

IV SEMINÁRIO DE PESQUISADORES DO PPGARTES – UERJ

PRÁTICAS ANTROPOÊMICAS NA ARTE E NA CULTURA

VÔMITO E NÃO



CADERNO DE COMUNICAÇÕES

VÔMITO E NÃO: PRÁTICAS ANTROPOÊMICAS NA ARTE E NA CULTURA

IV Seminário de pesquisadores do PPGARTES - UERJ

Organizadores

Ade Evaristo

Aldene Rocha

Aline de Oliveira

Amanda Bonan

Andreia Santos

Clarissa Diniz

Maristela Pessoa

Sara Panamby

Tatiana Klafke

Azogue

2012

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO > 5

CAPÍTULO 1

“POR QUANTO VOCÊ SE VENDE?” QUESTÕES SOBRE MERCADO, CAPITALISMO E ARTE > 9

Adriene Adão, Ana Carolina Barboza, Luriam Silva e Zenite Lima | *Imagem e sexualidade: a estética da contemporaneidade*

Eduardo Jorge | *Quando zero é um: arte, moeda, pensamento*

Rafaela Rodrigues e Zenite Lima | *Tessituras imagéticas entre o documentário A maçã e as narrativas cinematográficas*

Fernanda Manéa | *Em busca do encontro com o espaço urbano*

Susana de Castro | *A retórica da prostituição e seus efeitos na arte pop*

Tatiana Drummond | *A crônica, a crítica e a ação*

CAPÍTULO 2

“PARTICIPAR É PRECISO?” QUESTÕES SOBRE A IDEIA DE PARTICIPAÇÃO NA ARTE E SEUS DESDOBRAMENTOS > 59

Gustavo Motta | *Vômito de imagens, constrição e diarreia – modos de regulação da “participação do espectador” na arte brasileira dos anos 60/70*

Iara Cerqueira L. de Albuquerque e Victor Venas | *Rascunhos poéticos: o corpo como diário e a imagem como documento*

Jacqueline Medeiros | *Projeto coca-cola: a crítica participativa de Frederico Morais*

Paula Huven | *Cartografia: para delinear um lugar errado em certo*

Raphael Soifer | *Memórias sujas da Lapa*

Rubens Pileggi Sá | *O x da questão*

CAPÍTULO 3

“PARA ONDE VOCÊS VÃO, COLETIVOS?” QUESTÕES SOBRE A PRÁTICA COLETIVA EM ARTE > 113

Ana Paula Chaves Mello | *O coletivo Mediação de Saberes: um elogio à dispersão*

Erica Silva, Joziane Harris, Leandro Fazolla e Walmira Santos | *A Moreninha: os anos 1980 além da pintura*

Monica Cauhi Wanderley | *O ideal acadêmico e a contemporaneidade*

Nanímia Góes Viegas | *Centro de Arte de Nova Friburgo: lugar de encontros*

Priscilla Duarte | *Circuito cineclube: trânsitos audiovisuais*

Talita Tibola | *Políticas do habitar – quem é bem-vindo ao jantar?*

CAPÍTULO 4

“COMER E VOMITAR.” RELAÇÕES ENTRE PRÁTICAS ANTROPOFÁGICAS E ANTROPOÊMICAS NA ARTE E NA CULTURA > 169

Bruno Cesar Martins Rodrigues | *Al Berto: devoramentos e vômitos*

Leandra Lambert | *Diáspora nos interstícios*

Marion Velasco Rolim | *Entre vitrines, vômitos e outras indigestões “ao seu alcance”*

Raphael Couto | *Válvula: o vômito como verbo*

Renata Santos Sampaio | *O re-enactment como mediação e prática antropofágica*

Teresa Paletta | *Cadernos e abjeto*

EXPEDIENTE > 217

APRESENTAÇÃO

O seminário

Em 1998, a XXIV Bienal Internacional de Artes de São Paulo, curada por Paulo Herkenhoff, elegeu como sua questão central a antropofagia. A exposição retomou o “modelo” antropofágico proposto por Oswald de Andrade em 1928 – quando da publicação do Manifesto antropófago –, explorando aspectos diversos da ideia de “vida como devoração”. A Bienal enriqueceu, assim, o fundamental debate internacional acerca das preocupações de alteridade da arte, tomando a ideia de “devoração do outro” como ato emblemático de prática relacional e de emancipação cultural. As premissas oswaldianas do começo do século passado – “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” – foram atualizadas e lançadas como uma luz possível para a produção contemporânea brasileira, atitude que encontrou também relevantes reverberações no processo de internacionalização da arte produzida no país.

Com a ênfase dada, pela exposição, à concepção antropófaga da arte, a ideia de antropofagia reafirma-se – na esteira de seu primeiro significativo avivamento, promovido pelo tropicalismo – como importante horizonte para pensar as questões de alteridade. Com a virada do século XXI, observa-se que a quantidade de artistas e teóricos voltados a pensar formas de produção de subjetividade e alteridade tendo em vista a contribuição antropofágica expande-se continuamente. A esse movimento somam-se, por exemplo, a valorização internacional do neoconcretismo brasileiro com suas práticas relacionais e – não pouco sintomaticamente – a emergência de um discurso europeu para experiências contemporâneas aparentemente contíguas a essas (como a “estética relacional” posta por Nicolas Bourriaud). De modo geral, por entre suas muitas nuances (também socioeconômicas), tal movimento diz da aposta cultural no outro, que passa a ser devorado ou – numa concepção mais apaziguadora, e reincidente – “abraçado”. Assim, sobretudo no Brasil, a antropofagia parece adentrar o século XXI com força produtiva incontestável.

Por sua vez, no livro *Tristes trópicos* (1955), Claude Lévi-Strauss chamava atenção para forma diversa de lidar com o outro. Para o autor, haveria dois tipos de sociedade, as antropofágicas (“que veem na absorção de certos indivíduos detentores de formas temíveis, o único meio de neutralizá-las e mesmo de aproveitá-las”) e as que praticariam a antropoemia (do grego *emein*, vomitar) que, “postas diante do mesmo problema, escolheram a solução inversa, [expulsando] esses seres temíveis para fora do corpo social, mantendo-os temporária ou definitivamente isolados”. Havendo sido a antropofagia pesquisada e experimentada no campo da cultura, a antropoemia restou, por sua vez, quase intocada enquanto concepção social e cultural.

Dentre as diversas razões possíveis para esse descompasso, está a crença – de alguma forma, generalizada – na maior efetividade e no caráter eminentemente mais democrático da antropofagia. O discurso da “inclusão social” ou da “responsabilidade pelo outro” são claros exemplos de uma dimensão cívica dos princípios antropófagos. A partir dos anos 1980, com a expansão do multiculturalismo, a antropofagia encontrou, na cultura, um ambiente propício de expansão e confirmação de suas ideias: “só me interessa o que não é meu”, já afirmava Oswald de Andrade em seu *Manifesto*. Assim, de modo geral, é possível compreender como a antropofagia vem se constituindo – sob diversos nomes – como um horizonte de alteridade para o século que se inicia.

Entretanto, pode-se observar que o discurso antropofágico do princípio do século XX, com seu método “inclusivo”, encontra hoje um ambiente cultural e econômico bastante adverso. Se, à época do *Manifesto* oswaldiano com sua economia pré-industrial, a quebra dos limites entre o eu e o outro indicava uma das mais radicais propostas de transformação da subjetividade e dos modos da organização social, o atual contexto socioeconômico é talvez perversamente diverso. Se a proposta antropofágica promovia uma reviravolta diante de suas contemporâneas sociedades disciplinares tal qual analisadas por Michel Foucault, hoje, com a passagem para um modelo de sociedade de controle (Gilles Deleuze) – marcada pela dispersão e internalização das normas disciplinares –, a antropofagia talvez tenha sua força aplainada. Pois, como aponta Suely Rolnik, hoje, também o “capitalismo é tupinambá”. Defrontados com a homogeneização e onipresença do capitalismo atual (em seu estágio cultural/cognitivo), vemos o sistema econômico mundial com suas corporações transnacionais que ignoram as legislações locais, realizar, ironicamente, a “profecia” antropofágica de Oswald: o capital é o que parece ser de fato a “única lei do mundo”. O capitalismo faz-se antropófago. E, devorador também da antropofagia, tende a suavizar sua radicalidade e caráter emancipatório.

Nesse contexto de um sistema econômico (social, cultural, político, etc.) que tudo devora e que a tudo se adapta, perguntamos se não seria o momento de rever a ideia de antropoemia como uma prática de resistência necessária face ao capitalismo antropófago. Não poderia a antropoemia estabelecer uma inven-

tiva e produtiva relação com a ideia de uma cultura antropofágica? Diante da devoração generalizada a que somos constantemente submetidos – e do qual a institucionalização da arte é um sintoma –, qual o lugar do vômito, da excreção, do não? Face, por exemplo, à crise da democracia, a antropoemia não poderia, em sua relação com a antropofagia, nos oferecer outros horizontes para as políticas de alteridade – entre indivíduos, grupos culturais ou nações –, buscando escapar à versão não conflituosa da antropofagia, hoje cada vez mais difundida? Como se manifesta a antropoemia hoje? Como pensar a antropofagia a partir da antropoemia?

Dessa forma, o seminário “Vômito e não: práticas antropoêmicas na arte e na cultura” é um convite à positividade criativa e livre da versão pejorativa da antropoemia – tal qual colocada por Lévi-Strauss em *Tristes trópicos* –, trazendo-a ao seio do pensamento antropófago. Pois, enquanto o percurso intelectual da antropofagia tende a colocá-la como totem, por sua vez, a antropoemia tem restado como tabu. Contudo, havendo a “transformação do tabu em totem” sido proposta por Oswald de Andrade como procedimento vertebral da antropofagia, é como alimento para esse processo histórico e dialético de transformação que, neste seminário, retoma-se criativamente a ideia de antropoemia. O que aqui se intenciona é devorar o tabu em totem: devorar a antropoemia, vomitar a antropofagia, ininterrupta e desordenadamente. A partir e para além da arte, este seminário é um convite a fazê-lo inventivamente.

As comunicações

Esta publicação reúne as comunicações apresentadas no seminário “Vômito e não: práticas antropoêmicas na arte e na cultura”. Vomitando hierarquias, todos aqueles que quiseram expor seus pensamentos cá estão, organizados em torno de quatro campos de debate que se plasmam livremente por entre as contribuições dos autores: “por quanto você se vende?” – questões sobre mercado, capitalismo e arte; “participar é preciso?” – questões sobre a ideia de participação na arte e seus desdobramentos; “para onde vocês vão, coletivos?” – questões sobre a prática coletiva em arte; e, por fim, “comer e vomitar” – relações entre práticas antropofágicas e antropoêmicas na arte e na cultura.

Escolhidas por sua relevância no atual debate da arte, as temáticas do mercado, da participação e da coletividade somam-se, nas discussões aqui propostas, aos esforços de pensar o lugar do vômito na contemporaneidade – em suas mais diversas acepções e manifestações. Passeando por entre preocupações variadas, os textos que seguem são, ademais, um recorte do pensamento produzido a partir das universidades brasileiras, reunindo estudantes dos programas de Pós-graduação em arte e áreas afins de partes diversas do Brasil.

“Por quanto
você se
vende?”

Questões sobre
mercado,
capitalismo e
arte

IMAGEM E SEXUALIDADE: A ESTÉTICA DA CONTEMPORANEIDADE

*Adriene do Nascimento Adão¹, Ana Carolina do Carmo Barboza²
Luriam Cruz da Silva³, Zenite dos Santos Lima⁴*

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares (PPGEduc) da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Possui graduação em Pedagogia Plena pelo Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (IM/UFRRJ). Integrante do Grupo de Pesquisa Estudos Culturais em Educação e Arte (IM/UFRRJ - IA/UERJ – UNIFAP). Bolsista CAPES.

² Possui graduação em Pedagogia pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (2010) atuando principalmente nos seguintes temas: instituições disciplinares, técnicas disciplinares.

³ Graduanda em Pedagogia pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro pelo Instituto Multidisciplinar (IM/UFRRJ). Integrante do Grupo de Pesquisa Estudos Culturais em Educação e Arte (IM/UFRRJ IA/UERJ UNIFAP) e bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID - IM/UFRRJ IE/UFRRJ) pela CAPES.

⁴ Possui graduação em Pedagogia pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (2010). Atualmente é Pedagoga da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em EDUCAÇÃO ESPECIAL.

Construindo diálogos

Possibilitando uma reflexão sobre imagem, sexualidade e espaço escolar, nosso discurso se origina nas produções midiáticas apresentadas aos diversos espaços sociais e suas implicações como expressão cultural. O discurso textual traz inúmeros códigos que possibilitam uma compreensão ampliada sobre um mesmo fato; a imagem se apresenta como característica própria sem necessidade de descrições para a interpretação e compreensão de seu sentido. Com isto, percebemos um momento tecnológico que disponibiliza em um mundo digital, informações inicialmente simbólicas (códigos digitais) que dão abertura ao retorno de uma dimensão estética já existente anteriormente.

Pensando no espaço escolar e no discurso realizado por este e pela sociedade, nos debruçamos nos Parâmetros Curriculares Nacionais – Temas Transversais, caderno de orientação sexual e objetivamos desenvolver um trabalho entre teoria e prática relacionada às políticas pedagógicas desenvolvidas neste espaço.

Em consonância as múltiplas expressões que fazem parte de nosso cotidiano, discutiremos como se dá a abertura da temática sexualidade no espaço escolar e sua interação no meio, como reflexão inicial a discussão de uma proposta curricular articulada às novas tendências tecnológicas que acometem os espaços sociais.

Sexualidade no espaço escolar

A palavra sexo durante muito tempo não era tema para as grandes discussões na arena da educação, paulatinamente o que antes era considerado um tabu, aos poucos tem tido seu espaço. Existem várias razões para tal abertura começando pelo estereótipo de sexo explorado pela mídia passando a informações que na maioria das vezes chegam fragmentadas, deturpadas e mal decodificadas que vêm ganhando uma abertura gigantesca nos

espaços educativos nos meios de comunicação para sociedade. Entre tantas as razões, não podemos descartar as conversas que são ouvidas de um adulto e até mesmo uma conversa de um colega mais experiente.

Segundo Guacira Lopes Louro (2010),

A sexualidade vinha adquirindo desde o século XIX, uma centralidade nas preocupações sociais. Dela se ocupavam os discursos médicos, psicológicos, religiosos, jurídicos, educacionais e, de modo especial, os discursos da moderna ciência da sexologia. Combinando-se, articulando-se ou divergindo, esses distintos campos discursivos promoviam fronteiras de normalidade e desvio, de moralidade e imoralidade, de saúde e doença. Exercitavam, assim, sua autoridade, constituindo contornos, limites e parâmetros. Tais fronteiras não eram, no entanto, lineares: recortes complexos ligados a raça, classe, geração, gênero interferiam (e interferem) na sua definição. (LOURO: 2010, p.435)

Ainda segundo a autora,

Ao redor de 1950, uma formação discursiva em relação aos sujeitos e às práticas sexuais era posta em circulação. Combinavam-se diferentes discursos: alguns antigos, outros emergentes, articulados ou, por vezes, contraditórios. De qualquer modo, constituía-se nesse momento de uma forma distinta, uma determinada “cultura sexual” historicamente situada. (LOURO: 2010, p.435)

Visto desta forma, a escola não tem como ficar a par destas questões. Assim, temos na escola uma grande aliada para a propagação do tema em questão; Neste sentido o papel da escola é abrir espaço para que a pluralidade e diversidade de percepções, valores e crenças sobre a sexualidade possa se promulgar. O trabalho de orientação sexual compreende a ação da escola como complementar a educação dada pela família.

O professor, mesmo sem perceber, transmite valores com relação à sexualidade no seu trabalho cotidiano, inclusive na forma de responder ou não às questões mais simples trazidas pelos alunos. Afirma-se, portanto, a real necessidade do educador de ter acesso à formação específica para tratar de sexualidade com crianças e jovens na escola, permitindo a construção de uma atitude profissional e consciente no trato desse tema.

O indivíduo é resultado de sua formação, de seu tempo, de sua família, de suas experiências, crenças, religiões, cultura dos seus conceitos, dos livros que leu, dos filmes que assistiu. Portanto, é um ser fundamentalmente individual, por esse motivo é pertinente que a escola desenvolva um trabalho de orientação sexual que permita a criança o entendimento das transformações que vão ou estão ocorrendo em seu corpo, de uma forma natural sem mitos e tabus.

Hoje, muitas famílias não sabem como assumir o seu papel na educação dos seus filhos. É na tela da TV e da Internet, na mídia escrita e cantada, que a violência invade nossos lares e a privacidade das famílias diariamente, comprometendo e deseducando nossas crianças, tornando-as precocemente erotizadas, desestruturando a formação idealizada pelas famílias e educadores, e até destruindo sua formação moral.

Saviani (1994), afirma que a educação é fenômeno próprio dos sujeitos e estar situado no campo do trabalho não material, pois não se separa do ato de produção e não se restringe ao ensino. “[...] o trabalho educativo é o ato de produzir, direta e indiretamente, em cada indivíduo singular, a humanidade que é produzida histórica e coletivamente pelo conjunto dos homens” (p.24).

Compreendemos assim...

Uma imagem é uma cena que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência, ou um conjunto de aparências, destacada do lugar e do tempo em que primeiro fez sua aparição e a preservou – por alguns momentos ou séculos. Toda imagem incorpora uma forma de ver. Mesmo uma fotografia. (BERGER: 1999, p.12).

Contudo, ao buscar dar uma definição ou um conceito sobre o que é imagem, parto do princípio de que elas foram feitas para evocar e que ultrapassam aquilo que elas representam. Nesse contexto, entendemos a necessidade de um estudo sobre as imagens produzidas nesse terreno estético⁵ que é o cotidiano escolar, nesse espaço de busca pela visibilidade.

Nesse sentido, as pesquisas com imagens, principalmente, do cotidiano escolar possibilitam sempre uma visibilidade, uma busca nas inúmeras realidades vivenciadas nas escolas. Sébastien Darbon (1998, p.108) afirma que uma imagem é sempre “a expressão de uma convenção de representação”. Segundo ele, em nível de análise, não há uma visão única do que seria a realidade, mas múltiplas dimensões, visto que, a leitura que fazemos de uma imagem depende do sentido, da interpretação, da subjetividade, do contexto, dos condicionamentos sociais e técnicos. Ou seja, quem faz a análise da imagem tem sua própria subjetividade, sua história, sua leitura de mundo. (ADÃO: 2010, p.20).

Portanto, a escola é um local que tem a função de socializar o saber sistematizado e construído historicamente pelos homens, o saber elaborado e a cultura erudita, ou seja, saberes científicos. Assim, segundo Libâneo (2002, p.113) será a escola, ou melhor,

⁵ Esse termo é utilizado por Jacques Rancière no livro *A partilha do sensível – estética e política*.

a educação escolar responsável em prover os meios de compreender o mundo, compreender a realidade, e de transformá-la. É isso que caracteriza a educação. Se tivermos clareza sobre isso, fica mais fácil pensarmos no papel das mídias, das imagens, e da escola frente as tensões da sexualidade.

Ainda segundo Libâneo (2002, p.77), “o aspecto essencial da educação escolar é a instrução científica e cultural básica. Assim, o papel da escola está ligado ao ensino das bases da ciência, da técnica, das artes, e da formação de habilidades cognitivas”. Contudo, hoje a escola não visa à produção do conhecimento, tampouco a formação de sujeitos do conhecimento, mas sim sujeitos submetidos ao poder, ao capital.

Deste modo, a escola é o lugar do poder, caracterizada por propósitos normativos, de disciplinamento e docilização dos corpos. Propósitos implicados com a arquitetura social e cultural de nossa sociedade capitalista.

Assim, a própria escola estabelece modificações e regras para o controle dos objetivos atraentes para o capital. Como não há relação de poder sem resistência, existe também a oportunidade de verificar nas escolas um trabalho de desobediência, luta ou repulsão, que tencionam as linhas de força que atuam na instituição. Disputas que vão desnaturar seu regime de convenções, regulação e monitoração, forçando a reinvenção política do educativo (ADÃO: 2010, p.16).

Portanto, esta é uma pesquisa que busca, para além da leitura das imagens do cotidiano escolar relacionadas à sexualidade, a interpretação/compreensão destas imagens como justificativas urgentes para a retomada da educação do olhar, como também para o desenvolvimento de uma prática de leitura das imagens. Assim será através da(s) juventude(s), de suas expressões, de suas produções, mas, sobretudo, por estarem envolvidos pela dimensão da sexualidade e do gênero, pela capacidade de decisão e força de romper com o que está fixado pela sociedade que buscamos refletir sobre este tema.

Quando pensamos na juventude não podemos nos fixar a singularidade da palavra. Ao observar a diversidade que compõe as identidades juvenis devemos pensar nos meios que são utilizados e como esses são apropriados pelos jovens de forma a desvendar as falas informais que são construídas nas relações interpessoais. Buscando a observação destas relações, devemos ficar atentos aos movimentos que se fundam extraclasse e/ou extraescolar, onde o questionamento entre relações com o outro e com o mundo não se restrinja ao espaço escolar, mais que se desenvolva na dinâmica dos processos sociais e produza um movimento transformador nos espaços que percorrer.

[...] as culturas juvenis trazem consigo e a partir dessa tecnologia a sua própria forma de comunicação, em redes sociais, principalmente de

relacionamentos, o jovem se apropria da tecnologia e produz significados referentes à sua cultura, desenhando e desvendando a forma como seu grupo se apresenta, [...] (SILVA & SILVA: 2011, p.5).

São nestes espaços midiáticos/tecnológicos que encontramos múltiplas expressões juvenis, caracterizadas por suas relações cotidianas. Pensando acerca dos Parâmetros Curriculares Nacionais, e a preocupação do Governo em frente da educação social, percebemos que o discurso de fundo na redução de risco de doenças e contaminações, bem como de gravidez indesejada, produzindo assim uma política de redução de danos, dando a escola o papel de informação e prevenção.

Os meios de comunicação em massa cada vez mais em ascensão promovem ao discurso atual, inúmeras características e aspectos que apresentam um universo de novidades. As mídias presentes no cotidiano trazem aos sujeitos informações que inserem em suas expressões, apropriações em relação ao conjunto de ideias visualizadas pelos mesmos.

Sentimos falta de um discurso reflexivo, ao qual traga a tona toda e qualquer expressão que evidencie um questionamento, uma angústia, dúvida ou certeza do que permeia o espaço escolar. Vejo, por vezes, a socialização de um pensamento da sexualidade como uma simples estratégia de prevenção, proteção às relações vividas pelos indivíduos. As vivências atuais nos chamam a busca de outros olhares, de um diálogo entre a sexualidade e todas as possibilidades de expressão.

Muitos programas, a difusão da Internet por blogs, sites de relacionamento e diversos canais de exposição da opinião, trazendo-o como autor de seus pensamentos e/ou reflexões proporcionam uma interatividade sem limites. As produções midiáticas participam de um movimento ao qual o multiculturalismo compõe parte importante das identidades representadas nestes *cyber* espaços, suas diferenças se completam e produzem diversos modos de expressão e apropriação, com uma conexão “sem fronteiras”.

A linguagem é identificada não apenas como lugar onde as relações de dominação e exclusão se cristalizam, mas também onde essas relações são negociadas, produzidas e reproduzidas. (SEMPRINI apud Cf. EDWARD SAPIR: 1999, p. 67)

A relação entre classes e o poder agregado a cada cultura faz parte das reivindicações e afirmações culturais. Como diz Semprini (1999), o indivíduo na sociedade contemporânea confronta-se com um duplo problema de distanciamento; de um lado, para consigo mesmo e sua interioridade e, de outro lado, frente aos outros e às relações interpessoais. Quando nos deparamos com as multiculturas que se confrontam com a monocultura, é a partir da coexistência

dos mesmos que podemos observar sua complexidade que culmina na diferença, e a partir desta apresento as aporias nos conflitos produzidos pelas oposições conceituais que socialmente buscam reivindicações concretas.

Portanto, gostaria de encerrar este texto deixando em aberto que esse assunto não se finaliza aqui, pois a atração pelo tema e sua relação com a juventude, pela vida nas escolas possui diferentes caminhos para se percorrer e este trabalho é apenas um dos meios pelo qual os estudos sobre a sexualidade ganham visibilidade.

Vale ressaltar que este é o início de um estudo de uma proposta alternativa, de uma nova maneira de olhar o cotidiano, mas que ainda carece de maiores estudos aos aspectos relacionados a esses contextos.

Assim, a imagem disponível nesse trabalho desponta inúmeras características, distintas e únicas que conversam com o leitor. A partir e com o olhar, a imagem discursa, dialoga e apresenta sua subjetividade. Objetivamos com esta imagem, produzir um questionamento à interpretação e conhecimento das mesmas.



Referências Bibliográficas

ADÃO, Adriene do Nascimento. *Monografia: Imagens da educação: Currículo e produções juvenis*. UFRRJ: 2010.

BERGER, John. *Modos de ver*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

BRASIL, Secretaria da Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Apresentação dos temas transversais, orientação sexual*. Brasília: MEC.

DARBON, Sébastien. O etnólogo e suas imagens. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

LIBÂNEO, Jose Carlos. *Didática novos e velhos temas*. Edição do autor. Maio de 2002. Retirado em <http://gtdidatica.sites.uol.com.br/textos/libaneopdf>

LOURO, Guacira Lopes. Cinema como Pedagogia. In: LOPES, FILHO, VEIGA (org); *500 anos de educação no Brasil*. 4ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

SAVIANI, Dermeval. *Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações*. 4ed. Cortez-Autores associados. Campinas: 1994.

SEMPRINI, Andrea. *Multiculturalismo*. Unesp. São Paulo: 1999.

SILVA, M. O. & SILVA, L.C. *Pedagogia da imagem e as culturas juvenis*. In: Anais do 4º Seminário Brasileiro de estudos Culturais e Educação [e] 1. Seminário Internacional de Estudos Culturais e Educação: desafios atuais. Editora ULBRA. Rio Grande do Sul: 2011.

STEARNS. Peter N. *História da sexualidade*. São Paulo. Editora Contexto: 2010.

QUANDO ZERO É UM: ARTE, MOEDA, PENSAMENTO.

Eduardo Jorge de Oliveira ¹

¹ Desenvolve pesquisa de doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais e pela École Normale Supérieure – ENS (Paris). Possui mestrado em Teoria da Literatura pela mesma instituição. É bacharel em Comunicação Social pela Universidade de Fortaleza (UNIFOR). No doutorado, com bolsa da Capes, pesquisa o pensamento plástico-visual na literatura de Nuno Ramos.

1. Ausência, ausências.

“Quanto valem como ausência?” A pergunta de Paulo Herkenhoff contida no ensaio “Arte é money”² possui uma ambivalência modulada por um espaço ausente de história, pelo menos em uma acepção hegeliana. Na introdução do catálogo do Núcleo Histórico da XXIV Bienal de São Paulo, Herkenhoff expõe o problema em termos de História da Arte: “A tese é de que a História da Arte já não tem mais um centro absoluto, mas se produz onde está o artista com pertinência histórica.”³ No entanto, com Raúl Antelo, mais que ensaiar um início de uma resposta, a questão de Paulo Herkenhoff torna-se mais complexa. Em *Ausências*, Antelo expõe que “a ficção extrai o sentido do *presens*, a partir do *absens* das imagens que ela mesma coordena, monta e dispõe para nosso uso”.⁴ Leia-se essa ficção como uma ficção crítica ou ainda como uma ficção heurística capaz de tomar partido da própria ausência para a constituição de um espaço que não discerne a articulação política do uso da imaginação. Herkenhoff expõe a questão de um modo não muito distante, onde existiria uma ausência que é motor dos movimentos financeiros no circuito artístico.

O termo “moeda viva”, já utilizado por Pierre Klossowski, pode ser uma forma de pensar a própria condição do artista, o que implica em formas de vida capazes de alterar epistemologias em torno da noção de história ou de modo mais preciso, alterar suas leis de troca. Em relação à troca, Maria Filomena Molder nos dá os elementos que não estão presentes, mas que fornecem a existência material de uma troca: “moeda é tanto a peça de dinheiro que anda de mão em mão, como a instituição na qual ela é cunhada aos milhares: o lugar da sua individualização. (...) nós vemos o cunho, mas não o molde da cunhagem; vemos as moedas, mas

² HERKENHOFF, Paulo. *Arte é money*. In: <www.museuvirtual.org.br> (último acesso em 12/04/2012).

³ HERKENHOFF, Paulo. Introdução geral. *XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de canibalismos*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998, p. 26.

⁴ ANTELO, Raúl. *Ausências*. Florianópolis: Editora da casa, 2009, p. 5.

não a moeda.”⁵ Klossowski expõe isso em um nível mais psíquico. Em “Sade et Fourier”, ele ensaia uma polimorfia perversa de modo que possam existir outras impulsões em outras unidades: “é preciso que a lei das trocas (de oferta e de procura) tenha relação à sujeitos não apenas economicamente determinados pelas instituições, mas afirmados psiquicamente”.⁶ Isso se remete às impulsões fantasmáticas do produtor e do consumidor. A alteração estabelecida por Klossowski é em torno do que é anômalo.⁷

O primeiro senso dessa alteração implica na capacidade de atravessar campos cognitivos não apenas para redimensionar limites disciplinares, mas para rearticular valores e ausências, alterar o eixo que inclui e exclui nomes, datas, obras e ainda gestos. Estamos diante do pensamento que muitas vezes tem como *démarche* o espaço expositivo de museus ou ainda do que poderia ser considerado um *double bind* artista-mercado, sobretudo pela ênfase na exclusão de um circuito que envolve a visibilidade como moeda. Em “Pum e cuspe no Museu”⁸, Paulo Herkenhoff se pergunta sobre a incapacidade do museu – e por extensão acrescentamos a da História da Arte ou a da Filosofia –, de arquivar ou expor pequenos gestos:

Qual o lugar de obras de arte feitas de pequenos gestos tais como o livro de artista, fanzine, gibi, fotonovela, ex-libris, gadget, selo, rótulo, volante, sticker, decalque, flyer, button, broche de plástico, LP, CD, caixa de fósforos, lápis, camiseta, micro-gravuras, azulejos, fantasia de carnaval, borracha, slide, web-art, cartão-postal, inframince, Caminhando, ato, Parangolé vivencial, inserção em jornal, desenho no banheiro, carimbo, olfático, grafite modesto, atos mínimos, infra-performance, planta daninha, pão, cédula, moeda de artista nas coleções públicas? (HERKENHOFF: 2009, p.201).

A lista de Paulo Herkenhoff não se encerraria apenas nos pequenos gestos por ele citados, pois eles também comportariam outros. O questionamento de Paulo Herkenhoff que termina pela “moeda de artista” nos aproxima do artista enquanto “moeda viva”, que mesmo produzindo ou alterando valores, ele também produz aquilo que pode escapar tanto

do valor do objeto, quanto do de obra. Neste ponto nos perguntamos qual seria o fundamento cínico do artista frente as leis de mercado da arte.

2. Quem foi o primeiro cão?

A pergunta de Marie-Otile Goulet-Cazé parte de uma inquietação quanto a um trecho da *Retórica*, de Aristóteles, onde o filósofo se refere a um cão que tratava as mesas das tabernas como mesas comuns, na Ática.⁹ A dúvida de Goulet-Cazé refere-se a um episódio na História da Filosofia por volta do século IV a. C. que associa Diógenes de Sínope ao primeiro cão. O cão na *Retórica* de Aristóteles, no entanto, seria Antístenes. Sabe-se por Bracht Branham que o étimo grego *kynikos* vem de *kyon*, *kyn-*, isto é cachorro.¹⁰ A motivação animal de uma palavra é o termo utilizado para designar a filosofia cínica, que encontra na figura de Diógenes de Sínope sua máxima efígie.¹¹ Assim, versões, boatos, comentários fazem parte de uma pluralidade que não permitem um único centro coeso e coerente para os cínicos dentro de uma História da Filosofia. Mais que fazer um salto entre a filosofia antiga e a arte contemporânea para comparar ambas situações, que mantém um nível de distância de experiências, convém expor a dificuldade em lidar com aquilo que está no limite do boato. É ainda Marie-Otile Goulet-Cazé que lembra que as provocações deste cão não eram gratuitas, mas tinham uma finalidade pedagógica, o que implicava um princípio e certa regra de vida.¹²

Diante deste aspecto, o poema de Charles Baudelaire, “La fausse monnaie”, sobretudo quando tomado pela leitura de Jacques Derrida em *Donner le temps*, apresenta uma “falsificação” que implica em um *ethos*.¹³ Aqui a diferença fundamental seria o uso “moderno” da palavra “falsificação”. A palavra “falsificação” mesmo utilizada por Marie-Otile Goulet-Cazé porta um traço de diferença diante de tal uso moderno:

⁹ GOULET-CAZÉ, M.-O. “Quem foi o primeiro Cão?” In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, R. Bracht (Org). *Os cínicos. O movimento cínico na Antiguidade e o seu legado*. São Paulo: Loyola, 2007. p. 446.

¹⁰ BRANHAM, Bracht. Desfigurar a moeda. A retórica de Diógenes e a invenção do cinismo. In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, R. Bracht (Org). *Os cínicos. O movimento cínico na Antiguidade e o seu legado*. São Paulo: Loyola, 2007. p. 96.

¹¹ FLORES JÚNIOR, Olimar. *Παραχαρκτην το νομισμα* ou as várias faces da moeda. Agora. Estudos Clássicos em Debate 2. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2000. p. 21-32.

¹² GOULET-CAZÉ, M.-O. *Les Kynica du stoïcisme*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2003. p. 73-74.

¹³ E esse *ethos* é fortemente marcado pelo menos por dois poemas: “Aumône” (Esmola), de Stéphane Mallarmé, cujo verso final é: “Et surtout ne va pas, frère, acheter du pain” (DERRIDA, 1991, p. 79) e “La fausse monnaie” (*A falsa moeda*), de Baudelaire. Jacques Derrida se pergunta: “O que é então a falsa moeda? Quando se tem a falsa moeda? Quando se dá a falsa moeda? E o que se dá, sob esse título, *A falsa moeda*? A falsa moeda deve ser pega pela moeda verdadeira e por isso, se dar pela moeda convencionalmente emitida (*titrée*) (DERRIDA: 1991, p.110-111).

⁵ MOLDER, Maria Filomena. *O pensamento morfológico de Goethe*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1995, p. 183.

⁶ KLOSSOWSKI, Pierre. *Sade et Fourier. Les derniers travaux de Gulliver suivi de Sade et Fourier*. Montpellier: Fata Morgana, 1974, p. 50.

⁷ A apropriação de riquezas por alguns, escreve Klossowski, estabelece a fraude nas trocas psíquicas do mesmo modo que na partilha de bens materiais. O monstro “econômico” polariza o monstro “psíquico” – na insuficiência de uma economia fundada sobre a característica psíquica das trocas – sendo de uma interpretação patológica (de leis) de oferta e de procura (KLOSSOWSKI: 1974, p. 51).

⁸ HERKENHOFF, Paulo. Pum e cuspe no museu. In: MANESCHY, Orlando; LIMA, Ana Paula (orgs.). *Já: emergências ocupantes*. Belém: EDUPA, 2009.

A palavra “falsificação” talvez não seja o termo mais apropriado para designar o teor metafórico do ato diogeniano, pois de sua parte, ela implica na intenção fraudulenta de criar uma falsa moeda. Talvez fosse melhor falar de uma “nova efígie (*frappe*)”, a qual permite substituir o valor corrente por um novo (GOULET-CAZÉ: 2003, p.74-75).

Se a provocação cínica era uma pedagogia da alteração de um valor corrente, isso implicava em um modo de apresentar tudo aquilo que é excluído da civilização em termos de comportamentos de animais, de povos bárbaros e de crianças. Nesta pedagogia havia uma outra visão do interdito como o incesto, a antropofagia e a necrofagia.¹⁴ O animal para a filosofia cínica, segundo a leitura de Goulet-Cazé, seria um modelo a ser imitado.¹⁵ Nesse sentido, retomar o termo “moeda viva” de Klossowski, ou ainda considerar o artista no contexto artístico-financeiro como uma efígie alterada e que altera as trocas, seria levar em consideração o valor de exposição do corpo na viabilização da obra. O corpo vai desde a exposição da forma de vida do artista, onde não estaríamos distante de *Um artista da fome*, de Franz Kafka, que se apresenta como uma aporia mesmo para a *double bind*¹⁶ das relações entre arte e mercado. Nesse corpo existe um paradoxo da economia que oscila entre a ascese e o excesso. “O método iniciado é a ascese que consiste em viver em uma extrema simplicidade tendo as mínimas necessidades possíveis”¹⁷, escreve Marie-Odile a propósito dos *Cínicos*. Mas na ascese existe um princípio de excesso, de gasto da própria vida exposta. É isso que nos leva a um outro corpo, mais próximo da própria anomalia apontada por Klossowski, que neste caso quer dizer, a relação fantasmática de valor existente entre as trocas de produtores e consumidores. Este espaço de trocas permitiria retomar a pergunta inicial de Paulo Herkenhoff (“Quanto valem como ausência?”) diante do *absens* das imagens que a ficção coordena, monta e dispõe para o nosso uso, nos termos de Raúl Antelo.

