <http://www.hannahwilke.com/>.

⁵ Imagem disponível em http://thecribsheet-isabelinho.blogspot.com/2009/01/francisco-dollandas-de-aetatibus-mundi_03.html, nº 8.

REFERÊNCIAS

ANKORI, Gannit. The Jewish Venus. In: Baigell, Matthew; Milly Heid (org). *Complex Identities: Jewish consciousness and modern art*. London: Rutgers University Press, 2001.

BERBARA, M. "Nascendo Morimur: Francisco de Holanda as artist, reader and writer". In: Claus Zittel, Michael Thimann, Heiko Damm and Vera Koppenleitner (org.), *The Artist as reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists* (Intersections. Yearbook for Early Modern Studies, Vol 16). Brill: Leiden/Boston/Köln, 2010 (*no prelo*).

BERGER, John. *Ways of seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972.

CLARK, Kenneth. *O nu: um estudo sobre o ideal na arte*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1956.

FRUEH, Joanna. Hannah Wilke: the assertion of erotic Will (1993). In: RECKITT, Helena;

- PHELAN, Peggy. *Art and Feminism*. New York: Phaidon, 2001.
- NEAD, Lynda. *The female nude: art, obscenity and sexuality*. London: Routledge, 1997.
- ORLAN. Intervention (1995). In: RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy. *Art and Feminism*. New York: Phaidon, 2001.
- PLATÃO, O Banquete, ou, Do amor. Tradução, introdução e notas do Prof. J. Cavalcante de Souza. - 5ª Ed. - Rio de Janeiro: Difel, 2008.
- RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy. *Art and Feminism*. New York: Phaidon, 2001.
- RICHARSON, Mary. In: NEAD, Lynda. *The female nude: art, obscenity and sexuality*. London: Routledge, 1997.
- THÉBAUD, Françoise. A Política natalista na França no século XX: uma coação física? In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo - Editora UNESP, 2003.
- VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- WITCOMBE, Christopher L. C. E. Venus of Willendorf, 2000. (E-book disponível em <http://witcombe.sbc.edu/willendorf/>)

Leidiane Carvalho

Mestranda em História e Crítica de Arte pela UERJ e professora auxiliar na EBA - UFRJ, também presta serviços como assistente ao artista plástico Daniel Senise. Graduou-se em história da arte pela UERJ, recebeu em 2008 o Prêmio Interferências Urbanas pela obra "Getúlio é pop" e participa do grupo de pesquisa Nuclear da UERJ, com a linha de pesquisa "Recepção da tradição clássica", orientada pela Profª Dra Maria C. Louro Berbara.

CHEMA MADOZ

UMA FOTOGRAFIA SINGULAR

Lílian Soares
Mestranda/UFF

RESUMO

Chema Madoz é fotógrafo espanhol contemporâneo que coleciona objetos do cotidiano: facas, garfos, talheres, sapatos, mesas, etc. Esses elementos são unidos a coisas distintas e transfigurados pelo autor em imagens inusitadas. . O processo de produção das fotografias *madozianas* possui dois momentos distintos e complementares: o ato criador de objetos e a fabricação da imagem técnica. No primeiro caso, os objetos são resultado de uma imagem mental revelada por meio de desenhos que darão as diretrizes para as primeiras transformações desses elementos. Posteriormente, essas modificações permitem criar a partir dos objetos maquetes ou esculturas, levadas para estúdio e, finalmente, fotografadas. Assim, por meio de poesias visuais, as fotos de Madoz se tornam convite a reflexão e ao diálogo. O objetivo principal desse artigo é, portanto, revelar a trajetória criativa desse fotógrafo pouco conhecido no Brasil.

Palavra-chave: Chema Madoz, fotografia, poética

ABSTRACT

Chema Madoz is a spanish photographer who collects contemporary everyday objects: knives, forks, cutlery, shoes, tables, etc. These elements are attached to different things and transfigured by the author in unusual images. The production of Madoz's photographs has two distinct and complementary moments: the creative act of make objects and the processing of photographic. In the first case, the objects are the result of a mental image revealed through drawings that give guidelines for the initial processing of these elements. Subsequently, these changes allow create objects from the models or sculptures, taken to the studio and finally photographed. Thus, by means of visual poetry, photos of Madoz become an invitation to reflection and dialogue. The main objective of this paper is therefore to reveal the poetic path of Madoz photography almost unknown in Brasil.

Key-words: Chema Madoz, photograpy, poetic

Um menino retorna da escola e precisa fazer seus deveres. Na ausência de uma mesa para seus estudos, sua mãe o coloca sentado em um pequeno banco e abre a porta do forno. Com seus cadernos sobre a porta permanece sentado olhando para a escuridão do interior do fogão. O que antes era apenas objeto de cozinha torna-se mesa. Esse menino chama-se Chema Madoz. É neste instante, relatado por ele, que o artista passa a entender a realidade como um universo arbitrário de possibilidades e a cada descoberta uma nova realidade aflora (MADOZ, 2003).

Chema Madoz é fotógrafo contemporâneo espanhol com trajetória muito comum a tantos outros artistas. Desde cedo obteve contato com a fotografia graças a câmera de bolso que ganhou de seu pai quando ainda tinha seis anos. Cursou História da Arte (1980 à 1984) e fez parte de um grupo de estudos sobre a imagem que visava a formação de fotógrafos para os veículos de imprensa. Prematuramente desistiu dos estudos universitários para dedicar-se a seu novo trabalho: fotografia (MADOZ, 2003.). Com esforço alcançou prestígio no campo das artes e suas obras passaram a ser expostas nos mais prestigiados circuitos mundiais.

As suas fotografias, em um primeiro momento, foram produzidas com mais espontaneidade, mas com o amadurecimento de sua percepção estética construiu uma poética mais consciente e particular. Fotógrafo e artista, Madoz produz imagens que proporcionam ao observador a reflexão acerca de objetos banais que passam despercebidos em nosso cotidiano.

Com um olhar sempre sensível, coleciona todos aqueles elementos que lhe chamam a atenção: vela, faca, prato, taça, garrafa, copos, castiçais, sapatos e tantos outros. Apesar de tantas coisas, ele as organiza cuidadosamente e, por isso, observar a fotografia (Fig.1) do seu atelier é perceber como seu trabalho é o resultado de um processo meticuloso: inicia com desenhos, posteriormente constrói objetos, estuda os ângulos mais favoráveis para criar imagem pretendida, os fotografa e finalmente os revela, decidindo por escalas, formatos e modos de apresentação. Assim, um a um, os objetos vão sendo cuidadosamente inventariados.

A presença do fotógrafo nas imagens vai além da produção da foto pelo negativo, há nele a necessidade de intervir diretamente em seus objetos. Isso significa que o processo de produção de fotografias possui dois momentos distintos e complementares: o ato criador de objetos e a

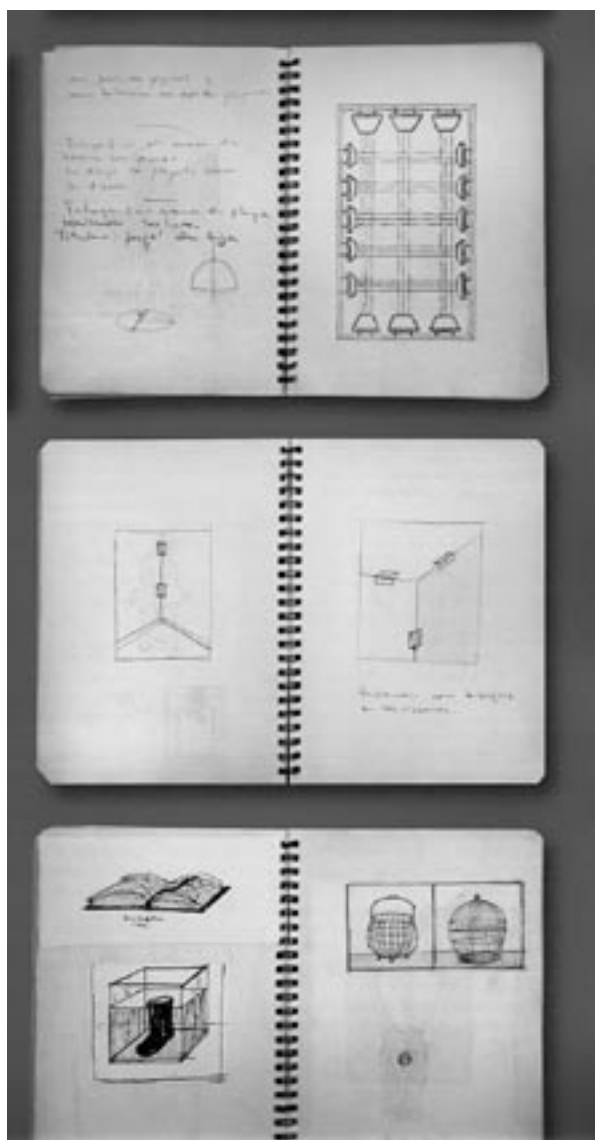


Figura 1

fabricação da imagem técnica. No primeiro caso, os objetos são resultado de uma imagem mental revelada por meio de desenhos que darão as diretrizes para as primeiras transformações desses elementos. Posteriormente, essas modificações permitem criar a partir dos objetos maquetes ou esculturas, levadas para estúdio e, finalmente, fotografadas. Contudo, antes do ato fotográfico há a imaginação pura e simples.

[...] Sim. A imagem geralmente é prévia. Há vezes em que inverte o processo, o objeto pode estar em um momento no estúdio e somente depois dessa convivência vejo em que direção desenvolverá meu trabalho com ele. Porém, a maior parte das vezes a imagem está em minha cabeça e busco os elementos que me sirvam para materializar. Os objetos têm uma procedência muito distinta. Posso tê-los encontrado, recorrido a um recipiente ou talvez comprado em *O Rastro*¹. O Rastro sempre exerce sobre mim um enorme atrativo. Lá os objetos perdem seu caráter de múltiplo e se convertem em únicos². (MADOZ, 2003, p.23)

Críticos, como Estrella de Diego em *Obras Maestras*, caracterizam a obra de Madoz como Surrealista, principalmente por semelhanças com algumas obras de René Magritte. Essa comparação é proveniente da relação, nas fotografias, entre um objeto imaginário e outro objeto existente, método usado pelo próprio pintor em suas obras para evocar estranheza no familiar. Como na imagem do porta-queijo o qual faz referência direta ao Magritte (Fig.2): o próprio objeto está fatiado aludindo ao queijo. Ademais, os críticos vêem nas fotografias *madozianas* objetos que se tornaram conhecidos nas pinturas do surrealista, como o cachimbo (Fig.5), por exemplo. Entretanto, na imagem esse objeto é destituído de sua funcionalidade originária para se transformar em outra coisa: um instrumento musical. Alguns preferem “enquadrar” o artista como conceitual o que também não o distanciaria de Magritte, uma vez que sua obra, embora não seja historicamente coincidente com a emergência da Arte Conceitual, levanta certas questões comuns a esta, sobretudo na tensão entre imagem e linguagem de onde ela emerge. Se a obra de Madoz se aproxima das de Magritte, do Surrealismo ou da Arte Conceitual em alguns aspectos, por outro ela vai se distanciar dessas referências para engendrar um universo poético próprio.

Ao buscar uma “classificação” para a obra de Madoz o crítico assume um olhar objetivo, distanciado e demasiadamente cientificista ao tentar distinguir uma determinada estética nas imagens *madozianas*. Esse olhar historiográfico provoca a perda de elementos particulares de sua poética. É preciso entender que Madoz constrói as imagens sem se preocupar com normatizações ou regras. Ele procura apenas dialogar ou, em algumas imagens pontuais, incorporar aspectos de diversos movimentos estéticos da história da arte, mas sempre mantendo um olhar diferenciado por meio do uso da linguagem fotográfica.



Figura 2

[...] Creio que também incorporo códigos que foram utilizados em outros movimentos, porém o que acontece é que me custa muito definir onde encaixar meu trabalho. Não poderia classificar como um trabalho conceitual, porque há uma série de componentes que não são parte dessa tendência, apesar de que é próxima a ela no uso de alguns recursos (...). Sempre compreendi [meu trabalho] como terra de ninguém, bebendo de diferentes fontes e cada vez que colocam etiquetas me acomete a sensação de que se perdem muitas coisas.³ (MADOZ, 2003, p. 28-29)

Suas primeiras fotografias tinham a presença de figuras humanas (Fig.1) e muitas delas eram obtidas espontaneamente, sem desenhos prévios, explorando as qualidades do instantâneo fotográfico. Todavia, neste período ainda envolvido com os estudos de História da Arte, Madoz observava em suas imagens uma característica comum: o interesse pela transformação das coisas, pelo olhar diferenciado sobre objetos banais, ordinários.

Em 1986, entra em contato pela primeira vez com a obra do poeta catalão Joan Brossa do qual poucos anos depois se torna amigo. Apesar dessa aproximação, o maior impacto relatado por Madoz em relação a obra de Brossa foi durante visita a uma exposição antológica do poeta no Museu Reina Sofía de Madrid: “[...]Creio que foi no ano de 1992 no Reina Sofía onde recebi minha primeira lição de humildade.”⁴. Quatro anos depois o próprio poeta se encantou com as fotografias de Madoz. Tornaram-se amigos. “Brossa disse que havia esperado setenta anos para conhecer um irmão.”⁵ (BROSSA; MADOZ, 2008, p.7). A amizade foi breve, devido ao falecimento do poeta, mas permitiu a troca de colaborações e a criação do livro *Fotopoemario*⁶. A correspondência entre os objetos do poeta e as fotografias de Madoz permitiu uma interlocução entre as duas expressões artísticas – fotografia e poesia. E o interesse do fotógrafo pelas poesias visuais do Brossa foi a primeira centelha do caminho estético que Madoz seguiria.

Aos poucos o ser humano foi sendo suprimido em suas fotografias para dar destaque aos objetos. Em um momento de crise criativa Madoz rompe definitivamente com suas primeiras produções e aprofunda suas reflexões

sobre aquilo que fotografa. Assim, ele passa a desenhar as suas imagens mentais (Fig.2) como também a interferir de alguma maneira sobre os objetos fotografados, abrindo mão da luz natural, realizando-as em estúdio.

[...] Ao fazer esta fotografia (Fig.4) me conscientizei das possibilidades que se abrem com ações tão simples como apoiar uma escada em um espelho, e significou um detonador em minha carreira.⁷ (MADOZ, 2009, p.317)

Neste período seu trabalho com objetos proporciona diversas formas de criação: os fotografa sem interferir na sua forma ou funcionalidade ou os modifica para posteriormente fotografá-los, unindo objetos distintos entre si, com o intuito de, por meio de combinações entre coisas inusitadas, transfigurar. Em alguns momentos sai de seu estúdio em busca daqueles objetos que correspondam ao seu imaginário, outras raras vezes os objetos são responsáveis por gerar idéias. Em certas ocasiões as imagens podem ser resultado de sentimentos ou ser simplesmente o exercício de buscar relações entre coisas distintas. Em qualquer um dos casos, Madoz é consciente que seu processo de criação é construído (e concretizado) não apenas na manipulação de seus objetos, mas na união desta ação com a linguagem fotográfica.

Com efeito, nas fotografias *madozianas* deste período o cenário em torno das coisas é quase inexistente. Cada elemento está devidamente visível e muitas vezes centralizado, mas esses objetos tão passíveis de serem vistos estão com seus sentidos transfigurados: chapéu com agulhas; xícara com ralo. Cada imagem é uma surpresa e um convite à reflexão. No primeiro instante, não há dúvidas sobre o que está diante da retina, cada coisa é facilmente reconhecível no cotidiano, mas logo se avista elementos desconexos e aquilo primariamente definido é transformado em uma incógnita. Esses objetos registrados de maneira asséptica estão imersos em uma realidade inventada. Isso significa que cada elemento da imagem foi metamorfoseado pelo gesto do fotógrafo, não apenas os objetos em si, mas tudo aquilo que compõe a fotografia: luz, forma, tons, ângulo de visão, etc. Essas fotografias *madozianas* não são provas fiéis da realidade palpável, não são documentos porque as insinuações de seus sentidos só podem se dar enquanto imagem, visto que foram construídas enquanto tal; não relatam fatos nem descrevem o mundo. Elas são, ao contrário, fruto de um diálogo reflexivo entre esse real palpável e o imaginário criativo.

[...] Para mim está claro que são imagens que nascem um pouco da contemplação, do interesse pela percepção, de processar e reelaborar tanto a informação visual como os conhecimentos adquiridos. Em definitivo, respondem a intenção de criar um espaço onde elementos antagônicos por natureza convivem com fluidez.⁸ (CASTELLOTE; MADOZ, 2003, p.20)

Logo, sua nova fase fez surgir imagens com muita precisão técnica e complexas metáforas. Por meio de gestos simples, como apoiar uma escada

em um espelho (Fig.5), Madoz alcança sentidos dialéticos, com a preocupação de evidenciar as características conceituais da fotografia. Seu processo artístico vai além do simples registro. Existe por trás dessas fotografias um imaginário e o convite ao observador para participar de uma inusitada interpretação das imagens.

Desejo, então, aceitar este convite para tentar me aproximar dessas imagens de difícil descrição ou classificação. E proponho: o observador



Figura 5

precisa refletir sobre as fotografias através do olhar de alguém que lê não apenas imagem, mas uma poesia visual. Será preciso ir além da análise iconográfica, reconhecer na fotografia aquilo que está representado, as intenções do fotógrafo e também o olhar particular do observador.

Talvez uma “narrativa-poetizada” permitirá alcançar aquilo que escapa a retina, ou seja, a subjetividade presente nas fotos de aparente objetividade, fazendo brotar nas palavras um fluxo de sentidos que possa dar conta da poética dessas fotografias. Sem esquecer, no entanto, que não se pode esgotar por meio da linguagem verbal a apreensão da imagem. A palavra serve de auxílio e precisa ter a fluidez dos rios em seu baixo-curso; ela é apenas um veículo para narrar poeticamente a experiência da busca dos sentidos das imagens.

Quem sabe assim ao expressar com palavras poetizadas será possível devolver – ou diria responder? – a essas fotografias aquilo nos foi presenteado: a arte.

NOTAS

¹ *El Rastro* é uma feira livre que ocorre aos domingos na cidade de Madri.

² Texto Original: “Sí. La imagen en general és previa. Hay veces en que invierte el proceso, el objeto puede estar un tiempo em el estudio y solo después de esa convivencia veo em qué dirección se desarrollará mi trabajo con el. Pero la mayor parte de las veces la imagen está em mi cabeza y busco los elementos que me sirvan para materializarlar. Los objetos tienen una procedencia muy distinta. Puede que los hayas encontrado, o recogido de un contenedor, o talvez comprado em *El Rastro*. El rastro siempre ha ejercido sobre mi um enorme atractivo. Allí los objetos pierden su carácter de múltiple y se convierten em únicos.” (MADOZ, 2003)

³Texto original: “[...] Creo que también incorporo claves que se han utilizado em otros movimientos, pero sucede que me cuesta muchísimo definir dónde encaja mi trabajo. No lo podría clasificar como un trabajo conceptual, porque hay una serie de componetes que no formam parte de esa tendencia, aunque es cercano a ela em el uso de algunos recursos.(...) Siempre lo he percibido un poco em tierra de nadie, bebiendo de diferentes fuentes, y cada vez que le ponen una etiqueta me asalta la sensación de que se quedan fuera muchas cosas.”(MADOZ, 2003, p.28-29)

⁴ Texto original: “[...] Creo recordar que fue em el año 1992 em el reina Sofía donde recibí mi primera cura de humildad.” (BROSSA; MADOZ, 2008, p.7)

⁵ “Brossa dijo que había tardado setenta años em conocer a um hermano.” (BROSSA; MADOZ, 2008, p.7)

⁶ Este livro reúne uma série de poesias do poeta catalão suscitadas da observação das fotografias de Chema Madoz. Cada poesia está exibida ao lado de uma foto do Madoz.

⁷ Texto Original: “Al hacer esta fotografia me conciencí de las posibilidades que se abren com acciones tan simples como apoyar una escalera em um espejo, y significo um detonante em mi Carrera.” (MADOZ, 2009, p.317)

⁸ Texto original: “[...]Para mi está claro que son imágenes que nacen um poco de la contemplación, del interés por la percepción, de procesar y reelaborar tanto la información visual como los conocimientos adquiridos. Em definitiva, responden al intento de crear um espacio donde elementos antagónicos por naturaleza convivan com fluidez.”(CASTELLOTE; MADOZ, 2003, p.20)

REFERÊNCIAS

BROSSA, Joan; MADDOZ, Chema. **Fotopoemario**. Madrid: La Fábrica, 2008.

MADDOZ, Chema. **Obras Maestras**. Madrid: La Fabrica, 2009.

_____. **Conversaciones com fotógrafos**: Chema Madoz habla com Alejandro Castellote. La Fábrica y Fundación Telefónica, Madrid, p.77, 2003. Entrevista concedida a Alejandro CASTELLOTE.

_____. **Chema Madoz**. Disponível em:< <http://www.chemamadoz.com/home.htm>>. Acesso em 02 de abril de 2010.

Lilian Soares

Mestranda em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense, Especialista em Práxis e Discurso Fotográfico pela Universidade Estadual de Londrina, graduada em Ed. Artística com habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pernambuco.

IMAGENS QUE TRAEEM: OS ESPELHOS EM *SENSO*, DE LUCHINO VISCONTI

Marcelo da Rocha Lima Diego
UFRJ / UERJ

RESUMO

O filme *Senso* (1954), do cineasta italiano Luchino Visconti, marca o momento em que o diretor começa a utilizar elementos de diversas outras linguagens artísticas em seus filmes – que, então, passam a materializar uma concepção de cinema como *gesamtkunstwerk*, conceito wagneriano que designa a “obra de arte total”, no sentido de “reunião de todas as artes”. No que toca ao filme em questão e à solicitação, especificamente, do repertório e dos procedimentos das artes visuais, chamam atenção os múltiplos e sofisticados usos de um elemento cênico caro à história da arte: o espelho. Em pelo menos três cenas os espelhos desempenham papel fundamental, quer narrativamente, quer iconograficamente; são os espelhos, ou construções espelhadas, que inserem na visualidade do filme uma margem de duplicidade e de indiscernibilidade – entre o concreto e o imaginário, o presente e o passado, o real e o virtual. Neles, percebe-se aquilo que Gilles Deleuze chama de “cristais” – ou “descrição cristalina” –, imagens objetivas produzidas na cena que instauram no menor circuito, no plano concreto, um espelhamento, uma difração, uma decomposição de traços através da qual se apreende a multiplicidade de tempos, espaços e realidades contida em uma unidade presente.

Palavras-chave: Luchino Visconti; *Senso*; espelhos; cristal.

ABSTRACT

With *Senso* (1954), Italian director Luchino Visconti starts to use elements from other arts in his films, materializing the idea of cinema as *gesamtkunstwerk* – a concept created by Richard Wagner that signifies “total artwork”, or “the meeting of all arts”. In this movie, and about specifically the his using of visual arts’ procedures and repertoire, calls our attention the presence of an element very important in art history: the mirrors. In at least tree scenes mirrors have a fundamental role, so in the narrative as in the iconography. The mirrors, or mirrored constructions, insert a duplicity, or indiscernability, in the visuality of the film – between the concrete and the imaginary, the present and the past, the real and the virtual. This ambiguous visuality is what Gilles Deleuze calls “crystal”, or “crystalline description”: objective images, inserted in the scene, that make a mirroring, a diffraction, a decomposition of traces through one can see the multiplicity of times, spaces and realities contained in a single present unit.

Key-words: Luchino Visconti; *Senso*; mirrors; crystal.

Em 1954, o cineasta italiano Luchino Visconti filmou *Senso* – traduzido para o português como *A sedução da carne* –, seu quarto longa-metragem. Tratava-se de adaptação livre a partir de um conto homônimo, publicado em 1883 por Camillo Boito, arquiteto e professor da *Accademia di Brera*, em Milão. Trabalharam na elaboração do roteiro, além do próprio Visconti, sua constante parceira Suso Cecchi d’Amico e, especificamente na redação dos diálogos, os americanos Paul Bowles e Tennessee Williams.

A história de *Senso* se passa em 1866, em fins do *Risorgimento* italiano, ou seja, do movimento político, militar, social e cultural que, entre 1815 e 1870, buscou a unificação do país. Como a ação se situa no Vêneto, enfoca de modo particular a luta vêneta para se libertar do Império Austríaco – que, após as guerras napoleônicas, incorporara a região, bem como a Lombardia, ao seu território. O enredo trata do tórrido e trágico *affair* entre a condessa Lívia Serpieri – casada e nacionalista italiana – com Franz Mahler – um sedutor e volúvel tenente austríaco.

Senso marca a passagem de um primeiro momento da trajetória do cineasta, em que é claramente perceptível a influência neorrealista, para um segundo, caracterizado por certa tematização da decadência, certo clima finissecular, certa estetização cênica, que levaram os filmes realizados sob essa orientação a serem chamados de “operísticos”. Conforme o próprio Visconti declara em uma entrevista feita à época do lançamento de *Senso*, seu trabalho continua sendo pautado por um projeto realista, embora não mais de acordo com a cartilha neorrealista. Em suas palavras: “Eu não abandonarei a linha de realismo cinematográfico que segui até hoje, nem perderei o contato com as minhas personagens, apenas porque elas vestem roupas do século XIX” (*apud* Poggi, 1960, p. 18; tradução minha).

Nesse contexto de deslocamento do neorealismo para uma proposta de realismo histórico, Visconti começa a trazer para dentro de seus filmes elementos de diversas outras linguagens artísticas, tais como a música, a ópera, a arquitetura e a pintura. Tal atitude parece surgir, inicialmente, como uma maneira sofisticada de, fiel à intenção realista, ir além da reconstituição histórica e obter uma verdadeira atualização do tempo passado, possível apenas através da produção de um ambiente, de um clima – daquilo que Hans Ulrich Gumbrecht chama de *Stimmung*, um conjunto complexo de informações estéticas que presentifica a atmosfera de dado tempo e lugar.

Se as alusões intersemióticas, em *Senso*, parecem surgir como instrumento para a evocação plena do Vêneto *risorgimentale* – para afinar as sensibilidades de acordo com esse diapasão –, elas têm como consequência a instauração do próprio filme como uma obra de arte plena. Materializa-se, assim, uma concepção de cinema como *Gesamtkunstwerk*, expressão que Richard Wagner cunhou para se referir àquilo que pretendia com sua ópera e que designa a “obra de arte total”, no sentido de “reunião de todas as artes”.

No filme em tela, e no que toca à solitação, especificamente, do repertório e dos procedimentos das artes visuais, chamam atenção os múltiplos e sofisticados usos de um elemento cênico caro à história da arte: o espelho. Em pelo menos três cenas os espelhos – e os jogos de espelhos, e a relação entre espelhos, personagens e ambiente – desempenham papel fundamental, quer narrativamente, quer iconograficamente. Em *Senso*, os espelhos podem tanto circunscrever a cena, delimitando o quadro, quanto se inscrever nela; nesse segundo caso, revelam situações não apreendidas frontalmente e aprofundam o mergulho reflexivo.

São os espelhos, ou construções espelhadas, que inserem na visualidade do filme uma margem de duplicidade e de indiscernibilidade – entre o real e o imaginário, o presente e o passado, o real e o virtual. Neles, percebe-se aquilo que Gilles Deleuze, em *A imagem-tempo*, chama de “cristais” – ou “descrição cristalina” –, imagens objetivas produzidas na cena que instauram no menor circuito, no plano concreto – e não nos desdobramentos simbólicos –, um espelhamento, uma difração, uma decomposição de traços através da qual se apreende a multiplicidade de tempos, espaços e realidades contida em uma unidade presente.

Na primeira cena do filme, que se passa no teatro La Fenice, em Veneza, após a manifestação nacionalista que ocorre no fim do terceiro ato de *Il Trovatore*, mas ainda durante o intervalo entre o terceiro e o quarto ato do *Trovatore*, Lívia, que se encontra no camarote das autoridades austríacas, pede ao general para conhecer o tenente Mahler. O general instrui seu ajudante de ordens para que vá chamar o tenente e, em seguida, oferece à condessa Serpieri o assento de honra, de onde se tem a melhor visão do espetáculo, que já está para recomeçar. Ela recusa com um gesto gracioso e se dirige a um amplo espelho que está na parede do camarote oposta à balaustrada; a câmera acompanha o movimento da condessa e passa a enquadrar inteiramente o espelho – e é a imagem que se forma nesse espelho que o espectador, então, passa a ver. Enquanto fita a si mesma e retoca o penteado, Lívia agradece o oferecimento do general com o seguinte dito: “No, no, eccellenza, *Il Trovatore non è una novità per me. E poi, voi austriaci amate la musica, mentre noi, italiani, andiamo al teatro per tutte altre ragioni.*” Por trás da figura de Lívia, como plano de fundo da imagem especular, a cortina se levanta e a ópera recomeça. É ainda pelo espelho que se vê quando, alguns segundos depois, o tenente Mahler chega, cumprimenta cerimoniosamente o general e a condessa e, atendendo ao convite desta, se senta ao seu lado,

no banco lateral do camarote. Apenas então há um corte e a câmera volta a filmar diretamente, sem intermédio do espelho, a conversa entre Lívia e Franz, na qual o tenente pergunta se a condessa gosta de ópera e ela responde que sim, mas não quando dramas de ópera acontecem fora do palco, nem quando pessoas da vida real se comportam como heróis de melodrama.

Nessa cena, a fotografia de Visconti parece enfatizar a tensa relação entre o discurso e a atitude da condessa Serpieri. Em um primeiro momento, aquele confirma esta: ao preferir o espelho ao espetáculo, Lívia demonstra que veio ao teatro “*per tutte altre ragioni*” e relega a ópera, literalmente, ao segundo plano. Contudo, em um segundo momento, a atitude renega o discurso: tanto a câmera, ao filmar o camarote, e não o palco, quanto Lívia, ao iniciar a conversa com Franz, trazem o evento dramático para fora do palco, para a vida real. Em ambos os casos, é o espelho que, objetivamente, transforma o real em virtual e, deste modo, reconverte a funcionalidade do espaço, inverte a relação entre o que vê e o que é visto: a ação se transfere do palco para o camarote, e é a *zingara* de *Il Trovatore* que parece estar a espiar, pela janela-balcão, o encontro entre Lívia e Franz. Como que a reforçar a reversibilidade desses espaços – palco e camarote –, a grossa moldura dourada do espelho faz eco à cortina que encerra a boca de cena, os dois elementos – moldura e cortina – funcionando como um *répoussoir* que delimita um campo visual e indica que é dentro dele que a ação irá ocorrer.

A dinâmica que se estabelece nessa cena – que se situa bastante no início do filme – revela-se indicial de toda a trama que posteriormente se desenvolverá, na medida em que opera, ainda que sinteticamente, um espelhamento entre a arte e a vida, entre público e privado, entre quem trai



Imagem 1: Still de *Senso*, de Visconti (Lívia se vê no espelho do camarote do La Fenice).

e quem é traído. Contudo, a contradição entre a segunda assertiva de Livia (a de que não gosta que os dramas saiam do palco) e a atitude que ela toma naquele mesmo instante e ao longo de toda a trama apontam para os desvios, as paralaxes que ocorrem nesses espelhamentos cruzados. A contradição entre o que se ouve e o que se vê de Livia remete, ainda, a um corpo que trai sua própria racionalidade movido por uma força que lhe é resistente (no sentido psicanalítico), a do desejo – o *sensò* –; e para uma imagem que trai o discurso que lhe seria correspondente, como que reafirmando a não redutibilidade do visível ao dizível.

Como ficou dito, os espelhos criam passagens entre diversos planos ao superpô-los em uma mesma superfície virtual. Portanto, as *mise-en-scène* tanto do palco quanto do camarote plasam-se, dentro da moldura do espelho, como *mise-en-image*, permitindo que se busque, na tradição imagética do ocidente, possíveis antecedentes dessa estratégica; nesse contexto, *Las Meninas* (1656), de Diego Velázquez, impõe-se como uma referência incontornável. Assim como a cena de Visconti, a de Velázquez tem lugar em um ambiente de alta nobreza europeia, em que o luxo impera e as maneiras são rigorosamente codificadas: a corte espanhola de Filipe IV. E, do mesmo modo que Visconti relega aquilo que seria o acontecimento principal, a ópera, a um segundo plano, trazendo a ação do camarote para o primeiro plano, Velázquez desloca seu pressuposto objeto de interesse, o casal real, para planos secundários: o espelho, na parede do fundo, e a grande tela, à esquerda, da qual se vê apenas a parte posterior, não a face pintada. Nem no filme de Visconti os protagonistas são os cantores de *Il Trovatore*, nem no quadro de Velázquez são os reis de Espanha, mas sim aqueles que estão nos bastidores da cena, olhando para ela, que se desenvolve em um extracampo. No filme e no quadro, o espelho aparece como elemento inscrito – um objeto da decoração do ambiente – e como elemento que circunscreve, na medida em que os enquadramentos de Visconti e de Velázquez parecem coincidir com o de uma imagem especular.

A propósito dessa última característica de *Las Meninas*, Leo Steinberg comenta que o deslocamento do foco de atenção para o *lado de cá* (do espectador) do quadro e, conseqüentemente, os olhares atentos que as personagens dirigem para quem as observa – esses dois expedientes complementares criam uma reciprocidade entre tela e espectador, como se a Infanta Margarida dissesse: “Eu vejo você me vendo” (Steinberg, 1981, p. 54). O exame atento dos centros do quadro – a mediana, que está no olho esquerdo da Infanta; o ponto de fuga, que converge para o homem da porta, ao fundo; e o centro perspéctico, que coincide com a cabeça do rei, no espelho – leva à conclusão lógica de que o real casal real teria de estar ao lado do espectador, o que faz com que este passe a integrar, ele também, o espaço em cena (Steinberg, 1982, p. 52). À luz do que o crítico norte-americano propõe para a tela de Velázquez, pode-se ver na cena do La Fenice de *Sensò* talvez não uma igual relação recíproca – porque o foco de atenção não é deslocado

para o lado de cá da tela, mas para um *lado mais de lá ainda*; e porque Livia não dirige um olhar propriamente perscrutador para o extracampo, e sim para si mesma –, mas, com certeza, uma equivalente relação compreensiva, que traz o espectador para dentro da cena. O espectador, identificado com o olho-câmera, deve girar dentro do camarote para seguir Livia, quando ela se dirige ao espelho; e olhar sobre seus ombros, enquanto ela se admira.

O idílio amoroso de Livia e Franz ocupa, proporcionalmente, uma parcela temporal muito pequena do filme; muito mais tempo é despendido com a descrição da sedução e do abandono. Quando, aflita, vai ao alojamento dos oficiais, à procura de Franz, e ouve de um colega do tenente que “ele deve estar com a Katy, ou com a Nena”, Livia é retratada em pé, cercada por dois espelhos: um de parede, retangular, às suas costas; e outro redondo, que se apoia em dois braços recurvos, sobre uma penteadeira ao seu lado. Com um movimento lento, Livia se senta no sofá que tem atrás de si, enquanto descobre com o olhar, na penteadeira, entre frascos de perfume e utensílios de asseio, os restos do medalhão que dera para Franz: apenas a mexa de seu cabelo e os vidros. A câmera, no mesmo ritmo com que Livia se senta, faz um movimento de *zoom in*, até fechar em um *close* nos restos do medalhão. Quando Livia está em pé, as partes posteriores de seu torso e de sua cabeça aparecem refletidas no espelho retangular da parede; quando se senta, apenas a da cabeça. O espelho redondo da penteadeira permanece todo o tempo no quadro, embora nunca seja preenchido por alguma figura e apesar de o olhar de Livia e o movimento do *zoom* darem a impressão de dirigirem-se a ele.