3. Efígies, exílios: migrações.

Olimar Flores Júnior em um ensaio sobre a “falsificação” da moeda de Diógenes de Sínope retoma a pluralidade de versões do episódio no relato de

Diógenes Laércio. Flores Júnior, mais que procurar uma versão – que preencha a lacuna de definitiva – reabilita vários relatos até mesmo opostos, pois tal dissonância contribui para o estofa da filosofia cínica. Na sua tradução do relato de Diógenes Laércio lê-se que:

Diógenes de Sínope era filho do banqueiro Icésio. Diocles diz que ele foi banido da sua cidade porque seu pai, que era responsável pelo dinheiro do estado, falsificou a moeda. Mas Eubúlides, no *Sobre Diógenes*, diz que o próprio Diógenes fez tal coisa e foi exilado com o pai. Aliás, ele mesmo, no *Pôrdalo*, afirma ter falsificado a moeda. Alguns dizem que ele se tornou administrador e que, tendo sido corrompido por alguns trabalhadores, foi até Delfos – ou ao oráculo Délio da sua cidade – perguntar a Apolo se poderia fazer aquilo a que era induzido. Teve, então, o consentimento para alterar as instituições políticas, mas não entendeu bem e falsificou a moeda. Depois, quando foi descoberto, segundo alguns, foi exilado, mas, segundo outros, deixou a cidade voluntariamente, com medo. Outros dizem ainda que ele recebeu do pai a responsabilidade de cuidar da moeda e adulterou-a; o pai morreu na prisão e ele fugiu; foi em seguida para Delfos e perguntou não se poderia falsificar, mas o que deveria fazer para ser mais famoso e assim recebeu o referido oráculo.¹⁸

Enfim, o tom de incerteza e a falta de precisão não permitem por completo definir uma versão específica. Estamos diante de uma espécie de testemunho incerto contido nos termos: “alguns dizem”, “segundo outros”, “outros dizem”. Mais que fornecer índices, essas marcas parecem despistar o que de fato aconteceu em torno da falsificação. Um dos êxitos da pluralidade de versões é que ela não permite o acesso do factual pelo viés da linguagem. Pelo contrário, ela expõe suas falhas, atravessando o eixo que torna claro e evidente algo que possa ser posto na História. Ou ainda, ela evidencia uma ausência, valorizando-a pelo ato de esconder, em múltiplas vias paralelas. Mesmo diante da pluralidade de versões, do apagamento de provas ou da criação de outras efígies (de moedas), a pergunta de Paulo Herkenhoff ainda não foi respondida: quanto valem como ausência?

Se o dinheiro é um documento jurídico, como afirmou Joseph Beuys¹⁹, é ainda possível se alterar as leis ou normas (*nomos*) da casa (*oiko*), inclusive pela possibilidade de inscrição de várias versões de uma obra, deixando-a no

¹⁴ GOULET-CAZÉ, M.-O. *Op. cit.* p. 75-76.

¹⁵ GOULET-CAZÉ, M.-O. *Op. cit.* p. 77.

¹⁶ Essa *double bind* (dupla ligação), por sua vez, segundo a leitura de Jacques Derrida, seria a razão e a desrazão, tomando a razão pelas suas duas bordas: por dentro e por fora (DERRIDA: 1991, p.54). A relação complexa, paradoxal inscreve artista e capital em torno do dom. O discurso do “dom” do artista ainda tem suas práticas de quem possui aquilo que não se vende. Já o dom do “donateur”, aquele que subsidia obras de arte ou práticas artísticas, não está distante da noção de gasto e dispêndio em relação ao universo da utilidade. Mesmo assim, essa confusão entre útil e inútil tornou-se um discurso ambíguo sobretudo lucrativo para muitas instituições culturais.

¹⁷ GOULET-CAZÉ, M.-O. *Op. cit.* p. 79.

¹⁸ FLORES JÚNIOR, Olimar. *Op. cit.* p. 22-23.

¹⁹ No dia 29 de novembro de 1984, Joseph Beuys participou do debate, cujo ponto de partida era uma pergunta: *Qu'est-ce que l'argent?*. Participaram do debate um antigo banqueiro e um professor de economia. Nas palavras de Joseph Beuys: “o dinheiro será liberado de sua característica de mercadoria e se tornará um regulador jurídico (...) eu tento dizer algo concreto sobre o dinheiro – que ele é um valor econômico e que é preciso chegar nisso que se torna justamente um *devant-être*, que ele se torna um *documento jurídico* por todos os processos criativos do trabalho humano ...” BEUYS, Joseph. *Qu'est-ce que l'argent?* Paris: Arche, 1994. p. 23.

limite da ausência. “O que é a economia?”, pergunta Jacques Derrida, que prossegue: “entre seus predicados ou seus valores semânticos irreduzíveis, a economia comporta sem dúvida os valores de lei (*nomos*) e de casa (*oikos* é casa, propriedade, família, lar, o calor de dentro)”²⁰

Pode-se pensar ainda que versões, boatos e rumores – de obras por ventura performáticas – alteram uma história oficial, um discurso que increve precisamente uma redação definitiva, que favorece o comentário preciso e especialista ou ainda a casa ou as linhas diacrônicas existentes nas paredes de um museu e o princípio classificatório das estantes da biblioteca. Neste caso, a condição performática (*avant la lettre*) de Diógenes de Sínope, guardando suas respectivas proporções, não estaria distante de diversos gestos de falsificação ao longo de história. Isso significa que a falsificação altera o contexto de distribuição e circulação de bens. É o que Jacques Derrida identifica como forma de partilhar: “*Nomos* não significa apenas uma lei geral, mas também uma lei de distribuição (*nemein*), a lei de partilha, a lei como partilha (*moira*), a parte dada e assinalada, a participação”²¹

Até que ponto artistas como Waldemar Cordeiro, Waltercio Caldas, Jac Leirner ou Cildo Meireles seriam atualizadores do gesto cínico de falsificar, alterando a efígie da moeda? Pensando em seus trabalhos estético-financeiros como valores de uso da anedota, o dinheiro que seria um contrato de crença entre pessoas que estabelecem uma relação política, econômica e financeira, acabaria tendo seu valor (existente e invisível) alterado. Qual seria o limite de alteração do consenso fiduciário desde Cildo Meireles até a série *Financiar art project*, de Lourival Cuquinha, obra que esteve na exposição *Contra-pensamento selvagem*, com curadoria de Paulo Herkenhoff, Cayo Honorato, Clarissa Diniz e Orlando Maneschy.²² Evidentemente que existem propostas diferentes e que há de se desenvolver hipóteses sobre cada momento como a produção do plano e da pintura no caso da cédula até a dimensão escultórica da moeda (o que acrescentaríamos a impressão no que diz respeito a gravura e ao carimbo), como muito bem evidencia Paulo Herkenhoff na arte financeira de Cildo, que buscaria, segundo ele, um grau zero da economia da arte.

²⁰ DERRIDA, *Op. Cit.* p. 17.

²¹ *Ibid.*

²² Exposição realizada no período de 23 de outubro a 23 de dezembro de 2011 no Instituto Itaú Cultural em São Paulo, no contexto da mostra *Caos e efeito*.

²³ Boris Groys, em “Art and Money”, afirma que transitar pela arte que circula no mercado aproxima-a de uma *commodity*. No terreno movediço da arte *contemporânea* a questão que pode ser posta é quando o mercado passa a ser o *motor* da história? Após Marcel Duchamp, afirma Groys, mais precisamente em seus *ready-mades*, produção e exposição fazem coincidir as obras resultantes e estas raramente podem começar a circular no mercado de arte (GROYS: 2011, p. 2). Disponível em <http://www.e-flux.com/journal/art-and-money-2/>

Após comentar obras financeiras de artistas como Marcel Duchamp e Andy Warhol, Paulo Herkenhoff apresenta o gesto “cínico” de Duchamp²³, cujo princípio de *Ready-Made*²⁴ confere uma nova efígie ao objeto encontrado na obra de arte. Talvez mais próximo de Diógenes de Sínope esteja o gesto (e não a pedagogia) de Marcel Duchamp em *Tzanck Cheque*, comentada por Paulo Herkenhoff:

In 1919, Marcel Duchamp 'paid' his dentist, Daniel Tzanck, with a drawing of a cheque to the value of US\$ 115. *Chèque Tzanck (Tzanck Cheque)* was a barter made via a representation of value. In this transaction, as theorist Thierry de Duve has analysed, Duchamp proposed the questions: Is it a cheque or a word of art? What is its exchange value?²⁵

Duchamp teria criado uma nova efígie da moeda pelo viés da falsificação? Nesse ponto, obra e boato mantém uma ligação coerente, não apenas pela falsificação. O que seria diferente da imagem dos “moedeiros falsos”, cuja figura de estilo, assinala Herkenhoff na conclusão de “Arte é money”, parece sedutora: “não há valor falso, não há falso peso nem falso metal nesse circuito de clareza”. A falsificação aqui é posta a prova. A desconfiança também vem de Marie-Odile Goulet-Cazé, quando ela insiste que a palavra “falsificação” talvez não seja o termo mais apropriado para designar o ato de Diógenes. Incluímos deliberadamente Duchamp. A história do cheque de Duchamp não se circunscreve apenas neste registro. Há um outro ponto que a alteração da efígie provoca, o valor da anedota, uma espécie de arma do boato e do rumor que desvaloriza algo pelo riso. O tom da anedota é importante para um tipo de pensamento filosófico e artístico. Ele enfatiza e exhibe outras versões no entorno, como a relação entre Duchamp e seu dentista, que também era colecionador ou ainda na reaquisição do cheque, seu resgate, feito pelo próprio artista em um valor bem superior a 115 dólares. Sendo assim, fazendo eco a pergunta de Duchamp (e Beuys perguntará mais tarde em torno do dinheiro), prolongamos a questão: como os valores podem ser alterados a partir da ausência? Em termos de circuito, se uma moeda falsa consegue cumprir todo o percurso do ciclo

(último acesso em 09/04/2012). O interessante de ler nos textos de Groys e Herkenhoff é a relação de disjunção e conexão entre o “e” (*and*) e o “é”, o que também pode ser lido como uma relação de exclusão e inclusão, tão cara aos movimentos voluntários e involuntários do capital financeiro. Estamos diante de algo que é mais que um jogo de palavras: *Art and money*, arte é *money* (Ao se valer de um sintagma anglófono, Paulo Herkenhoff permite uma leitura do “money” pela gíria de um dinheiro “gringo”, estrangeiro, que por sua vez seria mais valorizado, algo que foge da análise de Boris Groys).

²⁴ DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe*. Flammarion, 1994, p. 49.

²⁵ HERKENHOFF, Paulo. *Cildo Meireles*. London: Phaidon, 1999. p. 43.

²⁶ DERRIDA, *Op. cit.* p. 194.

econômico, isto é, como afirmou Derrida, se ela tem o êxito de se passar por uma boa moeda, ela não se difere da moeda que ela imita fraudulentamente.²⁶ No entanto, chega uma hora a qual o sistema de crenças é atingido e a circulação é interrompida. A fraude joga continuamente com as margens de tempo. Seu êxito seria passar despercebida na circulação: por isso um artista como Cildo Meireles se apropriará de modo oportuno dos circuitos criando “inserções”. No entanto, aquilo que poderia ser chamado de prejuízo, pode ser tudo o que é identificado como descontínuo dentro de uma continuidade.

Uma vez que a fraude é constatada, ela cria uma descontinuidade na circulação de bens. O que resta perguntar diante desse aspecto seria quais gestos fazem economias diferentes se contraporem, cujo acordo está sujeito sempre a por em questão o valor venal de uma obra e mais: sua especulação (que implica na posição dos zeros). A aparente característica infinita do dinheiro (zeros à direita) cobre o mundo em camadas finitas, precárias. O zero à esquerda ainda pode ser um posicionamento que indissocia a experiência e a matéria (do corpo) para extrair do presente as ausências capazes de se reorganizarem em ficções críticas ou em termos de pertinência histórica sem centro absoluto. Zero à esquerda, pequenos gestos muitas vezes sem lugar, sem centro, mas que por serem mínimos, possuem a coerência da unidade, do um.

TESSITURAS IMAGÉTICAS ENTRE O DOCUMENTÁRIO A MAÇÃ E AS NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS

Rafaela Rodrigues da Conceição¹ e Zenite dos Santos Lima²

¹ Pedagoga e mestranda do Programa de Pós-graduação Contextos Contemporâneos e Demanda Populares (PPGEduc/UFRRJ). Atualmente é bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Participa desde 2006 no Grupo de Pesquisa Estudos Culturais em Educação e Arte (UFRRJ/UERJ). E desenvolve pesquisas nas áreas de cinema, cotidianos, currículos e pedagogia da imagem.

² Pedagoga e mestranda do Programa de Pós-graduação Contextos Contemporâneos e Demanda Populares (PPGEduc/UFRRJ). Participante do Grupo de Pesquisa Observatório de Educação Especial e inclusão educacional: políticas públicas e práticas curriculares (UFRRJ/IM). Atualmente trabalha no PARFOR dentro da UFRRJ. Desenvolve pesquisas dentro da educação especial, especificamente, sobre a relação professor-aluno com deficiência mental.

Prelúdio

O documentário iraniano *A maçã* de Samira Makhmalbaf – jovem cineasta ganhadora de diversos festivais mundiais, narra uma história verídica sobre duas irmãs – Massoumeh e Zahra, que foram aprisionadas em casa pelos pais durante 12 anos. As mesmas não sabiam falar e não tomavam banho há anos.

As irmãs “sofriam” repetidas opressões do pai por este persistir em mantê-las confinadas, podendo elas, interagir apenas com ele, um homem desempregado e preso aos costumes religiosos e sua mãe, uma mulher cega e submissa. Vale ressaltar que além de ser uma história verídica, o drama foi filmado/protagonizado pelos próprios sujeitos envolvidos na história, ou seja, eles representam a si mesmos no filme. Sobre esse aspecto, concordamos com Lima (2012) por abordar que “esse esfacelamento das fronteiras entre ficção e documentário, leva ao hibridismo das imagens, ora em um registro bruto, ora com um zelo pictórico incomum, é nítida influência, na jovem cineasta”.

Diante de um abaixo assinado feito pelos vizinhos, o pai é obrigado a ensinar as filhas algumas habilidades essenciais, como por exemplo, fazer comida e ajudar nos serviços domésticos para não perder a guarda das filhas para a tutela do Estado. E é nesse contexto problemático e polêmico, que o documentário se desenvolve.

Entendendo os filmes através de Pedagogia da imagem

Hoje, podemos dizer a partir dos estudos sobre a Pedagogia da imagem que a sociedade contemporânea situa-se através das visualidades e que as constantes representações, identificações, expressões e significações que realizamos, nascem mediante a sua ligação com as imagens existentes no seu cotidiano.

Acreditamos que as imagens e narrativas nos permitem conhecer como procedem as vivências para se ensinar, em um contexto tão desafiador, assim como

perceber as significações que as experiências possuem diante dos movimentos identitários que realizam. Nesse sentido, optamos pelo documentário, por entender que a linguagem audiovisual organiza formatos contemporâneos de visibilidades no domínio público, interferindo em leituras e visões de mundo, intervindo nas identidades e transformando as compreensões sobre as realidades do ser humano. Concordamos com Freire (1987, 48) quando ressalta que “a educação autêntica, não se faz de “A” para “B” ou de “A” sobre “B”, mas de “A” com “B”, mediatizados pelo mundo”. Mundo este que:

[...] impressiona e desafia a uns e a outros, originando visões ou pontos de vista sobre ele. Visões impregnadas de anseios, de dúvidas, de esperanças ou desesperanças que implicam temas significativos, à base dos quais se constituirá o conteúdo programático da educação. Um dos equívocos de uma concepção ingênua do humanismo, está em que, na ânsia de corporificar um modelo ideal de “bom homem”, se esquece da situação concreta, existencial, presente, dos homens mesmos (Ibidem, p.48).

Diante desse complexo, o filmes podem ser pensados como uma ferramenta que nos chama para um conversa, ou seja, nos aproximam das imagens a ponto delas intervirem na construção das suas identidades.

Freire (1987, p.45) nos ajuda a entender como o diálogo é muito mais que a troca de palavras, o autor aborda que este é “o encontro em que se solidariza o refletir e o agir de seus sujeitos endereçados ao mundo a ser transformado e humanizado, não pode reduzir-se a um ato de depositar ideias de um sujeito no outro, nem tampouco tornar-se simples troca das ideias a serem consumidas pelos permutantes”.

Portanto, é essencial captarmos as visões, anseios, dúvidas, esperanças ou desesperanças dos sujeitos através do diálogo, ou seja, da conversa. Freire aborda que o diálogo é a historicização e não um produto histórico, sendo ele um movimento e um encontro. Move-se abrindo a consciência para a infinitude e encontra-se com “o refletir e o agir de seus sujeitos endereçados ao mundo e ser transformado e humanizado” (FREIRE: 1987, p.45).

Um pequeno olhar sobre a cultura dos pares na visão de Vygotsky

Vygotsky proporcionou uma contribuição significativa ao estudo de cultura dos pares ampliando seu conceito de Zona de Desenvolvimento Proximal – ZDP. Como afirma ser a:

A distância entre o nível de desenvolvimento real, que se costuma determinar através da solução independente de problemas, e o nível de desenvolvimento potencial, determinado através da solução de problemas sob a orientação de um adulto ou em colaboração em companheiros mais capazes (VYGOTSKY: 2003, p.112).

O autor defende a influência da colaboração de outrem, especialmente mais experientes, para o desenvolvimento infantil em fazer algo que certamente não faria ou talvez não soubesse que poderia fazer. Em uma das cenas do documentário podemos confirmar a afirmativa do autor, ou seja, aparece uma assistente social indo ao encontro das irmãs a procura de maiores informações sobre o caso. Após ver grades na entrada da casa, a assistente questiona o pai das meninas sobre a situação de sobrevivência na casa. Na cena seguinte, a mesma retira as meninas na casa levando-as para um banco numa praça. Após o acontecido, uma das irmãs é interrogada pela assistente e a outra brinca e se diverte com a câmera e com o microfone.

Assim, Vygotsky acredita que o ser humano nasce apenas com recursos biológicos, mas com a convivência social, com seus valores e sua cultura, esses recursos concretizam o processo de humanização (de desenvolvimento humano), essencialmente possível por meio do processo ensino-aprendizagem.

Exemplo disso pode ser visto na cena em que as irmãs brincam de amarelinha por veem e se comunicarem com outra menina que realizava sozinha a brincadeira. Mesmo com dificuldade de se comunicar, elas começam a brincar desta atividade que nunca fizeram antes, mas que a interferência do outro mais experiente foi capaz de introduzi-las no meio.

Processos de comunicação

Para Vygotsky o sentido de uma palavra é a soma de todos os eventos psicológicos que a palavra desperta em nossa consciência. Já o significado é apenas uma das zonas do sentido. É durante a internalização dos conhecimentos externos (culturais), enquanto reconstrução interna e subjetiva dos sentidos e dos significados, que a linguagem (fala) tem papel central. Cabe a ela controlar, planejar e ordenar o pensamento para que ocorram os processos intelectuais superiores.

A comunicação exerce um grande papel para a compreensão do desenvolvimento humano. Seu conceito é central para a perspectiva sociocultural, tendo em vista sua relação indissociável com a intersubjetividade. Percebemos tal afirmação em outra cena, que mostra uma maçã pendurada em um barbante e uma das irmãs tenta pegá-la, mas alguém puxa o barbante e ela não alcança seu objetivo. Na cena, a menina não chama a maçã pelo nome, ela só aponta e pula para pegar a mesma e emite um som parecido.

Esta cena mostra, embora desse para entender que seu objetivo era comer a maçã, uma das meninas não conseguia expressar verbalmente o que queria, entendendo que ela não era uma criança muda, só não exercitava sua fala.

Vygotsky (1989: p.132), afirma que as palavras além de exercer um papel essencial no desenvolvimento do pensamento, também tem sua importância na evo-

lução histórica da consciência num âmbito geral. Para o autor o entendimento das relações entre pensamento e linguagem é primordial. Diante da teoria Sócia histórica, pensamento e linguagem são duas vertentes distintas e independentes. “Uma palavra é um microcosmo da consciência humana”.

Entretanto, o pensamento só trana a ser verbal e a linguagem racional em um determinado momento do desenvolvimento filogenético, que ocorre a junção da linguagem e o pensamento.

Segundo a visão de Hall (1997) a cultura é um conjunto de valores ou significados compartilhados sobre o funcionamento da linguagem como artifício de significações que só poderá ser compartilhado se linguagem for acessível, onde a mesma funciona como princípio de representação. Ou seja, as representações, através da linguagem se tronam um fator principal para a produção do significado, entendendo que o próprio é difundido como resultado de uma prática de significações.

Não existe uma regra para o surgimento dos significados, o que acontece é que a linguagem por si só, é um espaço cultural compartilhado em que se dá o cultivo de significados através das representações. Ainda de acordo com o autor, a cultura é determinante para formação humana enquanto sociedade é ela que diz em uma determinada sociedade.

Desde crianças viramos sujeitos culturais. Tais conhecimentos nos permite conviver em nossa cultura interagindo com outros em sociedade, através da capacidade de se expressar e comunicar-se.

A cultura não vem pronta, não é genético ela se transforma ao longo do tempo se atualizando de acordo com as produções coletivas decorrente do desenvolvimento de experiências vividas nas gerações passadas.

Na cena que mostra um livro religioso fica fácil observar que um instrumento está sendo utilizado como artefato. Hall (1997) aponta que os seres humanos tem um artefato que ilustram a sua própria cultura e isso é algo em comum entre os sujeitos.

Possíveis conclusões

Diante desse composto, o presente artigo procurou pensar os fatores sociais, culturais, identitários e patológicos que podem ser englobados na relação tecida entre as irmãs e a sociedade. Buscamos compreender como o hibridismo das imagens, são marcados pela junção entre ficção e documentário. Assim, o documentário ratifica, a importância que os sujeitos possuem em garantir sua autonomia e o direito de vida em sociedade. Portanto, as inúmeras imagens mostradas no filme, oferecem por meio de suas problemáticas uma tradução sobre os pensamentos e significações que os indivíduos podem construir sobre a sociedade, revelando a complexidade do conhecer/reconhecer o desconhecido.

Referências Bibliográficas

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 28 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

HALL, Stuart. *Representation: Cultural representation and signifying practices*, 1997.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LIMA, Wanderson. *A maçã* (Samira Makhmalbaf, 1998). 46 ed/março 2012. São Paulo: Revista Universitária do Audiovisual, 2012.

< <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=2192>>

VYGOTSKY, L. S. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A formação social da mente*. Martins Fontes, São Paulo, 2003.

EM BUSCA DO ENCONTRO COM O ESPAÇO URBANO

*Fernanda Manéa*¹

¹ Mestre em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil. Bacharel em Artes Visuais – Ênfase em Desenho pelo Instituto de Artes da UFRGS, Brasil. Como artista, realizou as mostras individuais *Intervenções Interferidas SMC* – Paço Municipal, Porto Alegre/RS; *Intervenções Simultâneas: paisagem in arquitetura*, Jabutipê Porto Alegre/RS; *Intervenção Urbana: da gênese à efemeridade do desenho sob o olhar da cidade*, Guarulhos/SP. De suas participações em mostras coletivas, destacam-se: *SEU – artista convidada*; 6º Vaga-lume - *Mostra de vídeo experimental, I. A. da UFRGS*, Porto Alegre; 16º Encontro de Artes Plásticas, Atibaia/SP; 61º Salão de Abril, Fortaleza. 2º Salão FUNDARTE/SESC de Arte 10 x 10 de Montenegro/RS; Salão do Jovem Artista 2008 e 2006, finalista, Porto Alegre/RS. Recebeu o prêmio de 2º lugar júri popular no 7º Salão de Artes Visuais de Guarulhos, Guarulhos/SP.



Figura 1. Fernanda Manéa, Intervenção e Fotografia. Salvador/BA, 2009. Fonte: acervo da artista.



Figura 2. Fernanda Manéa, Intervenção e Fotografia. Porto Alegre/RS, 2009. Fonte: acervo da artista.

O *devir* estimulado por manchas, imagens apropriadas, esboços, entre outros documentos (como disparadores de ideias), encontra um referencial no *Trattado della Pittura* de Leonardo Da Vinci, na forma como esse disparo da percepção

O desenho surge em meu trabalho inicialmente como uma ideia no espaço mental; ele é provocado por uma imagem, uma recordação ou um devaneio do olhar, que, por sua vez, acarretam uma série de outras imagens-lembranças. Estas podem ocorrer no atelier, revisitando documentos ou por meio do olhar e do *devir*, desperto durante uma caminhada, na qual o encontro, a observação e coleta incentiva a ocorrência dessas imagens mentais que materializo na superfície do papel ou diretamente sobre a parede, conforme as figuras 1 e 2. Alguns desses materiais coletados são transformados em suporte para o desenho ou são colecionados e usados como modelos.

Esses fragmentos de objetos encontrados e imagens aparentemente descompromissadas (vulgares) me interessam por proporcionarem um *devir* para o olhar, um mergulho na percepção; podem inspirar formas, ideias, texturas, como remeter a um momento, uma sensação desencadeadora de uma sequência de memórias, desejos e, conseqüentemente, desenhos. Esses documentos são disparadores de ideias, imagens mentais e desenhos, mas os desenhos não têm o objetivo de ser uma cópia, um retrato tal qual, mas a captação daquele momento perceptivo. Segundo o modo de ver de Charles Baudelaire, “o aspecto geral sob o qual se vê as coisas é, sobretudo, fantástico, ou melhor, o olhar que lança sobre as coisas é um tradutor naturalmente fantástico [...]”, (2008, p. 63).

Leonardo da Vinci percebe que a exata comunicação entre natureza e arte reside em um, assim chamado, objeto-lei: o olhar. No *Trattato della pittura*, escreve sobre o seu interesse nas imagens que se formam espontaneamente em nós por meio de uma força interior.

(*devir*) se processa por intermédio de um impulso interior, levando Da Vinci a considerar o *esboço semiautomático*, o rabisco, mais do que o registro de uma inspiração, podendo também tornar-se a fonte de mais inspiração.

Leonardo Da Vinci propõe estimular a mente autoinduzindo-se a um estado de devaneio relaxando os controles, de modo que a imaginação comece a brincar com as manchas e formas irregulares, as quais, por sua vez, ajudavam-no a entrar em uma espécie de êxtase, no qual suas visões interiores podiam projetar-se sobre os objetos do mundo externo. Da Vinci sugere uma nova capacidade inventiva, chamada *forma semipercebida*, obtida a partir da observação das manchas ou das nuvens no céu, combinada com a meditação (introspecção). Apesar de parecerem muito ambíguas, essas configurações despertam o espírito para novas invenções ao olharmos para paredes em ruínas, brasas incandescentes, pedras matizadas, pois essas formas podem evocar estranhas criações.

Sou da opinião de que não se deveria desprezar aquele que olhar atentamente para as manchas da parede, para os carvões no fogo, para as nuvens, para a correnteza da água ou outras coisas similares, as quais, se bem consideradas, proporcionarão que você encontre nelas invenções extraordinárias, que despertam o espírito do pintor para criar novas composições diversas: de batalhas, de animais e homens, paisagens, demônios e outras coisas fantásticas. Tudo, enfim, servirá para engrandecer o artista, pois fará com que você honre as coisas confusas, pois despertam o gênio para novas invenções.² (VINCI: 1944)

As percepções, ideias e lembranças que materializo em meus desenhos e intervenções acontecem de forma espontânea. Somente depois, refletindo e revisando o trabalho ou seus registros, procurando encontrar os significados, que vou entender o que estimulou a sinestesia, os porquês dos critérios e escolhas.

A sinestesia seria a sensação secundária que acompanha uma percepção inicial, condição em que a impressão de um sentido percebido estimula outra sensação, lembrança ou imagem. Ou seja, é uma sensação percebida em um determinado lugar devido a outro estímulo; percepções e sensações interconectadas por processos sensoriais. A sinestesia é o que move o olhar, projeta o *devir* e também pode estar presente na percepção, principalmente se o observador unir as possibilidades de sinestesia que a situação entre obra, lugar

² Tradução da autora "Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie de' muri, o nella cenere del fuoco, o nuvoli o fanghi, od altri simili luoghi, ne' quali, se ben saranno da te considerati, tu troverai invenzioni mirabilissime, che destano l'ingegno del pittore a nuove invenzioni sí di componimenti di battaglie, d'animali e d'uomini, come di varí componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose, perché saranno causa di farti onore; perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nuove invenzioni."

e sua própria presença proporciona. Segundo Dirceu Villa, Charles Baudelaire confere à sinestesia o valor de "[...] mágica mistura e correspondência, algo que ele [Baudelaire] encontrava na arte que mais lhe suscitava interesse, fosse a poesia ou a pintura: elas estão imbuídas de qualidades sensoriais intercambiáveis" (VILLA apud BAUDELAIRE, 2008. p.29). Além do que se produz, arte é também o que vivemos e sentimos.

Charles Baudelaire defendia a proposta de que sons, cores e cheiros estão misteriosamente correlacionados e que essa ligação é intrínseca à natureza das coisas, portanto, potencialmente perceptível a todo ser humano e não necessariamente ligada à sensibilidade do predestinado ou do maldito.³ "Aquela embriaguez anamnésica em que vagueia o *flâneur* pela cidade não se nutre apenas daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar; com frequência também se apossa do simples saber, ou seja, de dados mortos, como algo experimentado e vivido" (BENJAMIN: 1985, p.186).

Meu método de trabalho utilizando a sinestesia se dá sob a da forma de associações; como transformar imagens e texturas de objetos observados em uma combinação fantástica. Outro exemplo de como a sinestesia pode incitar a criação (e vir a ser um método), conforme Max Ernst escreve:

No dia 10 de agosto de 1925, uma alucinação visual insuportável conduziu-me à descoberta de meios técnicos que levaram à percepção clara da lição de Leonardo. Começou com uma recordação de infância. O assoalho de acaju de imitação, que se encontrava defronte da minha cama, desempenhou um papel de provocador óptico para aparecer, como que por encanto, uma visão no meu estado meio sonolento. [...] Tive uma visão que me fixou o olhar nas tábuas do chão, onde mil esfoladelas tinham deixado os seus traços. (BISCHOFF: 1993, p.33)

No texto de Max Ernst, no qual escreve "O assoalho de acaju de imitação, que se encontrava defronte da minha cama", oculta-se a *Madeleine* do romance de Proust, *Em busca do tempo perdido*. Como no romance de Proust, o gosto do bolinho desencadeia uma explosão de recordações⁴ (sinestesia), os veios de madeira são como janelas para um mundo de aparências ópticas até ali ocultadas pelo muro da racionalidade.

³ Predestinado como eleito, escolhido, indivíduo vidente ou relacionado com algum tipo de ritual adivinhatório ou satânico. Maldito refere-se aos termos anteriores, como também aos poetas malditos, conhecidos por seus hábitos autodestrutivos, como abusar do uso de drogas, frequentar ambientes de prostituição, miséria, crime e violência, como Baudelaire, Lautréamont

⁴ "[...] no momento em que o narrador molha sua *Madeleine*, um bolinho de forma ovalada, numa taça de chá, e nesse momento produz-se uma rememoração. E o bolinho é isso, uma einsteinização do tempo, ou seja: no espaço do bolinho está concentrada, de certo modo, toda uma história" (MAFFESOLI Apud SCHULER, 2008, p. 538).

Nas minhas intervenções em ruínas, a obra não será exposta em um espaço consagrado às artes, mas inserida no espaço urbano, tornando-se parte da situação, transitória e efêmera como ele. O caráter provisório dessas intervenções evidencia uma postura de desapego com relação à preservação e durabilidade da obra. O uso de materiais precários e efêmeros possibilita que a arte se desgarre de seus aspectos mais objetivos e mercadológicos: o valor não está mais ligado exclusivamente à materialidade, mas ao fazer.

Enquanto obra aberta, meu trabalho possibilita uma fruição, uma leitura tão múltipla quanto diversas forem as experiências e compreensões de mundo individuais, como em um processo de espelhamento espectador/obra. Sua apreensão pode se dar de maneira diversa, inusitada. Na contemporaneidade, devido à rápida evolução tecnológica no campo visual o modo de olhar atual é também alterado, permeado pelo cotidiano acelerado, pelos espaços e tempos sobrepostos. O observador diante da intervenção experimenta a liberdade, a infinita riqueza de possibilidades de combinações com projeções inconscientes, que se multiplicam quando considerada a complexidade de relações possíveis das intervenções (desenhos de corpos) com os prédios abandonados (corpos em ruínas) e a cidade.

Trato em meu trabalho o tema da efemeridade, da impermanência dos corpos, tanto na figuração dos desenhos quanto nos locais em ruínas, escolhidos para as intervenções. Pensando a cidade a partir das desconstruções, das ruínas, espaços vazios e temporários, como atelier, espaço de ação e de reflexão no qual a coleta, a fotografia e o desenho atuam como objetos de registro. O espaço urbano serve de suporte como um multiplicador, proporcionando às minhas intervenções um alto grau de visibilidade e interatividade, considerando a relação entre os elementos: o corpo, espaço, desenho, os passantes, o fluxo urbano, a arquitetura e a paisagem. O suporte não como meio de conservar a memória, mas sim reelaborá-la.

Referências Bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles-Pierre. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Hedra, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BISCHOFF, Ulrich. Max Ernst: *Para além da pintura*. Lisboa: Taschen, 1993.

VILLA, Dirceu. Introdução do livro Baudelaire, Charles-Pierre, *Escritos sobre arte*. São paulo: Hedra, 2008.

VINCI, Leonardo da. *Trattato della pittura*. Buenos Aires: Joaquim Gil, 1944.

ANDY WARHOL E O GOSTO POPULAR

Susana de Castro¹

¹ Doutora em filosofia pela Universidade de Munique. Mestre em filosofia pela UFRJ. Professora concursada da UFRJ desde 2004. Autora de diversos livros, como *Mulheres das tragédias gregas: poderosas?* Coordena um grupo de pesquisa de gênero, com financiamento do CNPq. O grupo – onde atuam diversos pesquisadores, de diversas áreas e instituições – tem o objetivo de fazer um levantamento bibliográfico da produção sobre questões de gênero atual, e, mediante o uso de algumas ferramentas conquistadas na leitura dos textos seminais, mapear os estereótipos das mulheres difundidos pela mídia brasileira (blog: <http://gênero-reconhecimento.blogspot.com>).

URL: <<http://sites.google.com/site/susanadecastroamaralvieira/>>

Em várias de suas obras, o filósofo e crítico de arte Arthur C. Danto reintera a importância da obra de Andy Warhol para a filosofia da arte, pois foi quem permitiu a mudança da interrogação da filosofia da arte. Desde Platão perguntava-se “o que é arte?”, desde Warhol, e Danto, a pergunta da filosofia da arte é “o que faz com que dois objetos indiscerníveis do ponto de vista material e óptico possam, no entanto, ser diferentes? Um ser arte e o outro não?”. Somente com essa segunda formulação, continua Danto, podemos fazer verdadeiramente filosofia da arte. O marco referencial para essa mudança é a exposição em 1964 na Galeria Stable em Nova Iorque das caixas de Brillo Box de Warhol. As caixas empilhadas com a logomarca da esponja Brillo, como se estivessem no armazém do supermercado à espera de serem abertas e seus produtos colocados nas prateleiras, não se diferenciavam em nada das caixas originais de empacotamento, a não ser pelo material, de madeira e não de cartão. Para entender o significado da afirmativa de Danto, precisamos entender a posição, isto é, o contexto histórico, da obra de Warhol com relação tanto à história da arte, quanto à sociedade de sua época (que ainda, em larga medida, é a nossa), e também a fatos da sua biografia. Warhol chegou à Nova Iorque vindo de Pittsburg em 1949. Durante dez anos trabalhou com sucesso para a publicidade gráfica. Fez um nome na área de propaganda, principalmente com sua série de desenhos para o fabricante de sapatos I. Miller. Como afirma Danto (2009, p. 24) não é possível encontrarmos uma explicação clara de porque em torno de 1960 alguns artistas de Nova Iorque que não se conheciam começaram a desenvolver trabalhos que seguiam temas comuns retirados do universo da cultura de massa e propaganda, como tiras em quadrinho, anúncios e marcas de produtos, alimentos da indústria do *fast-food*, estrelas de cinema, entre outros. Todos esses artistas buscavam uma forma de expressão artística claramente diferenciada da forma de expressão da geração de artistas nova iorquinos chamada de expressionistas abstratos, que eram capitaneados por Jackson Pollak. Os também chamados ‘novos realistas’ rejeitavam a abstração e todas as suas implicações, como vanguardismo,

subjetivismos, culto ao gênio artístico. Juntos esse grupo de artistas, que incluía, além de Warhol, aquele que pode ser o seu precursor Jasper Johns, e, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, entre outros, formaram um movimento que foi batizado de ‘arte pop’. O termo ‘Pop Art’ foi utilizado pela primeira vez pelo crítico britânico Lawrence Alloway, no artigo “The Arts and The Mass Media”, para caracterizar a cultura popular de massa americana. Alloway reivindica para cultura pop de massa, particularmente os filmes de Hollywood, o mesmo alto valor a que se atribui a chamadas artes de elite como os filmes de arte, a literatura e os produtos da elite cultural em geral. Citando Ortega y Gasset (*The Revolt of Masses*), para quem as massas estão exercendo hoje funções na vida social que coincidem com as que até então eram exercidas pelas minorias, Alloway afirma que como resultado disso uma elite acostumada a definir os padrões estéticos, descobriu-se como não mais possuindo o controle total de todos os aspectos da arte. Para ele, é impossível avaliar as artes dos *mass media* segundo os códigos estéticos pastorais e de uma classe privilegiada, pois a *mass media* seria urbana e democrática¹. Quando Alloway usa a *pop art* para caracterizar a *mass media art* ele não está pensando especificamente nas artes plásticas, no entanto, como sabido, esse termo ‘pop art’ passou a caracterizar, principalmente, o movimento artístico contemporâneo que surgiu na década de sessenta em Nova Iorque, e que durou cerca de sete anos (até meados de 1967). De qualquer forma, Alloway acerta em cheio na sua descrição da *pop art* como urbana e democrática, em contraponto a uma arte pastoral e elitista. De fato a arte pop vai questionar e separação entre o bom gosto e o gosto popular, entre *high art* e arte de massa. Além disso, cenas idílicas ou da natureza, como, por exemplo, a leitura de uma carta, a natureza morta, o piquenique no parque, o nu feminino, somem da obra desses artistas ‘realistas’, e os motivos passam a ser os produtos industriais e da cultura de massa. O chamado gosto popular é uma referência fundamental para esses artistas, pois não estão mais preocupados em mostrar a beleza, como na arte figurativa tradicional, ou o a vida interior do artista, como no caso dos expressionistas abstratos, mas sim o gosto popular. As imagens espalhadas através da propaganda e das mídias de massa, com suas cores fortes (em contraste com as cores suaves, pastéis da arte pictórica tradicional) expressam justamente esse gosto popular e, por isso, tornam-se objetos de referência para os artistas pop. No caso de Warhol especificamente, esse gosto popular tem um caráter mais forte, pois ele identifica-se com ele.

Warhol tem uma origem muito humilde, conhecia bem de perto a privação e a pobreza. No entanto, reverenciava desde pequeno o glamour das estrelas do cinema de Hollywood (SHERMAN & DALTON: 2010, cap. 1), e, além disso, foi artista de propaganda durante quase uma década. Podemos constatar essa identificação através de uma série de cinco quadros seus expostos pela primeira vez nas vitrines da loja Bonwit Teller no início de 1961: “Anúncio”, “O pequeno rei”, “Super-Homem”, “Antes e depois” e “Popeye de sábado”. O primeiro é baseado em uma montagem de anúncios de jornais em preto e branco, para

tintura de cabelo, para adquirir braços e ombros fortes, para remodelar o nariz. Na mesma linha, “Antes e depois”, também é um anúncio que representa dois narizes, o primeiro pontudo e feio, antes da operação plástica, o segundo depois da operação plástica, bonito e perfeito. Esses quadros de anúncios de produtos que oferecem melhora na aparência física e os outros que retratam super-heróis com superpoderes, representam, como muito bem observado por Danto (2009, p.19) muito bem a psicologia do homem e da mulher ordinários. Busca-se o tipo de felicidade prometida pelos anúncios. Como a maioria de nós não possui a beleza exclusiva dos atores e atrizes do cinema e da televisão, uma causa de nossa angústia ordinária, é a nossa aparência física. Insatisfeita com ela, lemos com atenção os anúncios que prometem esta ou aquela transformação física. Temos a esperança inextinguível de que existem modos fáceis de conquistarmos a saúde e a felicidade (DANTO: 2009, p.20). Os super-heróis também prometem ajuda e esperança.

Essa transformação da arte pela arte pop, sua ruptura com as barreiras entre a arte popular e a as belas artes, refletia uma transformação profunda na sociedade. A *pop art* representou o rompimento com o espírito do modernismo (DANTO: 2009, p.31; WYSS: 2004, p.21), que não admitia a mistura de estilos, tendências, motivos e orientações. É evidente que outras correntes e estilos artísticos, como, por exemplo, o cubismo, já operavam com as coisas redundantes do cotidiano, como bule de café, garrafas, instrumentos musicais. Também o dadaísmo questionava propositadamente o bom-gosto com peças provocativas e efêmeras. Porém, tanto o cubismo, quanto o dadaísmo representam movimentos de vanguardas. Seus representantes consideravam-se os eleitos da arte, aqueles que traçariam o caminho mais verdadeiro das artes do futuro. Ainda que possamos dizer que a pintura pop foi precursora de um novo caminho nas artes, não seria correto identificar artistas como Andy Warhol com propostas vanguardistas, pois sua obra é o avesso da ideia do artista como o interlocutor especial com os sentidos mais puros da arte. Sua obra quer propositadamente seguir o gosto popular e suas ideias não objetivam projetar na obra uma subjetividade profunda do artista. No caso de Warhol a técnica da serigrafia utilizada em muitas de suas obras lhe permitiu imprimir justamente o sentimento de alheamento e indiferença que as aproximam de uma obra industrial, produzida e reproduzida mecanicamente, quase sem a intervenção direta da mão direta do artista. Como Warhol disse algumas vezes, sua vontade era a de aproximar cada vez mais a sua produção artística da industrial e comercial, e transformar-se ele mesmo em uma máquina. Mas ainda que tenha se distanciado do ideal do artista engajado com uma busca muito especial de sentido, podemos dizer que sua obra e sua *persona* revolucionaram o mundo das artes e da sociedade de tal maneira que ainda que a pintura pop tenha acabado nos anos 60 e cedido lugar para outras correntes, a nossa Era ainda é a Era Andy Warhol, pois sua *persona* perdurou como um ícone que marcou o comportamento da sociedade americana de uma maneira geral

(DANTO: 2009, p.4). Ele ampliou bastante o universo dos cultivadores da arte. Ele se tornou conhecido entre pessoas que sabiam pouca coisa sobre arte. De certa maneira ampliou bastante o alcance da arte, retirando-a do domínio exclusivo dos museus. Quando em 1965, o Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia inaugurou uma retrospectiva de sua obra, uma multidão de pelo menos duas mil pessoas apareceu, não para ver a exposição, mas para encontrá-lo pessoalmente. Como os artistas de uma banca de rock famosa, ele e seus amigos tiveram que se refugiar no teto do prédio.

Desenhava aquilo que lhe era solicitado. Sem que se saiba muito bem porque, decidiu largar o desenho gráfico de propaganda e produzir quadros. Começou em 1960 a pintar quadros em que reproduzia tiras de histórias em quadrinhos, com marcas do estilo do expressionismo abstrato, como as gotas de tinta ‘largadas’ no quadro (*Popeye, Dick Tracy, Nancy*). Porém, fica chocado quando descobre na Galeria Castelli em outubro de 1961 os quadros que Lichtenstein tinham feito. O fato de ele também ter feito quadros de tiras de histórias em quadrinho, ainda que diferentes dos seus, no estilo, tornava inviável a Warhol continuar a produzir quadros com esse motivo. Ele precisa descobrir outra via, se quisesse entrar para o mundo da arte pop. Ao seu amigo, o cineasta De Antonio mostra dois quadros da garrafa de Coca-Cola, o primeiro com marcas da presença das pinceladas, e o outro em que reproduz mais ou menos fidedignamente a garrafa. De Antonio foi taxativo, o primeiro era uma droga e o segundo, brilhante (DANTO: 2009, p.15-16). O dia 23 de novembro de 1961 é, porém, o dia que entrou para a história da arte, pois foi nesse dia que nasceu a ideia de pintar a lata das sopas Campbell que alçaram Warhol definitivamente ao mundo da arte pop. Segundo seus biógrafos (SCHERMANN & DALTON: 2010, p.87-88; SABIN, p.45; INDIANA: 2010, p.83), Warhol pagou \$50 à arquiteta de interiores e negociante de arte, Muriel Latow, para que lhe desse uma ideia do que pintar, e esta lhe teria dito que ele deveria pintar dinheiro ou “algo que as pessoas vem todo dia, como uma lata de sopa Campbell”. Warhol prontamente acatou a sugestão de Latow.

Voltemos agora para a questão que segundo Arthur Danto a obra de Warhol nos coloca: o que faz com que dois objetos visualmente indiscerníveis, sejam, no entanto, ontologicamente diferentes, um, uma obra de arte e outro, um objeto comum?

Enquanto o objeto comum serve a finalidades práticas, o objeto de arte está carregado de significado. Interpretá-lo implica recorrer a uma série de ocorrências culturais e biográficas. É nesse sentido que a arte no sentido figurativo e belo morre definitivamente, e o que resta é apenas a arte que se pensa a si mesma e aos símbolos culturais que cercam a época do artista.

Referências Bibliográficas

ALLOWAY, Lawrence. The Arts and the Mass Media. In: <www.warholstars.org>.

DANTO, Arthur C. *El abuso de la belleza – La estética y El concepto de arte*. Trad. Carlos Roche. Buenos Aires: Paidós, 2008 (2ª. reimpressão).

----- *Andy Warhol*. New Haven & Londres: Yale University Press, 2009.

----- *The Transfiguration of the Commonplace, a philosophy of art*. Cambridge, Londres: Harvard University Press, 1981.

INDIANA, Gary. *Andy Warhol, And the Can that Sold the World*. Nova Iorque: Basic Books, 2010.

SABIN, Stefana. *Andy Warhol*. Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch, 2008 (5ª. edição).

SHERMANM Tony & DALTON, David. *Andy Warhol, o gênio pop*. Trad. Douglas Kim e Ricardo Lísias. São Paulo: Globo, 2010.

WYSS, Beat. "Pop zwischen regionalismus und Globalität". In: Grasskamp, W. et alli (orgs.). *Was ist Pop? Zehn Versuche*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch, 2004.

A CRÔNICA, A CRÍTICA E A AÇÃO

*Tatiana Drummond de O. F. Moura*¹

Alloway, 1958.

¹ Mestranda do programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura (linha de pesquisa: História da Arte) do departamento de História da PUC – Rio e bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ). Possui graduação em Licenciatura em Educação Artística pela Universidade Metodista Bennett (2005), especialista em Animação (audiovisual) pelo departamento de Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, cursando especialização em História da Arte e Arquitetura do departamento de História da mesma instituição. Tem experiência como produtora, coordenadora educativa de exposições e Professora I de Artes da S.M.E do Rio de Janeiro.

No que tange sua produção artística, curatorial, crítica e editorial, pressupõe uma vantagem e maior liberdade para aprofundar questões ainda não tocadas, submersas desde a época referida, haja vista que, tanto o mapeamento da produção cultural (incluindo o foco do presente texto: artes visuais), quanto o processo de mudanças sociais e políticas, apresenta lacunas.

Pode-se considerar que, na década de oitenta, a comunicação desempenhou importante papel e isto se refletiu nas manifestações culturais, como nas artes visuais. Pensando no diálogo estabelecido entre a arte produzida por jovens artistas da época com a crescente troca de informações e bombardeio midiático de imagens, um dos problemas para o pesquisador que pretende investigar os processos artísticos da época é, justamente, o modo como parte da crítica recepcionou a nova produção artística.

O artista multimídia que, não necessariamente, orientava sua pesquisa para a produção de objeto de arte, ou um “bem de consumo”, arriscava-se a não conseguir divulgar seu trabalho ou ser incompreendido. Assim, linguagens mais efêmeras, como a performance, não desfrutavam do mesmo espaço de análise crítica que a pintura.

Qual deve ser, então, o percurso para uma ampliação da pesquisa sobre a arte gerada por jovens artistas para além do artificialismo de uma questão tão rasa quanto a “volta à pintura”, que seria, segundo Ricardo Basbaum, talvez um problema mais europeu?

Este segundo olhar é que deveria ser privilegiado, pois salva o período de uma submissão à onda da “volta à pintura” (problema talvez principalmente europeu) e revela uma série de percursos próprios daquele momento e da arte local que conferem uma real importância ao que se fez/escreveu/discutiu então. Não apenas as ações artísticas, mas projetos de crítica, curadoria, publicações etc. também precisam ser reavaliados.

Esquecer a complexidade do circuito de arte brasileiro (devido suas peculiaridades e limitações) e, também, tomar o mercado brasileiro de arte como barômetro da produção artística em foco, provavelmente, pode-se prejudicar um maior aprofundamento do debate crítico acerca da produção artística nacional.

O cenário apresentado evidencia o problema de como o debate sobre a arte brasileira da década de oitenta tem sido registrado historicamente: reduz-se a produção artística de toda uma década a clichês mercadológicos como “volta à pintura” (conforme supracitado), “prazer de pintar” ou “má pintura”.

Um tema cujo ponto de partida foi uma parte da crítica (mais comprometida com as demandas mercadológicas) da época em questão, ancorada na Transvanguarda italiana e no neoexpressionismo. Atitude esta que, em nome do mercado de arte (e não da arte ou dos artistas), limitou a visão das obras e atividades artísticas de toda uma década, instaurando o clichê de que a pintura seria a “linguagem mestra” dos artistas da denominada “Geração 80”.

Permitiu, assim, além de um obstáculo contraproducente para a percepção da própria pintura que era desenvolvida por novos artistas, a desmobilização de um debate que, de fato, poderia apresentar-se rico, permitindo que várias questões continuassem submersas. Obstruiu-se, deste modo, uma possível reavaliação de sua história (e versões pouco exploradas) ou, até mesmo, de se apreender a arte produzida no referido contexto como um todo, em toda sua pluralidade e ebulição poética.

É uma dificuldade que apenas agrava o interesse em repensar a produção artística da época em questão, trazendo ao centro da discussão artistas e obras. Torna-se premente traçar um percurso narrativo procurando alcançar, entender em que ânimo se encontrava a discussão da arte na década de oitenta. O corpo textual (literário, curatorial e jornalístico), predominante, reserva amplo debate para a produção pictórica, um clamor pelo retorno da pintura (do prazer de pintar), o qual, de certo, respalda-se na Transvanguarda de Achille Bonito Oliva.

O texto *Italian Transavanguardia* (que pode ser considerado um manifesto), elaborado pelo crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva e publicado em 1979 na revista “Flash Art”, fora, inicialmente, um esforço para resgatar a presença da arte italiana, trazendo-a ao centro do debate do circuito artístico internacional, delineando os postulados da nova “tendência”: a *Transvanguardia*. Assim, segundo Bonito Oliva, na Transvanguarda:

A arte redescobre a surpresa de uma atividade infinitamente criativa, aberta até mesmo para o prazer de suas próprias pulsações, e uma existência caracterizada por milhares de possibilidades, desde a figuração à imagem abstrata, desde um lampejo de genialidade a textura delicada do medium, onde todos, simultaneamente, se entrecruzam e recaem na instantaneidade do trabalho, múltiplas e suspensas na generosidade deste, que se oferece como uma visão. (OLIVA: 1979, P. 19 in: *Flash Art*).

Este trecho do texto de Bonito Oliva, descreve uma situação em que o artista tem, supostamente, uma maior liberdade para construir seu trabalho a partir de seus próprios impulsos, sem ter de responder a ideias projetadas à maneira de vertentes artísticas vanguardistas como minimalismo ou do conceitualismo.

Achille Bonito Oliva, em artigo posterior, publicado em 1981 no mesmo periódico citado anteriormente, internacionaliza a ideia do denominado “transvanguardismo”, transformando a suposta tendência pictórica italiana na corrente, de certo, mais difundida pela crítica do circuito da arte internacional na época, haja vista que este discurso predominou nos anos oitenta, inclusive, ecoando no discurso crítico do neoexpressionismo.

Uma das características dos artistas transvanguardistas seria o ecletismo (tanto na temática, quanto no uso de materiais): “[...]Os fragmentos são sintomas de um êxtase de dissociação. São signos de um desejo de mutações contínuas.” (OLIVA: 1981, p.38). Esta fragmentação, segundo o autor italiano, reflete a liberdade dos artistas transvanguardistas no que tange ao seu descompromisso com a escolha de uma vertente histórica, podendo, assim, passear de forma nômade por todos os tempos históricos.

O crítico italiano, em seu texto “Avanguardia, Transvanguardia”, reitera seu discurso desde a primeira publicação na revista *Flash Art*, discorrendo sobre a sensibilidade da arte da década de oitenta que traz à tona a discussão acerca da criatividade no campo da pintura. A ideia principal presente nos escritos de Bonito Oliva sobre a Transvanguardia, era de opor a arte transvanguardista, que simbolizaria a libertação do artista de qualquer obrigação de obedecer a uma suposta linearidade histórica, dotando-a de um sentido mais hedonista, pois esta teria simbolizado a retomada do prazer da atividade criativa, à arte vanguardista que estava em voga entre os anos sessenta e setenta (em referência, especificamente, ao minimalismo e ao conceitualismo) e que, por sua vez, seria mais “cerebral”, e dependente.

Assim, o crítico italiano também procurou enfatizar que, ao contrário desta arte mais “hermética” (seja ela minimalista ou conceitual), a Transvanguardia não estaria interessada em inovações (no sentido de estar sempre tentando se diferenciar do que já foi feito em termos de História da Arte, criando novas ações, o que seria uma visão “evolucionista” da arte). Deste modo, a estratégia traçada por Bonito Oliva, consistiu em apresentar, através de um conjunto de argumentos, o que o mesmo considerava ser uma nova vertente da arte italiana. Bonito Oliva, no catálogo “Aspectos da Arte Italiana 1945 – 1988” escreveu que:

A Transvanguardia respondeu em termos contextuais à catástrofe generalizada da história e da cultura, abrindo-se em direção a uma posição de superação do puro experimentalismo de técnicas e novos materiais e tendendo à recuperação da inaturalidade da pintura, entendida como capacidade de restituir ao processo criativo e o caráter de um intenso erotismo, o espessor de uma imagem que não se priva do prazer da

representação ou da narração. À homologação linguística dos anos sessenta e setenta, a arte jovem dos anos oitenta responde, através da recuperação do *genius in loci*, das raízes antropológicas do território cultural ocupado pelo artista... (OLIVA: 1989, p.19 in: *Aspectos da Arte Italiana 1945 – 1988*.)

Achille Bonito Oliva elegeu, inicialmente, como representantes da, então, nova arte, nomes como Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino e Nicola De Maria. Devido a inclinação por artistas e obras onde a pintura se destacava em suas respectivas pesquisas, notavelmente esta linguagem torna-se um foco importante na *Transvanguardia* de Bonito Oliva.

De acordo com Bonito Oliva, o experimentalismo imediatamente anterior a esta, teria se transmutado para uma mentalidade diferente, com laços mais próximos de intensas emoções individuais e com um tipo de pintura que encontra seus valores em procedimentos e desenvolvimentos próprios. É, também, “[...]enaltecida a pesquisa particular, individual, em detrimento de um grupo ou homologação internacional” (OLIVA: 1982, p.145).

O crítico italiano também afirma que: “A Vanguarda, por definição, sempre operou em um esquema cultural de tradição idealista, tendendo a configurar o desenvolvimento da arte como uma narrativa linear.” (OLIVA: 2002, p.06). Segundo Bonito Oliva, esta é uma ideologia que sustenta uma mentalidade aos moldes do *darwinismo linguístico*.

Darwinismo linguístico, como sua própria denominação sugere, seria uma ideia (ou visão) evolucionista da arte, afirmando, assim, uma tradição de desenvolvimento linguístico por antepassados da vanguarda histórica até os mais recentes desdobramentos da pesquisa artística.

A Transvanguardia, por sua vez, em sua oficialidade teórica, assume uma postura nômade, recusando-se, assim a comprometer-se, seja com alguma ética, material ou temperamento. Simboliza a ausência intencional do logocentrismo (razão acima de tudo) da cultura ocidental.

Os artistas do Trans-Avantgarde mudaram as coisas, substituindo o mito de uma visão unitária do mundo assegurada por uma ideologia concebida para explicar todas as contradições e antinomia, com uma posição mais aberta pronto para *drift* ao longo de qualquer número de tangentes e defendendo uma visão fragmentária e experiência única e nômade (OLIVA: 1982, p. 62).

Deste modo, Oliva distingue a vanguarda (a qual atribui ser racionalista ao extremo) da Transvanguardia (ou seja, o que transcende a vanguarda), argumentando que a primeira, sucumbindo ao racionalismo, perde uma das principais características da arte: o prazer (que está diretamente ligado com a liberdade), enquanto a segunda a Transvanguardia, devido a restituição do vigor da imaginação livre das amarras da razão que, supostamente, sufocam a

emoção, resgata esta característica, pois permite-se, por exemplo, servir-se de referências do passado sem ter qualquer nostalgia do mesmo, sendo que não racionaliza a escolha de um período histórico.

O filósofo francês François Lyotard, que foi um dos mais célebres analistas da condição humana no pós-modernismo, atentou para o perigo de se “[...] jogar fora o bebê do experimentalismo com a água de banho do funcionalismo” (LYOTARD: 1984, p.71) e contribui, em seu referido texto, com uma sucinta, porém, não menos precisa, passagem crítica a Transvanguarda de Bonito Oliva:

Quando o poder é do capital e não partidário, a solução transvanguardista ou pós-moderna (no sentido de Jenck) prova ser mais adaptável do que a solução antimoderna. Ecletismo é o grau zero da cultura contemporânea em geral... Ao se tornar Kitsch, a arte conspira com a confusão que reina no “gosto” dos patronos. Artistas, galeristas, donos, críticos e público chafurdam juntos no “vale tudo” e a época é de indolência (LYOTARD: 1984, p.76).

Desconfia-se que a pós-modernidade, incluindo a arte chamada pós-moderna, nada mais é do que uma estratégia de mercado de consumo que engloba a mídia, e o mercado da arte. Bonito Oliva, acredita-se, seria um crítico que opera de acordo com estes preceitos mercadológicos, no caso gerando a tendência da Transvanguarda como estratégia de *marketing* (COELHO: 2005, p.213). De fato, o crítico é visto com desconfiança, inclusive por artistas no Brasil que vivenciaram algum “mal-estar” com o italiano, vide uma declaração do pintor Rubens Gerchman ao *Jornal do Brasil* em 25 de fevereiro de 1987, onde se refere à Oliva.

Oliva quando fez seu primeiro contato no contexto artístico do país em 1975, foi bem recebido por artistas, que o apresentaram à suas respectivas produções. A visita de Bonito Oliva foi anunciada por parte da imprensa como uma abertura a novas oportunidades, parecerias entre o crítico e os artistas. Contudo, não foi o que aconteceu. O crítico, que prometeu divulgação dos trabalhos através de uma grande exposição, apresentou um projeto cujo o custo seria inviável e, por fim, acabou não apresentando resultado. Após a visita, o italiano publicou o livro *Autocrítico automobile*, onde dedicaria nada além de duas páginas sobre sua experiência brasileira (e ainda rendeu a acusação de que a ideia da Transvanguarda seria tão-somente um subproduto das ideias dos artistas com os quais Oliva teve contato).

Embora o resultado da visita de Achille Bonito Oliva tivesse culminado em uma querela entre o crítico italiano e artistas brasileiros que o mesmo conheceu, como Rubens Gerchman, parte da crítica de arte no Brasil, especialmente alguns críticos no Rio de Janeiro como: Frederico Moraes, Roberto Pontual, Marcus Lontra, ecoaram as ideias da Transvanguarda (e da chamada *Bad Painting*) em seus textos. Assim, alguns escritos sobre arte brasileira no contexto da década de oitenta, demonstram uma clara inclinação a adotar o mote da chamada “volta

à pintura”, proposta, inicialmente, pela *Transvanguardia* e, em decorrência desta preferência, assume um tom de repúdio ao que foi produzido na década anterior, reduzindo toda esta produção artística “típica” dos anos setenta como excessivamente cerebral e hermética.

Frederico Moraes, crítico de arte, um dos fundadores da área experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1966 – 1975), apresenta, em sua crítica durante a década de oitenta, uma mudança de direção e, vários textos do autor ecoam ideias da Transvanguarda de Bonito Oliva.

O livro *Os Caminhos da arte brasileira* do crítico Frederico Moraes, onde o autor pretendeu registrar a produção artística brasileira, versa sobre as artes dos anos sessenta, setenta e oitenta, e, é possível perceber a influência da leitura sobre Transvanguarda Internacional no escrito. Frederico Moraes aparenta estar em consonância com Bonito Oliva ao afirmar que, diversamente dos anos sessenta, na década de setenta, cada artista define sua linguagem individual (dissipando o coletivismo), entrando, assim, em cena, a Metalinguagem e “Tautologia” da arte, ou “arte como ilustração da arte”. Ao mencionar o termo “Tautologia” da arte, Frederico Moraes ecoa a alcunha de “darwinismo linguístico” utilizada por Bonito Oliva para descrever a arte setentista.

São retomados os estudos da natureza, significado e eficácia da arte e seu sistema: “a mente substitui o coração, a razão volta a imperar sobre a emoção” (MORAIS: 1986, p.167). Este trecho do texto de Frederico Moraes retoma, mais uma vez, a crítica de Bonito Oliva à arte que o crítico italiano julgava como excessivamente “cerebral”. A leitura apressada, principalmente desta ideia de Bonito Oliva, foi, justamente, a mais difundida parte da crítica brasileira. Mais exemplos serão vistos a seguir.

Frederico Moraes, por exemplo, aponta em seu escrito que com a “Transvanguarda italiana”, os “Novos selvagens” alemães, a “Nova escultura inglesa” e a “Nova imagem” norte-americana, aparecera nos anos oitenta no Brasil, a “Geração 80” com a mostra “Como vai você, Geração 80” no Parque Lage. Surgem, à partir daí, vários novos artistas, sobretudo pintores “contra o caráter excessivamente cerebral e intelectual da arte dos anos 1970, esta nova geração adota um novo *slogan*: “Pintura & Prazer”.

Ainda geram-se indagações: o que, de fato, mobilizava esta crítica? Interesses estritamente econômicos, fazendo com que determinados críticos se enveredassem por um discurso pouco comprometido com as genuínas questões da produção artística da época? Ou seria, talvez, uma incompreensão diante desta arte emergente? Pode-se especular que fora uma confluência das duas hipóteses citadas, contudo, o resultado é conhecido: o empobrecimento do debate acerca da produção, devido a superficialidade da visão desta crítica pouco comprometida com uma investigação mais aprofundada sobre as questões desta nova arte brasileira em plena abertura política.

Ricardo Basbaum, em seu texto “Pintura dos anos 1980: algumas observações críticas” (publicado, inicialmente, na *Revista Gávea*, em 1988), demonstram preocupação com o debate no meio de artes brasileiro e, assim, procura recapitular criticamente como os conceitos mais internacionais da Transvanguarda de Achille Bonito Oliva, tão rapidamente absorvidos pela crítica internacional da época, foram generalizados e reproduzidos pela crítica nacional, ou seja, sem uma análise mais aprofundada (ou crítica) deste conjunto de afirmações, simplesmente aplicando de forma direta em suas análises do contexto brasileiro.

Uma observação, talvez ainda mais grave, que Basbaum faz sobre a principal corrente crítica, é, justamente, sobre o peso maior atribuído a aspectos comportamentais dos artistas da nova geração, em detrimento a uma análise direta e aprofundada da produção propriamente dita:

É interessante destacar que a ausência de uma leitura crítica em contato direto com as novas obras não prejudica a “Geração 80”. De fato, as ideias acabam consagrando-se como representativas do trabalho desses artistas desempenham um papel altamente eficiente como *slogans*, frases de efeito, chamarizes sugestivos, a um só tempo: sedutores e transgressores, fluindo através dos meios de comunicação de massa: prazer, rebeldia, alegria, espírito libertário, ocupação de novos espaços, o efêmero, a arte não cerebral etc... Mas, na falta de outra dimensão crítica mais consistente, transforma-se em frágeis conceitos, sujeitos ao consumo desgastante da mídia (BASBAUM: 1988, p.313 in: *Arte contemporânea: texturas, dicções, ficções, estratégias*).

É uma obstrução que compromete, até mesmo, a distinção entre o que vale, de fato, ser analisado na produção da época e o que deve ser descartado. Esta noção ficou prejudicada, perdeu-se. Especialmente, pois a obra, aí, acaba sendo algo secundário, um mero detalhe a ser considerado. Não há espaço para a busca de um diálogo crítico verdadeiro, visando a construção de um saber (que a produção de arte, de qualquer época, tanto carece).

Em relação ao ecletismo abordado por Bonito Oliva, Basbaum observa que não demonstra ser tão eficaz na questão da desambiguação, e o que está em jogo é, justamente, superar a ideia de ambiguidade da imagem, para atingir uma maior neutralidade. Reunir vários sistemas de arte é uma afirmação que pressupõe que os mesmos estejam desconexos, fragmentados.

Frederico Morais observa como tendência internacional, o pluralismo artístico, ou a recusa (impossibilidade) de se definir a produção artística da época em algum modelo específico, haja vista o grande ecletismo da produção em questão. Sendo assim, se havia alguma definição ou regra clara para a arte da época, esta seria o pluralismo. Além deste, houve, também, a retomada do prestígio da arte europeia, aponta Frederico, especialmente observando os artistas que

participaram da Documenta de Kassel de 1982. Embora o autor aponte para um pluralismo na arte, estranhamente, seus escritos críticos da época não mencionam outras ações artísticas como a performance, por exemplo.

O texto de Basbaum comprova que, embora parte da crítica entoasse o hino da “volta à pintura”, outras vertentes críticas compõem o cenário, inclusive compostas por artistas como Jorge Guinle, Waltercio Caldas, Tunga, Ricardo Basbaum, para citar alguns, além de críticos como Ronaldo Brito, Márcio Doctors, Paulo Venâncio, entre outros, que, por sua vez, escolhem uma abordagem mais cuidadosa diante de um circuito artístico que se desvelava cada vez mais plural e complexo.

Frederico Morais, em seu texto “Gute Nacht Herr Baselitz” ou “Hélio Oiticica onde este você?”, insiste que pintura é emoção, tem que vir do coração, que se for estritamente mental, torna-se mera ilustração de ideias. O texto em questão discorre como a arte brasileira na década de oitenta, através da “nova pintura”, deixa de lado o purismo intelectual da década de setenta (o que, certamente, ecoa Bonito Oliva).

Segundo Frederico Morais, o artista, assim, retorna à subjetividade, abandonada pela arte setecentista que, por sua vez, estaria mais interessada na objetividade. O crítico, neste trecho, menciona que, a nova pintura denotava a vontade do artista de extravasar, de forma não controlada, ao acaso, sua fantasia e beirava uma tendência oscilante entre “neofigurativo” e “neoinformalismo”. A arte, assim, deixaria de esconder-se atrás de conceitos filosóficos, ou estar refém de outras áreas do saber (MORAIS: 2001, p.225 in *Basbaum*). Esta operação garantiria ao artista restaurar sua comunicação com o público. A “volta à pintura” seria, assim, responsável pelo retorno do público aos eventos de arte, museus, galerias e bienais.

Curiosamente, embora considere que a arte da década de setenta seja, em sua maioria, uma produção hermética, excessivamente intelectualizada e, portanto, distante do público, Frederico Morais reverencia a produção de Oiticica e percebe o quanto esta produção artística ainda ecoava (e ecoa) entre os novos artistas: “Outro dia eu fui visitar o Projeto Hélio Oiticica: caí duro. Quase tudo o que andam fazendo por aí, Oiticica já fez” (MORAIS, in *Basbaum*, p.229).

Obviamente, Frederico Morais considera que Hélio Oiticica não se enquadra nesta arte “hermética” dos anos setenta. Portanto, certamente não seria justo afirmar que a arte desta época tenha sido completamente dominada pelo dito “darwinismo linguístico”, assim como nem toda a produção artística da década seguinte teria sido produzida de forma “hedonista” (prazer de pintar). O problema que se apresenta aí é a questão da generalização. Contudo, é interessante observar que o autor, neste texto, não está simplesmente definindo (encerrando o debate). É um escrito que relata sua vivência com a arte da época: “Em que vai dar isso, não sei. Por ora é o que está acontecendo, e é preciso tentar compreender antes de julgar.”

(MORAIS: 2001, p.226. in: *Basbaum*).

Durante esta época, o que percebe-se na questão da arte é o fato desta apresentar-se indissociável da política e o mercado. É, de fato, impossível apartá-los. Assim, o que está mapeado nas artes dos anos oitenta no Brasil, é apenas um reflexo deste problema, ou seja, somente passou a ter valor histórico daquela produção o que estava sendo comercializado na época. Portanto, os artistas como Jorge Guinle, Daniel Senise, Beatriz Milhazes, entre outros considerados afeitos ao gênero da pintura, de certa maneira, foram intitulados como avatares da década.

O artista “multimídia”, ligado às performances ou poéticas mais efêmeras (ou com uma ligação mais forte com as estratégias artísticas consideradas “idealistas” da década de setenta), corria à margem ao utilizar estas linguagens menos comerciais, sendo, assim, sacrificados na leitura de sua produção, haja vista que não se permitiram ser capturados facilmente pela estrutura mercadológica. Entretanto, no cenário da arte norte-americana, embora houvesse embates entre algumas correntes críticas, não se furtava a patente variedade da produção multimídia, limitando a entrada desta produção em galerias e museus, e, o que é mais grave, no debate crítico, quase que completamente para a arte que se esquivava ao confinamento em um meio mais comercial. O termo “Geração 80” transformou-se em um clichê e, certamente, o jornalismo cultural da época ajudou a cristalizar esta alcunha.

A iniciativa de organizar a exposição coletiva “Como vai você, Geração 80” no Parque Lage, partiu dos curadores: Marcus Lontra (diretor da instituição), Sandra Mager e Paulo Roberto Leal, procurando, por intermédio da mostra, abarcar a variada produção da época. A exposição aconteceu de julho à agosto de 1984. Embora a maioria dos artistas participantes fosse proveniente do Rio de Janeiro, haviam paulistas (como o grupo da Casa 7), além de artistas de regiões fora do eixo Rio de Janeiro e São Paulo. A inauguração da exposição tornou-se uma grande festa, um sucesso que superou as expectativas dos organizadores.

Assim, a exposição, por ter logrado tamanho sucesso (devido ao fato de atrair um público grande e, por isso, ser contemplada com matérias e divulgação na imprensa), tornou-se um marco. Artistas muito jovens conquistaram cedo seu espaço, devido à projeção que a mostra lhe conferiu, podendo, assim desfrutarem de sua fama, e se promoverem facilmente. Wilson Coutinho, em sua crítica “Festa e democracia na arte do Parque Lage” faz a seguinte consideração sobre o evento:

O catálogo – uma edição especial da revista *Módulo* – é normatizador. Tem depoimentos de administradores culturais, artistas da geração anterior (a maioria desconfiada) e de críticos – como sempre – colocando o movimento no Olimpo. É natural. Porque se aborrecer, cutucando uma mostra que é maior do que eles, e já dentro de uma lógica em que o mercado os obrigará a ver, ainda por alguns anos, as obras desses artistas

nas galerias, até que as revistas americanas e europeias transformem o clima da nossa arte. (COUTINHO: 1984, p.253 in: *Imediações | a crítica de Wilson Coutinho*).

Em 1987, três anos após a exposição histórica, houve uma série de ações coletivas de um grupo que ficou conhecido como “A Moreninha”. Este momento, segundo Ricardo Basbaum, encerra a “Geração 80”. A necessidade do grupo era de se livrar dos clichês criados com a exposição (e à revelia dos artistas), pois havia a sensação de que o interesse na “Geração 80” recaía muito sobre os efeitos da mesma do que na problematização poética propriamente dita, que era realmente representada pelas obras.

O grupo “A Moreninha” consistiu em um coletivo formado por artistas e um crítico (Márcio Doctors) que pretendiam reunir-se em visitas aos ateliês dos integrantes do grupo, abrindo, assim, através desta iniciativa, um canal de diálogo sobre suas respectivas pesquisas artísticas. Ou seja, de certo modo, pode-se considerar que reuniam-se com o intuito de manter um debate permanente sobre a produção, e sobre o circuito artístico no qual estavam inseridos.

Entre as reuniões, um dos integrantes da Moreninha idealizou uma história para o grupo, que consistia em justificando-se com o pretexto de iniciar uma investigação sobre os *ismos* da arte, promoveu uma “maratona impressionista” na Ilha de Paquetá. A ideia do grupo seria a comemoração dos cem anos de formação do mesmo, que deveu-se à passagem de Manet pelo Brasil. Embora Manet tivesse passado pelas águas da Baía da Guanabara, a formação do tal grupo, em si, não passava de uma ficção, uma estratégia arquitetada e anunciada como fato (através de divulgação na imprensa, inclusive) pelo grupo. Esta informação falsa foi absorvida pela imprensa que, por sua vez, a publica sem verificar a autenticidade da notícia. Certamente, mais uma forma irônica e original com o intuito de por em xeque a aclamada “volta à pintura”. O que pode se imaginar é que a relação entre arte e ficção nesta manobra remete a poética de Antônio Manuel e Cildo Meirelles (como sendo “inserção em circuitos ideológicos”). Porém, importa dizer que a ação artística culminou em um embate entre o coletivo em questão e o crítico Frederico Moraes que, por sua vez, escreveu uma crítica no jornal, ao qual, Ricardo Basbaum elabora uma resposta em carta que foi enviada ao veículo de comunicação, mas, sem aceite para publicação.

Trava-se, neste momento, um diálogo profícuo, crítico e duro, porém, necessário, sobre o que se produzia na época em termos de arte. Nota-se que foi preciso uma provocação, por intermédio da criação de uma situação, pelos próprios artistas e críticos na época (no caso, integrantes do grupo *A moreninha*: Márcio Doctors, Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta, Barrão, Enéas Valle, Hilton Berredo e vários integrantes, exceto alguns pintores que não participaram da intervenção e outros que compartilhavam de visão semelhante, Alex Hamburger,

Márcia X.), para que se iniciasse um debate aprofundado que, talvez, sem esta atitude, jamais tivesse acontecido. O segundo debate (ou, no caso, “embate”) ocorre em uma palestra de Frederico Moraes e Achille Bonito Oliva, na galeria Saramenha, que existia no Shopping da Gávea. Surge em cena os, que antes já foram tão atacados por Frederico, vestidos como garçons, infiltrados.