Imagem 2: Still de *Senso*, de Visconti (Livia no alojamento de Franz).

É nessa cena que começa a se revelar a verdadeira personalidade de Franz, e, em decorrência disso, a desilusão de Lívía. Ao ir procurá-lo no alojamento, ela retorna ao espaço onde se entregou a ele pela primeira vez; mas, agora, não há encontro, o casal está desfeito – e, mais uma vez, os espelhos registram essa articulação narrativa. Em um dos espelhos do quarto – o da parede –, Lívía se mostra por inteiro: dá a ver não apenas a sua frente, mas também o seu verso, explicitando sua entrega (sua presença imagética de corpo inteiro) e sua vulnerabilidade (todos os seus flancos estão expostos). Porém, no outro espelho, o da penteadeira, há apenas a ausência de Franz. A composição da cena com dois espelhos e apenas uma personagem cria uma espécie de equação visual, cujo resultado é a amplificação da ausência da segunda personagem. No lugar dela, estão os restos do medalhão dado por Lívía, simultaneamente destroços de uma memória de afeto e indícios de um futuro de traições.

Não é descabido supor que, na cena do alojamento, Visconti tece um diálogo, ainda que por contraste, com o *Retrato de Giovanni Arnolfini e sua mulher* (1434), de Jan Van Eyck. Nas duas composições, o mesmo ambiente íntimo de um casal – o quarto –, a mesma luz – que entra suave pela esquerda –, uma mulher ricamente vestida, situada à direita, voltada ligeiramente para a esquerda; um assento – cama ou sofá – atrás dessa mulher; e a presença de espelhos – um redondo, na de Van Eyck, e dois (um igualmente redondo, e outro retangular), na de Visconti. As coincidências param por aí, e todas as demais relações travam-se por oposição, como em um negativo fotográfico. Na tela de Van Eyck, o homem e a mulher são duplicados em um único espelho, ao fundo, que se situa no centro da imagem, e as linhas que se formam entre cada um deles e sua imagem no espelho constroem um ângulo agudo, gerando uma convergência. A imagem especular, nessa obra, trabalha a favor de uma síntese do casal, como convém a uma encomenda feita para celebrar um casamento. Já na cena de Visconti, não apenas há dois espelhos, mas a linha que se forma entre Lívía e sua imagem duplicada e a linha que se formaria entre Franz (em qualquer posição que estivesse) e sua imagem duplicada são divergentes, desenhando, na virtualidade, a dissolução do casal. Ao espelho como gerador de uma força centrífuga do *Retrato de Giovanni Arnolfini e sua mulher*, opõem-se os espelhos como geradores de uma força centrípeta de *Senso*.

A pequena tela (82x60cm) de 1434 constitui-se como um verdadeiro tratado das virtudes matrimoniais, na medida em que possui uma rica iconografia inteiramente voltada para a descrição e a afirmação dos ideais nupciais da época. Lá estão um cachorro, símbolo da fidelidade; o vestido verde da mulher, significando a fertilidade; os pés descalços, que indicam a domesticidade; uma única vela acesa, gesto de bom agouro em dia de casamento, segundo as tradições populares da época; as laranjas, símbolo da luxúria, afastadas para a beira da janela; o rosário, presente habitual do noivo à noiva e alusão à pureza da Virgem; e a imagem de Santa Margarida,

protetora dos partos, no capitel da cabeceira da cama (deduz-se ser a santa devido à auréola e ao dragão aos seus pés). A grande tela (a dimensão varia conforme o *écran*) de 1954, por seu turno, inventaria com igual abundância, e também através de sua iconografia, valores opostos, celibatários, que confrontam as expectativas românticas de Lívia com a realidade promíscua da qual Franz não pretende abrir mão. No lugar do cachorro, um amigo do tenente, que não deixa de se insinuar à Lívia; a cama desfeita, vestígio flagrante da promiscuidade; o tabaco, prazer individual e essencialmente masculino, à época; a penteadeira, os utensílios de asseio, os perfumes, objetos destinados a alimentar a vaidade e favorecer a sedução; e a mexa de Lívia, descartada do medalhão, prova incontestada da venalidade dos interesses de Franz.

Senso atinge seu clímax na cena da visita noturna de Franz a Lívia na *villa* de Aldeno. O comportamento exaltado da condessa, que é surpreendida no meio de seu sono e no meio de sua intenção de reconquistar uma lucidez sentimental, contrasta com o gesto calculado e contido do tenente. Logo que Franz adentra o aposento, a movimentação dos dois é agitada, tanto devido à surpresa quanto à pressa em diminuir os indícios da presença de um estranho na casa. Enfim, passado esse primeiro instante, os antigos amantes travam um primeiro diálogo; essa conversa tem lugar ao pé da cama da condessa Serpieri: ela está no primeiro plano, à direita, voltada para a esquerda, sentada; ele está no terceiro plano, à esquerda, voltado para a direita, em pé; no segundo plano, à direita e à esquerda, pende do dossel da cama um fino *voile*, transparente, que faz uma separação discreta dos espaços ocupados por cada uma das personagens; e no quarto plano, ao centro, há um espelho octogonal, ornado com uma moldura dourada luxuosa, que reflete sombriamente o perfil posterior de Franz.

Ao se retirar para a *villa* familiar, Lívia tenta esquecer o imenso poder de sedução que Franz tem sobre ela, tenta sublimar os apelos do sentidos. Visconti faz com que a realidade física da casa familiar incorpore os valores familiares e tente ajudar Lívia a manter uma distância de Franz, a partir do momento em que o *voile* cria uma barreira visual entre os dois e em que o espelho revela o aspecto fantasmagórico do tenente Mahler. Todo o ambiente colabora na caracterização de duas ordens distintas: o espaço ocupado por Lívia é o da máxima intimidade – a cama –, sua posição é confortável – sentada –, sua roupa é doméstica – uma camisola –, e a visão que se tem dela é clara e iluminada; Franz se situa à margem do leito, em uma posição hierática, envergando o uniforme militar, e é visto de maneira turva e sombria. Entretanto, se a imagem que se forma no espelho lembra a Lívia que aquele é um vulto fantasmático que invadiu seu quarto no seio da noite, um intruso na paz do seu lar, ela denotativamente revela que a presença de Franz já começa a se multiplicar, a ganhar espaços no ambiente de mais profunda individualidade de Lívia.

O segundo diálogo entre os dois amantes, nessa noite, ocorre em outro ambiente dos aposentos da condessa, o quarto de vestir. Lívia está corroída



Imagem 3: Still de *Senso*, de Visconti (Visita noturna de Franz a Livia na *villa* de Aldeno).

por dúvidas e inquietações: se o amor de Franz é ou não verdadeiro; se ela deve lutar contra ele ou se entregar; como lidar com a presença dele ali, sob o mesmo teto que seu marido. Senta-se na penteadeira, leva as mãos ao rosto, interroga a si mesma, que vê no espelho; diz e repete, a si própria e a Franz, que não estão mais em Veneza (embora ricos objetos de louça e vidro, na sua frente, evoquem Murano e Burano), dando a entender que não podem continuar aquela aventura. No entanto, a imagem do rosto de Franz toma conta do espelho em que Livia se perscrutava, anunciando o início de um processo no qual a vontade de Franz se sobreporá inteira à de Livia, dominando-a completamente. Livia tenta resistir, argumenta; Franz dá a volta na penteadeira, movimento que é seguido pela câmera, tendo sempre o espelho no centro do plano-sequência; quando termina de circundar o móvel, Livia vira-se para o outro lado, dando as costas para ele – o que se vê, da esquerda para direita, é Livia, de costas, depois o espelho, que não reflete nenhum dos dois, e enfim Franz, que tenta convencê-la com palavras de amor. Ele finalmente se aproxima, por trás, e abraça o ombro dela; o movimento é duplicado no espelho, porém, na imagem refletida, a cabeça de Franz chega antes até a de Livia e parece penetrar nela (na verdade, a imagem some por detrás dela, pois o espelho está em um segundo plano); quando ela, mais uma vez, afasta o amante, é igualmente a imagem espelhada, por parecer sair de dentro da dela, que simboliza de maneira mais eloquente o gesto e de maneira mais plástica o grau de simbiose que ainda há entre os dois.

Cansado e afastado por Lívía, Franz se deita sobre um canapé próximo e volta a investir sobre ela. Visconti filma a cena de uma perspectiva superior, abarcando todo o ambiente. Dois espelhos espreitam Lívía, da penteadeira, como dois grandes olhos; também como duas superfícies onde ela pode visualizar, a um só tempo, os dois caminhos que tem à sua frente – resistir ou ceder a Franz – e as consequências ineludíveis de cada um deles. A duplicidade de espelhos enfatiza o estilhaçamento da personalidade de Lívía: imagem-cristal em que se projetam as imagens virtuais do passado, do presente e dos possíveis futuros; imagem-sintoma em que se percebe a radicalização das contradições sentimentais (amor e ódio; dar a vida e dar a morte), em um processo esquizofrênico que culminaria com a loucura. Nesse momento de extrema vulnerabilidade de Lívía, Franz dá o xeque-mate: se aproxima, beija a amante e consegue que ela peça para ele passar a noite ali.

Nessa sequência de cenas nos aposentos da condessa Serpieri em Aldeno, as imagens especulares operam uma decomposição da imagem principal, dando a ver as diversas facetas que a compõem, na realidade ou na virtualidade. Operações semelhantes foram feitas por Brassai, húngaro radicado em Paris em 1924, nas fotografias que tirou entre 1930 e 1932, reunidas no livro *Paris de nuit* (1932). Uma delas representa um casal se beijando, cercado pelos espelhos que recobrem a parede, em um canto de um café da Place d'Italie. No entanto, o ângulo de que foi tirada a fotografia e o jogo dos espelhos tem por efeito fazer com que as imagens refletidas signifiquem o contrário da imagem principal: enquanto esta retrata a união, aquelas retratam a separação, pois o rosto de cada personagem aparece isolado do outro, dentro de um quadro próprio. O reflexo da mulher, no espelho da direita, mostra uma boca que se estende para o vazio, em um gesto expectante; o reflexo do homem, no espelho da esquerda, mostra um rosto que se abaixa na direção um rosto indiscernível, com um olhar inexpressivo. De signo óbvio de união e romance, o beijo se revela, decomposto pelos espelhos, uma justaposição de duas subjetividades imiscíveis. Rosalind Krauss, a propósito dessa imagem, observa:

Como costuma acontecer com Brassai, os espelhos funcionam aqui como fotografia reduzidas, miniaturizadas, contidas no campo da fotografia principal, e implicam em que todo elemento da realidade possa ser decomposto por um procedimento ótico e, depois, recomposto ou reescrito. (Krauss, 2002, p. 152)

Outra fotografia de Brassai, representando um grupo de homens e mulheres sentados juntos em um café, retrata um trio, sentado de um dos lados da mesa, e, na espelho atrás dele, o reflexo do trio que está sentado do outro lado, em composição idêntica. Através de um *mise en abyme* – representação dentro da representação –, “achata” a diferença entre o trio real e o trio virtual; por meio da semelhança entre os trios, convida à permuta

das personagens. O enlace de cada um dos trios reconverte-se, assim, à luz da difração especular, em desenlace – a união, em encontro fortuito e casual.

As estratégias dos dois artistas são muito próximas. Em seu agudo ensaio, Krauss conclui que, em Brassai o *mise en abyme* remete a um questionamento do próprio estatuto de verdade das imagens reais – já que, poder-se-ia continuar, o acaso é um dado objetivo e a percepção age, sempre, por seleção e combinação. Tendo em mente o projeto realista de Visconti, mencionado anteriormente, é possível fazer uma leitura semelhante, em que o rico *décor* viscontiano – incluindo os espelhos – não poderia jamais ser considerado como mero esteticismo, mas sim como acaso objetivo que estiliza a realidade e se debruça, inquiridor, sobre os cacos dos *sentidos* e dos *sentidos* humanos.

REFERÊNCIAS:

ALPERS, Svetlana. Interpretation without representation, or, The viewing of *Las Meninas*. *Representations*, vol. 1 (February 1983), p. 30-42.

BOITO, Camillo. *Senso e altre novelle*. A cura di Antonio Carlo Ponti, introduzione e note di Carla Ponti. Perugia: Guerra Edizioni, 1999.

BRASSAI. *Proust e a fotografia*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Reading for the *Stimmung*? About the ontology of literature today. *Boundary*, vol. 2 (2008), p. 213-221.

KAHR, Madlyn Millner. Velázquez and *Las Meninas*. *The Art Bulletin*, vol. 57, nº 2 (June 1975), p. 225-246.

KRAUSS, Rosalind. Noctâmbulos. In: _____. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. Primeira publicação: Nightwalkers. *Art Journal*, vol. 41, nº 1 (Spring 1981), p. 33-38.

MICCICHÉ, Lino. *Luchino Visconti – un profilo critico*. Venezia: Marsilio Editori, 2004.

POGGI, Gianfranco. Luchino Visconti and the Italian Cinema. *Film Quarterly*, vol. 13, nº 3 (Spring 1960), p. 11-22.

SCHÖLLHAMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

STEINBERG, Leo. Velázquez' *Las Meninas*. *October*, vol. 19 (Winter 1981), p. 45-54.

VISCONTI, Luchino. *Senso*. Roma: Lux Film, 1954.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

Marcelo da Rocha Lima Diego

Marcelo da Rocha Lima Diego é mestrando em Literatura Comparada na UFRJ, com bolsa da CAPES, e atua como assistente editorial na revista eletrônica *Machado de Assis em linha*. Tem uma graduação em Letras, na UFRJ, e está em fase de conclusão de outra, em História da Arte, na UERJ. Foi estagiário na Editora Objetiva (2007), bolsista de Iniciação Científica do CNPq na Fundação Casa de Rui Barbosa (2008) e professor substituto do Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ (2009). Seus interesses e pesquisas se centram nas relações intertextuais (entre autores de expressão lusófona) e intersemióticas (entre as linguagens literária e cinematográfica), e tem algumas publicações de artigos e resenhas em revistas nacionais e internacionais, como *Metamorfoses*, *Palimpsesto* e *Luso-Brazilian Review*.

POSSÍVEIS INTEPRETAÇÕES SOBRE A *CARIOCA* DE PEDRO AMÉRICO

Monica Cauhi Wanderley
Mestranda PPGAV – EBA – UFRJ

RESUMO

A partir de distintas considerações realizadas sobre a tela *A Carioca* de Pedro Américo, esta pesquisa pretende refletir sobre **uma das essências inerentes a todo objeto artístico: a possibilidade de se abrir a diferentes interpretações**. Será *A Carioca* a representação da mulher européia? Será *A Carioca* a representação da mulher brasileira? Ou será *A Carioca* a representação de uma bela mulher que inspirou o pintor? Essas são algumas perguntas que podem indicar ao leitor o caminho que pretende percorrer essa pesquisa.

Palavras chaves: olhar do espectador, Pedro Américo, *A Carioca*, Arte brasileira, possibilidades.

ABSTRACT

From different considerations about *A Carioca* of Pedro Américo, this essay intends to reflect about one of art's essences: the possibility of being open to different interpretations. Will be *A Carioca* a European woman's representation? Will be *A Carioca* a Brazilian woman's representation? Or will be *A Carioca* the representation of a beautiful woman who inspired the painter? These are some questions that might indicate the reader the way that essays wants to cover.

Key words: viewer's look, Pedro Américo, *A Carioca*, Brazilian Art, possibilities.

Introdução

Se, conforme Roland Barthes ¹, uma obra de arte é antes de tudo um produto subjetivo que, vai (re) agir de acordo com a experiência pessoal de cada um que a vivencia, podemos dizer que uma mesma obra de arte permite a construção de distintas interpretações e, por isso, qualquer consideração sobre uma obra estará também sujeita ao seu oposto.

A enigmática tela *A Carioca* ², elaborada por Pedro Américo de Figueiredo e Melo por volta de 1882, serve como um bom exemplo dessa inconstância, pois muitas das considerações elaboradas sobre ela ao longo dos tempos promovem os seus opostos. Enquanto José Murilo de Carvalho ³, para citar pelo menos um, interpretou a alegórica mulher presente na referida tela como a representação da mulher européia (conforme esse autor, Pedro Américo poderia ter-lhe intitulado de *A Francesa*, pois: “não há nada nela que nos remeta à mulata, à negra ou à índia, somente às européias”); Luiz Guimarães Junior ⁴, para também citar pelo menos um, a interpretou como a representação da mulher brasileira (conforme esse autor, ao pintar *A Carioca*, Pedro Américo procurou não se limitar às correntes estrangeiras e por isso deu a ela “os contornos redondos e opulentos da Náíade brasileira”).

No entanto, apesar de nortear seus opostos, as considerações de José Murilo de Carvalho e Luiz Guimarães Junior não devem ser percebidas como deméritos; já que, conforme Dominique Chateau ⁵, um texto sobre arte não tem a finalidade de apresentar uma teoria fechada, mas sim, segundo Lucimar Frange (6), mais do que certezas, a arte está ancorada em dúvidas e com isso desafia, levanta hipóteses e antíteses ao invés de confirmar teses.