Pode-se especular uma associação, ou um deslocamento, entre esta intervenção e a ação dos integrantes do Grupo 6 Mãos em estação do Metrô do Rio de Janeiro (onde, também, vestem-se de garçons), relacionando-as com a performance “Garçon!” de Chris Burden na década de 1970, em que este se vestiu de garçom e serviu café em uma *vernissage*. Artistas como Ricardo Basbaum, Barrão e Alexandre Dacosta, evidentemente, não demonstravam-se indiferentes à referências (tanto nacionais quanto internacionais) de uma década imediatamente anterior a de atuação deles, lembrando que, em momento de abertura democrática do país, muitas publicações internacionais e nacionais, livros, catálogos e revistas que, até então, estavam fora do alcance de estudantes, universidades e de qualquer interessado, passaram a circular no Brasil, pois já não estavam mais sujeitas à restrições impostas pelos censores do regime militar.

O referido grupo ao qual Ricardo Basbaum integra, realiza, assim, uma intervenção não anunciada no evento, provocando, a ira do crítico italiano, que reagiu duramente, o que culminou em um confronto físico, inclusive. Basbaum, munido de um gravador em sua bandeja, gravou o embate. Certamente isto ecoa as ações escandalosas dos dadaístas que “ultrajavam” o público, quando extrapolavam os limites do que era considerado socialmente aceitável na época em suas intervenções e performances. Todavia, no contexto apresentado, a “transgressão” destes artistas do grupo “A Moreninha”, não era de caráter agressivo, ou com o intuito de chocar, mas, estava revestida de irreverência. Através da criação de uma situação irreverente, o coletivo conseguiu demonstrar, ao obter tal reação agressiva do crítico italiano, o ridículo do provincianismo referente ao circuito artístico do Rio de Janeiro. Esta ação crítica do grupo, abriu o circuito para novas discussões, propiciando desde a exposição coletiva “Lapada Show” (contando com performances de Alex Hamburger e Márcia X.) ao lançamento do livro *Orelha*, que contava com colagens, poemas, quadrinhos e textos críticos. Para o lançamento do livro, foi criado o vídeo *Orelha*, dirigido por Sandra Kogut, que amalgama linguagem documental, *Pop de video clip* e *body-art*, pois, na obra, o artista Enéas Valle é filmado durante a operação feita para “corrigir suas orelhas de abano”.

Foi pelo problema da recepção afoita dessa nova produção por parte da crítica que, deste modo, encampa a separação entre as linguagens artísticas, elencando um meio expressivo (a pintura) em detrimento de tantas outras possibilidades igualmente sedutoras às pretensões dos jovens artistas da década, impondo, assim, um limite artificial, mercadológico à produção, que despertou as ações

e formações de grupos artísticos (coletivos) questionadores deste paradoxo (pois, em plena época de liberdade de escolha, a arte é condenada a um viés apontado por uma crítica de intenções questionáveis, eliminando toda a gama de possibilidades experimentais tão próprias e fundamentais da arte brasileira e contemporânea).

“Participar
é preciso?”
Questões sobre a ideia
de participação na arte e
seus desdobramentos

VÔMITO DE IMAGENS, CONSTRIÇÃO E DIARREIA – MODOS DE REGULAÇÃO DA “PARTICIPAÇÃO DO ESPECTADOR” NA ARTE BRASILEIRA DOS ANOS 60/70

*Gustavo Motta*¹

Vômitos e excreções

É ponto pacífico que as apropriações de clichês da *pop art* sejam uma constante na obra inicial de Antonio Dias. Mas seria possível associar tais apropriações à noção de “participação do espectador”, corrente na arte brasileira dos anos 1960? E, se sim, em que medida tais apropriações se inseriam na atualização, empreendida por artistas como Hélio Oiticica, da noção oswaldiana de “antropofagia”?

Em primeiro lugar, seria preciso deixar de lado os preconceitos e contrassensos que se formaram, na historiografia da arte brasileira, acerca da ideia de “participação”:

O problema da participação do espectador é [...] complexo, já que essa participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há duas maneiras bem definidas de participação: [1] uma é a que envolve ‘manipulação’ ou ‘participação sensorial-corporal’, [2] a outra que envolve uma ‘participação semântica’. [... Esta última poderia ser definida como] a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega à obra é solicitado à completção dos significados propostos na mesma.²

O objeto artístico deixa, portanto de ser uma “obra” una, e passa a existir apenas como “sinal” dentro do “ambiente”, exigindo sua “completção” por meio da

¹ Artista gráfico e historiador de arte. Mestre em Artes, pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais na ECA-USP (área de concentração Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte, linha de pesquisa: História, Crítica e Teoria da Arte) com investigação sobre os desenvolvimentos conceituais da obra do artista brasileiro Antonio Dias nos anos 60-70 a partir da noção de arte ambiental de Hélio Oiticica. Possui graduação em Artes Plásticas pela Universidade de São Paulo (2008). Integra o Centro de Estudos Desmanche e Formação de Sistemas Simbólicos DESFORMAS (FFLCH/ECA-USP). É editor da revista Dazibao – crítica de arte. É colaborador da Companhia do Latão e da companhia II Trupe de Choque. É também participante do coletivo contradesenho de design e artes gráficas.

² Hélio OITICICA, *Esquema geral da Nova Objetividade*, in *Catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira* (Rio de Janeiro, MAM, 1967), rep. in idem, *Museu é o mundo*, org. César Oiticica Filho (Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2011), p. 96-97.

ação do observador – que passa, portanto, a ser um participador.³ Assim, já é possível notar que, nas obras de Dias, as estruturas formais da *pop* internacional não são absorvidas, mas, antes, fragmentadas, trituradas, regurgitadas. Em incontáveis ocasiões o artista se referiu elas como vômitos imagéticos – como se, recebendo uma insípida ração importada, a bulimia aparecesse como única estratégia de sobrevivência.

A conformidade da *pop art* com o mundo da mercadoria é fragmentada, e os pedaços são contrapostos a outros materiais, “subdesenvolvidos”, como estampas populares ou ambientes suburbanos. O bolo gástrico gerado, que recebe uma coloração *hot* (emprestada do construtivismo russo revolucionário), exhibe a verdadeira face dos signos *pop*: terrível (diante de sua violenta fragmentação, aglomeração e implosão) e patética (pela inversão que as cores operam no seu conteúdo publicitário).

O “brotamento” físico de coloides, saliências e bolhas que aparece em uma obra como *Nota sobre a morte imprevista* (1965) dá sinal da agitação tensa a que a unidade do quadro *pop* é submetido. Deve-se notar principalmente a importância que Oiticica atribuiu, ao escrever sobre a *Nota...*, ao caráter “ambiental” ou “participativo” do objeto preto, que “se espraia pelo espaço ambiental”, como se fosse algo totalmente independente do quadro.⁴ Somada à cor de “carne viva” da almofada intermediária, o formato do objeto preto demonstra uma escolha evidentemente irônica e que causa mal-estar: víscera, intestino, dejetos ou falo?⁵

Além disso, o procedimento de montagem de elementos díspares – plano pictórico e objeto tridimensional – subtrai ao espectador a possibilidade de obter uma interação íntegra com a obra: as imagens lhe oferecem um conteúdo semântico incompleto a ser “completado” e o *objeto* se oferece ao toque (só que ironicamente); uma coisa não diz respeito à outra. O posicionamento, rente ao chão, também reconfigura a exposição do plano pictórico, que fica deslocado: abaixo da (esperada) linha de visão, na linha da cintura ou do baixo ventre. Na prática, o plano pictórico se oferece ao umbigo do espectador. Para se adequar à perspectiva do quadro, e mirá-lo com os olhos da face, o espectador precisa se inclinar ou, de algum modo, mudar a posição dos quadris – outro convite que o artista faz ao comportamento do espectador. A ironia é perceptível em todos os níveis, da “ginga” que a obra exige do espectador ao rebaixamento da função do artista, relegado à função de “pintor de rodapé”.

³ Ver OITICICA, Hélio Instâncias do problema do objeto. in *Revista GAM*, nº 15 (Rio de Janeiro, Fevereiro 1968), p. 27-28.

⁴ OITICICA, Hélio. “Vivência do Morro do Quietão” (1966), in *Carlos BASUALTO* (org.), *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira* (São Paulo, Cosacnaify, 2007), p. 218-220.

⁵ Associando tais imagens coprológicas à morte atômica, “Nota Sobre a morte imprevista” (1965) é escatológica nos dois sentidos do termo: com sarcasmo, o destino final do homem e do mundo é associado à exposição obscena das entranhas do humano.

No período, diversas obras procuram deslocar o ponto de referência visual do espectador, ao mesmo tempo em que se inserem, com um humor de banheiro, grosseiro, no ambiente, frisando seu caráter objetal – como, por exemplo, no falo de *Acidente do jogo* (1964), cuja artificialidade é reforçada pelo brilho do material e pela coloração vermelha. Vindo de baixo, o falo de plástico mira o espectador:

Dias aborda os problemas ético-sociais através de um agressivo simbolismo erótico. Em suas obras o sexo aparece como um apelo e como uma ameaça. A participação do público em seus ‘objetos’ é puramente contemplativa, mas as formas [...] como que desejam fugir do espaço bidimensional do quadro e *penetrar* no espectador.⁶

Objeto no espaço e plano pictórico: dilacerada, a participação proposta na obra de Antonio Dias, pode-se dizer, é uma fratura exposta. A obra trata justamente da exposição dessa fratura, mediante o convite, sempre frustrado, à participação física. É deste modo que o processo da “quebra do quadro” – já existente no neoconcretismo – é atualizado em vista de um diagnóstico frente à nova situação histórica surgida com o golpe militar.

Construção

Em outra chave, Hélio Oiticica, no texto *Brasil diarreia* (1970),⁷ abordava os desdobramentos da cultura brasileira no pós-AI-5, aludindo a uma problemática nova: a da ambiguidade dos processos artísticos frente ao processo social – formulando dialeticamente a situação particular brasileira (periférica), no contexto mais amplo, “global”. Aqui, opondo-se à desejável realização do “experimental”, estaria a “diarreia”: a diluição e o ecletismo que impedem o acúmulo crítico dos fenômenos culturais e políticos (e que são associados à “falta de caráter” ampla e global da sociedade brasileira, reincidentemente paternalista, hipócrita e concentradora de renda).

A partir de 1968 – quando Dias já está no exílio, experimentando na pele a dialética entre o centro e a periferia do capitalismo, cujo desenvolvimento desigual é *combinado* – ocorre uma “virada” em seu trabalho. Da violência dos trabalhos “viscerais” sobre sexo, política e violência o artista passou para uma postura fria e distanciada, com grandes quadros-diagramas – da bulimia para a anorexia.

⁶ Artigo de capa não assinado, “A louca arte dos nossos jovens artistas”. In: *Visão – revista noticiosa semanal* (São Paulo, Companhia Lithografica Ypiranga, 1967), p. 25.

⁷ OITICICA, Hélio. “*Brasil Diarréia*” (10.02.1970). In: *Ferreira GULLAR* (org.), *Arte brasileira Hoje – Situação e perspectivas* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973). In: *Museu é o mundo* (op. cit.), p.159-165.

A postura de inversão e sequestro, no entanto, não mudou, pois, além da visualidade publicitária, também a arte dos países centrais continuou a ser objeto de inversão e crítica. Se até então o alvo fora a *pop art*, a partir de 1968 Dias passou a parodiar a *minimal art* e o conceitualismo, que tomavam o circuito internacional. O artista apropria-se ironicamente da urbanidade e racionalidade visual abstrata da *minimal* americana, assim como dos modelos analíticos e jogos intelectuais da arte conceitual, para explicitar, num outro jogo, de oposições e conflitos, a ligação dessas formas com a experiência industrial (no uso dos materiais e dos procedimentos modulares na constituição das obras) e de consumo.

A pintura registra uma linha interna que acompanha a borda externa da tela, traçando uma “caixa” interna do quadro, referente às páginas-modelo ou *layouts* de diagramação e editoração de materiais gráficos (como jornais, revistas). São grandes ‘caixas’ que “preparam” o quadro, segundo o modelo de paginação gráfica, para receber imagens. Mas essas caixas permanecem sempre vazias, o que frustra a expectativa lançada de que uma imagem venha “completar” o quadro. Se por parte de Dias a retirada das imagens dos quadros (e as sucessivas e frustradas promessas de manutenção dessas imagens) no correr de 1968 já intui a censura generalizada que viria depois do AI-5, o mesmo nexos seria confirmado e agravado quando, a partir de 1969-70, também as cores são abolidas.

Nesse sentido, seria possível encadear historicamente, nos marcos da história da arte brasileira, o despojamento progressivo da dimensão física sensível do objeto e a atenção demonstrada pela mediação da imagem da iconografia de massa em obras como *Nota sobre a morte imprevista* (Antonio Dias, 1965); *Homenagem a cara de cavalo* (Hélio Oiticica, 1966) e *Repressão outra vez – Eis o saldo* (Antonio Manuel, 1968). As “pinturas pretas” produzidas por Dias no início dos anos 1970 marcariam uma inflexão importante ao imbricar negativamente os dois procedimentos: a dimensão sensível da obra se realiza na demonstração do movimento de supressão da imagem (que está pressuposta no campo de diagramação), substituída por um campo preto.

Sem contar tela, chassi e tinta, a pintura se encontra despida de matéria física palpável (não há aqui almofadas, véus ou mantos cobrindo a imagem). Oferece-se, também, uma hipertrofia do campo visual... que se encontra vazio. Ao mesmo tempo em que o agigantamento físico enfatiza a impressão de falta visual, a dimensão funérea do campo preto oferece (sensivelmente) uma opacidade repulsiva ao observador, que se sente espoliado do gozo imagético ou informacional pressuposto. Coloca-se um problema para o espectador, que o obriga a rever toda a história da pintura, aludindo zombeteiramente à discussão do fim da pintura e ao “último quadro” de cavalete, o “Quadrado preto sobre fundo branco”, 1915, de Malevich (1878-1935).⁸ Ao mesmo tempo o observador

é levado a associar tais reflexões “altas” da cultura erudita a um modelo de diagramação de página (uma caixa gráfica preparada pra receber uma fotografia ou ilustração)...

Nessas pinturas ocorre uma inversão de sinal na comunicação, que perde sua positividade (comunicativa ou didática). Ao mesmo tempo, propõe-se um jogo de presença/ausência em relação à materialidade do quadro que se expõe. Assim, seja por meio de um deslocamento no modo de exposição, seja pela dilatação das dimensões físicas do quadro, realiza-se uma intervenção no ambiente. Por meio da “presença” do quadro diante do observador, ainda outra camada de ironia fica evidente, duplicando, na fruição, o choque dos dois elementos aparentemente desconexos: história da arte e visualidade publicitária. Se, de um lado, o volume físico do quadro faz menção à experiência objetual-fenomenológica do minimalismo, seu caráter proto ou pseudoimagético associa a experiência física do observador à experiência da vitrine ou do *outdoor* (fato que é explicitado por sua estruturação modular, tal as folhas que montam a imagem de um *outdoor*; e pela ênfase na borda branca, que delinea um quadro dentro do quadro).

No entanto, no choque, nenhuma das duas expectativas se realiza plenamente. Não se trata nem da fruição “estética” própria à *minimal*, nem do consumo imagético da experiência com a publicidade, pois as pinturas figuram apenas grandes projetos gráficos de páginas vazias. Gera-se um curto-circuito: o caráter objetual da pintura é afirmado e negado ao mesmo tempo, justamente por causa da reciprocidade e complementaridade entre os dois polos (um o negativo do outro): 1) hipertrofia da experiência *minimal* com as formas, 2) e estetização da experiência na publicidade. A obra opera inicialmente a partir da seriação *minimal* dos objetos, mas seu caráter estético-reflexivo é tensionado pela anulação que o artista realiza na experiência estética do observador, por meio da fruição alienada da visualidade publicitária.

Inicialmente, entre o golpe militar e o exílio do artista, o dispositivo “antropófago” de Dias negou-se criticamente a absorver o conteúdo das formas importadas, regurgitando-os. Após o AI-5 e a tomada de consciência de que as contradições específicas do capitalismo periférico se encontram afinadas em escala global, restava ainda um expediente a ser experimentado – nas palavras de Oiticica, ele poderia ser definido como “dissecar as tripas dessa diarreia”.⁹

⁸ TARABUKIN, Nicolai. *Le Dernier Tableau – du chevalet a la machine*, trad. Michel Pétris (Paris: Éditions Champ Libre, 1980)

⁹ OITICICA, Hélio. *Brasil diarreia* (Op. cit.), p. 163.

RASCUNHOS POÉTICOS: O CORPO COMO DIÁRIO E A IMAGEM COMO DOCUMENTO

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque¹ e Victor Venas²

Caminhos interativos

O corpo funciona como uma referência propícia, através da experiência de reencantamento que brota do desafio de desvendá-lo.

(GREINER: 2010, p. 122)

O percurso compartilhado por esses dois artistas em 2011, e os desdobramentos colhidos por eles são os geradores da reflexão aqui apresentada. O artigo apresenta a pesquisa artística “Sete tons de uma poesia” que se iniciou no Alto de Santa Cruz em Salvador/Bahia. Desde 2007, Iara Cerqueira desenvolve uma pesquisa de dança com alunos da Escola Municipal Artur de Sales, esses corpos lhe chamaram a atenção para propor uma configuração artística/coreografia em que o pensamento e o comportamento desses coautores³ dialogassem como material coreográfico de uma criação em dança em diálogo com a teoria. O percurso criativo desses artistas que se propuseram a compartilhar a criação de uma obra possibilitou a reflexão sobre o processo de criação e o modo de acessar movimentos, como também o modo de comunicar em dança com exercícios investigativos compartilhados. A improvisação explicada aqui à luz de Cleide Martins⁴ e a videografia foram escolhas para investigação prática processual e para transposição cênica.

A prática artística a ser apresentada propunha o entendimento de que há modos de se estudar dança e todos estão extremamente implicados, pois não há na feitura da dança uma separação temporal entre teoria e a prática, um não vem antes do outro quando o assunto/ação é o movimento do corpo. O percurso

¹ Artista de dança e performer. Mestre em Dança pelo PPGDança/UFBA. Cocriadora e diretora do Grupo HIS Contemporâneo de Dança (Salvador / Ba). Licenciada e Bel em Dança pela Escola de Dança/UFBA.

² Especialista em Arte-Educação e tecnologias contemporâneas pela UnB e Mestre em Artes Visuais pela UFBA. Desenvolve trabalhos com as linguagens do vídeo, da instalação e da performance com participações em Coletivas, Festivais de vídeos e Salões de Arte.

³ Utilizamos o termo coautores por participarem do processo de criação.

⁴ Cleide Martins é Doutora em Comunicação e Semiótica pelo programa de Pós-Graduação da PUC/SP, pesquisadora em dança, bailarina.

so criativo desses artistas-pesquisadores que se propuseram a compartilhar a criação de uma obra possibilitou a reflexão sobre processo de criação, modo de acessar movimentos em exercícios investigativos compartilhados e modos de comunicar em dança. Das experimentações práticas e da pesquisa teórica sobre processo de criação, foi possível reconhecer desdobramentos e a ampliação do estudo dialógico dos envolvidos.

O projeto abrange imagem em tela e corpo e suas intersecções, e tem também como referencial a discussão da vulnerabilidade social no qual esses indivíduos convivem, assim como questões pessoais ligadas à educação e professor em sala de aula que surgiram no decorrer do processo. Ambos, vulnerabilidade social e o sistema educacional compuseram *nexos de sentido*⁵ para criação da obra. Para compartilhar esse projeto foi chamado o artista e professor Victor Venas⁶ que dirigiu e o coproduziu. O projeto foi inscrito e selecionado no edital Quarta que dança da FUNCEB 2011, na categoria Trabalho de dança em processo de criação, com a pesquisa artística “Sete tons de uma poesia”. Como fora citado, à transposição escolhida para compor o argumento poético/dialógico foi a videografia e a dança. O procedimento prático para experimentação desses elementos foi à improvisação, com imagem e corpo em estímulo mútuo, estando presente também em cena durante a apresentação da obra.

Cecilia Salles⁷ (1998, p.51) enfatiza a necessidade dos artistas desenvolverem trabalhos coletivos e que esses são “impulsionadores e estimulantes, gerando reflexões conjuntas e conseqüentemente uma potencialização de possibilidades.” O exercício da prática compartilhada, reflexiva, argumentativa e propulsora de questões para o artista, no processo de criação, seja de dança, pintura ou música, possibilita a construção do pesquisador em dança, o que difere de um produtor de arte mecanizada, direcionada a uma demanda de mercado. Ao fazer um estudo reflexivo, propõe-se um despertar/refletir sobre esse/aquele processo criativo, conseqüentemente produzir conhecimento que impulsionarão novas cogitações acerca do processo de criação artística.

⁵ *Nexos de sentido* é citado por Fabiana Britto como similar a coerência. Fabiana Britto é professora do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Possui graduação em Dança pela Universidade Federal da Bahia (1987), Mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1993) e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002).

⁶ Victor Venas é artista visual e professor. Mestre em Artes Visuais pela UFBA, com participações em Coletivas, Festivais de Vídeos e Salões de Arte.

⁷ Cecília Almeida Salles é professora do programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP e coordenadora do Centro de Estudos em Crítica Genética.

Processo de/em criação

“Repetir, repetir até ficar diferente” Manoel de Barros

O objetivo do projeto “Sete tons de uma poesia” é apresentar em colaboração artística um diálogo imagem e corpo, suas intersecções e interações tendo como referencial a vulnerabilidade social dos indivíduos em formação que habitam o bairro do Alto de Santa Cruz e frequentam o ambiente escolar. Segundo Salles (1998, p.51) existe necessidade dos próprios artistas desenvolverem trabalhos coletivos e que esses são “impulsionadores e estimulantes, gerando reflexões conjuntas e conseqüentemente uma potencialização de possibilidades.” Inicialmente revisitamos o nosso processo criativo, conversamos bastante e identificamos ações criativas que culminaram em questões que chamamos de *matrizes*⁸. Durante nossos encontros inquietações regeram nossos interesses, como os sons locais, a corporeidade das crianças e suas formas de organização nesse ambiente escolar foram igualmente identificados como *matrizes*, transversalmente à: tensão nos corpos, instabilidade no tronco e a relação professor/aluno. Importante ressaltar como o trabalho com o vídeo e a improvisação como transposição e procedimento de investigação e na apresentação em cena viabilizaram os interesses estéticos do projeto.

Ao refletirmos sobre essas *matrizes* de forma compartilhada, compreende-se a lógica que rege a criação coletiva, que resultou na obra em processo “Sete tons de uma poesia”. A citação de Cecília Salles (2006, p.22) argumenta:

Essa visão de processo de criação nos coloca em pleno campo relacional, sem vocação para o isolamento de seus componentes, exigindo, portanto, permanente atenção a contextualizações e ativação das relações que o mantém como sistema complexo.

Na continuação, foram escolhidos alguns materiais de investigação como sacos plásticos, máscaras e exercícios de aula. Fizemos anotações nos cadernos, como um rascunho e nas experimentações práticas foram utilizadas músicas de repertório variado. Essas anotações serviram como guia durante nosso processo artístico criativo. O modo como o corpo aqui é entendido possibilita pensar *corpo como texto*, ou seja, fluxo de informações não estanques, interativas, com capacidade de produção sógnica e com alta complexidade organizativa. Pensar

⁸ Esse conceito é aqui entendido, segundo Cecilia Salles em sua obra *Redes da criação*, como as singularidades processuais que mostram “as interações entre as escolhas dos procedimentos no processo de construção da obra e a definição daquilo que o artista quer de sua obra” (2006, p. 125).

dança nesse contexto, significa pensar corpo como *mídia de si mesmo*⁹, em que as informações oriundas do ambiente, ao serem processadas juntamente com as informações presentes, reconfiguram-se continuamente, ou seja, significa pensar corpo como agente de negociação, um corpo que coevolui com o ambiente e, que, portanto renegocia constantemente sua coleção de informações. Segundo a *Teoria do corpomídia* (GREINER: 2005, p.131)¹⁰ “o corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão”, sob esse olhar a dança destitui autorias dominantes e dialoga com Salles (2006) e Katz ¹¹(2005) à condução de entendimentos e coerências partindo de pressupostos evolutivos darwinianos.

Com esses argumentos teóricos, parece pertinente também pensar dança como *texto sígnico*. Corpo e imagens¹² apresentadas ou/e experienciadas como informação e signos no corpo da dançarina na execução de uma obra de dança, apresentam um discurso proveniente de uma ação colaborativa e coadaptativa, corpo e ambiente. Como fora dito a improvisação foi o procedimento utilizado em todo o processo de investigação/criação e durante a apresentação da obra que, mesmo com ações estabelecidas se compõe em tempo real. Cleide Martins, pesquisadora sobre improvisação, apresenta dança a partir de uma visão sistêmica¹³ e cita: “improvisação é dança menos ordenada, mas altamente organizada. Configura um modo de organizar as informações com finalidade comunicativa.” (2002, p.54).

⁹ Corpo como mídia de si mesmo, refere-se ao conceito de *Teoria do corpomídia* desenvolvido pelas autoras Helena Katz e Christine Greiner, em que “...corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo” (GREINER: 2005, p.130).

¹⁰ Possui graduação em Jornalismo pela Faculdade Casper Líbero (1981), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1991) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997). Juntamente com Helena Katz é autora da *Teoria do corpomídia*.

¹¹ Possui graduação em Filosofia pela Faculdade de Filosofia e Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1971) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1994).

¹² Segundo Adriana Bittencourt Machado “... imagens são esses fluxos e prosseguem no tempo em ritmos lentos e rápidos, em sincronicidade e “confusões”, podendo estar sobrepostas, convergindo e até mesmo concorrendo entre si” (MACHADO: 2007, p.78). Adriana Bittencourt Machado é pesquisadora, Professora do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Possui graduação em Dança pela Universidade Federal da Bahia, Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2007).

¹³ A Visão sistêmica possibilita entender que qualquer objeto pode ser estudado a partir desse entendimento, por exemplo: um conjunto de dançarinos em cena, um conjunto de pessoas na rua, o corpo que dança, etc. Segundo Jorge Albuquerque Vieira: “Um sistema pode ser conceituado como um agregado de elementos que são relacionados entre si ao ponto de partilha de propriedades” (2006, p.88).

Durante o processo de criação artística e na atuação enquanto professora de dança da escola, surgiram fissuras que resvalaram em outros argumentos que se localizaram no discurso da professora Amanda Gurgel (RN)¹⁴. A escolha do discurso proferido pela professora como sonorização dessa pesquisa foi sugerida por Victor Venas em um determinado momento do ensaio e se situa em continuar a discussão implantada por ela, em relação à situação dos professores públicos, propondo-se nessa atuação artística uma ação continuada com função crítico/política. Todo projeto pessoal geralmente se caracteriza pelos objetivos e propósitos do artista/criador, nesse sentido aproximativo rege ações nas experimentações criativas, conseqüentemente mostra questões singulares, mobilizadoras, preferências estéticas e o contexto em que o artista se insere. Assim, questões apresentadas pela professora constituem aportes ao diálogo/desabafo de questões pessoais enquanto professora de dança que se avolumaram durante o processo dessa obra, nesse sentido pensar o corpo que dança e descrever ações do/no corpo que é cultura, movimento, poesia, prosa, representa o sentido contaminatório resultante do caráter coevolutivo e sistêmico em que se insere dança no seu fazer artístico, comunicacional e como produtora de novos signos. A citação de Helena Katz aproxima a esse entendimento e destitui posturas rígidas, inflexíveis e hierarquizadas, na contramão do que se propõe apresentar.

Hoje, é possível sentir e participar interativamente de situações que não passam de algoritmos, às quais não correspondem modelos daquilo que até então se entendia por experiência realizada. Qualquer criança brincando com jogos de realidade virtual faz exatamente isso” (KATZ: 2005, p.100).



¹⁴ A professora Amanda Gurgel, ficou conhecida após fazer um discurso na Assembleia Legislativa do Rio Grande do Norte a respeito da situação da educação no estado, resultando num vídeo acessado por mais de um milhão de internautas no YouTube.

Com bastante expectativa a *dança* que se propõe apresentar surge como ação cognitiva do corpo, na contramão de um pensamento que prescindir de autoexplicações, ou seja, entende-se que uma obra qualquer que seja ela, não para de promover traduções significativas. Como a literatura, uma obra de dança é repleta de imagens/pensamentos, signos formalizados em outra natureza: de linguagem de dança. Citando Fabiana Britto:

Todo relacionamento entre pessoas, ideias, ou qualquer outra coisa, instaura-se a partir de pontos de conexão advindos de algum tipo de similaridade entre as propriedades dos termos relacionados. Até mesmo a mais esdrúxula fantasia concebida baseia-se em dados da realidade percebida (BRITTO: 2008, p. 12).

Importante ressaltar o quanto a teoria e a prática estão vinculadas nessa relação, pois contextualizam e esclarecem, sem pré-conceitos a reflexão do artista em sua criação, como mola propulsora a novos questionamentos e também como um espaço de moderação e flexibilização da própria ação criativa do artista/pesquisador de dança. Vieira¹⁵(2006) afirma que arte é uma estratégia evolutiva do mundo, não é simplesmente um adereço fazendo parte da configuração da realidade, se situa como uma forma de conhecimento e lida com a complexidade das relações do ser vivo com o ambiente.

[...] Tanto artistas quanto cientistas só conseguem ser efetivamente produtivos quando o ato de criação libera-se em meio a todas as dificuldades, que podem ser externas, provocadas por perturbações no meio ambiente, ou internas associadas ao perfil e história psicológicos dos criadores. (VIEIRA: 2006, p.47).



¹⁵ Jorge Albuquerque Vieira, professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Metafísica. Astrônomo, professor e pesquisador das seguintes teorias: Teoria Geral dos Sistemas, Teoria do Conhecimento, Teoria da Complexidade e Semiótica Peirceana

Considerações em processo

“O corpo é sempre corpomente assim mesmo, tudo junto” (KATZ: 2005, p.129).

A ideia de processualidade como continuação e movimento gerando possibilidade de novas experimentações, ampliam discussões viabilizando situações que implicam na condição de se estar vivo, que se localiza na qualidade de *ser/estar* no mundo ou seja, sempre se modificando. Durante o processo de criação colaborativa ampliou-se a produção de conhecimentos com o estabelecimento de conexões entre dança e diferentes conceitos expandindo toda a abordagem à prática na dança. Essas abordagens desafiam modificando as convenções e oportunizando compartilhamentos na realização de “Sete tons de uma poesia”.

Na apresentação da performance em locais diversos da cidade de Salvador/Bahia, demandas importantes se instauram no corpo enquanto artista de forma processual como: minha voz, o discurso da professora Amanda Gurgel, espaço, sons, imagem das crianças e o ambiente compuseram toda a estética de apresentação da obra. Na cena o corpo reage e se reorganiza a partir desse ambiente, tecendo uma relação de permeabilidade, logo fazendo inferências pessoais que se tornam fatores criativos/constitutivos dessa provocação/cena em dança e do principal objetivo operacional dessa pesquisa artística, que se configura de forma processual levando em consideração minha atuação enquanto artista e professora de dança de escola pública. Diante dessa exposição fica claro o pressuposto coevolutivo presente no sistema dança aqui apresentado numa relação coadaptativa corpo/ambiente.

O reconhecimento de que o significado está enraizado na experiência corporal implica ainda reconhecer que tanto a capacidade imaginativa como a conceitual são dependentes dos processos sensoriomotores. Por isso o que se costuma chamar de razão não é nem uma coisa concreta nem abstrata, mas processos encarnados através dos quais nossas experiências são exploradas, criticadas e transformadas em questões” (GREINER: 2010, p. 90)

Discorrendo sobre o que caracteriza a processualidade como elemento característico da obra em processo, podemos citar o diálogo com o público que ocorre no final das apresentações, esse encontro proposto no fim da performance aciona dispositivos no corpo enquanto performer e que possivelmente estarão presentes na próxima apresentação, como registros e ras-cunhos, a essa conjunção de ações contínuas Fabiana Britto¹⁶ nos ajuda a

¹⁶ Professora e ex-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia entre 2006-11. Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002) e Pós-Doutorado em Arte Pública pela Bauhaus Universität Weimar.

compreender *Processo* quando cita:

Um fenômeno que descreve a ocorrência simultânea e contínua de muitas relações de diferentes naturezas e escalas de tempo, salvo em condições modelares, não há como identificar seu começo ou seu fim – visto que não descrevem trajetórias de um ponto a outro (BRITTO: 2011, p.1).

Não se separa processo de obra, “a obra não está só em cada uma das versões, mas também na relação que é estabelecida entre estas diferentes versões.” (SALLES: p.163, 2006). Importante ressaltar que a importância nessa pesquisa se situa também no argumento em que qualquer que seja a pesquisa artística prática ela precisa estar articulada à teórica, e/ou vice-versa.

Na dança, o corpo faz acordos, e cria pontes de conexões como condição de sobrevivência, de continuidade. Tais conexões ocorrem em rede pela sua natureza complexa numa retroalimentação corpo/ambiente que como já fora citado antes, se contaminam mutuamente, esta contaminação é característica dos processos, da evolução e não elimina a especificidade dos contextos levantados: são sistemas de linguagem que dialogam numa ação interativa e dialógica. Sendo assim tal qual teoria e prática o próprio ambiente complexifica e cria condições para continuidade e existência da obra.

Segundo Bastos (2008), dança é entendida com ambiente que interage, provocando e sendo provocado por questões que o corpo cria para si mesmo. *Ação e percepção do espaço que está no entorno de toda esta ação.*

Sentimentos como medo, impaciência, vontade, insegurança, disciplina, raiva, autonomia, dependência, frustração, alegria, surgem na medida em que criamos. É nestes diferentes estados corporais que o corpo cria intervenções no espaço, que agora chamamos de ações. Neste ambiente complexo construímos danças. O contexto criativo é este estado geral de ações que irá produzir movimentos. Neste processo muitas vezes não sabemos se o que surge são movimentos de dança (BASTOS: 2008, p.3).

Analisar e discutir dança sob o olhar coevolutivo, produz um embasamento teórico que beneficia a reflexão sobre processos de criação em dança, articulando conceitos/teorias de diferentes autores, que contribuam na criação da obra e no processo de montagem. Nesse sentido, apontamentos, estudos e pesquisas refletem o pensamento nos procedimentos criativos, apontando, construindo e organizando ideias na *criação em dança*.

Referências Bibliográficas

BASTOS, Maria Helena Franco de Araújo. *A raiz da dança é o próprio corpo*. Anais: V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2008.

BRITTO, Fabiana Dultra. Paisagens do corpo. In: *Corpo e ambiente*. Codeterminações em processo. Cadernos PPGAU/FAUFBA, Salvador: EDUFBA, v. 1, 2008.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. *O Corpo em crise*. Novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

KATZ, Helena; Greiner, Christine. Por uma teoria do corpomídia. In: _____. *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

MARTINS, Cleide. *Improvisação dança cognição – os processos de comunicação no corpo*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – PUC/SP, 2002.

SALLES, Cecília de Almeida. *Gesto inacabado – processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

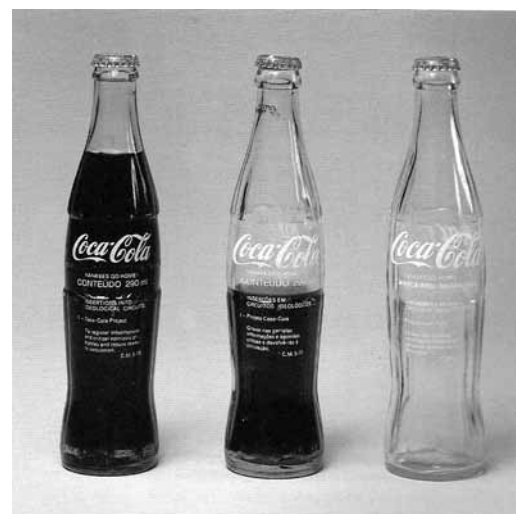
_____. *Redes de criação – construção da obra de arte*. Vinhedo – São Paulo: Horizonte, 2006.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão, 2006.

PROJETO COCA-COLA: Participação e Ação

Jacqueline Medeiros¹

O Projeto Coca-Cola faz parte do conjunto de obras denominadas Inserções em Circuitos Ideológicos, desenvolvido pelo artista Cildo Meireles em 1969. Consiste na inscrição de frases criadas pelo artista nas garrafas de vidro do refrigerante Coca-Cola que depois de consumidas eram devolvidas vazias para a fábrica e retornavam para o consumo. Foram apostas as frases: Qual o lugar da arte?, Yankees go home ou a lista de termos Molotov: pavio, fita adesiva, gasolina, além de instruções de como qualquer pessoa poderia fazer o mesmo, criando suas próprias frases e colocando-as nas garrafas de refrigerantes. As frases e instruções eram coladas nas vasilhas do refrigerante, através de decalques, da mesma cor da marca do refrigerante. Vazias as frases ficavam praticamente invisíveis, mas ao chegarem na fábrica e serem novamente cheias com o líquido escuro, as frases voltavam a ficar visíveis.



¹ Mestre em História e Crítica de Arte pelo Instituto de Arte da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Graduada em artes visuais pela Faculdade Grande Fortaleza e coordenadora de artes visuais do Centro Cultural Banco do Nordeste-Fortaleza. Vem desenvolvendo pesquisa nos temas relacionados a recepção institucional e crítica das obras de arte do artista Cildo Meireles.

Como grande parte das obras de Cildo Meireles, o Projeto Coca-Cola resiste a formar um consenso em um único relato. Em seus trabalhos o significado pode estar em anos de visitas e revisitas do artista a influências da história da arte e da sua vivência cotidiana, o resultado são as múltiplas possibilidades de recepção que podem ser percebidas no conjunto de sua obra. Contudo neste artigo, escolho o caminho da participação como fundamental para entender o Projeto Coca-Cola, a principal obra de que Cildo Meireles é conhecido internacionalmente e está presente nas principais instituições e coleção de arte. Construo esta análise principalmente à luz da *Nova crítica* de Frederico Moraes e da recepção intuitiva do Projeto, o que me levou a pensar sobre a posição do próprio artista quando afirma que “no momento que a obra sai de circulação, ela já não é mais parte do sistema (original) de circulação, ela perde o seu *status* de depositário da voz individual, que foi sempre o que me interessou” (Apud SCOVINO, 2009) e de que “o trabalho só existe na medida em que outras pessoas o praticem” (MEIRELES: 2009). E ainda sobre as afirmações do crítico Ronaldo Brito onde afirma que a intensão do artista era “ouvir o murmúrio anônimo contra a voz do autor” (BRITO: 2009).

Participação e ação

O Projeto Coca-Cola é um trabalho do artista, mas que, por definição do próprio, não precisa ser feito necessariamente por ele. Faz parte do núcleo da obra o convite do artista, “autorizando” qualquer indivíduo anônimo a se fazer autor da obra de arte. Assim, este é um trabalho que toca o conceito de aura do objeto e do artista, questionando, através da solicitação da participação do público, o *status* da obra de arte.

A ideia de ação e participação que rodeia a arte nos anos 1960 e 1970 para além da estética da arte pela arte, existem também nas posturas dos artistas Artur Barrio, Antônio Manuel, Luiz Alphonsus, por exemplo e nas revistas *Rex Times* e *Malasartes*; esta última teve, inclusive, o próprio Cildo Meireles como um de seus editores. Cada um deles, a sua maneira, realizou trabalhos contundentes que colocavam em xeque o conceito de obra de arte e o sistema de arte contemporânea que, nesse período, começava a se adensar com o surgimento de galerias como a Luiz Buarque de Holanda & Paulo Bittencourt (1971), em São Paulo, e a Petite Galerie, no Rio de Janeiro. Quando olhamos para o que estava sendo produzido por eles pode-se identificar possíveis diálogos entre suas proposições, alguns dos quais selecionei para discorrer a seguir.

Em um diálogo mais próximo com a questão da autoria abordada pelo Projeto Coca-Cola, seleciono a série *Múltiplos ao cubo* do artista paulista Nelson Leirner, realizados em abril de 1971 e expostos na galeria InterDesign, em São Paulo, e na Galeria Ipanema, no Rio de Janeiro.



Figura 2 - Nelson Leirner, “Como fazer um múltiplo”, jornal *A Tarde*, abril/1971.

Para além do objeto em si, Nelson Leirner, assim como Cildo Meireles, indica que o ato criador pertence a qualquer um de nós e propõe à população, através de uma página no jornal *A Tarde*, que crie seus próprios múltiplos. A página no jornal possuía o título “Como fazer seu múltiplo” (fig. 2) e foi idealizada pelo artista que, ao mesmo tempo, ironizava com a própria imagem multiplicada a cada vez que a obra era recriada pelo público.

Embora naquela década ainda não existisse um sistema de arte tal como se apresenta hoje, esse sistema ainda embrionário, já sofria críticas e protestos tendo como principais alvos os salões e um sistema de arte vinculado ao mercado. Por esse ângulo, o Projeto Coca-Cola e os *Múltiplos* atingem diretamente esse sistema, embora atuando de formas diferentes. Contudo, paradoxalmente, valorizam a autoria do artista ao apresentarem em exposições somente as garrafas do refrigerante e os objetos *Múltiplos* de sua autoria.

O Projeto Coca-Cola nunca foi comercializado, ao contrário dos *Múltiplos*. Os *Múltiplos*, alguns, possuíram tiragem maior enquanto o Projeto Coca-Cola tem tiragem ilimitada. Esse detalhe não é informado quando o trabalho é exposto, podendo dar a entender que são objetos únicos e configurando, assim, uma possível distorção do modo de recepção da obra pelo público. Nos dois casos os artistas não tem conhecimento de alguém ter (re)produzido a ação do trabalho.

A nova crítica

Para além da 'verdade' ou 'eficácia' das inserções, o que ocorre é uma materialização equivocada da ação em objeto, ressalva que faço à mostra *Nova crítica* de Frederico Morais que pode ter sido a melhor solução expográfica para demonstrar as intenções do Projeto Coca-Cola como ele foi criado por Cildo Meireles. Frederico Morais não só utilizou objetos – garrafas – , mas performances – o imenso caminhão enchendo a pequena galeria; a inserção no sistema: a própria Coca-Cola financia a mostra; a guerrilha individual frente ao sistema: três inserções dentre 15 mil garrafas; a autoria: Frederico Morais não é e nem pretendia ser artista, mas fez uma crítica poética; participação: performance espontânea do público.

A aproximação de Frederico com os artistas, intensificada na época em que era coordenador do Setor de Cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e com a criação da Unidade Experimental, em 1969, o encorajou a pensar a proposta da *Nova crítica* como criação e a restringi-la ao julgamento. (MORAIS: 2011)

As mostras *Nova crítica* aconteceram também como resposta crítica para as exposições dos artistas Tereza Simões e Guilherme Vaz que aconteceram sob o título de *Agnus Dei*. Foi a tentativa de realizar um novo modelo de crítica, tentando responder às questões levantadas por esses artistas, através de um trabalho autoral e poético do crítico.

Frederico Morais afirma que foi a partir da segunda metade dos anos 1960 que pode atuar um pouco mais dentro de uma perspectiva de dar à crítica de arte um *status* de criação e participação, procurando se envolver com as ideias, com os artistas, propondo, realizando manifestações e exposições. “Juntos, o crítico e o artista revelam uma consciência mais aguda de sua época e da realidade do seu país. Portanto, o projeto de vanguarda é quase sempre um trabalho de conjunto”. (MORAIS: 1975)

Frederico Morais defendeu veementemente sua ideia de *Nova crítica* por meio de textos em jornais e principalmente pela publicação do livro *Artes Plásticas – a crise da hora atual* em 1975. A primeira parte do livro é dedicada a uma preparação do leitor para a defesa da *Nova crítica*. O autor descreve as novas necessidades impostas pela obra de arte que por consequência requer uma nova forma de atuação crítica, “o artista é autor de uma estrutura inicial, cuja plena realização vai depender da vontade de participação do espectador” (MORAIS: 1975). Para ele, esta requisição participativa se estenderia também para o crítico, “é a sair da velha bela-crítica, autoritariamente plantada no seu pedestal de marfim, para envolver-se no processo criador do artista e como resultado, revelar os múltiplos sentidos”. Não julgar para fechar, mas participar para abrir novas possibilidades: “Para o crítico, como para o artista, tudo é válido e possível de acontecer. [...] Se me perguntarem hoje o que sou não saberei responder. Crítico? Artista? Professor? Sou tudo isso ou nada disso”

Para Frederico Morais seu novo conceito é uma realidade e faz questão de deixar claro a existência de duas posições de crítica: de um lado, a crítica julgativa

que inclui todos os críticos de arte e de outro, a *Nova crítica* realizada por ele cujo diferencial era buscar fazer da crítica um ato criador. Ele inclui nos críticos julgativos aqueles representantes da crítica formalista que fazem a análise das propriedades estéticas e estruturais das obras de arte. Frederico conclui sua defesa pela *Nova crítica* acusando os críticos de:

(...) permanecerem em uma posição autoritária e distante do artista e que raríssimas vezes procuraram responder ao desafio proposto pelas obras dos artistas, lançando mão de novos recursos ou um novo diálogo com a arte, matéria de suas reflexões. Foi por isso que propus em 1970 a *Nova crítica*. (MORAIS, 1975, p.49.)

A proposta de uma crítica poética já vinha sendo experimentada por ele desde a exposição dos artistas da Escola Brasil, em 1969, também na Petite Galerie. Sobre a obra de Carlos Fajardo que era composta por britas onde as pessoas poderiam caminhavam, Frederico Morais fez um audiovisual que confrontava a obra de Fajardo com os canteiros de obras que invadiam a cidade do Rio de Janeiro, principalmente Copacabana. Para ele, a intenção era buscar relacionar o que estava dentro da galeria com o que acontecia na cidade, por meio de uma análise visual. Já com relação às trouxas de Artur Barrio, Frederico Morais utilizou *outdoors* da cidade com imagens que faziam oposição entre a fantasia e o mundo real.

Na exposição de Cildo Meireles foram exibidas fotos da obra “Totem – Monumento a Tiradentes” e o poste junto ao qual sacrificou as galinhas vivas na exposição *Do corpo à terra*, realizado em Belo Horizonte em 1969, e três garrafas de Coca-Cola do Projeto Inserções. Já a resposta ao Projeto Coca-Cola, foi expor 15 mil garrafas vazias de refrigerantes dentro de 650 engradados no chão da galeria, com as três garrafas das Inserções de Cildo Meireles no centro e suspensas sobre um pedestal vazado para que o espectador pudesse vê-las. A “exposição-crítica”, foi pensada para durar o tempo de uma *vernissage*, das 19:00 às 22:00, contudo precisou ser fechada meia hora antes sob ameaça de invasão da galeria pela polícia.

A proposta da crítica-poética para o Projeto Coca-Cola, possibilitou que o público pudesse ver materializados os conceitos e intenções de Cildo Meireles. Basta citar o dado importante de que a própria empresa de refrigerantes, Coca-Cola, colaborou com a proposta: ela não só emprestou todos os engradados e garrafas de refrigerante, como levou um gigantesco caminhão, que foi incorporado a exposição, para dentro da pequena galeria. Frederico tornou visível o fato de que o “sistema Coca-Cola” era suficientemente forte para encampar o Projeto Coca-Cola.

A ideia inicial era que o chão da galeria ficasse tomado pelas garrafas chegando ao ponto das pessoas não poderem entrar. O público não só entrou, como subiu nos engradados e artistas fizeram performances e vídeos no local. Antônio Manuel, por exemplo, realizou uma ação enchendo alguma garrafas com sua urina. Para Frederico, estas ações podem ser tomadas como um desdobramentos,

dentre outros, que a exposição *Nova crítica* teve. No caso a ação foi inserida em *flans* de jornal, transformando-se na obra “Isso é que é” (fig. 3). Na foto reproduzida, aparecem em primeiro plano Frederico Moraes e Mário Pedrosa, e em segundo plano os artistas Dionísio Del Santo e Antônio Manuel, urinando em uma garrafa de Coca-Cola, além de Jackson Ribeiro. No texto que legenda a foto pode-se ler: “Por uma nova crítica: Frederico Moraes usou uma linguagem não-verbal, encheu a galeria com garrafas Coca-Cola tamanho médio”.



Figura 3 - Antônio Manuel, "Isso é que é",
Série *flan de jornal*, 1975.

A *Nova crítica* não seria uma forma de posicionamento político que demandava por uma ação e participação dos artistas? Para melhor situar essa questão, devemos lembrar que era um período em que os artistas brasileiros eram demandados a não mais se omitirem aos problemas políticos em quaisquer de suas produções, sob a ingênua desculpa de que se trata de assunto alheio às cogitações estéticas de sua arte. Percebem claramente que a estética, como tudo mais, é algo historicamente situado, passível de transformações e reformulações determinadas por condicionamentos econômicos, sociais e políticos. A arte desse modo não só se apresenta como “reflexo”, mas procura também, dentro de suas possibilidades, exercer uma função de aceleração do processo revolucionário, com o que passa a se mostrar em seu aspecto mais ativo de “instrumento de revolução”, cuja importância naqueles tempos de regime ditatorial era indiscutível.

Este lugar da ação política participativo do artista já era requisitado uma década antes por Roberto Pontual, com o conceito da “arte popular revolucionária”, arte com objetivo político bem definido que é o de contribuir, dentro de seu campo, para o processo de emancipação real do povo brasileiro, daí se originando seu caráter eminentemente revolucionário e participativo.

O sociólogo e professor Marcelo Ridenti (2000) caracterizou esse momento como “romantismo revolucionário” e para isso cita Carlos Marighella, principalmente o seu *Manual do guerrilheiro urbano*, que se tornaria um sucesso no mundo inteiro, em maio de 1968. O manual falava em “problema do povo”, “apoio do povo”, “união do povo”, em favor do povo, no meio do povo, ligação com o povo, enfim, um povo brasileiro em cujas entranhas deveria se alojar a resistência. Ridenti destaca ainda que as palavras de Marighella apontavam romanticamente para a identidade de guerrilha com o cerne do povo brasileiro: “nada parece aprovar a ideia de uma luta de guerrilha que não seja das entranhas do movimento camponês e do movimento de massa, de resistência do povo brasileiro”. O carisma e a causa de Marighella atraíram a simpatia de um grupo considerável de artistas, fato que podemos perceber no texto do manifesto *Do corpo à terra*, completamente imbuído dos mesmos conceitos revolucionários da época:

[...] hoje, só tem validade a arte que está inteiramente do lado de fora do museu e galeria. Melhor que o Palácio das Artes é o parque Municipal em torno, melhor que o Museu da Pampulha é a montanha que está próxima. [...] em abril de 1970 ainda vigia o ato Institucional n.5 e a resposta dos artistas assume uma forma de uma guerrilha artística, desarticulando o sistema vigente. (MORAIS: 2004, p. 117.)

Em relação ao Projeto Coca-Cola, Cildo Meireles reconhece que havia uma certa utopia nos seus propósitos, pela desproporção entre a escala industrial e a ação individual. (RIVITTI: 2007). A ação estética de Coca-Cola inclui a clandestinidade e a mobilidade fácil, uma potência subversiva individual diante dos poderes monumentais do consumo em massa. Nesse mesmo sentido, para o crítico e curador Paulo Herkenhoff, o Projeto Coca-Cola pode também ser confrontado com as estratégias de guerrilha desenvolvida por Carlos Marighella, com ações de rua tomando as condições concretas do tecido urbano, a presença popular e a teia da repressão:

Meireles precipita confrontos no espaço do capitalismo com seus mais consistentes sistemas de trocas simbólicas. Como tática de guerrilha, se define como modelo de atuação simbólica em territórios e sistemas sociais. Na verdade, Coca-Cola é apenas um veículo de uma ação tática clandestina de resistência política. (HERKENHOFF: 2001,p.13.)

Nos dias de hoje as ações de participação do público que podem se aproximar

das intenções de participação do Projeto Coca-Cola se convertem em proposições de ações urbanas estimuladoras da participação individual do público. A maioria são propostas que apontam para a necessidade de se transformar subjetivamente os espaços urbanos, pois uma vez que somos nós que fazemos as cidades, nós temos o direito de transformá-la. Desse modo são micro ação como na ideia de Cildo Meireles no Projeto Coca-Cola: “tomar uma coisa individual, isto é, tomar a escala do indivíduo e inseri-la num mundo mais amplo” (Herkenhoff: 2001), mesmo tendo consciência de que a arte não causa mudanças concretas na realidade, mas pode desenvolver um projeto político e ético na medida em que pode inspirar mudanças, processos de discussão crítica sobre o real significado da esfera pública e social.

Referências Bibliográficas

- ANJOS, Moacir dos – *Crítica, Moacir dos Anjos*. Coleção Arte Bra. Rio de Janeiro: Ed Automática, 2010.
- BRITO, Ronaldo; MEIRELES, Cildo; SOUSA, Eudoro Augusto Macieira de. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro. Funarte, 2009;
- DANTO, Artur C. *Trasfiguração do lugar comum*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: 2010;
- FERREIRA, Glória. Org. *Crítica de arte no Brasil – Temas contemporâneos*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FERREIRA, Gloria e CONTRIM, Cecília. Org. *Escritos de artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- HERKENHOFF, Paulo, MOSQUERA, Gerardo e CAMERON, Dan. São Paulo: Cosac & Naif, 1999. Título original: *Cildo Meireles*. Regent’s Wharf. Londres;
- MORAIS, Frederico – *Frederico Moraes, coleção Pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas e a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1975.
- MAIA, Carmen – *Cildo Meireles, coleção Fala de artista*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- _____. Nowhere is my home/No where is my home/ Now here is my home: uma entrevista de Cildo Meireles. In: *Musas – Revista de museus e museologia, n. 4*. Rio de Janeiro: IBRAM, 2009.
- RIDENTI, Marcelo – *Em busca do povo brasileiro – Artistas da revolução do CPC à Era da tv*. Rio de Janeiro: Ed.Record, 2000.
- SCOVINO, Felipe, org. *Arquivo Contemporâneo*. Rio de Janeiro. 7 letras: 2009.

SCOVINO, Felipe, org. *Encontros, Cildo Meireles*. Rio de Janeiro. Azougue Editorial: 2009.

Catálogos de exposições

- ANJOS, Moacir dos. Babel. Rio de Janeiro. Artviva editora: 2006. São Paulo. Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo;
- BENSE, Max. Carta-prefacio. In: *Catálogo da exposição Espetáculo popcreto*. São Paulo. Galeria Atrium: 1964.
- CILDO MEIRELES, IVAM Centre del Carme, 02 fevereiro a 23 de abril de 1995;
- CILDO MEIRELES, Museu D’art Contemporani de Barcelona, 2009, Barcelona;
- FARIAS, Agnaldo. Nelson Leirner ou Duas ou três coisas que um aspirante a não-artista deveria saber. *Jornal do Não Artista*.
- HERKENHOFF, Paulo. *Cildo Meireles, Geografia do Brasil*. Rio de Janeiro. Artviva editora: 2001.
- MOURA, Gustavo Rosa. Cildo Meireles – Vídeo. Rio de Janeiro, 2008;

Revistas

Tempo brasileiro, ano 1, set/1962

Teses e dissertações

- LIMA, Felipe Scovino Gomes. *Táticas, posições e invenções: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira*. 2007. 300 f. Tese (Doutorado em Arte Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2007.
- RIVITTI, Thaís de Souza. *A ideia de circulação na obra de Cildo Meireles*. 2007. 92 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

O QUE NOS UNE, O QUE NOS SEPARA: PROPOSTA DE EXERCÍCIO CARTOGRÁFICO PARA DELINEAR UM LUGAR ERRADO EM CERTO

Paula Huven¹

I. O que nos une, o que nos separa

Há seis anos, mudei-me de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro. Trouxe comigo cerca de duas dúzias de filmes preto e branco 120mm que permaneceram na geladeira durante todo este tempo. Perderam a data de validade e continuaram guardados, à espera de algo.

A mudança da cidade reconfigurou todos os meus vínculos. Os lugares e as pessoas, que me fazem entender quem eu sou, são outros e, no entanto, eu sou a mesma pessoa, circunscrita e inscrita em outra paisagem, geográfica e afetiva.

Penso no Rio de Janeiro e sua geografia, na paisagem incrustada no movimento urbano. O oceano Atlântico penetra o continente intercalado por pedras enormes. Água e vento têm todas as brechas de circulação. A umidade, o calor, a instabilidade. A metrópole, seus vestígios coloniais, sua verticalidade concreta, seu horizonte aquoso.

Sinto essa geografia da cidade permear as relações entre as pessoas. Essa paisagem nos rodeia e nos infiltra, nos une e nos separa. Lembro-me dos amigos com os quais convivo aqui, em nossos encontros pela cidade, em como nossas amizades, em sua maioria, nascem e permanecem do lado de fora de nossas casas.

Mergulhados nos espaços externos da cidade parecemos estar em contato somente com a parte externa das pessoas. Entrar em suas casas é estar um pouco mais perto, compartilhar seus silêncios habituais. E, novamente, a imagem da paisagem me invade. Ela sempre estará presente, mesmo que do lado de fora das casas, visíveis através dos vidros e cortinas das janelas.

Decidi usar aqueles filmes vencidos para fotografar meus amigos e as pessoas com as quais me relaciono desde que me mudei. São retratos que formam uma pequena coleção das minhas relações na cidade, feitos em visitas noturnas às

¹ Formada em Comunicação Social pela PUC-MG, com especialização em Imagens e Culturas Midiáticas pela UFMG, hoje cursa o mestrado do Instituto de Artes da UERJ. Integrou a Agência Folha Imagem, como fotojornalista da *Folha de S. Paulo* [2006 -2009]. Foi assistente do fotógrafo e artista Miguel Rio Branco [2008-2009]. Em cinema, fez still de três longa-metragens [*Feliz Natal*, *Matraga* e *Billi Pig*]. Paralelamente, desenvolve seu trabalho autoral, exposto em algumas coletivas. Destacam-se: "Ao mesmo tempo" [Palácio das Artes, BH] e "Bebel Tiquira" [Parque Lage, RJ], ambas em 2008. Em 2010, integrou a mostra do "OFF Paraty em Foco". URL: www.paulahuven.com

casas das pessoas e funcionam também como espécie de licença a essa visita para a qual eu me convido. O retrato é o momento simbólico do encontro. Entre nós, há uma câmera fotográfica. A fotografia é também *o que nos une, o que nos separa* – o que me levou até a pessoa e o que nos intercepta.

Além dos retratos, esta série é composta por outra coleção: paisagens. Instantâneos da cidade, fotografados nos meus trajetos corriqueiros e cotidianos. O Rio de Janeiro reserva uma característica especial para os seus habitantes: a paisagem natural, que impõe beleza aos trajetos ordinários de quem vive na zona sul da cidade. Ela traz algo de sublime, de hipnótico. Eu não me acostumo a esta natureza esplendorosa imbricada na metrópole, paisagem que me provoca certa alienação.

Comecei a carregar sempre comigo uma câmera analógica, com filme 35mm positivo a cores (*slide*), e a fotografar durante meus percursos do dia a dia. A *pequena coleção de paisagens* é composta por grupos dinâmicos de fotografias: enquanto eu caminho e fotografo, os grupos que já existem crescem, às vezes se desmembram e outros surgem, são fluidos. Meu caminhar garante essa dinâmica, são fluxos conjugados de movimento: os percursos e as coleções de paisagens.

O que nos une, o que nos separa pode ser visto como um trabalho de retratos e paisagens. No visível imediato, é isso que ele nos mostra. Essas duas ordens distintas tornam-se pontos de uma mesma linha, a traçar o mesmo desenho. Como naquele exercício, para crianças, em que um desenho se forma juntando os pontos. Desenho uma rede de afetos no Rio de Janeiro num exercício de *cartografia sentimental*.

II. Cartografia: para quando os afetos pedem passagem

Cartografia sentimental é o título do livro de Suelly Rolnik² tomado como guia inspirador para delinear essa trama fluida que é a cartografia. As diferentes personagens de Rolnik, as noivinhas, se distinguem, principalmente, pelo tanto que cada uma consegue aproveitar as forças geradas em seus encontros, o quanto cada uma se abre para eles, afetando e se deixando afetar. A palavra “afetar” já traz em si um movimento: o da ação de um corpo sobre outro. Afetar designa o efeito deste encontro. Os afetos surgem não só entre os corpos como são o fluxo que levam esses corpos para outros lugares. Cada um deve encontrar seu próprio fator de “a(fe)tivação”³ em sua existência, algo que desperta seu corpo vibrátil. O importante é que seja possível fazer passar os afetos.

² Psicoterapeuta, crítica cultural, dedicada às políticas de subjetivação, reflete sobre a arte contemporânea e sua interface com a política e a clínica terapêutica.

³ ROLNIK, Suelly. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

O que nos une, o que nos separa também traz, já em suas próprias palavras, um movimento: união e separação, estar junto e estar separado, pela distância física dos corpos ou pela distância incomensurável que constitui o ato de ver.⁴ O que nos une vem desta mesma ordem do olhar – a fotografia – mas também da ordem mensurável, palpável, são distâncias que percorremos com os pés, de um lugar a outro, atravessando as paisagens da cidade.

O movimento do desejo – fazer passar os afetos – é decomposto (resumidamente) por Rolnik em dois movimentos simultâneos e indissociáveis: “de um lado, o fluxo, só apreensível pelo corpo vibrátil e, do outro, a linha, só apreensível pelo olho-retina”⁵. Posso pensar a prática que proponho, tanto a fotografia dos retratos quanto das paisagens nestes movimentos. De um lado, meu corpo, imerso e produtor do fluxo de afeto, com as pessoas e com as paisagens diante de mim. De outro lado, a imagem produzida, o produto visível destas afetividades, o apreendido pelo instrumento ótico e cristalizado no corpo da câmera fotográfica, movimentos atrelados um ao outro. A imagem fotográfica, o visível, só existe a partir dos afetos ali formados e, na outra via, os encontros só acontecem motivados pela fotografia.

Para Rolnik, o que o cartógrafo “quer é participar, embarcar na constituição de territórios existenciais, constituição de realidade.”⁶ Os afetos formados nos encontros são uma trama submersa deste território, as imagens são pontos



⁴ O conceito da *distância* imprescindível à visão, se refere às reflexões de Georges Didi-Huberman em seu livro *O que vemos, o que nos olha*.

⁵ ROLNIK, 2011. p.53.

⁶ Ibidem.

visíveis do trajeto, pontos que se aglomeram, se afastam, tecem uma organização fluida em meu território existencial: minhas relações com as pessoas e com os lugares. As fotografias são, portanto, parte do trabalho, o que eu dou a ver, mas existe o contexto, a experiência da sua produção, invisíveis nas imagens e essenciais para sua aparição. O momento fotográfico pré-existe à imagem e não é visível através dela.

A fotografia em *O que nos une, o que nos separa* é resultado de um processo, no qual o fluxo afetivo é o substrato. No momento fotográfico, tal qual eu elaboro, a produção de uma imagem privilegia não só o caráter representativo da fotografia mas, principalmente, as trocas ocultas, desencadeadas pelo próprio processo de olhar, ser olhado, e dessa troca surgir uma imagem.

Este exercício de cartografia é uma forma de fazer emergir relações antes submersas. O interesse é perceber o que me envolve e o que me afeta, a princípio no contexto da minha produção artística e, atrelado a isso, numa relação com o presente momento, entender meus vínculos nesta cidade, com as pessoas, com os lugares.



Um vale provinciano contornado por serras, grandes amontoados de terra. Não se vê muito para além deste horizonte montanhoso. O ar é predominantemente seco e o minério exerce seu magnetismo centrípeto. Os amigos são íntimos, as conversas são longas. O café está na mesa.

O oceano Atlântico penetra o continente intercalado por pedras enormes. Água e vento têm todas as brechas de circulação. A maresia é esse movimento da água no ar. A umidade, o calor, a instabilidade. As pessoas vão e vêm de todos os lugares. A cerveja gelada mata a sede.

As margens geográficas me circunscrevem e se inscrevem em mim. Na passagem de uma paisagem para a outra os vínculos não se transportam. Os lugares e as pessoas, que me fazem entender quem eu sou, são outros.

Miwon Kwon⁷, em seu texto “O lugar errado”, questiona-se sobre o impacto duplamente positivo e negativo, das experiências temporais e espaciais que o intenso trânsito de corpos, informações, imagens e produtos, causam não apenas em nossa prática cultural quanto em nosso senso de indivíduo, de bem-estar, em nosso senso de pertencimento a um lugar – físico ou cultural.

A autora considera que existe uma tendência de valorização da condição nômade no que diz respeito à discussão crítica da arte orientada para o lugar. “Qualidades de incerteza, instabilidade, ambiguidade e impermanência são consideradas atributos desejáveis da prática artística de vanguarda e politicamente progressista”⁸, enquanto qualidades de permanência, continuidade, enraizamento, certeza são consideradas retrógradas e, portanto, suspeitas. Kwon desconfia do “charme sedutor que o nomadismo traz em si”⁹. Meu deslocamento (BH-RJ) trouxe um sentimento oposto ao sucesso e bem estar do charme do nomadismo, embora esse movimento não defina uma situação nômade, define um trajeto de mudança de território, que por sua vez, traz uma reconfiguração das redes de afeto, o que desencadeia sentimentos de instabilidade, incerteza, impermanência.

Kwon considera equivocada a ideia de que o “lugar errado” é desconfortável, estranho, pouco familiar, instigando um sentimento de instabilidade e incerteza, e o “lugar certo” é onde nos sentimos em casa, pertencentes ao espaço. “Certo e errado são qualidades que um objeto tem em relação a algo fora de si. No caso de um lugar, indica a relação de um sujeito com o mesmo e não uma condição autônoma e objetiva do lugar em si”¹⁰.

A dialética *lugar errado x lugar certo*, proposta por Kwon, busca o desenvolvimento dessas relações como produtivas. Ela diz que o encontro com o “lugar errado”, pode expor a instabilidade do lugar certo e, por extensão, a instabilidade do próprio eu. Há de se modelar novas formas de estar no lugar e novas formas de pertencimento – é esta a posição que Kwon nos sugere para encarar os desafios das novas ordens de espaço e tempo. E nos lembra de como utilizamos frequentemente a expressão “no lugar certo, na hora certa”, ou “no lugar errado, na hora errada”, como formas de falar do infortúnio ou da sorte de estarmos ali naquele momento, além de nossos desejos. Não se trata de sorte ou destino, ela me faz pensar. Estar no lugar certo na hora certa é questão de postura, de como se relacionar com o que esses espaços têm a nos oferecer.

⁷ Norte-americana, curadora e pesquisadora voltada para a arte contemporânea, urbanização e arte pública.

⁸ KWON, Miwon. “O lugar errado”. In: *Urbânia 3* (Revista). São Paulo: Editora Pressa, 2008. p.148.

⁹ KWON, 2008. p.148.

¹⁰ KWON, 2008. p.153.

O exercício de cartografia proposto vem ao encontro desse ideal, buscando uma compreensão, e até mesmo uma efetivação, das minhas conexões afetivas com a cidade. *O que nos une, o que nos separa* é uma prática que proponho para expandir minha relação com uma cidade que, se por um lado me trouxe um sentimento desconfortável de estar deslocada e não pertencer a ela, por outro lado me faz repensar minhas relações com o lugar que vivo, tanto físico, quanto cultural e afetivo.

IV. Contemporânea quase-antropológica

Olho para a cidade e vejo meus trajetos afetivos se delinearem. Recolho alguns objetos pelo caminho e componho um outro desenho, além daquele que meus próprios pés riscam no chão. Os objetos recolhidos foram cristalizados no pequeno gesto de se apertar um botão. Mas neste pequeno gesto mora um encontro, possível a partir da disposição em observar. Essas fotografias são registros a partir de uma observação participante e frutos não apenas da contemplação – característica que sugere uma aproximação ao campo da Antropologia.

Susan Hiller¹¹, aponta para uma situação de permeabilidade e instabilidade de fronteiras entre essas disciplinas. A autora, também artista, considera que a inserção da arte na vida social é uma dimensão intrínseca à prática artística de hoje. Hal Foster¹², no artigo *O artista como etnógrafo*, também reflete sobre esses desvios e cruzamentos entre arte e antropologia e considera que o artista tornou-se um leitor autoconsciente da cultura como a nova antropologia a entende. Artistas e críticos aspiram a um trabalho de campo em que teoria e prática parecem conciliar-se e esboçam indiretamente os princípios básicos da tradição do observador / participante. Trata-se de uma fronteira tênue e móvel entre os campos da arte e da antropologia, em que as aproximações são exercidas conforme a necessidade e especificidade de cada trabalho, de cada artista, de cada antropólogo.

Foster invoca Miwon Kwon, sua contribuição é lembrar que trabalhos *site-specific*¹³

¹¹ Americana, artista, antropóloga, crítica da antropologia acadêmica. Define seus trabalhos com o neologismo “paraconceitual”, uma mistura de conceitual e paranormal, em que explora experiências coletivas culturais, inconscientes, místicas.

¹² Historiador e crítico de arte norte-americano

¹³ A autora desenvolve amplamente esse conceito no texto “Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity”, publicado na revista *October 80*, primavera, 1997, p.85-110. Nele, ela diz: “O trabalho *site-specific* em sua primeira formação, então, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho. (...) Informadas pelo pensamento contextual do minimalismo, várias formas de crítica institucional e arte conceitual desenvolveram um modelo diferente de *site-specific* que implicitamente desafiou a ‘inocência’ do espaço e a concomitante pressuposição de um sujeito / espectador universal. (...) [Artistas] conceberam o lugar não só em termos físicos e espaciais, mas como uma estrutura cultural. (...) O ‘trabalho’ não quer mais ser um substantivo / objeto, mas um verbo / processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência.

podem ser utilizados para fazer com que esses não-espacos se tornem específicos novamente, para reendereçá-los enquanto locais estabelecidos e não enquanto espacos abstratos, em termos históricos ou culturais. Esse reendereçoamento pode ser interpretado como a alternância do lugar errado e lugar certo faz emergir tais questões de pertencimento e instabilidade.

Hiller considera que “o artista, como qualquer pessoa, é um *insider*. O trabalho do artista descreve condicionamentos sociais biograficamente determinados. O trabalho do artista não permite descontinuidades entre experiência e realidade e elimina qualquer hiato entre o investigador e seu objeto ou a situação investigada”.¹⁴ Dito assim, parece-me bastante pertinente aludir à noção do artista como etnógrafo para o trabalho *O que nos une, o que nos separa*. Através da prática artística, enfatizo alguns aspectos das relações sociais, que foram determinadas pela minha própria experiência neste lugar, as relações estabelecidas com as pessoas e com a própria cidade. Um dos aspectos principais que incito é a forma como a paisagem natural, específica do Rio de Janeiro, imbricada na metrópole e seu ritmo inerente, exerce um papel fundamental nas relações interpessoais. A paisagem se interpõe fisicamente e simbolicamente entre os sujeitos, nos une e nos separa.

Para percorrer essas distâncias, entre as pessoas e a paisagens, utilizo a fotografia. A superfície do papel transporta parte do que meu olhos viram, sem dizer por onde meus pés passaram. Lembrando a metáfora do desenho que se forma ao ligar os pontos, cada imagem fotográfica aqui é um ponto, mas a prática artística compreende os trajetos, invisíveis no objeto artístico.

¹⁴ Susan Hiller citado em DIAS, José António B. Fernandes. “Arte e antropologia no século XX: modos de relação”. In: *Etnográfica*, Vol. V (1), 2011. p.118.

BLOCO REC!CLATO: MEMÓRIAS DE UMA LAPA SUJA

Raphael Soifer¹

Desde o Carnaval de 2011, Xapolhim é figura conhecida na fábrica de Biscoito Globo, na rua do Senado, centro do Rio de Janeiro. Na última semana de cada mês, ele aparece em busca de latas vazias de óleo vegetal alimentício, guardadas zelosamente para ele por alguns funcionários da fábrica. As latas servem como instrumentos-base do Bloco Rec!clato, bloco de percussão que sai da praça da Cruz Vermelha, na Lapa, na noite da cada primeira sexta-feira do mês, é feito inteiramente com material reciclado, principalmente latas e sucata catadas por Xapolhim. O Bloco Rec!clato é estruturado como um “bloco livre libertário” que, além de contar com uma base de percussionistas (na sua maioria, amigos de Xapolhim) que frequentam o bloco, se reconstitui todo mês com a participação espontânea de pessoas que, inspiradas pela procissão, se juntam para fazer barulho. Estudantes e moradores de rua estão entre os participantes mais frequentes do Bloco Rec!clato, que costuma sair da praça da Cruz Vermelha com algo em torno de dez integrantes e triplicar ou quadruplicar seu público durante o percurso pelas ruas do bairro.



¹ Performer, pesquisador e artista de teatro norte-americano radicado no Brasil desde 2007. Seu trabalho tem como foco a composição socioestética do espaço público do Rio de Janeiro, a construção de rituais interativos nas ruas, e o fomento de resistência artística à crescente e violenta reforma urbana da cidade. É bacharel pela Yale University (New Haven, EUA) e mestrando em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense. URL: <http://gringoquefala.blogspot.com>



Caminhar pelas ruas do Rio de Janeiro com Xapolhim é uma das formas mais íntimas e detalhadas de conhecer a cidade. Como andarilho convicto, que se esforça para evitar qualquer dependência no transporte pago, Xapolhim passa grande parte do seu tempo pelas ruas, e é conhecido por suas caminhadas ousadas e exageradas, principalmente seu lendário percurso de Santos até Paraty a pé. Anarco-punk que age como artista plástico, escritor e músico, Xapolhim também é criador de uma ampla obra artística inteiramente conectada às ruas e ao espaço urbano, cuja realização depende em grande parte de práticas interativas; ou seja, sua produção artística acontece nas ruas e desfruta da participação das pessoas ali encontradas. Bloco Rec!clato, por sua parte, cresceu como uma extensão natural dessa curiosidade e conhecimento pela rua, e dos encontros provocados ali por acaso.

Durante seu primeiro ano da existência, o Bloco se realizava principalmente através de um tremendo esforço organizatório e físico de Xapolhim, que levava um carrinho de compras quebrado cheio de latas e sucata da zona portuária até Lapa, um percurso que dura pelo menos uma hora (e que se inverteu quando depois do Bloco se encerrar, geralmente por volta das três horas da manhã. Durante todas as saídas do bloco, Xapolhim agiu como porta-estandarte, levando no seu tórax uma complexa armadura de ferro feita de fantasias de Carnaval, na qual prendeu duas placas. No alto de sua cabeça, estava escrito o nome do bloco, com símbolos de anarquismo, ocupação e paz (esse último invertido); nas suas costas, “Ocupe as ruas”, rodeado por punhos. No total, a armadura pesou cerca de dez quilos².

² A armadura foi perdida na invasão por policiais militares da ocupação Ocupa Rio! em dezembro de 2011. O carrinho, ainda quebrado, fica com o Bloco, mas agora é guardado perto da praça da Cruz Vermelha, facilitando um pouco a vida de Xapolhim, que agora conta com a ajuda de outros integrantes para carregá-la.