Alguns poderão até discordar de nossas colocações, já que conforme Georges Didi-Huberman, a inconstância artística é vista por muitos como “uma parte maldita da história da arte ⁷”, pois não preserva as garantias necessárias à eficácia dela. Porém, para nós, que nos formamos no universo artístico ⁸, essa é uma das maiores riquezas que uma obra de arte pode oferecer aos seus pesquisadores, pois, segundo Rafael Cardoso ⁹, se há uma coisa que a arte ensina é que são muitas as verdades possíveis.

Assim, essa pesquisa não pretende assinalar o correto e o incorreto, mas apenas refletir, investigar e questionar os diferentes “agentes” que (talvez) inspiraram Pedro Américo na elaboração da sua *Carioca*. Será *A Carioca* a representação da mulher européia? Será *A Carioca* a representação da mulher



Pedro Américo de Figueiredo e Melo, *A carioca*, c. 1882. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. FONTE: Wikipédia.

brasileira? Ou será *A Carioca* a representação de uma bela mulher que inspirou o artista? Essas são algumas perguntas que podem indicar ao leitor o caminho que pretende percorrer essa pesquisa.

A Obra

Conforme Claudia de Oliveira ¹⁰, a tela *A Carioca* foi pintada por Pedro Américo entre os anos de 1862 e 1863, em Paris. Em 1865, ela foi enviada ao Brasil, para compor, junto com as obras de outros artistas, a Exposição Geral da Academia Imperial das Belas Artes.

Após a exposição “num impulso de reconhecimento ao Imperador, seu benfeitor ¹¹”, Pedro Américo ofereceu a tela a Dom Pedro II, mas o mordomo da casa imperial, Luiz Guimarães, a recusou, pois a considerou indecente demais para integrar a coleção do Imperador. Conforme José Maria dos Reis Junior: “o nu da bela morena e a sua carnação rija e macia, feriu os escrúpulos pudicos do mordomo da casa imperial que a julgou por demais licenciosa para ficar nas galerias de Sua Majestade ¹²”.

Anos depois, em Florença, a pintura despertou o interesse do Imperador da Prússia e, depois de rejeitada no Brasil, foi por Ele adquirida.

Até o atual momento não conseguimos identificar nenhum “historiador” que trouxesse ao conhecimento do público a imagem dessa obra; entretanto, por volta de 1882, Pedro Américo pintou uma segunda versão dela, que,

diferente do destino da tela originária, foi incorporada à pinacoteca da Academia e hoje integra o acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Segundo Claudia Oliveira ¹³, a tela nos apresenta uma alegoria do rio *Carioca* ¹⁴ que nasce no Silvestre, desce o bairro do Cosme Velho, atravessa as Laranjeiras e deságua na Praia do Flamengo.

No entanto, mesmo tendo Pedro Américo a intenção de referenciar o rio *Carioca* ao pintar a sua tela, vamos nos dedicar nessa pesquisa a refletir sobre a imagem da mulher, investigando os diferentes “agentes” que (talvez) inspiraram o artista na composição da sua forma.

Inspiração em Ingres

Segundo Claudia Oliveira ¹⁵, Pedro Américo, no período em que esteve na Europa e pintou *A Carioca*, teve como mestre o pintor Dominique Ingres, conhecido pelo seu famoso *Banho Turco*, repleto de odaliscas opulentas, sedutoras e licenciosas.

Assim, não podemos deixar de supor que talvez Pedro Américo tenha se inspirado em algumas das pinturas de Ingres para elaborar a sua tela, se não, por que seria *A Carioca* tão opulenta, sedutora e licenciosa como as odaliscas de Ingres?

Em comparação com a tela *A Fonte*, por exemplo, elaborada por Ingres em 1856, *A Carioca* apresenta semelhanças significativas. Em ambas temos a presença de mulheres nuas, que apesar de distintas (uma loira e outra morena) ostentam estrutura corporal bastante próxima, com seios pequenos, quadris desenvolvidos, braços roliços, panturrilhas em linha curvas, pés com dedos longos e umbigos redondos e pra dentro. Em ambas a pele branca da mulher parece emanar luz própria, em contraste com a palheta escura que compõe a paisagem. Em ambas a água cristalina escorre do jarro como um tecido de seda cai sobre o chão. Em ambas a mulher encara o espectador sem vergonha ou timidez pela sua nudez.

No entanto, não foi somente o contato com Dominique Ingres que fez de Pedro Américo um artista ¹⁶, ou seja, sua experiência artística foi por demais rica em vivências para restringirmos *A Carioca* ao estilo de Ingres, o que nos permite dar continuidade a essa pesquisa, buscando outras relações.

Inspiração em Miguel Ângelo

Segundo Luiz Guimarães Junior, Pedro Américo dedicou “copiosa atenção e infatigável trabalho ¹⁷” aos artistas do renascimento italiano, do qual Miguel Ângelo Buonarroti e Rafael Sanzio serviram como fonte de “incansável contemplação ¹⁸”.

Miguel Ângelo Buonarroti foi considerado por muitos historiadores ¹⁹ como o maior artista do seu tempo. Conforme Ernest Gombrich, sua fama “foi algo de que nenhum outro artista jamais desfrutou ²⁰”; tanta, que se tornou comum artistas de distintas épocas e locais estudarem suas obras, a fim de aprimorarem os seus conhecimentos artísticos, como ocorreu com

Pedro Américo. Dessa maneira, é possível supor que Pedro Américo tenha se inspirado em algumas das pinturas de Miguel Ângelo para elaborar a sua *Carioca*.

A característica mais relevante que podemos destacar em comum nas formas femininas das obras desses dois grandes mestres, se encontra na anatomia dos corpos das mulheres pintadas. Conforme Claudia Oliveira, ambas ostentam um corpo “extremamente carnalizado, grandioso, com peso e volume, marcado por uma musculatura tensa e expressiva ²¹”.

No entanto, se observarmos atentamente algumas das obras de Miguel Ângelo, veremos que suas mulheres, além de opulentas como *A Carioca* de Pedro Américo, apresentam uma musculatura altamente definida, inclusive nos braços, membros que nem sempre se destacam musculosos em mulheres. Além disso, as mulheres michelangelanas exibem um corpo retorcido (na maioria das vezes, as pernas se encontram opostas à cabeça e ao tronco), ostentando uma posição bastante antinatural ao corpo humano.

Isso nos leva a pensar que se Pedro Américo se inspirou nas obras de Miguel Ângelo para compor a sua *Carioca*, essa inspiração não atuou “em totalidade”, pois apesar de ostentar uma musculatura tensa e expressiva *A Carioca* não apresenta braços com musculatura definida como os da *Sibila* de Miguel Ângelo, por exemplo. Por outro lado, apesar do retorcer de seu corpo *A Carioca* não apresenta uma posição antinatural como a das mulheres michelangelanas, o que nos permite traçar outras relações acerca da *Carioca*.

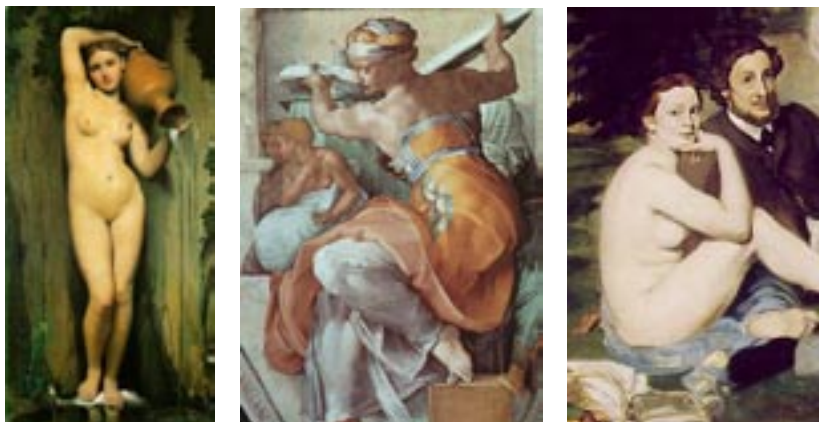
Inspiração em Manet

Se a proximidade com Dominique Ingres e o contato com as obras de Miguel Ângelo foram pontos destacados, nesse momento, achamos interessante relacionar a tela de Pedro Américo com as pinturas de Édouard Manet; visto que, conforme Claudia de Oliveira, “Quando estivera na França, Pedro Américo, visitara a famosa exposição impressionista, denominada *Salão dos Recusados*, onde estava exposto o nu (*Almoço na Relva*) de Édouard Manet ²²”.

Na tela *A Carioca* assim como na tela *Almoço na Relva*, as mulheres pintadas esboçam uma reação de surpresa. Parece-nos que alguém que elas não estavam esperando, chegou de repente e as surpreendeu, presenciando algo que não deveria ser presenciado.

No entanto, diferente da mulher que almoça na relva, a mulher que se banha no rio *Carioca*, parece não se incomodar com o “intruso” que se aproxima. Ela gosta de quem a olha e estimula esse olhar com um leve sorriso convidativo.

Assim, enquanto a *primeira* apresenta um ar preocupado, com um olhar lateralizado e as sobrancelhas rebaixadas; a *segunda* parece serena, encara quem a observa de forma direta, clara e objetiva, não se sente envergonhada pela sua nudez e por isso se torna tão sedutora. Ou seja, não são somente as



Ingres, Miguel Ângelo e Manet, *A Fonte, Sibila e Almoço na Relva* (detalhe), 1856, c.1510, c.1862. FONTE: Wikipédia.

suas belas curvas que seduzem quem a observa, mas também a sua atitude de mulher que sabe o que quer.

E, talvez, por ser a carioca “bonita, sacana, bacana, moderna, esperta, direta, atenta e sexy”²³, como nos propõe a cantora e compositora Adriana Calcanhote em sua canção sobre os cariocas, *A Carioca* de Pedro Américo entrou no imaginário do povo brasileiro como a representação da mulher brasileira, impreterivelmente a que reside no Rio de Janeiro.

Isso nos permite pensar que é também possível considerar *A Carioca* como uma representação da “mulher brasileira”.

Dessa maneira, se até esse momento da pesquisa exploramos possíveis relações entre a tela de Pedro Américo e as telas de distintos artistas europeus, por que não tentar buscar também relações com o contexto brasileiro?

Inspiração na lenda da Moura Encantada

Conforme Gilberto Freyre²⁴, devido à miscibilidade, no Brasil formou-se uma sociedade mesclada, com características peculiares, nem indígena, nem africana e nem européia, em suas totalidades.

A lenda da *moura encantada*, por exemplo, ao desembarcar no Brasil com os portugueses em meados do século XVI, foi logo entrelaçada à imagem das índias que aqui se encontravam sempre a banhar-se nuas nos rios. Assim, o português, que até o desembarque na América nunca havia tido contato com os índios, foi logo fazendo desses “conhecidos de longas datas”.

Segundo Gilberto Freyre ²⁵, a moura encantada era um “tipo delicioso de mulher morena e de olhos pretos, envolta em misticismo sexual – sempre de encarnado, sempre penteando os cabelos ou banhando-se nos rios ou nas águas das fontes”. Conforme Leite de Vasconcelos ²⁶, as mouras encantadas eram divindades das águas e por isso estavam quase sempre junto às fontes. E, segundo Luís Chaves ²⁷, as mouras encantadas apareciam quase sempre junto às fontes, a pentear-se e não só andavam vestidas de vermelho, como se aproximavam de quem lhes mostrasse um lenço vermelho.

Se para os primeiros portugueses que aqui desembarcaram as índias personificaram a principal personagem da lenda da *moura encantada*, tornando-a real, fato que, segundo Freyre ²⁸, facilitou e até estimulou a miscigenação entre as raças; para nós a lenda da *moura encantada* se propagou no imaginário de muitos dos descendentes desses primeiros contatos, a ponto de podermos supor ser *A Carioca* de Pedro Américo também uma personificação da sensual moura encantada: ambas possuem longos cabelos negros, ambas encontram-se banhando nas águas de fontes ou rios, ambas encontram-se penteando os cabelos, ambas encontram-se (mesmo que desnudas) com vestimentas vermelhas, ambas são jovens mulheres bonitas e sedutoras. Conforme Luiz Guimarães Junior ²⁹, *A Carioca* tem a forma da mãe d'água, da Náíade, da suave filha das águas, do perfume e dos raios de sol americano.

No entanto, a lenda da *moura encantada* não apresenta uma iconografia fixa, ou seja, *A Carioca* de Pedro Américo tanto pode ser como pode também não ser a representação dessa sedutora Náíade, o que nos permite continuar explorando outras possíveis relações. Dessa maneira, se a forma d'*A Carioca* não referencia uma lenda, pode ela talvez referenciar uma realidade?

Inspiração em uma musa

Imaginar um artista buscando no mundo real uma forma que dê corpo a sua ideia, não é algo tão inexequível, afinal o natural, ao longo da História da Arte, teve papel fundamental na inspiração de muitos artistas.

A mulher, como parte da grandiosa dimensão que incorpora o universo natural, pode assim ser considerada como fonte de inspiração para muitos artistas.

No romance *Mocidade Morta* de Gonzaga Duque ³⁰, que conforme Letícia Squeff ³¹ traça um retrato bastante amplo e minucioso da vida artística no Brasil em fins do século XIX, temos um bom exemplo de como a forma feminina incitava a inspiração dos artistas. No livro, o personagem de Agrário, um pintor em ascensão, encontra inspiração na figura de Henriette, uma francesinha “encantadora ³²”:

- Sabes?... – disse ele (Agrário) a Camilo – encontrei a minha musa.
- Deveras?
- Vem cá. Olha para ali.

A rapariga volveu, neste momento, a cabeça para o alto, ao dar com os olhos nos rapazes, que a fixavam, enrubescu, abaixou as pálpebras, suscetibilizada.

- Linda! – exclamou Camilo.

- Deliciosa! – gritou Agrário (DUQUE, 1973: 52, 53).

Será o caso de Pedro Américo o mesmo de Agrário? Será que ele encontrou uma musa que o inspirasse a compor as suas obras como no romance de Gonzaga Duque encontrou Agrário?

Ao comparar a mulher pintada na tela *A Carioca*, com outras mulheres pintadas por Pedro Américo veremos que elas apresentam certa proximidade na composição de suas formas, o que nos encaminha a pensar que Pedro Américo tinha sim a sua musa inspiradora; pois se não, por que teria a carioca em *A Carioca* as mesmas feições de Judite em *Judith rende graças a Jeová por ter conseguido libertar sua pátria dos horrores de Holofernes*, ou as mesmas feições de Joana d'Arc em *Joana d'Arc ouviu pela primeira vez a voz que lhe prediz o seu alto destino*, ou as mesmas feições da Rabequista Árabe em *Rabequista Árabe*, ou as mesmas feições da noite em *A Noite acompanhada do gênio do Amor e do Estudo*, ou as mesmas feições de Abisag em *David e Abisag*, ou as mesmas feições de Heloísa em *O Voto de Heloísa*, ou as mesmas feições da mulher de Putifar em *A mulher de Putifar* ou as mesmas feições de Jocabed em *Moisés e Jocabed*.

São diferentes as nacionalidades que carregam semelhantes traços: brasileira, israelense, egípcia, francesa ou árabe todas possuem sobranceiras longas e grossas, peles brancas, traços finos, olhos grandes e expressivos, cabelos negros e compridos, bocas pequenas e quentes e lábios levemente em bico.

Mas quem será essa mulher que tanto inspirou Pedro Américo?

Segundo Guimarães Junior ³³, para pintar *A Carioca*, Pedro Américo procurou pelas ruas da alegre e revolucionária Paris, uma senhora brasileira que lhe desse inspiração. Como nessas ruas passavam $\frac{3}{4}$ de todos os habitantes que moravam na Europa, mais de uma vez foi o pintor brasileiro em revista às senhoras que o instigavam. Conforme esse mesmo autor ³⁴, se tivesse um reino, ele o daria em troca de um braço, uma fronte, uma boca, “uma mãozinha feminina e patricia que se lhe deparasse”.

A única pessoa encontrada em uma dessas “incansáveis peregrinações ³⁵” foi a “exímia esposa do Senhor M. A. ³⁶”, “beleza admirada e de vantajosa reputação nos dois mundos ³⁷”: América e Europa. Conforme Vladimir Machado ³⁸, para pintar o rosto da carioca, Pedro Américo usou como modelo uma fotografia dela.

Será então que a forma ideal que encontrou Pedro Américo para compor *A Carioca*, mais tarde iria se tornar presente em outras obras desse mesmo artista?

Por falta de informações não podemos afirmar que sim, mas apenas supor que a mulher do Senhor M. A. foi capaz de inspirar o artista na



Pedro Américo, *A Carioca*, *Judith*, *Jocabed*, *Joana d'Arc*, *Rabequista Árabe*, *A Noite*, *Abisag*, *Heloisa*, *A mulher de Putifar*, 18___. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.
Fonte: Wikipédia.

composição de tantas obras, como um dia Henriette foi capaz de inspirar Agrário ³⁹.

Conclusão

Nossa intenção com essa pesquisa em nenhum momento foi a de apontar o que era certo e o que era errado, mas sim discutir possibilidades, levantar hipóteses, ampliar o olhar sobre uma obra de arte, abrir e não focar. Assim, pensar que Pedro Américo ao pintar *a Carioca* se inspirou nas obras de Jean-

Auguste Dominique Ingres, ou nas obras de Miguel Ângelo, ou nas obras de Édouard Manet, ou nos mitos da sua infância, ou na beleza de uma musa inspiradora; é pensar em possibilidades e não em certezas. Pois se a arte é um produto subjetivo, os textos ⁴⁰ sobre ela também poderão ser.