Apesar de ter sido o idealizador e organizador principal do Bloco Rec!clato, porém, Xapolhim evite se colocar em um papel de líder do bloco. Prefere nem se definir como artista, pois,

não quero ser artista pra me dividir do cara que tá ali do lado, que pode fazer a mesma coisa que eu. Porque eu sou diferente dele, porque ele mexe no braço e eu não mexo no braço; [ele] fura a parada, eu fico pintando. Aí eu falo pro cara, essa aqui é minha visão, minha visão é foda, é o máximo, você quebra só asfalto e olha, minha visão é o máximo. Porra nenhuma! (XAPOLHIM: 2011, entrevista pessoal)



Mesmo quando se esforça para não se colocar em nenhuma posição hierárquica, e portanto nega assumir o papel de “artista,” Xapolhim reconhece seu lugar central no Bloco, e fala de um impulso criativo pessoal que o fez propor tal intervenção pela primeira vez. O Bloco se deriva, ele explica, da “vontade de dizer com a vontade de dançar, e veículo para se fazer isso” (XAPOLHIM: 2011, entrevista pessoal), e principalmente do desejo de ligar esse ímpeto com seu interesse em reciclagem e passagem de tempo. Xapolhim explica que seu interesse é em:

Ver as coisas transformando, as coisas passando tempo, pegando fogo, os outros achando que é lixo... [Eu] vendo a própria maneira da própria coisa, o que ela vai virando, o que vai acontecendo, quebrando, distorcendo, sujando, entortando, e aí vai enferrujando. (XAPOLHIM: 2011, entrevista pessoal)

Tanto por sua constante presença nas ruas da cidade quanto seu interesse em transformação pela sujeira, os interesses de Xapolhim remetem as “práticas de espaço” identificadas por Michel de Certeau em seu famoso ensaio *Caminhadas pela cidade*, identifica uma categoria de “práticas do espaço”. Para Certeau, essas práticas que dialogam com a cidade e desafiam seu ordenamento e orga-

nização oficial são principalmente:

Microbianas, singulares e plurais, que um sistema urbanístico deveria administrar ou suprimir e que sobrevivem a seu perecimento... criatividades sub-reptícias que se ocultam somente graças aos dispositivos e aos discursos, hoje atravancados, da organização observadora. (CERTEAU: 2008, 175)

Principal entre essas práticas seria justamente aquela de caminhar pelo espaço. Como explica Certeau, “o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para a língua ou para os enunciados preferidos”. (CERTEAU: 2008, 177) Através desta prática, segundo Certeau, o espaço urbano é constantemente reformulado e rearticulado por encontros inesperados, principalmente encontros entre pedestres que estabelecem contato por acaso, e que,

compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra. (CERTEAU: 2008, p. 171)

Enquanto Xapolhim resiste a designação de artista para não se separar efetivamente de um público de espectadores, através do Bloco Rec!clato – evento criativo e participativo por natureza – ele estimula um evento que cria e conta múltiplas “práticas microbianas” simultaneamente. O Bloco sai da praça da Cruz Vermelha por volta das dez horas da noite cada primeira sexta-feira do mês, e tende a seguir a avenida Mem de Sá até os Arcos da Lapa antes de gradualmente acabar na escadaria do Selarón (rua Manoel Carneiro), mas cada saída se distingue por apresentar uma mistura única de pessoas e por abranger os diversos impulsos criativos dos participantes, seja sua participação planejada ou espontânea. Por mais que a preparação e divulgação do Bloco geralmente dependam de Xapolhim, então, as decisões são tomadas no ato pelo coletivo: os ritmos tocados, a duração do bloco, e a própria rota a ser percorrida dependem das decisões dos participantes.

Mesmo assim, as inovações mais “microbianas” do Rec!clato tendem a partir de certa preparação, já que as mudanças criadas inteiramente por participantes que se juntam espontaneamente ao bloco quase sempre se mostram padronizadas, como a tentativa de fazer com que os percussionistas toquem sambas tradicionais em vez de inventar ritmos na hora, ou de mudar o caminho do bloco para passar por um bar específico. Em outras palavras, são propostas que tendem a aproximar o bloco a uma lógica festiva previsível e previamente articulada. É na junção do esperado com o inesperado – isto é, das colaborações entre integrantes regulares e novatos – que tendem a surgir as inovações esteticamente mais marcantes e socialmente mais ousadas do bloco.

Em maio, por exemplo, músicos em um bar na rua Joaquim Silva entregaram um microfone ao Xapolhim, o que foi aproveitado por ele para falar um poema de sua autoria que acabou por virar refrão de uma música de protesto contra a “revitalização” da zona portuária. A interação acabou transformando um trecho da rua em um coro punk cantando, à melodia de “Fio Maravilha” de Jorge Ben

Porto Maravilha

Não pedimos por você

Porto Maravilha

Maravilha pro burguês (XAPOLHIM: 2011, *Perigo...de que?*)

Em julho, Bruno F. Duarte, artista, morador do centro e colaborador ativo no bloco desde seu início, chegou à praça da Cruz Vermelha, como de costume, usando um vestido de noiva. Na saída do bloco, foi abordado por um catador de lixo de aproximadamente 50 anos que fez questão de o levar em cima do seu carrinho durante quase três horas do bloco, tornando Bruno uma espécie de mascote não-oficial do Rec!clato, o que acabou agregando dezenas de novos participantes. No mês anterior, seguindo a iniciativa de percussionistas/colaboradores que não aceitaram ficar na ilha de trânsito embaixo dos Arcos da Lapa, o bloco ocupou um trecho no início da avenida Mem de Sá, bloqueando trânsito durante algo em torno de cinco minutos antes de ser retirado aos gritos por um policial militar.

Por sua natureza coletiva, e portanto necessariamente improvisada, o bloco foge de definições exatas, uma vez que as experiências deflagradas pelo Rec!clato mudarão a cada mês, de acordo com os participantes do momento e de suas relações com o espaço físico e social em que o bloco se realiza (que, por sua vez, será igualmente afetado pelas ações do bloco). Se configura, então, algo como um tipo de TAZ, a Zona Temporária Autônoma elucidada pelo teórico norte-americano Hakim Bey, que descreve a TAZ como “uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente... e se dissolve para se refazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la.” (BEY: s/d, 6)

Segundo Bey, os integrantes de uma TAZ serão sempre:

À procura de “espaços” (geográficos, sociais, culturais, imaginários) com potencial de florescer como zonas autônomas – dos momentos em que estejam relativamente abertos, seja por negligência do Estado ou pelo fato de terem passado despercebidos pelos cartógrafos, ou por qualquer outra razão. (BEY: s/d, 8)

No caso do Bloco Rec!clato, o espaço autônomo está constantemente em movi-

mento, trocando rumos e práticas antigos por inovações a serem concretizadas pelos participantes.

Certeau, em seu ensaio “Relatos do espaço”, faz uma distinção entre *lugares* e *espaços*, visto principalmente enquanto conceitos urbanos. Ele define um *lugar* como “a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha, portanto, excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar”, (CERTEAU: 2008, p. 201) enquanto um espaço,

existe...sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade, e a variável tempo... O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de uma efetuação... Em suma, *o espaço é um lugar praticado*. (CERTEAU: 2008, p. 202)

A Lapa, então, seria um bairro em constante problematização entre *lugar* e *espaço*. Por um lado, o bairro é lendário como reduto da boemia carioca, e portanto facilmente classificada como *lugar* fixo de atividades específicas, por mais transgressoras que poderiam ser; como lembra a historiadora Isabel Lustosa, Lapa sempre se designou como lugar em que “todos os vícios estavam representados: o jogo, a droga, a trapaça, a prostituição, a sodomia”. (LUSTOSA: 2001, p.13) Porém, a própria abertura à transgressividade que a Lapa apresenta faz com que o bairro esteja constantemente aberto ao rompimento com seus padrões para ir além do que esteja permitido em um dado momento.

Para melhor definido as práticas permitidas da Lapa, e assim tornar o bairro cada vez mais um *lugar* controlável, a prefeitura do Rio de Janeiro tem implementado cada vez mais normas na Lapa através do programa Lapa Legal. Componente do Choque de Ordem – campanha de reforma urbana inaugurada em 2009 “com o objetivo de pôr um fim à desordem urbana, [e] combater os pequenos delitos nos principais corredores” (Portal da Prefeitura do Rio de Janeiro, <http://www.rio.rj.gov.br/>) – Lapa Legal tem focado em combater comércio informal (principalmente vendedores ambulantes e “flanelinhas”) e o velho hábito lapiano de urinar na rua. Essas novas normas são aplicadas tanto através da valorização de práticas aceitáveis – como a concessão de aventais e crachás azuis aos vendedores oficialmente sancionados, e a instalação de dezenas de banheiros químicos (também azuis) ao redor dos Arcos – quanto através de uma violência espetacular aplicada aos delinquentes, como o espancamento de jovens moradores de rua e o uso de *spray* de pimenta contra “mijões” por guardas municipais.

Para manter a reputação transgressiva do bairro, que o faz um polo turístico especialmente lucrativo, Lapa Legal tem recorrido a uma tentativa de reapropriar suas características, principalmente o conceito de “malandragem”. Garis

do bairro agora usem, obrigatoriamente, chapéus panamá tradicionalmente associados aos malandros do bairro, enquanto Lapa Legal ergue cartazes na rua avisando que “Malandragem é não fazer xixi na rua” e “Malandro não dá boqueira. Não estacione em lugar proibido.” Como efeito dessa reapropriação, a Lapa sofre uma *gentrificação* (enobrecimento): botecos sofisticados tiram pé sujos tradicionais para atender as demandas de uma clientela com um poder aquisitivo muito a cima dos antigos padrões do bairro.

Enquanto o poder público se esforça para trocar a memória de uma malandragem baseada nos transgressivos “vícios” identificados por Lustosa para uma malandragem obediente e bem comportada, o Bloco Rec!clato faz do bairro um sito para explorações de imagens e barulhos que rompem com o novo ordenamento do bairro. A malandragem do Bloco não deriva de uma malandragem “tradicional” e nem de um confronto direto às novas normas do bairro, mas sim de um questionamento da “reurbanização” em que Lapa vira cada vez mais segregado por classe social. O bloco rompe com as novas normas do bairro ao propor outro modo de encontro, ao mesmo tempo em que resgata a memória social embutida em uma Lapa mais malandra, na qual a música e a diversão do bairro emergia nas ruas sem necessidade de autorização ou de campanhas de *marketing*. A inovação do bloco, por sua parte, reside justamente em sua relação com o passado, visto no emprego exclusivo de instrumentos feitos de lata e sucata. Em outras palavras, o ato de reciclar em si é um estímulo à memória, uma mostra do potencial dos objetos descartados pela cidade.

Bloco Rec!clato apresenta uma proposta à transformação atual, um outro modo de aproveitar a Lapa, pois oferece uma experiência criativa e colaborativa que, muito além de não exigir pagamento monetário dos seus participantes (a não ser pelas “vaquinhas” organizadas na praça da Cruz Vermelha para abastecer os participantes com cachaça), se coloca explicitamente contra à crescente comercialização de um bairro cada vez mais caro. O Bloco também estimula seus colaboradores a outras formas de contato com a cidade, implicitamente valorizando uma consciência urbana mais ampla: as latas e sucata utilizadas pelo bloco, por exemplo, não podem ser compradas, mas para serem catadas exigem dedicação, uma presença constante na rua e conhecimento da cidade, além da criatividade que as transforma em instrumentos musicais. Em outras palavras, para o Bloco Rec!clato funcionar, é preciso contar com pelo menos um *flâneur*, uma figura parecida com o malandro, e memoravelmente descrito como João do Rio como alguém que anda pela cidade,

conhecendo cada rua, cada beco, cada viela, sabendo-lhe um pedaço da história, como se sabe a história dos antigos (quase sempre mal), [o *flâneur*] acaba com a vaga ideia de que todo espetáculo da cidade foi feito especialmente para seu gozo próprio. (DO RIO: 1997, 53)

A realização do Bloco Rec!clato depende em grande parte no caráter *flâneur*

de Xapolhim, mas seu exemplo – e o funcionamento do próprio bloco – contradizem a segunda parte da descrição de João do Rio, pois seu conhecimento e curiosidade sobre a cidade em nada implica a passividade de um espectador. Ao contrário, Xapolhim e os demais participantes do bloco se colocam como atores, provocadores e críticos da estrutura socioestética urbana, criando uma experiência em que a antiga sujeira da cidade é destacada como base de uma criatividade além dos novos esquemas organizatórios da Lapa.

Joseph Roach, teórico norte-americano que estuda ligações entre literatura, performance e práticas sociais, identifica uma zona liminar inspirada no “espaço lúdico” de Roland Barthes, nomeado por Roach de “vórtice comportamental³”, e descrito como:

Um tipo de carnaval induzido pelo espaço, um centro de autoinvenção cultural através da restauração de comportamento. Entre tais turbilhões, as forças magnéticas de comércio e prazer sugam para dentro tanto os que têm vontade quanto os que não têm⁴. (ROACH: 1996, 28)

A Lapa, ao longo da sua existência como epicentro da malandragem carioca, certamente tem mostrado a força não apenas de “sugar” tanto leigos quanto participantes preparados, como também de questionar os comportamentos apropriados a um dado tempo e espaço. Rec!clato age como um vórtice comportamental” em si, construindo espaços autônomos – pequenas TAZ – em movimento constante, trocando rumos e práticas antigos por inovações a serem concretizadas pelos participantes. Assim, se aproxima tanto do entendimento de *espaço* articulado por Hakim Bey quanto Certeau; ou seja, um campo variável, aberto a possibilidades e não limitado por definições exatas. Já que a Lapa cada vez mais se apresenta como um *lugar* com pouca “negligência do Estado” em termos de vigilância, o bloco se mostra também, pelo seu movimento entre práticas e dentro do espaço, à procura de uma convivência que não esteja regida pelas novas normas do bairro.

Em seu movimento físico constante, nas mudanças de lugar, participantes e objetos, Bloco Rec!clato se mostra um vórtice colaborativo feito de diversas práticas artísticas “microbianas”. Consegue também realizar a visão de Hakim Bey por um “terrorismo poético” (BEY: 2007, 3 *et seq*) que teria que “afastar-se de forma categórica de todas as estruturas tradicionais para o consumo de arte” (BEY: 2007, 7) Para Xapolhim, é na confusão libertária que se situa o evento artístico:

³ No original, “vortex of behavior”.

⁴ No original, “The vortex is a kind of spatially induced carnival, a center of cultural self-invention through the restoration of behavior. Into such maelstroms, the magnetic forces of commerce and pleasure suck the willing and unwilling alike.”

Não sei se [anarquismo] predispõe [à arte], mas propõe a autonomia. Então propõe a você buscar tua sensibilidade, né? Buscar mesmo a igualdade entre tudo, a horizontalidade. Acho que a horizontalidade é a percepção...Acho que a arte tá em tudo ao mesmo tempo. (XAPOLHIM: 2011, entrevista pessoal)

Certeau escreve que, “se, no discurso, a cidade serve de baliza ou marco totalizador e quase mítico para as estratégias socioeconômicas e políticas, a vida urbana deixa sempre mais remontar aquilo que o projeto urbanístico dela excluía”. (CERTEAU: 2008, p. 174) Rec!clato, por valorizar a vida urbana não como algo a ser representado pela arte, mas como uma série de encontros imprevistos que podem ser estimulados, de experiências que podem e devem ser destacadas e compartilhadas, critica essa exclusão ao mesmo tempo que dá voz e forma às perspectivas obscurecidas, porém nunca inteiramente apagadas, do crescente ordenamento da cidade. O barulho de sucata enfrenta as complexidades históricas da cidade, reciclando a memória da cidade para estimular uma interação rica e imediata com seu presente.

Trabalhos citados

BEY. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. Trad. Patricia Decia & Renato Resende Coletivo Sabotagem Contra-Cultura, sem data: <<http://www.sabotagem.cjb.net>> (edição pirata)>

_____. *Caos*. Trad. Patricia Decia & Renato Resende. 2007: Conrad Editora <<http://www.imagomundi.com.br/cultura/caos.pdf>> (edição pirata)

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes Editora, 2008

DO RIO, João. *A alma encantadora das ruas*. Org. Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LUSTOSA, Isabel. “A luz difusa do abajur lilás.” *Em Lapa do desterro e do desvario*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

PORTAL DA PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. “Choque de Ordem”. <<http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?article-id=87137>>

ROACH, Joseph. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1996.

XAPOLHIM. Entrevista pessoal gravada em setembro de 2011.

_____. *Perigo...de que?* Livreto autopublicado, 2011.

O X DA QUESTÃO NA EXPOSIÇÃO CONTRABANDO

Rubens Pileggi Sá¹

Localizando a ação

Esse texto trata da situação vivenciada entre os dias 10, 11 e 12 junho de 2011, durante o evento Contrabando, realizado no formato de uma exposição de arte dentro de um apartamento de classe média alta, no Flamengo, que acabara de ser reformado. Diante de uma das janelas da fachada do prédio, com vistas para o Pão de Açúcar, na Cidade Maravilhosa, foi realizada a proposta do trabalho X, de minha autoria. Além de relatar a situação vivenciada, que, como veremos, é, em si, um trabalho de arte, busco, também, refletir sobre as consequências desta obra em meio a outras obras inseridas na referida mostra.

O convite

Quem me indicou para participar do evento foi meu professor e parceiro Roberto Corrêa dos Santos, que vinha acompanhando de perto o que eu andava fazendo, à época. Assim, fui apresentado ao curador da mostra, Pedro Moreira Lima, em reunião com os artistas, para conversar sobre a exposição e apresentar nossas ideias de trabalhos ligados ao tema da mostra, além de informar os locais onde instalar cada obra no apartamento, que estava terminando de ser reformado. Um detalhe anterior a esse fato é que quando recebi o texto da curadoria pelo e-mail, alguns dias antes, entendi que era preciso pensar em uma ideia forte, compatível com o que tinha sido escrito. Ressalto um trecho do release da exposição:

[...] almeja corporeificar o trânsito daquilo que escapa da zona de conforto de um circuito oficial. Talvez esta seja a possibilidade semântica mais literal, já que tal exposição se realiza num “espaço-tempo do nosso cotidiano”, à margem do aparato museológico. No entanto, penso que nossa ação contrabandista vá além desse entendimento. Deseja inspirar, também, afetos que vão a contrapelo dos hábitos já domesticados pela síndrome legalista que nossa cultura vive na contemporaneidade.

¹ Artista plástico, professor assistente em Teoria e Processos da Arte Contemporânea na Universidade Federal de Goiás e mestre pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Pensei, os caras não estão para brincadeira. Ações fora do circuito oficial da arte sempre são bem vindas e, com essa atitude, ainda melhor. Assim, na reunião, após uma rápida olhada pelo espaço da casa, tinha decidido o que gostaria de exhibir. Estávamos em uma roda falando de nossa ideias e, quando chegou a minha vez, disse que gostaria de levar um mendigo para pernoitar na residência durante o tempo que ali ocorresse o evento artístico. Senti que peguei pesado, pois um grave silêncio sucedeu à minha fala e as pessoas pareceram se surpreender com o que eu havia dito. Em um misto de cumplicidade com terror sincero de quem precisa que seu evento seja bem sucedido, Pedro, o curador, me pergunta: “mendigo?”. E eu: “é, sim, meu amigo. Ele costuma perambular bem aqui embaixo, no aterro”. “Mas ele fede?”, perguntou-me novamente. Tive certeza, naquele momento, que o trabalhado tinha tudo para ser forte, mas dificilmente seria levado a cabo. “Bem, tenho outra ideia, mas acho que essa tem mais a ver com o trabalho que venho desenvolvendo atualmente...”

Procurando um canto

A reunião deu uma esfriada ali mesmo. Mas como eu já tinha olhado a casa e escolhido um lugar perto da janela com vista para o Pão de Açúcar, disse que aquele chão era um bom local para colocar um papelão e um cobertor para o meu amigo dormir. Apenas gostaria de escrever um X na parede, delimitando um espaço. Estava preocupado em criar um local onde ele se sentisse menos deslocado no ambiente e resolvi delimitar um lugar dentro da casa para acomodá-lo, sem, óbvio, excluir outros espaços que ele quisesse permanecer.

Lembro-me, ainda, que alguém objetou se era apenas um ou mais de um mendigo, porque senão iria virar uma bagunça. E outra coisa que eu ainda disse foi que eu até preferiria que ele viesse depois do evento fechar e saísse antes da casa abrir para visitação. Como o evento iria durar apenas três dias, não seria muito difícil administrar as entradas e saídas do nosso amigo, que iria viver uma situação inusitada: de morador de rua a frequentador de mansão no Flamengo.

Passaram-se alguns instantes e Pedro veio me dizer que aprovava a ideia, mas que eu deveria mostrar o homem ao menos na noite da *vernissage*. Eu topei.

Luiz Carlos Marques da Silva

Fui falar com o Luiz Carlos, mas estava muito sem jeito sobre como explicar para ele sobre o que se tratava o trabalho. Ele costumava ficar atrás das canchas de futebol do aterro. Junto com outros moradores de rua. Lá ele é conhecido como Bin, de Bin Laden, por causa da barba que usa.

Que karma! Mas podia contar com um amigo fiel que o chamava carinhosamente de PQD, “porque o Luiz foi paraquedista no exército”. E esse amigo era chamado de Bárti. Um garoto de pouco mais de 20 anos, portador de HIV, que

vivia cheio de feridas pelo corpo. Um doce de pessoa. Educadíssimo. Um tempo depois, Bárti acabou indo procurar internamento no sanatório, em Manguinhos e nós não soubemos mais dele. Luiz Carlos sempre teve fé que um dia ele iria voltar para uma visita, e que ele iria conseguir sair dessa vida de rua. Foi por causa dele e do Luiz Carlos que cheguei à conclusão que essas pessoas são delicadas demais para viver e se inserir no capitalismo selvagem que vivemos. Eles não possuem defesas contra as estruturas de poder da nossa sociedade e se tornam uma espécie de marginais que, ao se revelarem – como aconteceu neste caso – estão muito mais para flor do que para monstros, como são vistos. “Não é todo mundo igual eu, não. Eu tenho Jesus no meu coração”. Uma das frases que Luiz Carlos vive repetindo, assim como outra que diz: “Há três mil metros, no fundo do poço, a gente não ‘veve’, a gente vegeta”.

Conheci Luiz Carlos durante o tempo em que estava buscando os sonhos dos moradores de rua no centro da cidade para fazer o álbum de figurinhas Nowhereman. Depois não o vi mais. Passaram-se dois anos e, um dia, o vi no meio da calçada, no Catete, perto do lugar onde eu tinha acabado de me mudar. Emocionado, fui falar com ele. “Você não é o Luiz Carlos Marques da Silva?”. “Como você sabe?” Ele respondeu. Estava muito mais magro, sujo, sem camisa. Muito diferente do personagem que eu tinha entrevistado, fotografado e filmado. E estava bêbado, louco, delirando. Corri em casa, peguei um álbum para mostrar para ele o trabalho que tinha realizado – anda em fase de projeto – passei na lanchonete, comprei um lanche, um suco para levar e mostrei a foto dele no álbum. Cheio de ‘amor para dar’, ele ficava querendo me beijar, me abraçar, ficava querendo agarrar minha mão, beijar minha mão e eu não sabia o que fazer direito. Pedeu dinheiro, disse que eu ia ficar rico com as fotos que tinha feito dele e, aos poucos, fui me safando e fotografando nossa despedida. Agora ele era o Luiz Carlos dos cromos 26, 36, 39, 40, 41 e 42.

Além disso, quando o jornal *Extra* quis fazer uma entrevista comigo, conseguimos localizar o Luiz Carlos que, gentilmente, aceitou falar de sua vida à repórter do jornal e, com a matéria publicada, nos tornamos personalidades do bairro por um dia.

Voltando à conversa sobre a proposta do apartamento no Flamengo, quem me salvou foi o Bárti, indo direto ao ponto: “ele quer expôr você como obra de arte”. Respirei aliviado. Era isso que eu queria dizer, mas estava com vergonha de falar. “Eu já ‘tava’ desconfiado”, mandou Luiz Carlos. E topou.

Negociações

Acontece que, nesse ínterim, a dona da casa desaprovou o trabalho e o curador mandou um e-mail pedindo desculpas sobre o fato ocorrido, mas confirmando meu nome para apresentar um trabalho lá. Não aquele, claro! Passei dias tentando ter uma boa ideia e cheguei a rabiscar um projeto que não tinha nada a ver com morador de rua, que iria apresentar ao curador, em outra reunião. Uma

noite, pelo Facebook, comecei a conversar com a dona do apartamento – que é minha amiga – e, meio para reclamar, meio para fazer uma piada da situação, disse que ela tinha ‘censurado’ meu trabalho. No que ela responde prontamente que o problema era no prédio e não com ela, pois havia um coronel no edifício que poderia impedir até a realização do evento, caso acontecesse de cruzar com um mendigo subindo o elevador.

Na noite da reunião, encontrei com ela e o marido dela e perguntei a ele por que o trabalho não podia ser realizado, no que ele me disse que, por ele, tudo bem, que o trabalho poderia ocorrer, sim. Opa, as coisas estavam começando a ficar mais interessantes! Chamei o curador, a dona da casa e o marido dela para conversarmos e estabeleceu-se que o trabalho poderia acontecer, mas nas seguintes condições: que o mendigo só poderia entrar, sair e permanecer no prédio comigo junto. E que nós dois deveríamos marcar presença no dia da *vernissage*. “Fechado”, eu concordei.

A obra

No dia da *vernissage*, passamos pelo porteiro que apenas pediu para que eu assinasse uma lista e nos liberou a subida pelo elevador. Por sorte não cruzamos o coronel. Logo chegamos ao apartamento transformado em galeria, salão de festas e centro cultural temporário onde iria ser apresentado, em meio a uma profusão de performances, vídeos, instalações, desenhos, pinturas, discotecagem e bebidas, a obra X. Já tinha garantido a janta do meu amigo e, por enquanto, estava tudo bem. Fomos para o nosso canto e ficamos na nossa, respondendo às perguntas das pessoas que queriam saber sobre o nosso trabalho e, de fato, o Luiz Carlos foi bastante procurado para conversar. Era impossível não perceber ali a tensão entre dois mundos completamente separados um do outro e, ao mesmo tempo, entre pessoas que se cruzam o tempo todo, andando pelas mesmas ruas. Foi uma espécie de choque para as pessoas do mundo da arte e isso era notado pela falta de jeito com que elas se aproximavam do Luiz. Algumas moças beijavam ele, abraçavam, como se ele fosse ‘de casa’, tentando passar alguma naturalidade e espontaneidade que tornava tudo mais incômodo ainda, de ambas as partes. E o detalhe é que o Luiz Carlos estava sem tomar banho há mais de um ano! Havia um constrangimento solene no ar. Uma senhora me disse que apertar a mão dele foi uma experiência de textura como nunca ela tinha sentido igual.

Uma boa parte dos artistas e convidados acompanhavam e participavam de outras performances e um artista, aproveitando o tema do evento, foi fantasiado de Bin Laden. Também isso era estranho. Porque enquanto um se positivava se representando como ‘terrorista’, o outro, em uma condição sem nenhuma escolha na vida, era conhecido como Bin Laden lá no meio dele, não porque ele fosse terrorista, mas porque era barbudo, marginal e sujo.

Sentia que já tinha cumprido meu dever e queria proteger o Luiz Carlos daquela

situação que já tinha virado festa, quando aparecem duas garotas para conversar com o Luiz Carlos e eu aproveitei para buscar um refrigerante no bar para tomarmos. Mas eis que, quando retorno do bar, estava acontecendo uma performance com distribuição de bebida alcoólica e uma das garotas pegou um copo e ofereceu ao seu mais novo e íntimo amigo e, depois que ele bebeu um copo, ela foi pegar outro copo para ele beber e eu corri para impedi-la de fazer isso. Ela, então, me cobra o fato de estar achando o trabalho interessante justamente porque mistura uma pessoa de um mundo sem acesso à diversão e à arte, com pessoas desse outro mundo, mas que estava me achando ‘careta’ porque queria censurar a diversão de alguém que, justo eu, tinha trazido para a festa. “eu vou dar a bebida, sim. Ele não é sua obra!”, falou, impositivamente. “Ele é minha obra, sim!”, respondi com o mesmo ímpeto e, antes que ele bebesse o terceiro copo, perguntei se ele queria ir, ele disse que tudo bem, e fomos embora.

Na saída, Luiz Carlos me pediu uma parte do dinheiro que a gente tinha combinado pelo trabalho. “Claro, pois não, precisa de mais?”, respondi, mostrando gratidão. “Não, doutor (ele me chama por doutor), isso aqui basta”. Ainda fiquei observando ele se distanciando, com a bolsa murcha à tiracolo levando todas as coisas que possui na vida. Um (mais um) corpo magro e franzino cortando a madrugada carioca.

No outro dia, de tarde, passei lá no ‘esconderijo do Bin’ para levá-lo ao “trabalho”, como combinado. Ele estava imprestável, bêbado, louco, delirando, pior do que a vez que nos reencontramos. Alucinado. Escorria de seu cabelo algo gosmento como a textura de um ovo cru quebrado. Era um sábado de tarde e ele estava no meio das pessoas que tinham ido ao campo para jogar bola, beber e conversar. Fiquei com medo que o machucassem e me senti responsável por sua sorte, naquele momento. “Ei, cara, o que aconteceu com você?”, indaguei. Ele mal respondeu qualquer coisa. Tirei ele daquele lugar e ele não parava de xingar o mundo, a vida, de me xingar e nada mais. Comprei uma pinga do camelô e fiquei bebendo, deixando ele blasfemar até eu perder a paciência e ir embora. Esse foi o X da questão.

Mas qual era a questão que a obra colocava? Confesso que a indignação da garota sobre o fato dele não ser minha obra, perturbou-me. Enquanto fazíamos nossa ação – Luiz Carlos e eu – uma das minhas preocupações naquele ambiente de arte do apartamento transformado em galeria para um evento era a de manter a distância entre público e ação de arte. E criar uma situação de diferença entre o que era dado a ser visto e o ambiente de festa e curtição que acabou se instalando no local, evitando, assim, a banalização. Era essa a resistência que eu quis manter, até o final. Bastaria dizer à garota que ele, o Luiz Carlos, era um adicto, um viciado. Que ele não pode tomar um trago porque enquanto tiver bebida e droga ele vai querer mais e mais, até o fim. E depois seria encontrado na rua como um trapo sujo jogado. Ou, então, usando da ironia, poderia ter dito a ela que, para provar amizade, que o levasse à sua casa para beberem juntos,

para provar que ele, mesmo sendo um mendigo, é irmão e amigo, e devemos tratar a todos de igual para igual. Mas perdi a piada e só pensei na resposta depois que o fato ocorreu. Ou, então, que ele estava lá a trabalho e fim de papo.

Relações entre o mundo e as coisas do mundo

O caso é que era eu a trabalhar com alguém considerado marginal e isso leva a mil interpretações, como a de estar usando uma pessoa para humilhá-la ou, até, de estar sujando o apartamento novo da moça de família. No entanto, há vários artistas trabalhando com essa mesma temática e os piores casos são aqueles que ou querem falar pelo outro, ou querem denunciar uma situação, transformando arte em mensagem ou estetizando a miséria. Em todo caso, o que aconteceu naquele apartamento foi um afastamento tão determinado da representação que tornou-se, aos olhos de quem viu de longe e não quis se aproximar, um desafio. E para os que chegaram perto, a única alternativa era, em algum momento, por melhor que fosse a intenção, buscar o desvio: “pensei que você tinha trazido ele aqui para se misturar no meio de nós”, teria sido uma das falas da garota indignada. Dentro dessa fala, teríamos apenas uma relação de mão única em um terreno onde só existe livre arbítrio e nós não estaríamos sujeitos a nada. “A economia não nos impede de dar as mãos”, poderia ter sido a fala da senhora que se perturbou com a textura das mãos do Luiz Carlos. Mas essa é a capa da indiferenciação que o capitalismo quer dar às relações entre as pessoas e o mundo. Entre o mundo e os objetos, para que tudo se transforme em matéria de consumo. O experimente de ontem é o compre de amanhã.

De fato, o Luiz não é meu objeto. Ou, ele só se tornou meu objeto na medida em que eu sou o objeto dele, também. E, na medida que haviam vários níveis de relação, seja com o espaço, com o lugar e com o público. Estávamos lá trabalhando e aquele era um trabalho que deveria ser mantido. Caso meu “objeto de arte” começasse a beber, ou eu, como propositor da obra começasse a beber, e nos soltássemos no meio da festa, o trabalho teria ido para o espaço. E eu perderia a chance de mostrar o que eu tinha ido lá para mostrar: uma relação de tensão. Tensão com os outros artistas e seus trabalhos, tensão com a dona da casa, tensão com o curador, tensão com o coronel do prédio. E, não uma relação de integração. Pois essa integração iria sugerir uma mentira. Seria de uma inocência hipócrita. Depois da festa voltaríamos a ser quem éramos e eu teria que me desculpar porque não tive a capacidade de levar meu trabalho às últimas consequências. Não teria sido profissional. Assim, misturar teria sido matar a tensão trazida pela presença do “de fora”. Arte, se não há uma intenção, se não há um desejo de comunicação, não pode existir como arte. Mesmo um trabalho desses, onde a comunicação é a incapacidade de compreensão, de tradução de um mundo para outro.

Bárta ainda não apareceu, mas o Luiz Carlos ainda tem fé que ele volte. Só que o Luiz Carlos brigou com o resto do bando e não se mistura mais com eles. Eu

também me mudei da redondeza e não vejo mais o Luiz Carlos, mas tenho saudades. E ainda não fiquei rico, como ele me disse, quando mostrei a figurinha com a foto dele.



**'O X da questão', de 2011:
relações entre lugar e discurso da arte.**

“Para onde
você vão
coletivos?”
Questões so-
bre a prática
coletiva em
arte

ELOGIO À DISPERSÃO: O COLETIVO MEDIAÇÃO DE SABERES E A AÇÃO PERCURSOS URBANOS NA CIDADE DE FORTALEZA/CE.

Ana Chaves Mello¹

O Coletivo Mediação de Saberes surge a partir dos interesses de alguns profissionais em desenvolver projetos independentes, cuja participação não se restringe apenas aos seus idealizadores, mas provocar uma ampla colaboração de diversas pessoas interessadas sobretudo na discussões que envolvem a cidade que habitam. Desse modo:

[...] se afirma como um espaço para a criação e desenvolvimento de novos formatos para circulação dos saberes artísticos, populares, científicos, filosóficos que rompem confinamentos e limitações das instituições tradicionais e possam ser aproveitados como instrumentos de políticas culturais.²

O Coletivo Mesa assume características comuns a diversos coletivos de artistas, identificados por Paim (2009) em seu estudo em que apresentou algumas definições sobre os coletivos: “grupo de artistas que atuam de forma conjunta. Buscam realizar seus projetos pela união de esforços e compartilhamento de decisões”³. Inclusive sinaliza a formação híbrida do coletivo, assim como se apresentam Julio Lira e Thais Monteiro, integrantes do Coletivo, que tem como formação a sociologia e as ciências sociais respectivamente, mas que também desenvolvem ações como artistas.

O que desperta nossa atenção desde o primeiro contato com o Coletivo Mesa é o princípio da ‘dispersão’ como método de trabalho. Quando perguntamos, em entrevista, a Julio sobre suas pretensões com o coletivo, ele assume a seguinte metáfora:

¹ Mestre em História e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da UERJ. Graduada em Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Integra o Núcleo Experimental de Educação e Arte MAM RJ como educadora-pesquisadora, coordenado por Luiz Guilherme Vergara e Jessica Gogan.

² Trecho retirado de um texto cedido por Julio Lira em que narra a proposta do Coletivo Mesa (Não publicado).

³ Disponível em < <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/lassa/2007/paim.pdf>. > Acessado em 12 dez 2011.

[...] tem um livro de filosofia que eu vi uma coisa que achei fabulosa e sempre que posso fico repetindo para a gente associar a isso. Estava em espanhol, mas em português seria molho mucilaginoso. Ele diz que são seres unicelulares que os cientistas não sabem se são bichos, da biologia ou se são da botânica. Não se consegue encontrar identidade. Mas são seres unicelulares que se organizam de acordo com os recursos existentes. Se existe luz, eles se organizam de um jeito. E esse jeito é bem coletivo e chega a ter especializações. Uma parte dos seres vai assumir tal função, outra parte, outra função de tal forma que eles ficam como um ser complexo. Chega a dar fruto, tem vários organismos dentro desse “trem”. Mas quando falta o recurso, aí eles vão caminhar individualmente atrás da luz, atrás do próprio recurso. E aí eles ficam como seres individuais. A gente usa isso, essa metáfora para aceitar com naturalidade os fluxos que a gente tem entre as pessoas. De separação, de ida, de vinda. Nós conseguimos incorporar uma concepção de que permite vários estágios dentro da nossa vida.⁴

A metáfora para coletivo nos parece interessante, ao colocá-la atrelada ao aspecto de fluxos. Existe a condição de agrupamentos, mas que expressa uma complexidade por estar constantemente em movimento. Faz-se e desfaz-se de acordo com as circunstâncias, gerando novas condições. Enfim, está em pleno trânsito. Não é um organismo fixo. É fluido. Por isso, podemos compreender a concepção de coletivo como ação e não mais como uma formação constituída com características específicas como identificadas por Paim acima.

Há uma dimensão metafórica no uso que Júlio Lira faz do termo *moho mucilaginoso*, pelas semelhanças entendidas na sua formação, e mesmo importado da biologia, seu conteúdo pode ser entendido como um sistema aberto, “quando os conceitos são relacionados a circunstâncias e não mais a essências”⁵ para novas significações, capaz de criar convergências inesperadas quando o utiliza para pensar filosoficamente seu trabalho.