NOTAS

- 1- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, SD, p. 48.
- 2- Por ter dedicado a minha vida acadêmica a estudar a arte brasileira do século XIX e por ser uma grande admiradora dessa, escolhi a tela *A Carioca* de Pedro Américo como fonte de reflexão. No entanto, ressalto que outras também caberiam como análise, independente do ano de elaboração, do artista, do material ou da técnica.
- 3- CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**. São Paulo: Companhia das letras, 1990, p.95.
- 4- GUIMARÃES JUNIOR, Luiz. **Pedro Américo**. Rio de Janeiro: Henrique Brown e João Almeida editores, 1871, p. 52, 53.
- 5- CHATEAU, Dominique. A autonomia da teoria. In: ZIELINSKY, Monica (org.). **Fronteiras, arte, crítica e outros ensaios**. Porto Alegre: UFRGS, 2003, p. 165.
- 6- FRANGE, Lucimar Belo P. Arte e seu ensino. Uma questão ou muitas questões? In: BARBOSA, Ana Mae (org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2002, p. 36.
- 7- HUBERMAN, George Didi. O anacronismo fabrica a história. In: ZIELINSKY, Monica (org.). *Opus Citatum*, p. 22, 23.
- 8- Ressalto aqui a minha vivência.
- 9- CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros**. Rio de Janeiro: Record, 2008, p.15.
- 10- OLIVEIRA, Claudia. Imagens da nação: a carioca de Pedro Américo entre o ufanismo e a licenciosidade. In: CAVALCANTI, Ana M. T. (org.). **Oitocentos**. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2008, p. 455.
- 11- REIS JUNIOR, José Maria dos. **História da pintura no Brasil**. São Paulo: Leia, 1944, p. 159
- 12- *Ibidem*, p. 159.
- 13- OLIVEIRA, Claudia. *Opus Citatum*, p. 455.
- 14- Esse rio recebeu o nome de *Carioca* por volta de 1503 quando uma casa foi construída em sua foz a mando do governador geral da época. Na língua dos índios que residiam no local até a chegada do governador geral, *Carioca* significava: "casa de homem branco". O termo *Carioca* acabou perpetuando-se dando nome não somente ao rio como também ao povo da cidade.
- 15- OLIVEIRA, Claudia. *Opus Citatum*, p. 457.
- 16- Pedro Américo dedicou grande parte da sua vida à arte. Nasceu em uma família de artistas, ainda criança participou como desenhista de uma expedição científica na província da Paraíba, quando jovem estudou na Academia Imperial das Belas Artes no Rio de Janeiro e, em fins de 1859, foi para a Europa onde frequentou a Academia de Belas Artes de Paris, o Instituto de Física de Ganot e a Universidade de Sorbonne. Sobre a vida de Pedro Américo ver: GUIMARÃES JUNIOR, Luiz. **Pedro Américo**. Rio de Janeiro: Henrique Brown e João Almeida editores, 1871, p. 40.
- 17- *Ibidem*, p. 48.

18- *Ibidem*.

19- Ernest Gombrich, para citar pelo menos um. Ver: GOMBRICH. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p.307.

20- *Ibidem*, p. 313.

21- OLIVEIRA, Claudia. *Opus Citatum*, p. 457.

22- *Ibidem*.

23- CALCANHOTO, Adriana. **Cariocas**. Disponível em: www.letras.terra.com.br/adriana-calcanhoto. Acesso em 18/01/2010.

24- FREYRE, Gilberto. **Casa – Grande e senzala**. São Paulo: Global, 2007, p. 70.

25- *Ibidem*, p. 71.

26- VASCONCELOS, Leite. Tradições populares de Portugal. Porto, 1882. Apud: FREYRE, Gilberto. **Casa – Grande e senzala**. São Paulo: Global, 2007, p.125.

27- CHAVES, Luís. Páginas folclóricas. Lisboa, 1920. Apud: FREYRE, Gilberto. **Casa – Grande e senzala**. São Paulo: Global, 2007, p.125.

28- FREYRE, Gilberto. *Opus Citatum*, p. 71.

29- GUIMARÃES JUNIOR, Luiz. *Opus Citatum*, p. 53, 54.

30- DUQUE, Gonzaga. **Mocidade morta**. São Paulo: Três, 1973.

31- SQUEFF, Leticia. Da Arte incompleta à morte de um insubmisso: mocidade morta (1899) de Gonzaga Duque. In: CAVALCANTI, Ana M. T. (org.). **Oitocentos**. Rio de Janeiro: EBA, 2008, p. 247.

32- DUQUE, Gonzaga. *Opus Citatum*, p. 52, 53.

33- GUIMARÃES JUNIOR, Luiz. *Opus Citatum*, p.55.

34- *Ibidem*, p. 55, 56.

35- *Ibidem*.

36- *Ibidem*.

37- *Ibidem*.

38- MACHADO, Vladimir. **Pedro Américo**. Disponível em: www.dezenovevinte.net. Acesso em 19/01/2010.

39- DUQUE, Gonzaga. *Opus Citatum*, p. 52, 53.

40- Entenda por textos qualquer tipo de consideração sobre uma obra de arte, seja ela escrita ou não.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae (org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2002.

- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, SD.
- CALCANHOTO, Adriana. **Cariocas**. Disponível em: www.lettras.terra.com.br. Acesso em 18/01/2010.
- CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CAVALCANTI, Ana M. T. (org.). **Oitocentos**. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2008.
- DUQUE, Gonzaga. **Mocidade morta**. São Paulo: Três, 1973.
- FREYRE, Gilberto. **Casa – Grande e senzala**. São Paulo: Global, 2007.
- GUIMARÃES JUNIOR, Luiz. **Pedro Américo**. Rio de Janeiro: Henrique Brown e João Almeida editores, 1871.
- GOMBRICH. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- MACHADO, Vladimir. **Pedro Américo**. Disponível em: www.dezenovevinte.net. Acesso em 19/01/2010.
- REIS JUNIOR, José Maria dos. **História da pintura no Brasil**. São Paulo: Leia, 1944.
- ZIELINSKY, Monica (org.). **Fronteiras, arte, crítica e outros ensaios**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

Monica Cauhi Wanderley

Mestranda em Artes Visuais, na linha de pesquisa História e Crítica da Arte, pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro; tendo como pesquisa de dissertação a arte acadêmica brasileira do início do século XIX. Pós-graduada em Psicopedagogia pela Universidade Plínio Leite. Graduada em Licenciatura e Bacharelado em Artes, com habilitação em História da Arte, pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Bolsista do CAPES.

FRANJAS E FRONTEIRAS: RELIGIÕES DE ORIGEM AFRICANA E ARTE BRASILEIRA

Raquel Fernandes
Professora de História da Arte do
IF – Fluminense Campus Campos Guarus
Mestranda em Arte e Cultura Contemporânea na UERJ

RESUMO

O trabalho proposto para discussão pretende elucidar questões presentes na arte brasileira: a ancestralidade e as religiões de origem africana capitaneada por artistas que militam nesta área navegando nessas fronteiras e instaurando uma nova presença na arte contemporânea. O foco está na tentativa de problematizar uma questão bastante presente na natureza humana, que é a busca pelo mistério, pelo que é sentido e vivido pela sociedade na história da evolução do homem. Pensar este recorte está totalmente ligado às perdas culturais dos tempos modernos, como também, paradoxalmente, aos ganhos estéticos e a pluralidade das linguagens da arte.

Quando pensamos em *franjas e fronteiras*, podemos fazer conexões com os espaçamentos da memória registrados por escritores e fotógrafos que gravam em sua obra o que não está mais presente no cotidiano atual, até o registro simbólico, pessoal e, ao mesmo tempo, social feitos por diversos artistas que trabalham com o passado cada vez mais latente e presente na cena contemporânea.

A princípio poderíamos julgar como “dura” e concreta demais, a maneira com que os artistas afro-brasileiros contemporâneos, trazem de forma simbólica para o registro da diáspora africana, carregada de memórias afetivas e religiosas, para o construtivo, suas experiências, no tão específico e ímpar mundo da arte.

Para ilustrar essas *fronteiras*, passar por essas *franjas*, e saltar entre esses *intervalos*, usarei um pouco da experiência de três homens contemporâneos: Jorge dos Anjos, Ronaldo Rego e Emanuel Araújo, que encharcados de memória, tentam navegar simbolicamente por este oceano de imagens e desejos que antes nos separava, mas agora nos une cada vez mais as origens africanas.

Nas escolhas estéticas destes artistas, existe uma questão interessante que permeia a plasticidade das suas obras. Por que a utilização de uma linguagem abstracionista, construtivista, neo-construtivista, para representar algo tão subjetivo e afetivo que está no ambiente do sensível? Seria uma forma de tentar se colocar e se impor nesta sociedade que por longo tempo tentou reprimir?

Essas são algumas questões que este trabalho tentará responder de forma singela, abrindo talvez, mais intervalos para que possamos recriar pensamentos e navegar nesta história tão rica e vibrante.

Palavras-chave: Arte afro-brasileira, construtivismo, história da arte

ABSTRACT:

The proposed work aims to clarify some issues for discussion in the present Brazilian art: African ancestry and religion headed by artists who are active in this area and navigate these boundaries as introducing a new presence in contemporary art. The text focuses on an attempt to discuss an issue very much present in human nature which is the search for the mystery, which is not set out, which is not seen, and yet deeply felt by society in the history of human evolution. Wondering about this theme is entirely connected with the cultural losses of modern times, but also, paradoxically, the aesthetic gains and the plurality from art languages.

When we think of fringes and borders, we can make connections, once unimaginable, since the memory gap re-told by writers and photographers that record in their work all that is no longer present in daily life, even the symbolic, personal and at the same time, social record made by several artists who work with the past always more latent and present in the contemporary scene. At first we could judge as “hard” and too concrete the way that African-contemporary Brazilian artists bring in a symbolic way for the record of the African Diaspora, full of affectionate and religious memories, for the constructive, their experiences, as specific and unique the art world.

To illustrate these borders, pass through these fringes, and jump among these gaps, I shall use some of the experience of three contemporary men: Jorge dos Anjos, Ronaldo Rego and Emanuel Araújo, who drenched in memory, (they) try to symbolically navigate through this ocean of images and desires that once separated us, but now unites us more and more towards African origins.

Thinking about the aesthetic choices of these artists, one interesting question permeates the plasticity of their works. Why the use of an abstractionist language, constructivist, neo-constructivist to represent something so subjective, ephemeral, emotional and that is placed within the environment of sensitiveness?

These are some questions that this paper will attempt to answer in a smooth way, perhaps opening more gaps so that we can recreate thoughts and navigate onto this rich and vibrant history.

Key-Words: African-Brazilian art, African religiosity, constructivism, art history.

Quando pensamos em *fronteiras, franjas e intervalos*, podemos fazer conexões, outrora inimagináveis, desde os espaçamentos da memória registrados por Walter Benjamin nas suas Passagens, onde ele registra com uma literatura fotográfica o que não está mais lá; nos espaços abertos por Seurat, nas suas cores e telas, desvendando a formação da cor aos nossos olhos; nas fotografias produzidas por Brígida Baltar, que registram um lugar inexistente e efêmero, a neblina; nas sombras dos não-objetos delicadamente desenhados ou colocados por Regina Silveira, e sua interferência no espaço; até chegarmos à “dura” e concreta forma dos artistas afro-brasileiros contemporâneos, que trazem de forma simbólica o registro da diáspora africana, carregada de memórias afetivas e religiosas, para o construtivo, no tão específico e ímpar mundo da arte.

Para ilustrar essas *fronteiras*, passar por essas *franjas*, e saltar entre esses *intervalos*, usarei um pouco da experiência de três homens contemporâneos: Jorge dos Anjos, Ronaldo Rego e Emanuel Araújo, que encharcados de memória, tentam navegar simbolicamente por este oceano de imagens e desejos que antes nos separava, mas agora nos une cada vez mais as origens africanas.

Pensando nas escolhas estéticas destes artistas, uma questão interessante permeia a plasticidade das suas obras. Por que a utilização de uma linguagem abstracionista, construtivista, neo-construtivista, para representar algo tão subjetivo, efêmero, afetivo e que está no ambiente do sensível?

A arte é um produto poético cuja existência desafia o tempo e por isso liberta o homem. Isso me afeta de uma maneira total porque sou um indivíduo tremendamente inquieto e substancialmente emotivo. Talvez precisamente por isso busco, ávido, na linguagem plástica visual que uso, uma ordem sensível, contida, estruturada. A geometria é um meio. Procuo a claridade, a luz da luz. A arte é tanto uma arma poética para lutar contra a violência como um exercício de liberdade contra as forças repressivas: o verdadeiro criador é um ser que vive dialeticamente entre a repressão e a liberdade. (VALENTIM, 2001: 28)

A partir deste trecho retirado do “Manifesto ainda que tardio”¹ de Rubem Valentim, podemos fazer conexões em vários níveis: pensar na dualidade das religiões africanas e das culturas ancestrais, na eterna busca artística pelos opostos, como luz e sombra, terra e céu, homem e Deus, feminino e

masculino, céu e inferno, abstrato e concreto entre outros, e principalmente, numa especificidade muito presente na arte afro-brasileira que é a luta contra a violência física e afetiva, a luta para se impor, para exercitar a liberdade e fazer com que este caminho de libertação contenha o passado afetivo e fluido da memória, para que se possa encontrar um presente concreto, firme, quase que inabalável que faça diferença e se imponha neste novo espaço e tempo onde vivemos hoje.

Obviamente, teremos na história da arte moderna brasileira, vários outros artistas que se dedicarão as questões étnicas-culturais, como Carybé, Heitor dos Prazeres, Mario Cravo Junior, Abdias do Nascimento, entre outros. Destaco esses três aqui no trabalho por terem em comum nas suas obras uma representação muito específica da religiosidade. Colocando em pauta a problemática cultural religiosa do negro dentro da nossa sociedade.

Quando *Giulio Carlo Argan* aborda em seu livro *Arte Moderna*, os movimentos artísticos do início do século XX pelo mundo a fora, deixa claro a busca dos artistas que integraram o movimento da Vanguarda Russa e seus propósitos revolucionários do primeiro quartel deste século. Essas mesmas questões vêm, ao longo da migração desses movimentos nas Américas, “contaminar” a estética e o fazer artístico do novo grupo modernista que vai se formando no Brasil a partir das décadas de 30 e 40.

De todas as correntes de vanguarda, animadas por propósitos revolucionários, a que se desenvolve na Rússia nos primeiros trinta anos do século com o Raísmo, o Suprematismo e o Construtivismo é a única a se inserir numa tensão e, a seguir, numa realidade revolucionária concreta, e a colocar explicitamente a função social da arte como uma questão política. (...)

No “manifesto”, o movimento é apresentado como uma “síntese entre cubismo, futurismo e orfismo”. Larionov visa a construção de um espaço sem objetos, absoluto, constituído apenas por movimento e luz – ritmo dinâmico de raios entrecruzados, que se decompõem nas cores do prisma. (...) (ARGAN, 1992: 324)

A maior diferença que encontramos entre o modernismo acadêmico e o movimento modernista que tinha a intenção de se opor aquele, é a busca de uma brasilidade intrínseca, que neste caso, está estreitamente ligada às questões, aos valores e a cultura do africano, devido o seu papel fundamental na formação da cultura brasileira.

Assim como *Rubem Valentim* busca a “luz da luz”, *Argan* comenta sobre esses movimentos russos e o pensamento de construção de um espaço sem objetos, que pode muito bem nos remeter a obrigatoriedade de usarmos a memória para enxergar as sombras de Regina Silveira e, também, o movimento e a luz, propostos no jogo de cheio e vazio de *Rubem Valentim*, que teve seu desdobramento nas obras de Ronaldo Rêgo, Jorge dos Anjos e Emanuel Araújo. A busca de uma representação simbólica de uma

religiosidade aparece de forma diferenciada nas obras destes três artistas, mas não nos deixa esquecer o tempo e as origens.

No texto “*Devant le temps*”, de Didi-Huberman (2006), traduzido para o espanhol por Oscar Antonio Oviedo Funes, numa publicação que intitulada “*Ante el tiempo*”, existe uma abordagem bastante interessante que nos serve nesta temática quando ele fala sobre a questão da arte e do tempo.

Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo. Como el pobre ignorante del relato de Kafka, estamos entre la imagen como *Ante la ley*: como ante el marco de una puerta abierta. Ella no nos oculta nada, bastaría con entrar, su luz casi nos ciega, nos controla. Su misma apertura – y no menciono al guardia – nos detiene: mirarla es deseirla, es esperar, es estar ante el tiempo. Pero ¿qué clase de tiempo? ¿De qué plasticidades y de qué fracturas, de qué ritmos y de qué golpes de tiempo puede tratarse em esta apertura de la imagen? (DIDI-HUBERMAN, p.11)

Se relacionarmos o trecho acima com nossas questões afro-brasileiras na arte contemporânea, poderemos perceber que esta janela de tempo que se abre a partir da imagem está cada vez mais presente, e seus espaçamentos e intervalos, impregnados de passado. Passado este que podemos transitar, nos lançando através das franjas oceânicas que nos une e cicatriza a dor do passado, marcando uma arte brasileira híbrida de sensações e imagens. Este tempo hoje, não é mais o da escravidão, mas sim, da memória, das lembranças, da força, da luta e da fé.

Ronaldo Rêgo, por exemplo, traz no seu resultado plástico seu total vínculo com a religião, tanto pelo fato de ser sacerdote de umbanda, como também referências do candomblé. Totalmente imerso na questão religiosa ele forja o ferro e une à madeira, como se unisse neste ato, a terra e o céu, com representações simbólicas que obedecem a certas regras de simetria, verticalidade, harmonia e ritmo, integrando assim um caminho em equilíbrio para a sua vida espiritual e artística.

Forjar o ferro para ele, é como dominar o fogo, e demonstrar o poder de domínio e compreensão deste elemento masculino da natureza. Ao encontrar com a madeira ele coloca o feminino em ação e une opostos para fecundar os símbolos do imaginário religioso que permeia sua própria história e dos seus.

Se transitarmos nessas estradas entre o catolicismo e as religiões africanas encontraremos uma pluralidade de sentidos e representações simbólicas, que vão se apoiar nas mais diversas histórias bíblicas e ou mitológicas para dar sentido as suas crenças e aos seus desejos de espiritualidade.

A obra abaixo exemplifica suas escolhas e nos remete também, a idéia de cheio e vazio colocada por Valentim, nas suas pinturas e esculturas, dialogando também com a idéia de espaços, lembranças e esquecimentos. Além também, do material alusão aos objetos litúrgicos dos terreiros, que vão de esculturas de barro à instrumentos de ferro forjado. Seja

no contexto dos altares como os pegís dos candomblés ou os congás da umbanda.

Tendo crescido em Ouro Preto, cidade histórica de Minas Gerais, Jorge dos Anjos absorveu durante sua infância e juventude a estética e o espírito do Barroco, o que o coloca dentro de um universo impregnado de memórias do caminho do mar, devido a grande influência da cultura africana na região. Estando neste grande mar que separa as origens do novo mundo, dos Anjos cria algumas ilhas dentro do seu processo de crescimento pessoal e artístico. Navega por várias linguagens como o desenho, a gravura, a escultura e a *performance*, mas sem se perder da sua bússola, que aponta o norte para a sua origem afrodescendente.

No seu livro *Arte Afro-brasileira*, CONDURU (2007) coloca um pouco da trajetória deste artista: “Jorge dos Anjos segue e aprofunda o caminho delineado pelas obras de Valentim e Araújo, acentuando a dimensão abstrata do confronto de signos construtivos e religiosos, (...)”³ Ele navega pela estética deixada por Rubem Valentim, mas, também acrescenta outros signos não só afro-descendentes, mas, miscigenando ainda mais a cultura dentro do seu fazer artístico.

Jorge dos Anjos entra no mesmo jogo de cheio e vazio, positivo e negativo que ele traz não só da sua ascendência como também do seu contato com o grande Amílcar de Castro, seu professor, que tão bem soube abrir para ele as portas dos signos abstrato-geométricos, com seus desenhos, pinturas e chapas metálicas recortadas.

Assim como Ronaldo Rêgo, Jorge traz da sua cultura o trabalho artesanal de forjar o ferro, (o ferreiro), o que é nitidamente a representação de Ogum,



Ronaldo Rêgo, S/título, S/d. Ferro forjado e madeira.²

assim como também traz a representação do pedreiro, (Xangô). Estes dois orixás são seus protetores no universo do Candomblé. Ele consegue mesclar com maestria seu saber afetivo afrodescendente e seu aprendizado contemporâneo construtivista.

Na sua obra *Colunas*, exposta no Museu Afro Brasil, em São Paulo, podemos sentir e perceber sua habilidade com o movimento construtivista, com a matéria prima originária de Minas Gerais, a pedra sabão, e toda a sorte de símbolos esculpidos formando um conjunto arquitetônico simbólico, com um alfabeto de signos que externa a África e as questões culturais religiosas que correm dentro de si.

A trajetória que influencia de certo modo todas as anteriores, no que diz respeito a historiografia da arte afro-brasileira, é capitaneada pelo maior entusiasta desta arte no Brasil: Emanuel Araújo. Que não só é desenhista, escultor, gravador, como também colecionador, pesquisador, escritor, curador e editor.

Desde o início do seu trabalho ele traz marcas de uma espécie de sincretismo, pois expõe nitidamente a sua influência africana, que pode ser observada nas linhas das suas figuras totêmicas, que saem não só do universo religioso, mas também dos rituais festivos, ou momentos de guerra nas tribos, com a constância de cores básicas, puras e fortes.

Araújo nasceu em Santo Amaro da Purificação, Bahia. Sua família era tradicionalmente integrada por ourives, e tem a oportunidade de ter uma educação artesanal, como de marcenaria, linotipia, e também aprendeu cedo como moldar metais e lapidar pedras brutas.



Jorge Luís dos anjos. Colunas S/d – Pedra Sabão.⁴

Segundo ALMEIDA⁵ (2007), na obra de Emanuel a continuidade é algo sempre visível. As rupturas aparentes nascem de uma própria necessidade da forma se recriar e continuar comunicando. Quando ele passa da gravura para a escultura é clara esta evolução, pois sua obra se apresenta como se não fosse suficiente o gestual, mas que precisasse invadir o espaço de forma tridimensional.

Podemos identificar uma aproximação nítida, de certa forma, com a obra de Rubem Valentim, pois os “africanismos geométricos” (ALMEIDA 2007), são latentes em quase todas as instâncias de sua produção.

Com o estudo deste último artista proposto neste trabalho, voltamos de forma cíclica ao começo, pois Emanuel Araújo retoma de modo bem íntimo e particular as proposições de Rubem Valentim no seu “Manifesto ainda que tardio”, promovendo de forma clara um diálogo entre as culturas afrodescendentes. É o que afirma Roberto Conduru (2009) em seu artigo intitulado *Ogum historiador? Emanuel Araújo e a historiografia da arte afrodescendente no Brasil*. Neste texto ele coloca ainda uma definição importante do papel deste artista nesta história:

Filho de Ogum, Araújo é, como seu pai mítico, artífice e guerreiro. Inventor de livros, mostras, instituições, obras de arte, museus. Por meio dessas realizações no campo das artes plásticas, é um ativista da causa negra. (...) A meu ver, é interessante ver a ação de Araújo como uma denúncia. Ver esta mostra-denúncia como mais uma manifestação de uma característica chave da instituição e, portanto, da particular ação historiográfica de Araújo. (CONDURU, 2009 : 165).

A questão nas obras de Araújo passa pelo totêmico e pela Bahia que carrega dentro de si. São imagens, histórias, crenças, e toda uma gama de valores e símbolos que irão aparecer na sua obra de forma intensa, com ritmo, força, equilíbrio e sensibilidade.

A geometria das suas obras vai surgindo da base e se formando no espaço, ganhando o tão desejado espaço que as minorias, que deveriam ser chamadas de maiorias sociais, sempre lutaram. Sua obra denuncia e acalma, na medida em que se mostra forte e vibrante, trazendo de forma assimétrica, um equilíbrio natural, paradoxalmente. Caminhando assim ele consegue chegar num ponto onde os sentidos da ancestralidade se fazem presentes. Sem fórmulas, sem receitas, mas com a Bahia brasileira cheia de África que ele carrega por dentro.

Produzir imagens subjetivas, alicerçadas na memória de uma religiosidade é usar a arte para pensar além da palavra, pois os signos propostos por estes artistas nos mostram o que escapa a nossa língua muitas vezes. Estudar as fronteiras entre espaços e fazeres artísticos é pensar e problematizar o nosso estar no mundo, pois passamos muito mais tempo perpassando por lugares e pensamentos do que em estado de equilíbrio. Estudar a história desta arte, ou de qualquer outra, não é apenas discutir e



Emanuel Araújo, *Cavalo de Oxossi* – aço carbono pintado – 1987 ⁶.

pensar sobre um objeto, mas sim, pensar em como iremos olhá-lo, qual será a nossa abordagem? Quais serão nossos questionamentos.

Como não acredito que a função deste trabalho é responder questões, lançarei uma inquietude que permanecerá como um leme a me guiar neste percurso: A força motora que leva pesquisadores e críticos a discutir, fazer e pensar a arte é como uma mola propulsora artística que quer sempre se lançar ao desconhecido; é abordar de forma anacrônica uma obra, desfolhando suas camadas para desvendar saberes e sabores, é pensar sempre numa imagem como algo atemporal, eterno, é mergulhar nas neblinas de Brígida Baltar, deixar os vazios se encherem de luz como Valentim, Rêgo, dos Anjos e Araújo, é deixar que os nossos olhos se ofusquem com a luz e a sombra projetada por Regina Silveira. Estudar e pensar a arte neste mundo de *fronteiras, franjas e intervalos* é ter consciência do olhar antropológico, social, e enfrentar a obra com todas as suas raízes e matizes, fazendo uma ruptura no tempo, para depois costurar tudo com o fio da lembrança e das vivências. É de forma filosófica e artística lapidar o conhecimento humano e muitas vezes aceitar que tudo isto é invisível aos olhos. O objeto da arte não é apenas um reflexo da história, ele tem a história dentro de si.

NOTAS

¹ VALENTIM, Rubem. *Manifesto ainda que tardio*. In: FONTENELES, Bené & BARJA, Wagner (org). *Rubem Valentim – Artista da Luz*. São Paulo : Edições Pinacoteca, 2001.

² ARAÚJO, Emanuel. (Org.) *Museu AfroBrasil: um conceito em perspectiva*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura / Instituto Florestan Fernandes, 2006. p. 268.

³ CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007. p. 75.

⁴ ARAÚJO, Emanuel. (Org.) *Museu AfroBrasil: um conceito em perspectiva*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura / Instituto Florestan Fernandes, 2006. p. 290.

⁵ ALMEIDA, Miguel de. *Emanuel Araújo*. São Paulo : Lazuli Editora : Companhia Editora Nacional, 2007. – (Coleção arte de bolso) p. 8,9.

⁶ Idem, p. 110.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Miguel de. *Emanuel Araújo*. São Paulo : Lazuli Editora : Companhia Editora Nacional, 2007. – (Coleção arte de bolso)

ARAÚJO, Emanuel. (Org.) *Museu AfroBrasil: um conceito em perspectiva*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura / Instituto Florestan Fernandes, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução: Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

BALTAR, Brígida. *Conversas por e-mail. Inverno de 2001*. In: Neblina, orvalho e maresias. Rio de Janeiro : Catálogo de Exposição no Espaço Agora/Capaete, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo/Belo Horizonte : Imprensa Oficial do Estado : Ed. UFMG, 2006.

CATÁLAGO DE EXPOSIÇÃO *LUZ ZUL*. Centro Cultural Telemar, Rio de Janeiro : 18 de julho a 27 de agosto de 2006. Curadoria Mario Doctors.

COELHO, Teixeira. *A Cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001*. São Paulo : Iluminuras : Itáu Cultural, 2008.

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

_____. *Mar de linhas*. IN: Arte & Imagem. Disponível em: < http://www.lab-eduimagem.pro.br/jornal/artigos.asp?imagem=07&NUM_JORNAL=11&NUM_SECAO=07&ID=252> Acesso em 18 de junho de 2010.

DIAS, Souza. *Questão de Estilo: Arte e Filosofia*. Coimbra : Pé de Página, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Tradução: Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires : Adriana Hidalgo editora, 2006.

GEBAUER, Günter e WULF, Christoph. *Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos e*

produções estéticas. São Paulo : Annablume, 2004.

SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. *Jorge Luiz dos Anjos*. IN: Currículo Atelier. Disponível em: <<http://www.comartevirtual.com.br/jor-crit.htm>> Acesso em 2 de julho de 2010.

VALENTIM, Rubem. *Manifesto ainda que tardio*. In: FONTENELES, Bené & BARJA, Wagner (org). *Rubem Valentim – Artista da Luz*. São Paulo : Edições Pinacoteca, 2001.

Raquel Fernandes

Mestranda em Arte e Cultura Contemporânea na UERJ; Pós-graduada em Literatura e Memória Cultural no IF Fluminense; Bacharel em Artes Cênicas pela UNIRIO e Licenciada em Artes Visuais pela UNIVERSO. • Professora de História da Arte do IF – Fluminense. • Publicações: *Religião e arte afro-brasileira*, no III Congresso Nacional de Letras e Artes da UFSJ; *Machadinha: memória, história e influências*; e *“Tidinho: o menino contador de histórias – uma nova versão para a história de Quissamã”*.

PROBLEMÁTICAS EM TORNO DE AUTORIAS E AUTORES NOS AZULEJOS DO CONVENTO FRANCISCANO DE SALVADOR

Sílvia Barbosa Guimarães Borges
Doutorando em História da Arte pelo PPGAV/ EBA/ UFRJ

RESUMO

Os painéis azulejares da capela-mor do Convento de São Francisco (Salvador, Bahia) foram, por longo tempo, atribuídos a Bartolomeu Antunes, graças à inscrição que aparece em um dos painéis da capela-mor, onde se lê: *B^{meu} Antunes a fes nas olarias de Lx^a no de 1737*. Em diálogo com a atual historiografia da arte azulejar portuguesa, este texto pretende discutir alguns aspectos que contemplam a produção dos painéis e as terminologias empregadas para designar a ideia de “autor” das obras. Para tal, serão empregados como corpus documental o *Livro dos Guardiães do Convento*, as *Atas Capitulares da Província de Santo Antônio do Brasil* e documentos relativos ao mestre azulejador Bartolomeu Antunes – processo de inventário, testamento e contratos registrados nos Cartórios notariais de Lisboa, depositados no Arquivo da Torre do Tombo.

Palavras-chave: Iconografia, azulejo português, Convento de São Francisco de Salvador

RESUMEN

Los paneles de azulejos de la capilla mayor del Convento de San Francisco (Salvador, Bahía) fueron, por mucho tiempo, asignados a Bartolomeu Antunes, gracias a la inscripción que figura en un panel, que dice: *B^{meu} Antunes a fes nas olarias de Lx^a no de 1737*. En diálogo con la historiografía actual del arte del azulejo portugués, este trabajo pretende discutir algunos aspectos que incluyen la producción de paneles y las terminologías empleadas para designar la idea de “autor” de las obras. Se empleará como fuentes documentales el *Livro dos Guardiães do Convento*, las *Atas Capitulares da Província de Santo Antônio do Brasil* y documentos relacionados con el maestro de azulejos Bartolomeu Antunes – proceso de inventario y documentos registrados en las Notarías de Lisboa, depositados en el Arquivo da Torre do Tombo.

Palabras clave: Iconografía, azulejo portugués, Convento de San Francisco de Salvador

O convento de São Francisco de Salvador, na Bahia, é reconhecidamente um dos maiores conjuntos azulejares do mundo português. Estudiosos da arte azulejar, como Santos Simões e José Meco, afirmam ser o segundo maior conjunto azulejar setecentista, perdendo apenas para o Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa.

Mais do que trazer novas conclusões, este texto pretende levantar questões sobre os azulejos desta casa franciscana. As reflexões aqui apresentadas partem dos painéis azulejares da capela-mor, contudo, podem ser extensivas aos demais painéis conventuais.

Durante longo tempo os azulejos da igreja conventual foram atribuídos a Bartolomeu Antunes, graças a uma inscrição que se encontra em um dos painéis da capela-mor, ao lado da epístola. No mais recente livro publicado sobre o convento de Salvador, Maria Helena Flexor declara: “os azulejos monocromáticos da capela-mor são de autoria de Bartolomeu Antunes (1668-1753), que os mandou de Lisboa, assinados em 1737”¹. Pedro Moacir Maia, em texto de 1990, também defende a questão e diz serem “assinados e datados”². Tais afirmações baseiam-se na inscrição que está na parte inferior de um dos painéis e diz: *B^{meu} Antunes afes nas olarias em Lx^a no de 1737*.

Bartolomeu Antunes foi identificado como pintor por distintos pesquisadores. Entretanto, sempre houve grande dúvida quanto ao exercício de tal ofício, pois, diferente dos demais pintores de sua época, não pertencia a Irmandade de São Lucas. Vítor Serrão em seu livro dedicado ao barroco na arte portuguesa declara:

o pintor Bartolomeu Antunes (1688-1753), menos bem estudado, e também mais convencionalizado quanto ao desenho e quanto ao sentido decorativo das cercaduras, é discutida a sua verdadeira actividade no campo da azulejaria, pois se confunde muitas vezes com a de responsável de instalações cerâmicas, que seguramente exerceu, podendo algumas das obras consideradas como suas ser, afinal do pintor de azulejos Nicolau de Freitas, seu ‘sócio’ na oficina. Mesmo assim, considera-se autor de algumas obras importantes de Barroco tardo-joanino.³

Seu texto inclui a dúvida que pairava sobre a figura de Bartolomeu Antunes mas, ainda mantém a crença no fato de se tratar de um pintor, além de proprietário de olaria.



Capela-mor da Igreja do Convento de São Francisco, lado do Evangelho

Sete meses após o lançamento do livro de Vítor Serrão, foi publicado por Antonio Celso Mangucci um artigo que apresentava uma nova visão sobre Bartolomeu Antunes e que explicava sua ausência na confraria dos pintores setecentistas⁴. Mangucci utiliza documentação inédita e localizada por ele nos arquivos da Torre do Tombo. Por intermédio de suas indicações, pudemos consultar o Inventário de Bartolomeu Antunes no Arquivo da Torre do Tombo, em Lisboa. Também foram consultados os registros notariais do Arquivo Distrital de Lisboa, onde encontramos diversos documentos assinados por Bartolomeu Antunes e/ou seus colaboradores.

A referida inscrição do painel de Salvador não é uma exclusividade. Bartolomeu Antunes, que herdou o ofício de seu pai Domingos Antunes e integrou a Irmandade de São José dos Carpinteiros com o ofício de mestre ladrilhador em 1711, foi, a partir da década de 1730, um dos mais renomados ladrilhadores de Lisboa. Registrou em distintas obras sua atuação, como pode ser visto na igreja da Oliveira, em Matacães, no Convento dos Lóios, em Évora, no Convento de São João Novo, no Porto, entre outros.

Estas inscrições foram, comumente, compreendidas como “assinaturas”, contudo, a partir da leitura atenta, não só do inventário de Antunes, mas da documentação notarial, em que se destacam escrituras contratuais, é possível perceber que Bartolomeu Antunes era um mestre ladrilhador e não um pintor de azulejos.