Deleuze criticava a supremacia do uso dos termos e conceitos por parte de alguns campos de conhecimento e instigava suas aplicações e descobertas como fontes de interlocução e não apenas monólogos. Salientava que não estava fazendo filosofia de outros domínios, uma reflexão de outras coisas, mas acreditava na dimensão do criar: “[...] quando se vive em uma época pobre, a filosofia se refugia em uma reflexão ‘sobre’... Se ela nada cria, que mais pode fazer senão refletir sobre? [...] O filósofo é criador e não reflexivo.” (DELEUZE

apud MACHADO: 2010, p.12). Reivindica para a filosofia a desinstituição do *status* de metadiscursos para produção de conhecimento, criação de pensamento. E, o que é próprio da filosofia – da criação de conceitos – o ato de criar é sempre o ato de obter ideias. O documentário, *Abecedário de Deleuze*, discorre sobre ‘ideia’ como uma tarefa difícil. Ter uma ideia não é fácil e ao tê-la é preciso analisar sobre que forma se apresenta, como no caso da filosofia sobre a forma de conceitos. E no mundo da arte, considera que as ideias surgem também na forma de “perceptos” descritos como “um conjunto de percepções e sensações que vão além daqueles que as sentem [...] há todo um complexo de sensações [...] criando uma independência radical de quem as sentiu provocar [...] uma duração ou uma eternidade.”⁶

Ao investigar o *moho mucilaginoso* na biologia, descobrimos que mesmo observado microscopicamente, as ciências não conseguiram defini-lo. Não é animal, nem vegetal, parece ser um reino separado da natureza ‘reconhecível’ classificado de micetozoário. John Bonner, professor emérito de biologia da Universidade de Princeton, desenvolve ao longo de toda sua vida acadêmica, estudos sobre esses organismos. Observa beleza, uma organização altamente sofisticada, uma forma de inteligência quando a maioria só vê sujeira e desordem. Com domínio, explica que “[...] eles conseguem ter vários comportamentos que são iguais aos dos animais que possuem músculos e nervos com gânglios – ou seja, os cérebros simples. Pertence ao quinto reino da vida, o menos entendido pelos cientistas”. (BONNER apud MACPHERSON: 2010). Percebe que quando separados, buscam se reunir imediatamente, formam um caule e então um corpo de frutificação. Exibem autossacrifício quando é atingida ausência de nutrientes. As células que compõem o talo morrem e os ‘frutos’ reiniciam um novo processo.

A metáfora é utilizada para as práticas desenvolvidas pelo Coletivo Mesa, sobretudo quando um dos objetivos é apresentado com o interesse em reunir pessoas interessadas nos encontros que se conectam a outras pessoas que desejam produzir novos encontros com outras pessoas interessadas em outros novos encontros. Podemos, assim dizer, que o coletivo é um organismo vivo, que busca contatos, conexões e não somente a adesão o compõe, mas também, rompimentos, afastamentos e até ‘autossacrifícios’ são gerados pela falta de recursos que podem provocar sua dispersão, neste caso é parte do processo e é exatamente nesta busca que o coletivo nos parece constituir.

A imagem trazida por Julio Lira para a noção de coletivo assume uma ‘ideia’ que se assemelha em alguns pontos ao que Deleuze e Guattari (1995, p.16) trouxeram sobre o conceito de rizoma. Sobre o termo, os autores apresentam alguns

⁴ Entrevista realizada em Fortaleza em 09 de Jul 2010.

⁵ Debate entre Gilles Deleuze e Christian Descamps, Didier Eribon, Robert Maggiori, intitulado: “Mil Platôs não formam uma montanha, eles abrem mil caminhos filosóficos.” Publicado no jornal *Liberation* em 23 de outubro de 1980. Tradução do francês por Ivana Bentes. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de (org.). *Dossiê Deleuze*. Rio de Janeiro: Hólon Editorial, 1991, p. 3. Disponível em <http://www.4shared.com/file/14377769/6e077d82/mil_platos_nao_formam_montanha.htm> Acessado em 15 de Dez. 2011.

⁶ Trecho retirado da entrevista de Gilles Deleuze – “I” de ideia. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=U5Cml-8DhoE>> Acesso em 23 de Dez. 2011.

princípios que produzem analogias ao método de trabalho do Coletivo como o de “conexão e heterogeneidade”, cuja conexão se dá de qualquer ponto a outros pontos: “um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, as lutas sociais”. Não há uma figura dominante, mas heterogênea. E dentro das configurações do Coletivo Mesa, seu nome já induz a esta compreensão: ‘mediação de saberes’, um descentramento do saber, que engloba uma diversidade de perspectivas, uma “multiplicidade” – terceiro princípio do rizoma: “uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões, que não podem crescer sem que mude de natureza [...]”.

A ideia de *moho mucilaginoso* faz rizoma com o conceito de coletivo. Desterritorializa as noções de coletivo e a reterritorializa como prática e ação e não como uma estrutura imóvel – um “grupo formado” como o reconhecemos em algumas práticas artísticas. Os “micetozoários” não são a mimese do coletivo, mas põem em discussão o quão complexo e, sobretudo, inteligente poderia ser o trabalho coletivo, assim como anima a Julio Lira, ao criar analogias que faz das imagens ‘dispersões’ e ‘espiral’ parte do seu trabalho.

Segundo Julio, a espiral pressupõe um centro ‘observado’ por diferentes ângulos, “de diferentes lugares sociais e lugares de conhecimento.”⁷ Existe um foco, um objetivo, e vários pontos de vista girariam em torno dele, em diversas áreas, colocando os ‘observadores’ sempre em movimento, em locomoção: “[...] ao invés de ir direto para o objetivo a gente iria olhando pela arte, pelo urbanismo, pela história oral, e sempre dando voltas e cada vez chegando mais perto daquele lugar.”⁸

Ao pensarmos nesta imagem, imediatamente veio à tona o trabalho de Mary Vieira, artista brasileira de estética concreta, que define a espiral como uma “sequência de tempos de um movimento” (VIEIRA apud MATTAR: 2005, p.39), que colabora com o que menciona Júlio Lira sobre um ponto observado por vários pontos. Mas talvez haja uma contradição se formos unir estas duas imagens ‘dispersão’ e ‘espiral’ para definir uma prática. Mesmo que a espiral crie ressonâncias, uma sequência de ondas que parte sempre de um ponto, esta obedece um trajeto – um ponto que chega até outro ponto – a dispersão entende-se, a *priori*, por algo que está espalhado, líquido, fluido. Porém, encontramos discussões sobre a dispersão como uma qualidade na mudança da direção da atenção que segundo estudos de subjetividade, apresenta muitos funcionamentos: “seletivo ou flutuante, focado ou desfocado, concentrado ou disperso, voluntário ou involuntário” (KASTRUP: 2010, p.33). Os estudos argumentam que a atenção dirigida a algo específico é muito seletiva, induz a poucas descobertas

e o território da observação deverá ser mais “flutuante” para evitar negligenciar novas possibilidades. Como o trabalho do cartógrafo que exercita esse olhar ‘disperso’ ao oferecer a dimensão de um mapa em aberto, que segundo Deleuze e Guattari:

[...] é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (DELEUZE; GUATTARI: 1995, p. 22)

Pensando no traçado de mapas processuais, a cartografia como ferramenta para a construção do conhecimento, trata de uma busca não linear, mas ‘rizomática’ quando investiga e acompanha processos e não objetos. Trata de um território existencial, portanto relacional, coletivo construído a partir de um diagrama de forças envolvidas em contextos específicos. Julio Lira declara que o trabalho desejava ser “mais um espaço em que pudéssemos ser mais inquietos, em que não precisássemos estar no centro. A questão do lixo é o que está nos interessando? Então vamos passar dois meses na questão do lixo, ver se surge alguma ideia sobre isso.”⁹

A prática da cartografia combina vários mapas, linhas, decalques¹⁰, dicotomias, o que está neutralizado, o que está em curso, produz aprofundamentos sobre determinados temas e não os representa apenas. Não é uma prática com bases nos livros, mas com base nos encontros, quando se está aberto a eles. Diferentemente de algumas conceituações das ciências humanas, o Coletivo não está restrito a uma figura fechada, dicotômica, mas ampla na sua disposição de forças e formas. Segundo Escóssia e Tedesco (2010, p.94) a formação da realidade compreende o que já está instituído, estabilizado e que operado por um coletivo de forças, está em “constante processo de transformação”, assim como os processos críticos genealógicos – práticas discursivas ou dizíveis e as práticas não discursivas ou visíveis – estão para os modos de ver e dizer o mundo em seus diferentes contextos.

Desse modo, o método da cartografia nos é interessante para a análise do Coletivo e a ação que desenvolve chamada Percursos Urbanos configuram como um plano transversal, cuja gênese está na própria concepção das linhas que compõem a formação da cidade de Fortaleza, incluindo a história do Estado do Ceará. Para tanto, utilizaremos como recurso metodológico, a maneira como

⁷ Entrevista realizada em Fortaleza em 09 de Jul 2010.

⁸ Idem.

⁹ Entrevista realizada em Fortaleza em 09 de Jul 2010.

¹⁰ Fenômenos de redundância segundo Deleuze e Guattari (1995)

Foucault conduziu suas análises sobre os saberes e poderes colocando-as em constante tensão. Experiência identificada no depoimento de Julio Lira que, ao narrar sobre a formação do Coletivo, realizou incursões na história política e social da cidade, na formação geográfica, na produção de algodão, passando pela explosão demográfica devido às secas do sertão, as estruturas fundiárias e os contrastes urbanos demarcados por um forte *apartheid* social e cultural. Mas do que uma análise arqueológica, compreendendo as camadas verticalizadas de tempo presentes na história, pretendemos abordar no texto seu aspecto genealógico¹¹ cuja dimensão 'passado' e 'presente' não se limita a suas fronteiras temporais, mas territoriais¹².

Os Percursos Urbanos são realizados em um ônibus popular, que ao invés de trazer em sua frente o nome de algum destino, um bairro ou cidade, traz grafado em uma placa: Percurso Urbano. Segundo o idealizador, Julio Lira, o Coletivo fez questão de um ônibus comum, como esses que rodam pela cidade, para que as pessoas pudessem conversar com mais liberdade, dialogar e coletivizar o que está sendo dito pelos mediadores com o que se observa pelas janelas transparentes. Diz, inclusive, que um pouco de calor, sem a refrigeração utilizada pelos ônibus de turismo, não o transforma em uma "cápsula protegida e distanciada do ser da cidade."¹³

É uma oportunidade conhecer, através dos Percursos Urbanos, a diversidade de pessoas que atravessam e apresentam a cidade, não somente como mediadoras, mas que ora atuam também como transeuntes, caminhantes, passantes etc. E o exercício exposto pela ação dimensiona nossa percepção para uma multidão que compõe a cidade não somente obedecendo a um tráfego cotidiano, mas a possibilidade de conhecer histórias que cada pessoa constrói na relação que estabelece com o território urbano.

Uma ida à cidade com a atenção ativa para o que compõe o mobiliário urbano e as pessoas, ao serem observadas, produzem imagens que comunicam características marcantes daquele ou de outros lugares. E, em muitos casos, aparentam ser estrangeiras ao próprio lugar que transita, pois perceberemos ao longo do texto que, em certa medida, também somos estrangeiros à nossa cidade.

Um conto de Edgar Allan Poe, "O homem na multidão"¹⁴, nos apresenta estra-

¹¹ "Uma forma de história que dê conta da constituição dos saberes, dos discursos, dos domínios do objeto, etc., sem ter que se referir a um sujeito, seja ele transcendente com relação ao campo de acontecimentos, seja perseguindo sua identidade vazia ao longo da história." (Foucault: 1979, p. 7)

¹² Entendendo território como "(...)conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. (Guattari; Rolnik: 2007, p. 388).

¹³ Trecho retirado do documento cedido por Julio Lira sobre o Coletivo Mesa (não publicado)

nhamentos e 'lentes ampliadas' de um narrador recém reabilitado de uma grave doença, que sente um prazer às coisas pelo simples fato de respirar. Em um café, lê o jornal e espia de vez em quando as cenas cotidianas que se revelam pela transparência da vidraça. Quando anoitece, percebe uma multiplicação de pessoas nas ruas e, ao acender as luzes da cidade, descarta as notícias sonolentas do jornal e se inebria com a profusão de tipos que circulavam por toda parte:

De início, minha observação assumiu um aspecto abstrato e generalizante. Olhava os transeuntes em massa e os encarava sob o aspecto de suas relações gregárias. Logo, no entanto, desci aos pormenores e comecei a observar, com minucioso interesse, as inúmeras variedades de figura, traje, ar, porte, semblante e expressão fisionômica.¹⁵

O personagem dá início a uma novela de trajes, tipos, traços, expressões, profissões, gestos, aparências, com uma riqueza de detalhes que configuravam as características de uma massa urbana àquele cenário urbano. Conforme o tempo dedicado à observação, mais interesse tinha pela cena e mais detalhes e histórias tão ocultas colecionava a partir do olhar concentrado às expressões:

Os fantásticos efeitos de luz levaram-me ao exame das faces individuais, e, embora a rapidez com que o mundo iluminado desfilava diante da janela me proibisse lançar mais que uma olhadela furtiva a cada rosto, parecia-me, não obstante, que, no meu peculiar estado de espírito, eu podia ler frequentemente, mesmo no breve intervalo de um olhar, a história de longos anos.¹⁶

Contudo, em seu conto, Edgar Allan Poe revela, em seu narrador, que o interesse pelas descobertas ininterruptas de pessoas em seus ínfimos e poderosos detalhes é intensificado quando foge da esfera privada para pública transformando-a em privada novamente. Quando a personagem da multidão, se diferencia num café e do café retorna à multidão na tentativa de diferenciá-la. Como em Benjamin (1994, p.35), ao mencionar o desfrute do *flâneur* às galerias luxuosas: "as galerias são um meio-termo entre a rua e o interior da casa. [...] A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes."

O conto faz uma tentativa de ler uma multidão que é ilegível, em alguma medida,

¹⁴ POE, Edgar Alan. "O homem da multidão". Disponível em: < http://www.gabrieltorres.xpg.com.br/puc/homem_multidao.pdf > Acessado em 27 de Dez. 2011.

¹⁵ POE, Edgar Alan. "O homem da multidão". Disponível em: < http://www.gabrieltorres.xpg.com.br/puc/homem_multidao.pdf > Acessado em 27 de Dez. 2011.

¹⁶ Idem.

à sua imagem e semelhança – à imagem e semelhança do homem moderno, numa sociedade capitalista, solitário e massificado, fazendo jus à personificação da embriaguez que lhe rouba a atenção. Um homem velho, solitário, vagando pela cidade sem rumo como um *flâneur*. Não seria um estado de embriaguez, a *flânerie*?

Benjamin (1994) explicita,

uma embriaguez apodera-se daquele que, por um longo tempo, caminha a esmo, pelas ruas. A cada passo, o andar adquire um poder crescente; as seduções das lojas, dos bistrôs e das mulheres sorridentes vão diminuindo, cada vez mais irresistível torna-se o magnetismo da próxima esquina, de uma longínqua massa de folhagem, de um nome de rua. (BENJAMIN: 2009, p.462)

E Baudelaire (1995),

O passeante solitário e pensativo extrai uma singular embriaguez dessa universal comunhão. Quem facilmente desposa a multidão conhece prazeres febris de que eternamente se privarão o egoísta fechado como um cofre, e o preguiçoso, internado como um molusco. Já ele chama a si todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que lhe apresente a circunstância. (BAUDELAIRE: 1995, p. 42)

A figura do *flâneur* se desdobra em alguém que observa a cidade embriagado pelas ruas que emanam “pura vida” e em uma figura irrequieta, drogada e vagante pela “selva social” evidenciada no conto que expressa as análises da moral social, cuja integração entre ricos e pobres é disfarçada pelo trânsito permitido pelas ruas, porém demasiadamente distinguidas por “alguém” que as observa e faz “uso do seu incógnito” (BENJAMIN: 1995), como observamos em Poe:

Muitos dos passantes tinham um aspecto prazerosamente comercial [...] Seu traje pertenciam àquela espécie adequadamente rotulada de decente. [...]; Havia muitos indivíduos de aparência ousada, característica da raça dos batedores de carteiras, que infesta todas as grandes cidades. Eu os olhava com muita curiosidade e achava difícil imaginar que pudessem ser tomados por cavalheiros pelos cavalheiros propriamente ditos.¹⁷

No contemporâneo, como identificar um *flâneur*, senão aquele que inspeciona tipos e hábitos, “observador do mercado”¹⁸ assim reconhecido por Benjamin?

¹⁷ POE, Edgar Allan. “O homem da multidão”. Disponível em: < http://www.gabrielortorres.xpg.com.br/puc/homem_multidao.pdf > Acessado em 27 de Dez. 2011.

¹⁸ Idem.

O capitalismo o envia e o cria como os andarilhos das ‘passagens’ encerradas entre paredes, lojas e vitrines do comércio mundano dos shoppings. O olhar coletivo, seletivo e comercial dos ‘*flâneurs* contemporâneos’ deposita na cidade, expectativas que possam justificar seu tempo de dedicação. O que a cidade dispõe aos transeuntes que andam por ela em busca de ofertas a cada esquina? O que mais poderá ofertar, senão a experiência dos seus excessos?

Na literatura, encontramos algumas admirações pelo flânar, como observado em alguns autores, como João do Rio (2007), com a *Alma encantadora das ruas*, que demonstra no exercício de andar pelas ruas, prazer inenarrável. Diz-se curioso e vagabundo, “[...] flânar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. [...] É vagabundagem? Talvez. Flânar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico.” (RIO: 2007, p. 5).

Essa inutilidade nos leva a reflexão que os poetas Rio (2007) e Baudelaire (1996) pensam sobre “o ser artístico” e sobre “o olhar de artista” respectivamente, cuja ênfase à curiosidade profunda e o tempo de “convalescência” se manifesta como o estado primordial para a descoberta das coisas: “o convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais.” (Baudelaire: 1996, p. 18). É o tempo em que o narrador do conto de Poe dispõe para mergulhar nos pormenores da multidão compondo como um quadro, assim evidenciado por Baudelaire (1996) em seu ensaio intitulado “O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança”, o espírito de convalescência que poderia ter.

Não seria anacrônico, pensarmos na figura do *flâneur*, hoje, em pleno século XXI? Afinal, a figura assume uma proposta estética que decorre de um ato inquietante e representativo do cenário urbano, revelado por Poe, Baudelaire e Benjamin sobre a vida social europeia do século XIX, como contraponto à figura do burguês atarefado ao mundo dos negócios. Se a agitação da urbe moderna já provocava tais inquietações, o que faria o *flâneur* em nosso cenário atual, triplamente acelerado? Segundo Salles (1999), “numa sociedade na qual o automóvel é sonho de consumo e caminhar a esmo é um negócio arriscado para alguns, [...], com a violência urbana, a *flânerie*, tal como ela foi definida na modernidade, parece não ter futuro.”

Nas artes visuais, a ação *Quatro dias e quatro noites* de Arthur Barrio levou ao extremo a experiência do flânar. O título do “trabalho-processo” foi o tempo em que o artista conseguiu permanecer nas ruas da cidade do Rio de Janeiro fazendo uso do seu corpo como o único veículo de contato com a cidade. O primeiro depoimento sobre esse trabalho consta em um texto do *Caderno Livro* assinado e datado em agosto de 1978, em que narra sua trajetória a partir do apartamento onde morava, em Botafogo. Saiu a pé da zona sul ao centro da cidade, registrou diversas imagens e impressionou-se com o desgaste do corpo

e com o que viu. Não tinha dinheiro, comida, documentos, não falava e permaneceu horas sem dormir até levar a experiência ao limite. Segundo o artista, “era uma proposta mental que tinha o corpo como suporte. Era também uma tentativa de enfrentar o medo. Eu tinha receio de andar à noite pelas ruas, ao mesmo tempo queria intervir na paisagem física da cidade.” (BARRIO: 2000, p.80)

Ao recuperarmos a citação inicial de Julio Lira, observamos que os termos por ele empregados como “apropriação” e “identificação” não dão conta da interação urbana. Considerando, paradoxalmente, seu afastamento e reafirmando as imagens deturpadas da cidade produzidas pela mídia. O distanciamento das pessoas reforça o desconhecimento que cada um tem sobre sua cidade e consequentemente mudanças não podem ser provocadas. A situação de *flâneur*, de ‘cidadão-artista’, de ‘leitor da cidade’, de ‘observador’, ‘convalescente’ pode ser acionada por iniciativas que despertem nos indivíduos, novos reconhecimentos e descobertas pelo espaço urbano que habitam até então desconhecidos. No conto de Poe, o narrador é levado pela figura instigante que o apresenta a lugares ainda não percorridos, *flâneur* ou não, mediado estava. E é dentro de uma proposta mediativa que o Coletivo Mesa cria os Percursos Urbanos.

Benjamin (2007) expõe no capítulo “O flâneur”, que anterior ao desenvolvimento dos meios de transportes coletivos, como bondes, trens e ônibus, as pessoas não tinham o hábito de se olharem e permanecerem juntas durante um tempo. Atualmente, esta experiência é naturalizada e, em alguns casos, se torna tão abusivamente desconfortável, que estes transportes perderam o *status* de comunicabilidade entre as pessoas. Contudo, os Percursos Urbanos dimensionam multiplicam a relação do indivíduo não somente com o ato de andar, mas também com o de estabelecer novos relacionamentos com o ônibus – meio de transporte banalizado nos trânsitos cotidianos, assim como explica Thais Monteiro:

Formalmente é um ônibus comum desses de linha, com os bancos baixos, não é um ônibus de turismo. Isso para beneficiar nosso contato, nossa conversa, nosso contato com a cidade, inclusive dá mais visibilidade [...] que os ônibus de turismo que têm assentos altos e deixa todo mundo de frente para um único emissor que seria o guia e nesse caso todos nós vamos participar dessa troca. [...] o coletivo [...] esse nome e o uso que damos a ele no cotidiano é muito importante agregar para esse momento dos Percursos, tanto na hora de visualizar a cidade [...] e não causar estranhamentos quando chegamos nos lugares. É muito importante chegar sem abalar, [...] não produzir um instrumento de diferenciação.¹⁹

Financiado e acolhido pela grade da programação do Centro Cultural Banco

¹⁹ Depoimento retirado de um vídeo sobre os Percursos Urbanos na Mostra de Arte SESC da cidade de São Paulo.

do Nordeste na cidade de Fortaleza, desde 2004, o projeto tem como objetivo inicial desenvolver roteiros em ônibus urbanos, apresentar e discutir temas e questões relacionados ao espaço urbano. Os percursos são utilizados como apoio para oficinas de investigação da cidade, realizadas com a participação de pessoas com diversos saberes. Articulado por Júlio Lira, sociólogo e artista conta na sua concepção com a participação de Thais Monteiro, cientista social e Tiago Coutinho, jornalista e professor universitário que inaugurou o projeto em 2011 no CCBN do Cariri.

Estas ‘oficinas’ em movimento são ministradas em locais determinados por mediadores, que poderão ser integrantes do Coletivo ou convidados, segundo o tema do percurso escolhido. Os temas são discutidos coletivamente e criados a partir de uma linguagem acessível para uma “comunicação, poetização da linguagem. É uma importante fase do trabalho: de criar o desejo.”²⁰ O mediador planeja dentro do Percurso, três a quatro pontos na cidade onde haverá paradas e os passageiros deixarão o ônibus e percorrerão até o ponto marcado. Os pontos não são necessariamente próximos, geralmente após cada (re)conhecimento do lugar, todos retornarão ao ônibus até outro ponto da cidade. Estes intervalos são demarcados por intensas conversas. Aliás, é uma oportunidade que as pessoas têm para se conhecerem ‘mais de perto’. No segundo ponto, as pessoas já estarão mais à vontade e começam a conversar entre si.

O mediador, dentro do ônibus em curso, vai apresentando seu tema e quando alguém deseja partilhar uma experiência, o microfone lhe é passado para que todos possam escutá-lo. Segundo Julio Lira, “em geral ninguém quer falar. O nosso trabalho junto ao mediador-convidado, e que dentro da estrutura do banco é chamado de facilitador é de estimular os participantes a produzirem conhecimento, vitalidade também.”²¹ Muitas experiências aconteceram nesse momento em que se convive com diversas pessoas que apresentam suas leituras sobre a cidade. Thais Monteiro também sinaliza que os Percursos Urbanos identificam o quanto precisamos ultrapassar as impressões “chapadas” das paisagens urbanas instituídas ao longo da vida para perceber outros percursos e desativar hábitos antigos.

Quando os Percursos Urbanos estiveram na cidade de São Paulo a convite da Mostra SESC de Arte 2010, Lilian Amaral, artista visual e pesquisadora em arte pública, foi convidada para mediar um dos Percursos e apresentou aos participantes a teoria do *habitus* discorrendo sobre como o ser humano tende a fazer o mesmo trajeto, a percorrer os mesmos caminhos, a geralmente buscar o conhecido.

²⁰ Entrevista realizada em Fortaleza em 09 de Jul 2010

²¹ Idem.

Ao investigar brevemente, a teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu, constatamos que não daríamos conta para este trabalho de pesquisá-la profundamente, no entanto, identificamos algumas relações com o que viemos abordando até aqui sobre o deslocamento em que os Percursos Urbanos provocam nas pessoas quando resolvem sair de seus percursos cotidianos e viver novas experiências na cidade. Para que não traíssemos o entendimento de sua complexa teoria, e, de alguma maneira, demonstrarmos nosso interesse para futuras pesquisas, acessamos um texto do sociólogo Loïc Wacquant (2007) recortando alguns apontamentos que realizou sobre sua teoria:

[...] o *habitus* é uma noção mediadora que ajuda a romper com a dualidade de senso comum entre indivíduo e sociedade ao captar “a interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade”, ou seja, o modo como a sociedade se torna depositada nas pessoas sob a forma de disposições duráveis, ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam nas suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações do seu meio social existente. (WACQUANT: 2007, p. 8)

Ao contrário do que se possa imaginar, o *habitus* não é uma aptidão natural, mas social e que apresenta suas variáveis nas relações de tempo, lugar e, sobretudo, nas escolhas ou submissões econômicas, políticas e sociais que cada pessoa tende a fazer.

O projeto possibilita qualquer pessoa visitar e reconhecer sua própria cidade e, sobretudo, refletir sobre suas crises, problemas e oferecer visibilidades a alguns lugares que, para o poder público, estarão sempre à margem e consequentemente ‘invisíveis’ a uma grande parcela da população. Os depoimentos afirmam a importância de nos desfazermos de julgamentos superficiais e percebermos que as vozes da cidade não são somente dos seus dirigentes, mas, polifônicas, de todos aqueles que estão em constante exercício de resistência às possíveis transformações, mesmo as microtransformações, do espaço público.

Massimo Carnevacchi, antropólogo, em entrevista, argumenta sobre os ‘entres’ que a cidade manifesta tão importantes quanto à diversidade de tipos que a cidade produz:

A cidade para mim é como se fosse um organismo subjetivo, vital, que absorve como uma esponja o que acontece e elabora a sua própria linguagem. Por isso, poderia se dizer que a linguagem da metrópole é baseada sobre lugares, espaços, e principalmente sobre interstícios, isto é, interstício, um espaço que está *in between*, que está entre, um espaço conhecido e um desconhecido. Esses interstícios favorecem um tipo de linguagem, que é dialogicamente entrelaçado com a linguagem do corpo.²²

²² Entrevista realizada para a publicação Sextante e FABICO/UFRGS, sob orientação do jornalista Wladimir Ungaretti, em agosto de 2007. Disponível em: < <http://www.overmundo.com.br/overblog/entrevista-com-pensador-massimo-canevacchi> > Acessado em 28 de Dez. 2010.

Esses interstícios mencionados pelo autor são explorados, diríamos, como matéria-prima pelos Percursos Urbanos, assim como Bourriaud (2009, p. 22) compreende sua lógica relacional, quando associa às práticas artísticas um aumento no intercâmbio entre as pessoas: “o interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inseridos de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema”. Argumenta que a arte, nesse sentido, sempre foi relacional por produzir espaços de diálogos e trocas, mesmo na forma de exposição.

A cidade de Fortaleza é muito conhecida pelo seu fomento às atividades turísticas, de cultura e lazer. Mas para a construção da sua própria história, a história da cidade, o que há para além dessas características? Percebemos que, para qualquer leitura de uma cidade, algumas edificações são tradicionais marcos urbanos. Um farol, uma igreja, um centro histórico, uma praça e os objetos que a compõe como uma escultura, um busto em bronze homenageando uma personagem marcante são alguns dos elementos que o olhar poderá captar como um primeiro reconhecimento da cidade. Mas, para além desses elementos, o tecido urbano é repleto de histórias construídas por pessoas que cotidianamente trabalham para sua ampliação e que, no entanto, permanecem anônimas. Como expõe Brecht, em seu poema “Perguntas de um operário que lê”:

Quem construiu Tebas, a das sete portas? Nos livros vem o nome dos reis, mas foram os reis que transportaram as pedras? [...] Em cada página uma vitória. Quem cozinhava os festins? Em cada década um grande homem. Quem pagava as despesas? ²³

Ao longo dos cinco anos, muitas conversas aconteceram nos Percursos Urbanos. Diversas cidades foram descobertas dentro da mesma cidade e conduzidas por pessoas em diferentes campos de discussão. Nos Percursos, são as pessoas que conduzem e tecem a história da cidade. Personagens do cotidiano, cujas singularidades se configuram em formas criativas de reinvenção da vida, do cotidiano e do lugar em que vivem e atuam. Personagens que se destacam pelo potencial inventivo e transformador, expressando na própria vida o sentido da ‘fortaleza’ que o habita, como a cidade de Fortaleza tal como foi representada por José Lopes Macedo, “seu Zequinha”, terapeuta comunitário atuante na ONG Quatro Varas, organização que tem parceria com o Ministério da Saúde e com a Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Ceará, mediou o Percorso “Pirambu da saúde”, que discutiu a situação da saúde mental e as práticas colaborativas a serviço da comunidade através do saber “universitário” e “popular”. A cidade de “seu Vavá”, operador de projetor de cinema, 49 anos

²³ KONDER, Leandro. *A poesia de Brecht e a História*. S/ano, p. 29. Disponível em: < <http://www.iea.usp.br/iea/textos/konderbrecht.pdf> > Acessado em 27 de Dez. 2010.

dedicados ao mundo da imagem em movimento, tendo ajudado a montar dezessete salas de cinemas Brasil a fora. Ele, cuja experiência do cinema é vital, foi o mediador da edição do Percurso chamada “Histórias que o cinema não contou”, criando narrativas invisíveis dos seus bastidores e de uma cidade que também tem o cinema como parte de sua história. Inclusive, o destaque dado pelas “Narrativas ao redor do fogo”²⁴ em conjunção com o Projeto “Pontos de Corte” surgiram pesquisas e documentários para contar sua história²⁵.

No Percurso “Pela janela do bonde”²⁶, os passageiros conheceram a Fortaleza dos profissionais que conduziam as pessoas, ainda na época dos bondes elétricos: os motorneiros. Mediada pelo sr. Zenilo Almada, advogado e memorialista, os passageiros foram conduzidos pelas antigas linhas da cidade, a observar pelo ponto de vista do trilho do bonde, igrejas, escolas, pontos de encontro, bares famosos, residências, automóveis que fizeram a história e a paisagem da cidade.

“A religiosidade brasileira: a cidade como lugar de culto”²⁷, foi tema de outro percurso, que teve como mediador convidado o pai de santo Cleudo Pinheiro de Andrade Junior (Pai Olutoji), babalorixá e babá egbé de candomblé, pesquisador e escritor, presidente do IAAGBA (Instituto de Articulação e Assessoria aos Grupos e Beneficiados Afro-Cearenses). Ele percorreu com os passageiros os símbolos e ritos presentes no cotidiano da cidade, como o culto à Iemanjá nas praias, às Almas Benditas e ao mestre Zé Pilintra no Cruzeiro do Cemitério São João Batista, além de apresentar e desconstruir alguns mitos em torno do comércio religioso do centro e de ervas no mercado São Sebastião, assim como dos lugares de oferendas: matas, estradas, encruzilhadas, praças e trilhos. Certamente, a intenção deste percurso foi rever a relação geralmente distanciada e a compreensão equivocada das práticas do candomblé, cujos rituais foram culturalmente incorporados pela sociedade.

No Percurso “Se esta rua fosse minha”²⁸, os visitantes tiveram a oportunidade de conhecer a Praia de Iracema através das memórias de uma antiga moradora, dona Alzira, que os conduziu a várias épocas, marcadas pela sua infância, ju-

ventude, casamento e trabalho. A conversa continuou no seu local de moradia, uma casa construída precariamente com folhas de madeira e pedaços de outros materiais sobre a Ponte Metálica²⁹, onde a arquiteta Lia Parente que também mediava o percurso, apresentou os projetos de requalificação do bairro, urgentes àquela comunidade. As memórias do bairro narradas pelos saberes de dona Alzira conduziram os visitantes a formar outras paisagens sobre aquele local, enquanto os saberes da arquiteta vislumbravam futuras paisagens à Praia de Iracema. Um indicativo social identificado por uma moradora que, em 64 anos de história, ainda sonhava com uma casa prometida pelo poder público, denunciava uma situação que reverberava, em nossa consciência, uma realidade instalada em todo o país.

Ao pensar uma história da arte na cidade, elegeríamos *a priori*, como primeiro dado, os valores histórico-estéticos presentes nas arquiteturas, preservados nos monumentos históricos, nos templos de pedra – que funcionam como marcos simbólicos e referenciais de uma época – e que delineiam uma suposta realidade social, econômica e política de uma cidade em desenvolvimento. Cada monumento expressa um estilo ou vários que se encontram incrustados em suas fachadas e em seus interiores, pela linguagem da pintura, da escultura, da presença dos detalhes ou não-detalhes, da sua funcionalidade ou organicidade com o ambiente. Assim como expressa o capítulo “As cidades e os símbolos” de Ítalo Calvino (1972) quando seu personagem, Marco Polo, ao chegar à cidade de Tamara, inicia um percurso descritivo dos detalhes presentes na paisagem urbana e os símbolos que o levam a interpretar e/ou reproduzir possíveis significados:

O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que se deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes. (CALVINO: 1972, p. 9)

No entanto, o que nos parece familiar, cotidiano, é observado e discutido pelos Percursos Urbanos como algo que precisa ser estranhado. As simbologias presentes nos edifícios, nas casas, praças, ruas, são atribuições de valor dados por determinados grupos, em determinada época, configurando uma das camadas narrativas que a compõe. A partir do marco da sua construção, sua história vai sendo composta por intervenções, tanto pelo aspecto formal quanto, essencialmente, pelo vivencial, ou seja, por todos os eventos, acontecimentos produzidos pelos fluxos de indivíduos que de alguma maneira passaram e par-

²⁹ Ponte dos Ingleses, também chamada “Ponte Metálica” foi um projeto de melhoramento da estrutura portuária de Fortaleza no início do século XX.

²⁴ Projeto do Coletivo Mesa criado para o exercício da escuta. Pessoas são convidadas para falar enquanto outras somente escutam, em uma dimensão de tempo ampliada.

²⁵ O documentário “Seu Vavá e a paixão pela sétima Arte” dirigido por Iasmin Matos foi contemplado pelo “Projeto Fortalezas” em comemoração aos seus 283 anos; realizado por iniciativa da Prefeitura Municipal de Fortaleza (SECULTFOR).

²⁶ Disponível em <http://percursosurbanosblog.blogspot.com/2008_04_01_archive.html> Acessado em 11 mar. 2011

²⁷ Disponível em <<http://percursosurbanosblog.blogspot.com/2008/08/percurso-religiosidade-afro-brasileira.html>> Acesso em 11 mar. 2011

²⁸ Disponível em <<http://percursosurbanosblog.blogspot.com/2008/08/percurso-se-esta-rua-fosse-minha.html>> Acesso em 11 mar. 2011

tiparam das transformações daquele monumento. Assim como afirma Argan (2005), historiador da arte, mais do que planejamentos, muitos monumentos compõem o cenário da cidade como heranças que ao preservarmos, motivação de nossa cultura, atribuímos outros valores do que os instaurados originalmente. Portanto, como exemplo, o que era um centro comercial, de trocas, como uma alfândega, ao longo do tempo perdeu sua funcionalidade e foi resignificado para um centro cultural. Sua função é outra, mas a permanência do estilo arquitetônico continua o mesmo.

Que visibilidades estarão aparentes e o que se mostra dizível na cidade?

Existe uma construção e uma desconstrução por trás do interesse voltado a uma nova formulação da experiência na contemporaneidade. Uma suspensão de todos os outros tempos para montar e remontar novas geografias. É um processo de descongelamento das grandes narrativas para um percurso gerado por micronarrativas, que produzem sobre a cidade novas experiências. A experiência que partilhamos sobre determinado lugar, nunca se dá de forma solitária, mas se constrói na relação com o outro: “a cidade, dizia Marsilio Ficino, não é feita de pedras, mas de homens. São os homens que atribuem um valor às pedras e todos os homens, não apenas os arqueólogos ou os literatos.” (ARGAN: 2005, p. 228). Quando Argan faz esta afirmação, conclui ser óbvia a atribuição de valor simbólico que é dado por uma comunidade às edificações, e que se são valorizadas por uma elite, certamente está ciente do patrimônio que estará deixando de herança para futuras gerações. Pois bem, não tenhamos dúvida disto, embora a noção de patrimônio tenha limitações quando se trata de interesses urbanísticos e de especulação imobiliária. Conhecemos muitos casos de monumentos históricos que foram derrubados para ‘arejar’ as cidades ou até mesmo, viabilizar a construção de novas malhas urbanas.