Neste momento, vale abordar alguns aspectos das funções dentro de uma olaria. Havia funções definidas: Cabia ao *oleiro* os aspectos técnicos da obra e ao *ladrilhador* a articulação com a olaria e com os pintores. O *azulejador* tratava das obrigações com os encomendadores. Havia ainda *oficiais oleiros* e um *medidor*, responsável por conferir se os azulejos aplicados estavam de acordo com as cláusulas contratuais e, é claro, os *pintores*. É importante ponderar sobre a flexibilidade destas funções, podendo um indivíduo assumir mais de uma atividade simultaneamente, ou mesmo, intercalar a atuação em distintas áreas⁵. A figura de Bartolomeu Antunes é emblemática neste sentido, pois este indivíduo, que se intitulava “mestre ladrilhador do Paço”, assumia vezes de mestre azulejador e de mestre ladrilhador.

Em seu inventário ficam evidentes suas riquezas, frutos de seus dividendos, relações com pintores e oficiais mecânicos, além de suas dívidas. Dentre seus muitos bens destacam-se três casas, ouros (anéis, cordões e pingentes) e pratos (púcaros, caixas de tabaco). No documento também estão especificados custos com velório e enterro, além do pagamento de dívidas declaradas.

Na última parte da longa documentação inventarial, após os registros testamentais, declarações de herdeiros e de bens, estão alguns documentos interessantes para o estudo da azulejaria portuguesa. O primeiro, composto por vinte e duas páginas encadernadas, é uma petição de Valentim de Almeida, pintor conhecido pela historiografia da azulejaria portuguesa, cobrando por serviços prestados a Bartolomeu Antunes.

Dentre suas pinturas, destacam-se os painéis do claustro da Sé do Porto. Com abóbadas de nervuras ogivais este claustro possui as paredes recobertas por azulejos setecentistas, compondo um conjunto harmônico, que rompe com visões rígidas sobre estilo. Com 40 peças de altura e 24 de largura, os painéis datam de 1729-1731 e foram pintados, de acordo com documentação apresentada pelo detalhado estudo de Flávio Gonçalves, por Valentim de Almeida⁶. José Meco enumera outros conjuntos azulejares que seriam atribuídos a tal pintor: Igreja da Misericórdia, em Salvador, Ordem Terceira de Francisco em Salvador, claustro do Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa, capela Santo Antônio do Convento de Santa Cruz, em Lamego, e a Igreja de Nossa Senhora do Outeiro da Glória, no Rio de Janeiro⁷. O que é interessante perceber através deste “mapa de atribuições” é o quanto Valentim de Almeida foi pintor ativo durante o setecentos e o fato de suas obras estarem presentes em distintos territórios do Império português.

A contribuição da documentação que compõe o inventário de Antunes reside na confirmação do vínculo entre estes dois indivíduos e na clara especificação dos ofícios de cada um.



Capela-mor da Igreja do Convento de São Francisco, lado da Epístola

Diz Valentim de Almeyda *Mestre Pintor de Azulejo* que Bartolomeu Antunes já defunto me ficou devendo a quantia de dezesseis mil cento e trinta e seis réis procedidos da Pintura que o Suplicante lhe fez para algumas obras de seu *oficio de Ladrilhador*...⁸

Enquanto Valentim de Almeida é chamado *Mestre Pintor de Azulejo* o ofício de Bartolomeu Antunes continua a ser especificado como *Ladrilhador*. Casos semelhantes ao de Valentim de Almeida são os dos mestres pintores José dos Santos Pinheiro – cuja dívida foi paga pelos herdeiros, em especial pelo filho de Antonio Antunes, em 21 de julho de 1754 –, Sebastião de Almeida e especialmente Nicolau de Freytas que era genro de Bartolomeu Antunes, casado com Joana Catherina.

Distinto destes, por ofício, é o caso de João Lopes que cobra os tijolos feitos para obra do Paço. Julgamos, a partir da consulta a outras fontes setecentistas, que João Lopes fosse oleiro que, como os demais pintores, “prestava serviço” ao mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, o que confirma a sua atuação como um “empreiteiro da azulejaria”.

No testamento de Bartolomeu Antunes, datado de 12 de Março de 1753, lê-se:

Declaro que eu estou fazendo por minha ordem a obra de azulejo, e ladrilhos da Santa Basílica Patriarcal por conta da qual tenho recebido a quantia de dois mil cruzados, os quais se levarão em conta no ajuste final da obra de que meu filho Antonio Antunes dará conta.⁹

Antonio Antunes é citado no testamento de Bartolomeu Antunes como responsável por concluir as obras que seu pai havia se comprometido em caso de morte do inventariante. Somente após a morte de Bartolomeu Antunes que seu filho passa a ser reconhecido como mestre ladrilhador. Este indício nos leva a inferir que o ofício passou de pai para filho, do mesmo modo como ocorrera na geração anterior.

Mas estas questões levariam a outras pesquisas a serem desenvolvidas no campo da azulejaria. Voltemos a Bartolomeu Antunes e sua ligação com o convento franciscano de Salvador.

Ao analisar as recorrentes afirmações em sobre a “autoria de Bartolomeu Antunes” é preciso problematizar o próprio sentido de “autoria” no Portugal do século XVIII. O dicionarista Rafael Bluteau atribui sentido de “termo da prática forense” a *authoria*¹⁰, enquanto *author* possui significado mais abrangente.

Author: Aquelle que dá principio a alguma cousa, & como *Actor, idest*, o instituidor, ou executor della. (...) *Author* assi em Latim, como em Portuguez, se diz das obras de engenho juntamente, & de mão. Das obras de engenho, he cousa commua. (...) Todos os bons Authores se hão de ler com estudo. (...) O author de hum crime. *Auctor criminus. Martial*. Tambem se diz *Architectus, machinator, molitor sceleris*, não de todos os crimes, mas dos que com traças, & com premeditada, & secreta malicia se cometem.¹¹

Diante da documentação analisada e dos conceitos de *authoria* e *author* é possível afirmar: Os painéis da igreja do Convento de São Francisco não são de *authoria* de Bartolomeu Antunes, pois este termo não se applicava à arte da pintura em azulejo. Também não são “de Bartolomeu Antunes”, no sentido de serem pintados por ele, afinal, este indivíduo não era um pintor de azulejos. Logo, a inscrição que se vê nos painéis não pode ser entendida como uma “assinatura”. Uma afirmação quanto a uma “autoria de Antunes”, além de equivocada, traduz uma simplificação de um complexo processo de encomenda e feitura dos azulejos.

Em *Novo Orbe Serafico Brasilico*, Jaboatão, ao referir-se às “grades de pau preto” da igreja do convento utiliza um termo *fabrica*¹². Jaboatão afirma serem da *fábrica* do religioso leigo, Luiz de Jesus, as peças em jacarandá que compõem os limites das capelas laterais, os armários da sacristia e tanto o cadeiral como a estante coro alto.



Capela-mor da Igreja do Convento de São Francisco, lado da Epístola, detalhe

Para Raphael Bluteau, *fábrica* possui um amplo campo semântico: “A casa, ou officina, em que se fabricão alguns generos (...) Arte, arriticio, lavor, feytio (...) Fabricas, no sentido moral, ideas, desenhos”¹³. Levando em conta a terminologia e vocabulário vigente no século XVIII, podemos dizer que os referidos painéis azulejares são da fábrica de Bartolomeu Antunes¹⁴. Não se trata aqui de identificar autoria ou autor, mas de definir o local de fabrico dos painéis e o responsável por sua “arte e feitio”.

A inscrição presente na capela-mor do convento franciscano é não um fim, mas uma primeira pista para investigar uma complexa engrenagem que se iniciava na encomenda da obra, passava pela contratação de indivíduos de distintos officios até a aplicação dos azulejos nas paredes. Um indício do tempo de duração que este processo poderia abranger pode ser ilustrado pelo caso de Salvador. Na citada inscrição o ano registrado é 1737. E os mesmos painéis foram aplicados durante o guardianato de Frei Antônio das Chagas, que durou de 28 de dezembro de 1743 a 02 de dezembro de 1746, de acordo com informação do *Livro de Guardiães do Convento de São Francisco da Bahia*¹⁵. São cerca de 8 ou 9 anos. Esta estimativa não abarca, por exemplo, um período anterior referente à encomenda da pintura. Destarte, tal período pode ser ainda maior.

A guisa de conclusão enumero quatro pontos que partem das reflexões sobre o caso franciscano de Salvador e que dialogam com a historiografia da arte azulejar no mundo luso-brasileiro:

1- A azulejaria no Brasil do século XVIII precisa ser vista e estudada a partir de uma premissa, comum a toda arte colonial – esta é uma arte do Reino português. Não há distinções quanto à qualidade dos painéis ou grau de elaboração dos temas entre “metrópole e colônia”. Isto implica em pesquisas que dialoguem com a atual historiografia da arte portuguesa, recorram a documentos do mundo luso setecentista e estabeleçam vínculo entre os dois lados do Atlântico, tanto quanto faziam os artistas da época.

2- Pensar o caso de Bartolomeu Antunes passa pela investigação sobre os processos de produção artística e as especificidades do campo da azulejaria. Além do essencial confronto com a vasta documentação, ainda que não específica sobre o caso de Salvador, bastante elucidativa.

3- O debate suscitado pelo caso franciscano de Salvador vai ao encontro dos debates atuais da historiografia sobre a arte azulejar. Como nas pesquisas mais amplas sobre o azulejo português, aqui também encontramos dois conjuntos cujas interseções ainda são desconhecidas – um de pintores sem obras e outro de obras sem pintores. É urgente, através de dedicação intensa ao trabalho documental, identificar os elos entre o conjunto de pintores e o conjunto de azulejos figurativos.

4- As questões aqui apresentadas são gatilhos de novas problemáticas em torno de atribuições que abarquem não apenas os azulejos da igreja, como os demais conjuntos do Convento de São Francisco. Dada a importante atuação do mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes não seria absurdo inferir que se tratasse do responsável por toda a encomenda conventual, feita em longos anos que atestam os padrões decorativos das molduras e registros do *Livro dos Guardiães do Convento de São Francisco*. Todavia, ainda carecemos de novas investigações documentais para qualquer afirmação neste sentido.

NOTAS

¹ FLEXOR, Maria Helena Ochi. FRAGOSO, Frei Hugo (Org.). **Igreja e convento de São Francisco da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2009. p. 219.

² MAIA, Pedro Moacir. **Os cinco sentidos, os trabalhos dos meses e as partes do mundo em painéis de azulejos no Convento de São Francisco, em Salvador, Bahia**. Brasília: Senado Federal, 1990. p. 10.

³ SERRÃO, Vítor. **História da arte em Portugal: O barroco**. Lisboa: Editorial Presença, abr./ 2003. p. 224. [sic]

⁴ MANGUCCI, Antonio Celso. A estratégia de Bartolomeu Antunes: mestre ladrilhador do Paço (1688-1753). **Al-Madan**. 2ª série. Nº 12. Dezembro de 2003. p. 135-148.

⁵ Sobre tais aspectos funcionais das olarias agradeço às contribuições de Rosário Salema, doutoranda da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, através de boas conversas e de sua comunicação “Entre santos e os anjos: a produção azulejar na Lisboa do século XVII” por ocasião do encontro intitulado “Um gosto português: o uso do azulejos no século XVII”, organizado pelo Museu nacional do Azulejo, em junho de 2010, em Lisboa.

⁶ GONÇALVES, Flávio. A data e o autor dos azulejos do claustro da Sé do Porto. In: Suplemento **Cultura e Arte**. O Comércio do Porto. 08 de Fevereiro, 14 de Março, 11 de abril e 11 de Julho de 1972. p. 258-270.

⁷ Faz-se necessário ponderar que tais atribuições são de responsabilidade do pesquisador José Meco, ainda carecendo de confirmações documentais. Cf. MECO, J. Azulejo. In: RODRIGUES, Dalila. **Arte portuguesa: da Pré-História ao século XX/ Estética barroca II: Pintura, arte efêmera, talha e azulejo**. vol.13 Lisboa: Fubu Editores, 2009. p. 111-143. p. 133-134.

⁸ Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Inventários Orfanológicos. Letra B, Maço 20, Caixa 587. Processo de inventário de Bartolomeu Antunes. [grifo nosso]

⁹ Idem.

¹⁰ BLUTEAU, Padre D. Raphael. **Vocabulário Portuguez, e Latino**, Aulico, Anatomico, Architectonico, Bellico, Botanico, Brasilico, Cosmico, Critico, Chimico, Dogmatico, Dialectico, Dendrologico, Ecclesiastico, Etymologico, Economico, Florifero, Forense, Fructifero, Geographico, Geometrico, Gnomonico, Hidrographico, Homonymico, Hierologico, Ichthyologico, Indico, Isagogico Laconico, Liturgico, Lithologico, Medico, Musico, Meteorologico, Nautico, Numerico, Neoterico, Ortographico, Optico, Ornithologico, Poetico, Philologico, Pharmaceutico, Quidditativo, Quantitativo, Rhetorico, Rustico, Romano, Symbolico, Synominico, Sylabico, Theologico, Technologico, Uranologico, Xenophonico, Zoológico. Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva/ Impressor de Sua Majestade, 1716. vol. 1. p. 685.

¹¹ Idem. vol. 1. p. 684. [grifo do autor] [sic]

¹² JABOATÃO, Frei Antônio de Santa Maria. **Novo Orbe Seráfico Brasilico ou Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil**. Recife: Assembléa Legislativa do Estado, 1959. Parte II. p. 267. [1ª Impressão de 1761]

¹³ BLUTEAU, R. Op. cit. vol. 4. p. 3.[sic]

¹⁴ Não é aleatório o nome da mais importante oficina de azulejos da segunda metade do século XVIII. A Real *Fábrica* do Rato, criada em 1767, pelo mestre pintor de azulejos Sebastião de Almeida, que trabalhou para a oficina de Bartolomeu Antunes e era de Valentim de Almeida. A Fábrica do Rato funcionou até 1834 e sua produção foi intensa, atendendo em grande medida às encomendas da nobreza pós-terremoto de 1755.

¹⁵ **Livro dos Guardiães do Convento de São Francisco da Bahia (1587-1862)**. Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN/ Ministério da Educação e Cultura, 1978. p. 19-20.

Sílvia Barbosa Guimarães Borges

É bacharel em História pela UFRJ, mestre em Artes Visuais pelo PPGAV/ EBA/ UFRJ e doutoranda pelo mesmo Programa. Dedicou-se ao estudo da azulejaria portuguesa no Brasil e é autora de vários artigos sobre o tema. Atualmente atua como pesquisadora da Secretaria Municipal de Cultura de Niterói.

REPRESENTAÇÕES DE IEMANJÁ ENTRE ÁFRICA E BRASIL

Suzana Marchiori Moura Salomão
Pesquisadora do Instituto de Artes da UERJ

RESUMO

A arte religiosa afro-brasileira sofreu uma grande influência da miscigenação das culturas negra, ameríndia e européia através dos séculos. Diversas representações artísticas dos *orixás* afro-brasileiros (entidades divinas oriundas da cultura iorubá que foram absorvidos pela cultura brasileira e religiões como o Candomblé e a Umbanda) continuam a ser produzidas mesmo nos dias atuais com inúmeras imagens através de desenhos, objetos rituais, indumentária e esculturas, os quais são excelentes fontes de pesquisa artística e etnográfica. A mulher está presente na arte afro-brasileira de uma maneira muito peculiar, principalmente no contexto religioso. Iemanjá, uma orixá feminina, é a Mãe Ancestral e ocupa lugar de destaque no imaginário popular. É a orixá do Mar e de todas as águas, dona “das cabeças pensantes” e também é considerada a Grande Mãe de todos os brasileiros. A escolha da representação de Iemanjá como objeto principal de estudo não é vã. É muito popular entre os brasileiros, constantemente tema para diversas expressões artísticas e, naturalmente, sua representação e iconografia são intensas e ricas. É importante compreendermos como essa imagem foi sendo construída através do tempo, desde a diáspora africana até o sincretismo com mitos ameríndios e com a iconografia católica em terras brasileiras.

Palavras-chave : Arte; Afro-brasileiro; Religião; Iemanjá

ABSTRACT

The afro-Brazilian art suffered a great influence from the miscegenation of african, amerindian and european cultures during the centuries. Several artistic representations of afro-brazilian *orixas* (divine entities from the ioruba culture that were absorbed into brazilian culture and religions such as Candomble and Umbanda) continue to be produced nowadays with innumerable images such as drawings, ritual objects, apparel and sculpture. They are excellent sources of ethnographic and artistic research. Women are present in the afro-Brazilian art in a particular way, mainly in the religious context. Iemanja, a feminine orixa, is the Ancestral Mother and occupies an important place in the popular imaginary. She is the orixa of the Sea and All Waters, owner of “the Thinking Heads” and is also considered the Great Mother of all brazilians. The choice of the Iemanja’s representation as main object of study is not in vain. She is a very popular feminine entity to brazilian people and constantly theme for several artistic expressions and, of course, her representation and iconography are intense and rich. It is important to understand how this image was constructed through time, since the african diaspora until the syncretism with amerindian myths and the catholic iconography in brazilian lands.

Key-words: Art; Afro-brazilian; Religion; Iemanja

Arte e religião desde a antiguidade caminharam lado a lado, a magia pictórica repousava na idéia do poder místico da imagem. Se tratando da arte afro-brasileira, arte com religiosidade estão frequentemente associadas. Há diálogos entre a estética de terreiros e o imaginário popular.

É importante observar que a religião afro-brasileira desde os primórdios da escravatura no Brasil sofreu uma grande influência da miscigenação de culturas (negra, ameríndia e européia), delineando uma identidade própria. Menos de 50 anos atrás, estava circunscrita à população pobre e principalmente afro-descendente, todavia, se popularizou com a ascensão dos cultos que passaram a ser valorizados pelos grupos de classe média. Diversas representações artísticas dos deuses afro-brasileiros, os orixás, continuam a ser feitas atualmente.

“Grande parte dos objetos litúrgicos presentes nas religiões afro-brasileiras pode ser encontrada atualmente nas lojas e mercados de artigos religiosos. Expostos em vitrines exibem uma grande variedade de estéticas e técnicas de produção e de uso de materiais diversos. Os artesãos e comerciantes tiveram um papel fundamental para o desenvolvimento dos terreiros e a manutenção de uma estética de origem africana em seus desdobramentos como arte religiosa afro-brasileira.” (SILVA, 2008. p.107).

O sincretismo da cultura africana com valores do colonizador ocidental e do nativo indígena está presente de forma marcante na cultura brasileira, entrelaçado a raízes muito antigas, de uma África que talvez não exista mais. E esta *mistura* e *embranchimento* são de suma importância na análise da construção de uma identidade cultural e as chaves para que possamos entender todo este processo que nos é apresentado através da arte afro-brasileira atualmente.

“Os orixás ganham novos territórios, conquistam adeptos nas mais diferentes classes sociais e regiões deste e de outros países. O que a realidade social das religiões no Brasil tem mostrado é que o candomblé se espalha e prospera, sobretudo se transforma cada vez mais brasileiro, cada vez menos africano. Mesmo o movimento de africanização, que procura desfazer o sincretismo com o catolicismo e recuperar muitos elementos africanos de caráter doutrinário ou ritualístico perdidos na diáspora, não pode fazer a religião dos orixás no Brasil retomar conceitos que já se mostraram incompatíveis com a civilização contemporânea.” (PRANDI, 2005. p.51).

A mulher está muito presente na arte afro-brasileira¹ principalmente no contexto religioso, pois sua importância equipara-se ao poder masculino em culturas patriarcais. As orixás femininas iorubás² são as Mães Ancestrais e foram trazidas pelos escravos com a diáspora africana. A devoção a essas deusas está presente no cotidiano de muitos brasileiros independentemente de serem adeptos de religiões afro-brasileiras ou leigos, afro-descendentes ou não, e são inspiração constante, vide as várias citações a elas na literatura, na música e nas manifestações públicas, como as procissões no dia 2 de fevereiro na Bahia e as oferendas a Iemanjá no *Reveillon* carioca.

É impossível desconsiderar a imagem feminina como importante representação do poder divino através da História da Arte, desde o período paleolítico, até a contemporaneidade. Posicionar-se diante dos fatos presentes a partir da interpretação de suas relações com o passado é uma forma de entender e admirar a evolução estética deste tema.

À deusa foram associadas idéias de fertilidade, ao princípio criador e gerador do universo e de soberania sobre o céu, sobre a terra e sobre as águas. Esculpidas nuas, com grandes seios, *ventre* protuberante e quadris largos, eram as chamadas *deusas* da fertilidade, ou *Vênus ancestrais*. Não pretendiam ser um retrato realista, mas uma idealização da figura feminina³.

Vários exemplos destas imagens divinas da fertilidade feminina podem ser observadas em diversas culturas, e estão, em muitos casos, associadas aos elementos água, mar ou conchas. Segundo Eliade (1991, p.129), desde os tempos pré-helênicos, estes elementos estiveram em “estreita relação com as Grandes Deusas” da fertilidade e pode-se notar diversas semelhanças destas representações antigas com representações destas deusas no Renascimento.

O seio é sobretudo símbolo de maternidade, de suavidade, de segurança, de recursos. Ligado à fecundidade e ao leite – o primeiro alimento -, é associado às imagens de intimidade, de oferenda, de dádiva e de refúgio. (CHEVALIER, 2006, p. 809).

As ostras, os mariscos, o caracol, a pérola são solidários tanto das cosmologias aquáticas como do simbolismo sexual. Realmente, todos participam dos poderes sagrados concentrados nas Águas, na Lua, na Mulher; além disso, eles são emblemas dessas forças por diversas razões: a semelhança entre as conchas dos mariscos e os órgãos genitais da mulher, as relações unindo as ostras, as águas e a lua, enfim, o simbolismo ginecológico e embriológico da pérola, formada na ostra. (ELIADE, 1991. p. 123)

Estas características estão presentes inclusive na arte africana iorubá, de onde derivam inúmeras representações na arte afro-brasileira.

Entre África e Brasil

Iemanjá originalmente era uma divindade iorubá Egba⁴ de fertilidade, das criaturas dos rios e de proteção aos recém-nascidos e crianças. Sua morada

era o rio Ogun, elemento aquático que evocava estas características. Com sua transformação em objeto de culto às Mães Ancestrais (*Yami Oxorongá*⁵), cuja celebração envolve várias cidades, acabou tornando-se numa divindade de fertilidade de todos os iorubás⁶.

A representação mais freqüente de Iemanjá na arte africana iorubá apresenta uma certa rigidez na forma e na postura, olhos amendoados ou em formato de búzios, o ventre, seios e barriga evidentes de onde se infere que tenha uma relação forte com o conceito da fertilidade. Os braços, muito frágeis e quase imperceptíveis, dobram-se sobre os seios, outras apresentam Iemanjá carregando e amamentando crianças, os Ibeji⁷ (figura 2). Essa imagem assemelha-se bastante às imagens egípcias antigas da deusa Ísis, comumente chamadas de “*Ísis lactante*” amamentando o filho Hórus. Algumas estátuas rituais apresentam uma pequena tigela sobre a cabeça da imagem para depositar oferendas. Iemanjá aparece com os braços para cima em posição de *ofertório*⁸.

O aspecto destas formas femininas é encontrado igualmente entre os povos dos Daomé e dos Fons do mesmo grupo de estilo dos iorubas.

Acredita-se que essas características estéticas africanas foram trazidas ao Brasil através de artesãos e sacerdotes que vieram nos navios negreiros, foram reproduzidas por seus descendentes e sejam resultado do confronto da tradição plástica africana com a de outras origens com as quais tiveram contato, correspondendo, às vezes, a novas necessidades e situações⁹. Em terras brasileiras durante a diáspora, muitas tribos africanas com idiomas e crenças diferentes foram misturados nos navios negreiros como estratégia do colonizador para que não houvesse uma interação maior entre os escravos e organizações futuras para motins contra seus senhores¹⁰. Com essa fusão de culturas, Iemanjá deixou de ser apenas uma entidade de um rio para tornar-se a deusa de todas as águas brasileiras, e para alguns, a orixá das “Águas Salgadas”. Ela também é considerada “a dona de todas as cabeças pensantes” devido ao mito em que presenteia ao deus supremo Olodumaré uma cabeça de carneiro. Por ter sido a única a ofertar algo, Olodumaré delega Iemanjá a tomar conta de todos os seres que pensam¹¹.

Sabe-se que alguns orixás que não foram absorvidos plenamente pelas religiões afro-brasileiras, e o seu desuso facilitou aos afro-descendentes guardarem de memória seus traços e plasticidade originais e sua reprodução pôde manter mais pontos de contato com a concepção formal africana. Entretanto a popularização de Iemanjá no Brasil permitiu padrões artísticos novos devido a apropriações de outras culturas, alguns ainda ligados à tradição africana iorubá, outros já sem nenhuma característica de formas de arte dessa origem, plasticamente esquecida ou superada.

No Candomblé essas imagens permanecem corporificadas em imagens naturalistas ou não, em *assentamentos*¹² contendo elementos emblemáticos (comida, cores, ervas, fitas, flores, etc.) referentes aos aspectos da orixá ou representadas através da indumentária ritual dos adeptos que incorporam

Iemanjá nos cultos¹³. Incorporada no devoto, é reconhecida através de instrumentos prateados, pois a prata é o metal associado a ela, carregando um espelho ou *abebê*¹⁴, coroada por uma tiara com franjas em pérolas ou vidrilhos e, dependendo do avatar de Iemanjá representado, as cores das vestimentas são específicas para cada um, variando entre o azul-claro, o branco, o verde-água e objetos transparentes (como contas de colares).



Figura 1: “Deusa da Fertilidade” – séc. XVII, Nigéria – Barakat Gallery, USA

Apropriações Indígenas

No Brasil, as imagens mais frequentes de Iemanjá mantiveram características da simbologia global de deusas da fertilidade e Grandes Mães e de sua representação africana iorubá, com uma mulher sensual com o corpo curvilíneo.

Entretanto, em algumas representações ela aparece com ícones da mitologia euro-indígena, como uma sereia se admirando em um espelho semelhante à lenda da Iara, a sereia de cabelos compridos que encantava marujos e ribeirinhos para levá-los ao fundo do mar ou do rio. A Iara é um ente mitológico cuja origem ao certo ainda não foi determinada. Iara ou *Uiara* ou Mãe-d'água, segundo o folclore brasileiro, é uma sereia de pele morena clara e cabelos negros, tem olhos verdes e costuma banhar-se nos rios, cantando uma melodia irresistível. Os homens que a vêem não conseguem resistir a seus desejos e pulam nas águas. Ela então os leva para o fundo do rio, de onde nunca mais voltam. Os que retornam ficam loucos e apenas uma benzedeira ou algum ritual realizado por um pajé consegue curá-los. Acredita-se que o contato com a literatura clássica greco-romana pelos colonizadores lusitanos contribuíram para a lenda da Iara. Assim sendo, Iemanjá associada a esse mito é representada com o rabo de peixe, ou indumentária de escamas, com elementos marinhos como conchas, peixes e âncoras e seios à mostra.

Sendo uma figura marinha, Iemanjá desempenha dois papéis. O de Mãe que protege as pessoas que vivem do mar (pescadores, marinheiros, cidades litorâneas, etc.) propiciando pesca abundante, controlando as ondas, marés e tempestades marítimas e por outro lado, ela aparece como figura sensual, sedutora e perigosa como o mito da sereia européia.

Sincretismo Católico

As imagens de deusas só foram destituídas de seu significado religioso e mítico com o advento das religiões monoteístas, que admitem um só deus, masculino. Com a difusão do cristianismo, as antigas deusas são colocadas em segundo plano. Entretanto, mesmo em um contexto cristão, algumas acabaram associadas à Virgem Maria, mãe do Deus dos cristãos, enquanto outras se transformaram em santas. Sua imagem é celebrada através de *madonnas*. Ou seja, as imagens de deusas nunca foram completamente esquecidas no inconsciente particular e coletivo do ser humano.

Para sobreviverem a imposição de um credo católico e preservarem sua crença afro-brasileira, os escravos tiveram que sincretizar seus orixás com imagens de santos, geralmente aqueles que apresentavam iconografia correspondente aos aspectos do orixá. Eles adotaram imagens destes santos, como por exemplo, no Rio de Janeiro, Ogum, o orixá da guerra foi representado por São Jorge, um santo guerreiro que se apresenta com uma armadura e uma lança, ou Oxossi, o orixá arqueiro-caçador foi representado por São Sebastião, cuja imagem apresenta flechas em seu corpo. As orixás

femininas foram sincretizadas com a imagem de santas e da Virgem Maria. A guerreira Iansã ficou sendo representada por Santa Bárbara por carregar uma espada, Nanã e seu aspecto de anciã por Santa Ana (mãe da Virgem Maria, avó de Cristo), Oxum por Nossa Senhora da Conceição e Iemanjá por Nossa Senhora dos Navegantes. Não foi um fenômeno exclusivo brasileiro. Em Cuba, por exemplo, Iemanjá é representada pela Virgem de Regla, padroeira do Porto de Havana¹⁵.

A representação mais atual, muito comum entre os umbandistas e ligada ao imaginário popular de Iemanjá é como uma mulher de traços caucasianos e cabelos longos escuros e não tem autoria definida. O decote mostrando o colo e os quadris largos ainda evocam uma certa sensualidade e ligação com a simbologia de fertilidade e maternidade originais, contudo apresenta características de imagens de Nossa Senhora, como o vestido azul, um diadema de estrelas ou uma estrela na cabeça e mãos espalmadas distribuindo pérolas como se estivesse distribuindo graças. Uma mãe piedosa e dócil. Essa imagem está particularmente relacionada à imagem de Nossa Senhora dos Navegantes.

A devoção do aspecto de Nossa Senhora dos Navegantes está muito presente entre à população de pescadores e pessoas que vivem perto do mar, como em cidades portuárias portuguesas e brasileiras, dentre elas Lisboa, Porto Alegre, Salvador e Rio de Janeiro. Naturalmente, houve sincretismo



Figura 2: “Iemanjá”, estátua em frente à colônia de pescadores - Praia do Rio Vermelho, Salvador

e mistura entre os aspectos de Iemanjá e esta figura católica, que possui, inclusive, semelhanças iconográficas com a *Stella Maris*¹⁶ medieval. A imagem de *Stella Maris* é a representação de um aspecto da Virgem Maria mais próximo à simbologia aquática das antigas deusas. Segundo o Apostolado do Mar (2010), acredita-se que esta imagem tem origem entre 300d.c. a 400 d.c. entre Monges Cópticos e há relatos sobre este aspecto da Virgem por São Jerônimo (que pertencia a esta congregação). Foi considerada protetora dos primeiros Cruzados e daqueles que se aventuravam no além-mar. Aparece sobre as águas em um barco ou sobre uma lua, ícone antigo comumente associado ao feminino, coroada por uma estrela ou por um diadema de estrelas e rodeada de peixes.



Figura 3: "Iemanjá" - estampa popular religiosa

Pluralidade Artística e Cultural

Os orixás no dias de hoje, na maioria das vezes, são representados por estampas populares ou estátuas dos santos católicos com os quais são sincretizados, contudo, Iemanjá é uma exceção. A imagem de Nossa Senhora, frequentemente utilizada como referência às outras orixás femininas, foi substituída por esta imagem da mulher caucasiana andando sobre as águas. Seria uma das principais representações da simbiose artística entre dois sistemas simbólicos, o africano e o europeu, que aconteceu aqui no Brasil.

O que se observa nesta imagem híbrida obtida é a preponderância de uma estética formal branca, ocidental e o obscurecimento das características africanas apesar de conservar alguns aspectos simbólicos originais. Mas apesar dos mitos terem sido recriados e de terem proporcionado o surgimento de imagens como esta, as características maternas, relativas à iconografia católica não invalidaram os aspectos originais africanos da Iemanjá sensual e fértil, apenas os atenuam. Esta relação entre *continuidade-permanência* e *ruptura-transformação* é uma das evidências da riqueza presente nas articulações existentes entre arte, cultura e religião afro-brasileira.

NOTAS

¹ CONDURU, 2007, p. 57.

² A cultura iorubá faz parte de um dos maiores grupos étnico-linguísticos da África Ocidental.

³ BASTIDE, 1979, p. 48.

⁴ O Egba é um subgrupo dos lorubas da Nigéria. O termo *Egba* refere-se a boa parte dos nativos da cidade de Abeokuta, a capital do estado de Ogun.

⁵ Aspecto de ancestrais e feiticeiras femininas atribuídos a Nanã, Oxum, Iemanjá e Iansã festejadas no *Geledé*, uma forma de sociedade secreta feminina de caráter religioso.

⁶ PRANDI, 2005, p. 106.

⁷ VALLADO, 2002, p. 34.

⁸ BARATA, 1988, p.184.

⁹ Idem, p. 186.

¹⁰ BASTIDE, 1971, p.30.

¹¹ VALLADO, 2002, p. 52.

¹² Assentamento é o local dentro do templo onde são colocados alguns elementos com poderes mágicos dos orixás, ferramentas, sementes, espelhos, pós, etc. com a finalidade de criar um ponto de identificação, proteção, defesa, descarga e irradiação daquele orixá.

¹³ CONDURU, 2007, p.44.

¹⁴ O *abebé* é um espelho de metal, algumas vezes enfeitado com miçangas, incrustações ou desenhos em relevo de animais e símbolos. É objeto ritual das orixás femininas. O de Iemanjá

geralmente é prateado e o de Oxum, a orixá das águas doces, dourado.

¹⁵ CABRERA, 2004. p.27-28.

¹⁶ VALLADO, 2002, p. 38.

REFERÊNCIAS

BARATA, Mario. A Escultura De Origem Negra No Brasil . In: A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica. ARAÚJO, Emanuel (org.). São Paulo: Tenenge, 1988.

BASTIDE, Roger. Arte e Sociedade. São Paulo, Cia, Ed. Nacional, 1979.

_____As religiões africanas no Brasil, contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações. São Paulo: Liv. Pioneira, 1971.

BERNARDO, Teresinha. Negras, mulheres e mães. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

CABRERA, Lydia. Iemanjá & Oxum. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. 20 ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2006.

CONDURU, Roberto. Arte afro-brasileira. Belo Horizonte: c/Arte, 2007.

ELIADE, Mircea. Imagem e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PRANDI, Reginaldo. Segredos Guardados: Orixás na alma brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SILVA, Vagner G. da. Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. Debates do NER, ano 9, n. 13, Porto Alegre, 2008.

STELLA MARIS - THE APOSTOLESHP OF THE SEA. The Marian Library. Daytona University Web Site. Disponível em: < <http://campus.udayton.edu/mary/stellamaris.html> > . Acesso em 30 de junho de 2010.

VALLADO, Armando. Iemanjá, a Grande Mãe africana do Brasil. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

Suzana Marchiori Moura Salomão

Mestranda em Artes na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2010); Bacharel em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2005) e graduação em Licenciatura em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2005). Possui experiência na área de Artes Visuais atuando principalmente nos seguintes temas: artes plásticas, história da arte, arte e religião, iconografia, semiologia, arte afro-brasileira e arte popular.