Podemos considerar então que, de acordo com a experiência e o ponto de vista de cada indivíduo, a cidade poderá ganhar diversas resignificações visuais e verbais. Cada narrativa faz emergir uma variedade de valores simbólicos, “de significados que a cidade assume para cada um de seus habitantes.” (ARGAN: 2005, p. 231), presentificando milhares de cidades dentro de uma mesma cidade geograficamente delimitada. Caberia ao historiador da arte legitimar essas narrativas como potências estéticas e políticas, vistas como exceções dentro da regra geral e discuti-las como existência e resistência ao que está dado e instituído enquanto discurso. Como operar os silêncios ou verborragias que podem comunicar algo significativo numa experiência compartilhada – numa esfera coletiva –, tendo a cidade como o ponto de encontro?

É importante pensar na construção e desconstrução do olhar, do que é visto e dito. O que marca a ‘desorientação’ do olhar, para a construção de uma nova experiência? O artista Robert Smithson, decide em 1967, fazer uma viagem até sua terra natal, Passaic em New Jersey. Compra o *New York Times* e um livro de bolso (*Earthworks* de Brian W. Aldiss). Permanece durante toda viagem alimen-

tando seus pensamentos e reflexões com notícias da seção das artes do jornal e com fragmentos do livro. Lendo a coluna de John Canaday³⁰, o artista se vê completamente inebriado com o que escrevia. A coluna falava sobre “Os temas e as usuais variações”, o que o despertou para a potência de algumas imagens que talvez, não fossem percebidas. Ao descer do ônibus, inicia uma série de fotografias intituladas *Monuments of Passaic 1967*, que discute justamente a transformação da imagem da esfera documental à monumentalidade:

O ônibus passou pelo primeiro monumento. Puxei a corda da campainha e saltei na esquina da avenida União com a estrada do rio. O monumento era uma ponte sobre o rio Passaic que conectava o Condado de Bergen com o Condado de Passaic. O sol do meio-dia cinematografava o lugar, transformando a ponte e o rio em uma *foto* superexposta. Fotografando-o com minha Instamatic 400 era como fotografar uma fotografia. [...] Quando caminhei sobre a ponte, era como se estivesse caminhando sobre uma enorme fotografia feita de madeira e aço, e abaixo o rio existia como um enorme filme que não mostrava nada a não ser um vazio contínuo. (JOURNAL: 2010)³¹

O local, que marca suas histórias de infância, naquele momento é deslocado para novas produções de sentido, conduzindo o artista a uma nova experiência estética e, sobretudo, política ao iniciar um processo de resignificação de lugares, identificando em cada detalhe, em cada ruína – potências, como um arqueólogo que vasculha relíquias e denuncia o que se deteriora. Smithson capta toda uma cidade arruinada e marcada pelos restos de um território industrial desolado, não obstante, com grande capacidade de evocação. As suas viagens interpretavam as instalações industriais devastadas, como ruínas capazes de alcançar a imortalidade do monumento, assumindo aí a memória e a dignidade imersa de uma paisagem industrial esquecida. Em companhia de artistas Robert Morris, Carl Andre, Donald Judd, Michael Heizer e Nancy Holt, Smithson organizava expedições pelos subúrbios industriais em busca de novas configurações estéticas e da observação em grande escala.

Quantas histórias haverá sobre a mesma cidade? Ao fazermos uma leitura paralela à história das grandes narrativas do espaço urbano, o que encontraremos? Será que é possível mensurar a cidade que habita em cada cidadão e o seu valor simbólico como memória de um lugar? Há legitimidade histórica nessas linhas paralelas? E esta história que resiste às intempéries do tempo e dos inte-

³⁰ John Edwin Canaday (1907-1985) crítico de arte americano, autor e historiador da arte.

³¹ JOURNAL, Renata. “Um tour pelos monumentos de Passaic, New Jersey (1967) – Robert Smithson”. 2010. Disponível em: <<http://textosetextos.wordpress.com/2010/09/18/um-tour-pelos-monumentos-de-passaic-new-jersey-1967-robert-smithson/>> Acessado em 27/02/2011.

resses das elites, representa as minorias, incluindo todos àqueles que estão à margem do sistema e que trabalham diariamente para sustentá-lo?

Não nos interessa aqui, fazer uma crítica da história até então escrita, até porque foi narrada também por indivíduos que determinaram um contexto, um caminho, uma leitura. Buscamos ampliar as possibilidades de incluir na história da cidade aspectos que não obedecem somente ao caminho traçado pelos monumentos e objetos estético-históricos que a compõe. Em Fortaleza como no Rio de Janeiro ou outras metrópoles brasileiras, as referências são semelhantes: reforma urbanística – baseada em modelo europeu –, arquitetura neoclássica, herança francesa, inglesa etc. O que haverá para além de uma memória cultural e social da cidade senão o que fora determinado pelos monumentos velhos e novos que em sincronia narram sempre a mesma história? O que haverá para além da ostentação, das linhas curvas e ornamentadas, das linhas retas da modernidade, do douramento refeito e do brilho das volutas e cariátides que refletem no espelhamento dos vidros e ferros recém-importados?

Se há uma história cuja referência parte desses monumentos, porque não inverter essa lógica e colocar como protagonista qualquer pessoa que participa ativamente na construção cotidiana da cidade? E em que aspectos a história da vida de cada indivíduo poderá ser interessante para construção da história de um lugar? E quais experiências e lutas de força estarão em jogo para escuta e compartilhamento dessas histórias? Interessam-nos pensar essas questões associadas às práticas do Coletivo MESA, por considerarmos nessa experiência pontos que deflagram mudanças no campo autoral da experiência estética, sobretudo quando se pensa a arte, já não mais inserida no cubo branco, 'segura' e distanciada do cotidiano, mas como uma prática coletiva dinamizada na esfera da cidade, entendendo esta como um possível espaço plural e democrático às novas experiências estéticas contemporâneas que vem sendo deflagradas por essas iniciativas.

Referências Bibliográficas:

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *História da Arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARRIO, Arthur. *Artur Barrio – A metáfora dos fluxos. 2000/1968*. Catálogo de exposição. São Paulo: Paço das Artes, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. (Obras

escolhidas: v. III). São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1972.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1 e 2. São Paulo: Editora 34, 1995.

ESCÓSSIA, Liliana da; TEDESCO, Silvia. O coletivo de forças como plano de experiência cartográfica. In: *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010, p. 92-108.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. in: *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010, p. 32-51

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2010.

MACPHERSON, Kitta. The 'sultan of slime': Biologist continues to be fascinated by organisms after nearly 70 years of study. 2010. Disponível em <<http://www.princeton.edu/main/news/archive/S26/40/89S11/?section=featured>> Acessado em 23 de Dez. 2011.

MATTAR, Denise. Mary Vieira. O tempo do movimento. In: Catálogo da exposição *Mary Vieira – o tempo do movimento*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

PAIM. Claudia Teixeira. *Coletivos e iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina Contemporânea*. Tese de Doutorado. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. UFRG Porto Alegre, 2009.

A MORENINHA: ANOS 1980 ALÉM DA PINTURA

Erica Tulip, Joziane Harris, Leandro Fazolla e Walmira Santos¹

Quando se fala sobre o cenário brasileiro de artes nos anos 1980, é comum pensar numa hegemonia da pintura associada a uma noção hedonista dessa prática artística. A ideia de uma produção pictórica fundamentada no simples prazer de pintar atribuída à “Geração 80”, como ficou conhecido um grupo de jovens artistas atuantes naquele momento, surgiu, sobretudo, devido à exposição “Como vai você, Geração 80?”, que teve lugar na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e foi composta principalmente por pinturas, tendo como objetivo apresentar parte da geração de artistas do período. A ideia de que a “Geração 80” era pouco comprometida com um pensamento crítico, e que sua prática artística era distanciada de uma reflexão mais aprofundada foi amplamente difundida. Foi nessa atmosfera de uma, assim dita, primazia da pintura, que alguns artistas que trabalhavam com diferentes linguagens, começaram a se reunir, no final de 1986, para visitarem os ateliês uns dos outros, a fim de conhecerem e trocarem impressões sobre suas produções, num exercício crítico regido pela pluralidade e pela descontração.

Do início um tanto desprezioso, os encontros nos ateliês passaram a ocorrer com certa regularidade e, em clima descontraído, davam-se produtivas trocas de impressões sobre os trabalhos. Outros artistas foram tomando parte e a troca de ideias promovida pelas visitas aos ateliês estimulou um desdobramento: após alguns encontros, aconteceu a primeira ação coletiva que marcou uma tomada de posição do grupo e que foi importante para a consolidação do trabalho do coletivo – como essa formação inicial foi retroativamente nomeada por Marcio Doctors, único crítico no grupo. No início de fevereiro de 1987 deu-se, então, a *Maratona impressionista na ilha de Paquetá*, ação engendrada na fabulação de uma comemoração do centenário de um suposto grupo criado por Édouard Manet no Rio de Janeiro, que teria se dedicado à pintura de telas impressionistas tirando proveito da encantadora luz que incidia sobre a ilha. No *press-release* enviado à imprensa, o grupo afirmava que:

¹ O grupo de pesquisa sobre o grupo A Moreninha surgiu como uma proposta do professor Ricardo Basbaum para a disciplina de *Laboratório de história, Teoria e crítica de arte* da UERJ. Iniciando seus trabalhos no primeiro semestre de 2011, o grupo entrevistou Marcio Doctors, Eneas Valle, Alexandre Dacosta, Hilton Berredo e o próprio Ricardo Basbaum, a fim de historiografar o percurso do grupo, encerrando o semestre com a mesa-redonda “A Moreninha: Anos 80 além da pintura”, onde os entrevistados falaram ao público. Retomando suas atividades, atualmente o grupo concentra suas atenções na edição das entrevistas, para gerar material de pesquisa sobre a trajetória de “A Moreninha”, que traz importantes contribuições sobre os anos 1980.

Há um século atrás, obscuros pintores de domingo, conhecidos como o grupo A Moreninha, seguindo indicações deixadas por Manet em sua passagem pelo Rio de Janeiro em 1849, refugiavam-se nos bucólicos recantos da Ilha de Paquetá em busca da esplendorosa luz de fundo de baía, que acreditavam indispensável para a execução de seus óleos. Este grupo tinha por objetivo a realização de pinturas de temática nacional. Segundo pesquisas recentemente realizadas, descobriu-se que esta foi a primeira experiência pictórica da América Portuguesa que visava incorporar à uma linguagem europeia elementos da nossa realidade cultural.

(BASBAUM, *Dossiê A Moreninha*)

Pelo release é possível perceber, além da ironia – traço que se tornou uma característica do coletivo –, certo desejo de dar maior notoriedade ao Brasil na História da Arte mundial. Misturando fatos reais – a visita de Manet ao país antes de se estabelecer como pintor – com verdades fabricadas, o grupo situava o Brasil no eixo principal de surgimento da Arte Moderna europeia, pois teria sido por inspiração na luminosidade tupiniquim que o pintor, figura chave do início da Modernidade em arte, teria encontrado pressupostos para romper com cânones da tradição acadêmica. A partir da história criada por eles mesmos, o grupo adotou o nome A Moreninha.

Tomando a ficção como fato histórico, os dois então principais jornais da cidade – *O Globo* e *Jornal do Brasil* –, além da TV Globo, mobilizaram-se para cobrir o que seria um significativo evento para a arte brasileira. Em entrevista concedida na ocasião, Marcio Doctors afirmou que, depois da *Maratona impressionista*, a intenção do grupo era visitar mensalmente um *ismo* da Arte Moderna, realizando eventos dedicados ao expressionismo, abstracionismo, dadaísmo etc, até chegar à arte contemporânea. Com um discurso remetendo à antropofagia, Doctors defendia a ideia de devorar tudo na velocidade acelerada da contemporaneidade. De acordo com matéria publicada no *Jornal do Brasil*, estavam presentes no evento Alexandre Dacosta, André Costa, Beatriz Milhazes, Cláudio Fonseca, Cristina Canale, Chico Cunha, Enéas Vale, Garaldo Vilaseca, Hilton Berredo, João Magalhães, Jorge Barrão, Lucia Beatriz, Luiz Pizarro, Marcia Ramos, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum, Maria Lúcia Catani, Valério Rodrigues, Hamilton Viana Galvão e seu filho Rodrigo, Solange de Oliveira e John Nicholson.

A ousadia reverberou em diversos setores artísticos, inclusive na crítica. Em artigo para o Segundo Caderno do *Jornal O Globo*, Frederico Moraes declarava, falando na voz de uma suposta amiga pintora:

No meu tempo, de escola de belas-artes, a gente costumava sair em grupos, nos fins de semana, a passear, beber ou para festejar alguma coisa, sem outra intenção que a de se divertir um pouco. Hoje, esses passeios na Cantareira são divulgados nos jornais como atividades vanguardistas, pesquisa histórica, arte conceitual etc.

(BASBAUM, op.cit.)

A perspicaz e criticada fábula envolvendo Manet foi apenas o ponto inicial de um conjunto de ações que traduziram a posição de alguns artistas dos anos 1980 sobre seu próprio momento, e que, a começar pela manipulação dos meios de comunicação, colocavam em cheque a imagem de uma produção artística sem compromisso crítico. Além disso, essa ação foi decisiva para que o grupo começasse a se ver como coletivo e se autoquestionar. Sem ter exatamente uma linguagem artística comum, o coletivo começa a se consolidar embasado em reflexões sobre sua produção contemporânea.

A segunda ação se deu por ocasião da vinda do crítico italiano Achille Bonito Oliva ao Brasil para conceder uma palestra sobre sua teoria da Transvanguarda. A ideia de o crítico vir ao país para, de certo modo, ditar regras para a arte nacional inquietou os membros do coletivo. Bonito Oliva chegara a criar uma lista de artistas brasileiros que potencialmente fariam parte do movimento – atitude que soava bastante reducionista e mercadológica, visto que o crítico tinha visitado poucos ateliês de artistas nacionais e vinha ao país para promover a exposição de uma jovem artista italiana na Galeria Saramenha, onde aconteceria a palestra. A Moreninha decidiu, então, fazer uma interferência no evento. Durante o período de preparação, como a ação tomava o formato de uma performance de tom um tanto mordaz, alguns membros do grupo sentiram não se enquadrar e preferiram se afastar.

A ação na galeria aconteceu em meados de fevereiro de 1987 e constituiu-se pela combinação de performances individuais, como a de Enéas Valle, que se sentou de costas para o crítico e assistiu a tudo através de um espelho retrovisor; de Hilton Berredo, que se sentava e se levantava repetidamente; e também participações em grupo, como a de Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta e Barrão – que formavam o trio *Seis mãos* – que, com Márcia Ramos e Lúcia Beatriz, incorporaram seus – já conhecidos do cenário artístico carioca da época – *Garçons*, e, fazendo referência ao *Projeto Dolce* a ser apresentado pelo palestrante, entraram com bandejas cheias de doces e santinhos de São Cosme e São Damião. Na bandeja de Basbaum, havia um gravador que tocava uma música cômica. Profundamente irritado, Bonito Oliva reagiu de modo intempestivo e deu um soco na bandeja de Basbaum, arremessando-a e ao gravador para longe, gerando um incontornável clima de tensão.

Após o ocorrido, em entrevista concedida a Reynaldo Roels Jr, para o *Jornal do Brasil*, Bonito Oliva declarou, de forma pejorativa, que o Brasil era um país de cultura sambista, deixando indignados representantes de vários setores da nossa cultura, o que acabou por desencadear um significativo debate através dos jornais e órgãos de imprensa; debate este em que, curiosamente, o coletivo acabou sendo ignorado, apesar de ter sido o causador da situação que o propiciou.

O passo seguinte na trajetória d'A Moreninha foi a exposição “Lapada Show”, ocorrida em espaço na rua do Lavradio, Lapa, e cujos trabalhos expostos evi-

denciavam a diversidade de linguagens do coletivo. Nas palavras de Ricardo Basbaum, “os trabalhos tinham dificuldade de diálogo entre si” (Basbaum: 1998). A mostra trouxe à tona uma necessidade latente no grupo: a de construir uma fala, uma discussão crítica, usar a palavra em si mesma. E foi exatamente a manipulação da palavra o principal ponto da ação seguinte – o vídeo e o livro *Orelha*.

Tendo a orelha humana como principal mote da construção de ambos os trabalhos, o grupo experimentava novas possibilidades: a videoarte e a escrita propriamente dita. O vídeo mesclava um alto tom de humor com cenas de uma cirurgia nas orelhas feita por Enéas Valle – em clima de *body-art* –, tudo numa linguagem aproximada a dos videocliques que surgiam nos anos 1980. Já o livro mesclava ilustrações, teorias, fotografias e textos críticos e poéticos, sem ter necessariamente um fio condutor além do tema “orelha”. A diversidade do grupo era, assim, reafirmada.

Talvez tenha sido a própria diversidade que, pouco a pouco, fez o coletivo se diluir. Já eram poucos os que integravam o coletivo quando o último trabalho (uma fotocópia de uma tela de Manet protegida por dois seguranças que, sem o nome do coletivo na autoria, gerava dúvidas sobre se era ou não a original) foi apresentado na exposição *Déjeuner sur l'art* na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. A variação de linguagens e o foco nos trabalhos pessoais foi fazendo que os membros do coletivo comesçassem a se dispersar, seguindo os caminhos de suas próprias carreiras profissionais.

Ao revisitar a trajetória de A Moreninha, percebe-se, no cenário das artes dos anos 1980 no Rio de Janeiro, a presença de um coletivo que surgiu de forma intrigante: sem um ponto claro de convergência entre os membros, o próprio convívio e as propostas de trabalho foram delimitando uma linguagem, estreitando questões, até que se pôde perceber que o que o constituía realmente era esta falta de similaridade de interesses enquanto linguagem artística, além de uma postura crítica que contrariava o rótulo atribuído a toda a produção de uma geração heterogênea. Essa necessidade do discurso foi o que fez com que Ricardo Basbaum declarasse considerar “A Moreninha-Lapada-Orelha” como “um ponto final na Geração 80, seu esgotamento enquanto visibilidade muda, demonstrando que não há arte sem o problema da criação de um discurso forte, sem a fala do artista” (BASBAUM, op. cit.).

Referências Bibliográficas:

BASBAUM, Ricardo. Cérebro cremoso ao cair da tarde. In: *O carioca*, nº.5, dezembro 1998.

BASBAUM, Ricardo (org.). *Dossiê A Moreninha*. Disponível em rbbtxt.wordpress.com

Entrevistas:

Concedidas à turma da disciplina Laboratório de História, Crítica e Teoria da Arte II, ano 2011, do Instituto de Artes da UERJ.

Marcio Doctors, 15/04/2011

Hilton Berredo, 06/05/2011

Alexandre Dacosta, 20/05/2011

Enéas Valle, 27/05/2011

Ricardo Basbaum, 10/06/2011

O IDEAL ACADÊMICO E A CONTEMPORANEIDADE

Monica Cauhi Wanderley¹

Por volta do início do século XIX, ao recusar-se a aplicar o bloqueio continental contra os navios ingleses, Dom João VI viu-se obrigado a embarcar com toda a Família Real para o Brasil, fugindo de um ataque napoleônico. A partir do momento da chegada da Família Real portuguesa ao Brasil, o cotidiano em nosso território sofreu mudanças significativas, formando uma classe que antes não existia e que a cada dia mais se familiarizava com as ideias e coisas da Europa.

Se as condições de instrução pública no Brasil do começo do século XIX eram deficientes, com a presença da Família Real, novos horizontes se emanciparam ao ensino. Dentre tantas instituições de ensino, em 1816 se estabeleceu por decreto a fundação da *Escola de Ciências, Artes e Ofícios*, organizada por artistas franceses, mas que só veio realmente a funcionar em 1826, com o nome de *Imperial Academia e Escola das Belas Artes*.

A Academia, conforme Lilia Moritz Schwarcz², possuía como ideal a arte clássica do mundo antigo³ e, por isso, primava por composições artísticas lineares, claras, simples e harmônicas, sem os excessos das artes “anticlássicas”.

A tela *Jugurta*, pintada por Augusto Muller, um dos primeiros discípulos formados pela Classe de Pintura da *Imperial Academia e Escola das Belas Artes*, serve como um bom exemplo da concepção estética acadêmica convencional, acima destacada. Na referida tela, Augusto Muller prima pela simplicidade, restringindo a história pintada a um único elemento. Além de simples, podemos caracte-

² SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 9-14.

³ As Academias tiveram como ideal a arte clássica do mundo antigo principalmente porque no século XVIII, época em que acontece o “boom” das Academias na Europa, as escavações de Herculano e Pompeia foram inicializadas, incentivando a propagação de um “espírito neoclássico”. PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 194 e 195.

¹ Graduada em Artes pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e trabalha como professora de arte no município de Angra dos Reis.

rizá-la como equilibrada, pois dividindo a tela em quatro quadrantes, vemos que o espaço que se insere na parte superior/inferior esquerda é bastante similar ao da parte superior/inferior direita. Por sua vez, a restrição dos elementos e dos planos e a primazia do traçado linear sobre a cor, permitem ao espectador não somente percorrer com o olhar toda a tela, como também relacionar a sua imagem ao tema proposto, o que faz dela uma obra clara e harmônica.



Augusto Muller, Jugurta, c. 1842.
Óleo sobre tela, 210,5 X 161 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.
Acervo do Museu Nacional de Belas Artes - Coleção MNBA/IBRAM/MinC.
FONTE: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes⁴.

Com a criação da Academia, o ensino artístico recebeu uma orientação pedagógica e passou a acontecer através de um método sistematizado. O empirismo e o automatismo, que representavam os processos de aprendizagem artística em uso até a criação da referida instituição, foram substituídos por uma metodologia, conforme Adolfo Morales de Los Rios Filho⁵: “Terminava a época antdidática

⁴ LUSTOSA, Heloisa Aleixo (org.). *Acervo do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 19__, p. 49.

⁵ RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. *O ensino artístico: subsídios para a sua história*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942, p. 173.

ca e iniciava-se a de caráter didático”.

A aprendizagem antes exclusivamente prática – calcada em cópias de estampas vindas de fora – passou a acontecer através de aulas teóricas e práticas. Nas aulas práticas os alunos copiavam as mais consagradas obras de arte, copiavam obras elaboradas pelos professores, copiavam modelos em gesso e copiavam modelos vivos⁶. Nas aulas teóricas os alunos adquiriam conhecimentos científicos, históricos e filosóficos⁷.

Com isso, a criação da Academia trouxe grandes vantagens à pessoa do artista; se antes o artista era socialmente visto como um simples artesão, após ele passou a incitar o reconhecimento social, pois sua atividade, inicialmente manual, passou cada vez mais a abarcar estudos e conhecimentos teóricos.

Por sua vez, não foi somente a pessoa do artista que passou a ser socialmente reconhecida, mas também a arte por ele produzida alcançou efeitos inimagináveis. Se antes uma pintura, uma escultura ou um desenho eram utilizados para decorar igrejas e mais do que apreciação artística, serviam como um meio de ensinar e reforçar as crenças religiosas⁸, depois da criação da Academia e a crescente ênfase dada às exposições, as Belas Artes passaram a ser fruídas por seus espectadores, adquirindo valor na oitocentista sociedade brasileira⁹.

Podemos então considerar, que a Academia muito fez para o desenvolvimento das artes no Brasil. As composições artísticas tornaram-se mais equilibradas, com um melhor e mais natural agrupamento das figuras; o público tornou-se mais participativo e entendido e os conhecimentos da perspectiva, do claro-escuro, das sombras e da anatomia trouxeram maior excelência às obras aqui produzidas¹⁰.

Mas por ser a arte uma estrutura viva que se constrói em acordo com as subjetividades do tempo, do artista e da cultura em que é produzida, o clássico ideal acadêmico inicial passou por distintas transformações ao longo dos tempos,

⁶ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Opus Citatum*, p. 9, 10, 11, 12 13 e 14.

⁷ PEVSNER, Nikolaus. *Opus Citatum*, p. 141.

⁸ Conforme o Papa Gregório Magno: “A pintura pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz pelos que sabem ler”. GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p. 135. E, conforme Marcos Hill: “praticamente toda a arte produzida nesse período foi dedicada a ilustrar os mistérios e os valores ensinados pela religião”, pois “a necessidade urgente de converter ao catolicismo povos hereges, [...], transformou a arte em importante instrumento de catequese e educação para os habitantes do Novo Mundo”. HILL, Marcos. *A pintura colonial mineira – um estudo tipológico*. Apostila distribuída no curso de Especialização em Arte e Cultura Barroca – UFOP. Ouro Preto, julho, 1996, p. 1, 2.

⁹ No dia 5 de novembro de 1826 a *Imperial Academia e Escola das Belas Artes* “abriu as suas portas”, com uma solene comemoração de abertura. Nessa comemoração, iniciava-se um ciclo de exposições que viria a acontecer de forma regular nos anos seguintes. RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. *O ensino artístico: subsídios para a sua história*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938, p. 99 e 100.

¹⁰ RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. *Op. cit.*, p. 174.

tantas, que conforme Ricardo Basbaum¹¹, a arte atual apresenta uma postura totalmente renovada em relação ao passado, ou seja, não necessita de um espaço adequado que lhe garanta um *status* de artes, não necessita ser elaborada manualmente pelo artista e nem mesmo necessita que o espectador que a observa tenha consciência que está diante de um objeto de arte.

Essa colocação de Basbaum poderia até nos levar a acreditar que os ideais acadêmicos estariam de certa forma, aniquilados em nossa sociedade contemporânea, mas, no entanto, em se tratando de arte, é difícil, e talvez até impossível, encontrar uma teoria que consiga dar conta de tudo o que está acontecendo ao nosso redor. Se Basbaum, como vimos, defende que atualmente a arte apresenta uma postura totalmente renovada em relação ao passado, por outro lado Hans Belting, afirma que a arte contemporânea é uma possibilidade dentre tantas possibilidades já exploradas anteriormente, ou seja, apresenta uma postura ainda em concordância com o seu passado.

Sobre isso, podemos dizer que são tantas as questões que se desdobram e se redobram no cenário artístico atual, que o grande ideal do nosso tempo parece ser: “não ter um ideal”. A questão única se transforma em questões múltiplas. Tradição e inovação caminham lado a lado, livres, trocando fórmulas, constituindo dispositivos instáveis, sempre em transformação¹². E nesse cenário, o clássico ideal acadêmico estipulado há séculos atrás encontra novamente espaço para se perpetuar ao ser considerado como uma possibilidade entre tantas possibilidades possíveis de produção.

Nas universidades, nas feiras, nas galerias, nas ruas, nas escolas e nos museus, muitos são os artistas contemporâneos que, de uma maneira ou de outra, primam por composições figurativas lineares, claras, simples e harmônicas, em acordo com o clássico ideal acadêmico difundido no século XIX no Brasil.

Clarissa Campello, por exemplo, artista formada pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em recente exposição na galeria Caza Arte Contemporânea, se dedicou a retratar amigos e pessoas ligadas ao circuito artístico atual, como os artistas da primeira turma de pintura da Imperial Academia e Escola das Belas Artes costumavam fazer, ou seja, prevaleceu a linha, evitou os excessos, restringiu os planos e enfatizou o tema principal.



Clarissa Campello, títulos diversos, 20___.
Óleo sobre tela, medidas diversas.
Rio de Janeiro, coleção da artista.

FONTE: <http://www.overmundo.com.br/overblog/retratos-por-clarissa-campello-2>

Em acordo com o assunto, podemos também citar as pinturas de gênero de Ricardo Newton, as releituras históricas de Claudio Valério, as marinhas de Eduardo Motcceli, a pintura de natureza morta de Bete Magrani e a pintura de paisagem de Mauricio Barbatto, que como Clarissa Campello, de uma maneira ou de outra, pintam em acordo com o referido clássico ideal acadêmico.

Infelizmente, pelo tempo diminuto não poderemos nos estender. Assim, fechando a pesquisa podemos destacar que: a presença da tradição no cenário artístico atual não deve ser considerada como um fator negativo, mas sim uma rica possibilidade de criação dentre as tantas existentes.

Referências Bibliográficas:

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Rio de Janeiro: Zouk, 2007.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HILL, Marcos. *A pintura colonial mineira - um estudo tipológico*. Apostila distribuída no curso de Especialização em Arte e Cultura Barroca - UFOP. Ouro Preto, julho, 1996.

LUSTOSA, Heloisa Aleixo (org.). *Acervo do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. *O ensino artístico: subsídios para a sua história*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹¹ BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Rio de Janeiro: Zouk, 2007, p. 101.

¹² CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 83.

CENTRO DE ARTE DE NOVA FRIBURGO: LUGAR DE ENCONTROS

Nanímia Conde Ferreira de Moraes Góes Viegas¹

Analisar a criação e a estruturação do Centro de Arte de Nova Friburgo é de suma importância para compreender a organização e produção artística em Nova Friburgo, região serrana do Estado do Rio de Janeiro. Houve uma forte movimentação e organização de artistas – e ainda há – em torno deste aparelho cultural. Como o próprio nome diz o C.A.N.F. é um ponto de convergência das artes. Como se não bastasse sua proposta aglutinadora de práticas discursivas e simbólicas, o C.A.N.F. localiza-se no “coração” da cidade de Nova Friburgo.

Em cidades interioranas a vida econômica, financeira, cultural e educativa é extremamente centralizada. O C.A.N.F., bem como outras tantas instituições atreladas à vida social da população, tornou-se ponto de referência para as pessoas. Enquanto bem cultural se caracteriza por sua materialidade. Os bens culturais possuem uma função mediadora entre materialidade e imaterialidade, corpo e alma, tangível e intangível. Tornam-se legítimos em uma cultura quando encontram ressonância na sociedade, ou seja, existem subjetivamente se produzem sentido².

Com a possibilidade de ocupação do aparelho cultural e com a visibilidade das produções, muitos artistas ficaram conhecidos por seus trabalhos e ganharam reconhecimento da comunidade por seus talentos.

Fundado em 12 de maio de 1961, o Centro de Arte de Nova Friburgo – C.A.N.F. – ganhou como endereço o porão da então Prefeitura Municipal³ de Nova Friburgo, localizada no prédio do Solar do Barão de Nova Friburgo.

¹ Professora de História da Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro – SEEDUC, graduação em Licenciatura Plena em História pela Faculdade de Filosofia Santa Dorotéia, Nova Friburgo/RJ, especialização em Gestão e Produção Cultural pela Universidade Estácio de Sá, UNESA/RJ, aluna do curso de Mestrado em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, PPGARTES/ UERJ.

² GONÇALVES, José Reginaldo. *Ressonância, Materialidade e Subjetividade: as culturas como patrimônios*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n.23, p.15-36, jan/jun 2005.

³ No ano de 1961, a Prefeitura Municipal de Nova Friburgo localizava-se na Praça Getúlio Vargas, número 71, Centro. Isto é, na antiga residência do Barão de Nova Friburgo, Antônio Clemente Pinto. Atualmente, o espaço abriga a Oficina Escola – Pontão de Cultura – e no porão permanece o Centro de Arte de Nova Friburgo.

Criado como sociedade civil, sem fins lucrativos, por um pequeno grupo, o C.A.N.F. surgiu para promover e estimular as manifestações culturais, para ser um espaço de interlocução com as vanguardas nacionais e estrangeiras, e para ser um ponto de referência municipal de construção e alimentação artístico-cultural.

Segundo o *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro* de 12 de maio de 1961, artigo 2^o, o C.A.N.F. destina-se:

(...) a) promover e estimular no município de Nova Friburgo, a cultura e as artes, em todas as suas modalidades, mediante círculos de estudos, conferências, certames, exposições, concertos, recitais, representações teatrais e exhibições cinematográficas; b) formar suas próprias coleções de artes plásticas, manter filмотeca, arquivo de arte fotográfica e de reproduções, discoteca e biblioteca especializada de acordo com suas finalidades; c) manter intercâmbio com organizações congêneres do município, do país e do estrangeiro.

O C.A.N.F. teve como proposta ser um espaço democrático, acessível e criativo, mas também esteve sujeito aos conservadorismos políticos que permeavam a modernidade. Com regras e normas que atendiam a interesses específicos. Na análise da proposta de criação do espaço há a tensão entre a manutenção dos discursos deterministas de poder na instituição arte e a modificação dela para além dos reducionismos de suas funções para uma interação ampla com a sociedade.

Essa manutenção das normas, das regras e da categorização das artes ainda está em um processo de desconstrução dos centros referências da dita pós-modernidade. Repensar no que engloba esses conceitos-base de sustentação do imaginário coletivo e entender a cultura e a arte enquanto categorias de pensamento transitórias e em fluxos contínuos e descontínuos tornam-se necessárias e enfatizadas pelas redes de intercâmbios entre instituições da arte e práticas discursivas variadas entre os intelectuais, os artistas e suas respectivas produções. É possível que a ação criativa nesse meio tenha sido a forma mais nítida para compreender o C.A.N.F. como um espaço que poderia tanto ser propício à ratificação das normas, como um espaço extradisciplinar e de transversalidade entre elementos artísticos e culturais. Sendo, portanto, um “espaço de encontros”.

Como uma associação civil, o C.A.N.F. necessitava de contribuição dos sócios⁵, de doações das empresas locais – como a Fábrica de Rendas Arp e a Fábrica

⁴ Disponível em: Centro de Documentação d. João VI – Pró-Memória de Nova Friburgo, Pasta ‘Institucional’, nº 521-03/521-041. Acesso em: 06 de maio de 2010.

⁵ Consta em documento encontrado na pasta “Institucional”, número 523-041, do Centro de Documentação D. João VI – Pró-Memória de Nova Friburgo, o valor de Cr\$ 200,00 (duzentos cruzeiros) como contribuição dos associados ao Centro de Artes de Nova Friburgo na década de 1960.

Filó – de acordos e convênios com a Prefeitura Municipal e com o Governo Federal, através de recursos do Ministério da Educação e Cultura para manter sua gestão e sua produção em perfeita atividade.

Através da atividade administrativa do C.A.N.F. é possível analisar a relação entre o bem público e bem privado nos anos 1960. Em sua criação, mesmo com esforços e incentivos públicos, o centro era gerido por agentes da sociedade civil.

Após o golpe militar de 1964, com o projeto de fortalecimento do nacionalismo, as instituições artísticas e culturais passaram para o controle do Estado, que as mantinha para propaganda do sistema ditatorial empregado.

Lúcia Lippi Oliveira⁶ analisou o período através das reações ao golpe militar e da atuação do governo na área da cultura. As ações culturais, artísticas e políticas que antecederam o regime militar eram contra a mudança do padrão popular-nacional, que considerava as manifestações populares como expressões de autenticidade da nação, para o padrão popular-internacional em que nação passou a significar mercado consumidor unificado, consolidado pela “[...] indústria de massa, da indústria cultural, do mercado de bens simbólicos [...]” (OLIVEIRA: 2008, p.164).

Para os artistas e intelectuais dos anos 1960 e 1970, a indústria cultural destruiu a cultura “genuinamente” brasileira. Retomaram, assim, a procura do ideal do “novo” nas culturas populares, como nos ideais modernistas dos anos 1920. Esse novo poderia estar em um passado nacional, poderia ser inclusive, mítico.

Para a União Nacional dos Estudantes (UNE): “Uma cultura popular transformadora e revolucionária era a utopia dos intelectuais e cineastas que se envolveram no movimento do Centro Popular de Cultura (CPC)” (Oliveira: 2008, p. 165). Esses artistas e intelectuais se autodenominavam “vanguarda esclarecida”, sendo, portanto, capazes de entender e atender os reais interesses da população.

Com o golpe militar em 1964, essas correntes foram suprimidas. A ideologia passou a ser direcionada pelas forças armadas nacionais. Juntamente com as ações de censura e repressão às manifestações contrárias ao sistema empreendido, o governo militar atuou no esforço de modernização das áreas de comunicação e cultura.

A realização desse projeto, baseado na integração e na segurança fez crescer o mercado inclusive para produtores culturais, abrindo espaço até para aqueles de esquerda que passaram a atuar nas universidades, jornais, rádios, televisão, agências de publicidade, em organizações tanto públicas quanto privadas (OLIVEIRA: 2008, p. 166).

⁶ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura é Patrimônio – Um guia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

Com a repressão das ditas “vanguardas esclarecidas” e com a absorção do nacional-popular pelo mercado da indústria cultural, outra forma de organização civil se formou para fazer frente às imposições militares, sendo um público fundamental para os trabalhos artísticos e culturais.

Quanto as ações no governo militar na área da cultura, é interessante observar que, de certa forma, procuravam o apoio da sociedade. Dentre tantas ações políticas para o setor cultural consta a criação do Programa das Cidades Históricas (PCH) em 1973, da Fundação Nacional de Arte (Funarte) em 1975, do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) em 1975 e da Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM) em 1979.

No entanto, ao tratar as questões artísticas e culturais durante o governo militar deve ficar claro que, apesar das ações beneficiarem a sociedade, não é possível concluir que foram medidas de motivações democráticas, mas o interesse era de adesão ao sistema ditatorial. A intenção, portanto, não era promover a cidadania, e sim atingir objetivos determinados e pré-estabelecidos, beneficiando a governabilidade.

Ao compreender a força de atuação das movimentações políticas no universo do nacionalismo e as variações das ações culturais, percebe-se a pouca estruturação das instituições no Brasil. Mesmo exercendo censuras e repressões em torno da arte e do que representava sua contestação às regras, ainda existia espaço para as produções artísticas.

A normatização do funcionamento dos espaços públicos não é totalmente limitadora quando as ações se desprendem do que é pré-estabelecido e atuam em redes e circuitos interativos, cognitivos e comunicacionais. As ações de repressão e de censura no C.A.N.F. *aparentemente* – destacar essa palavra é de suma importância para não gerar interpretações definitivas e determinantes – não ocorriam, uma vez que os trabalhos de arte, os repertórios, as temáticas das obras não passavam por uma “triagem” antes das apresentações e exposições. Bastava o artista querer utilizar o espaço e ter horário e data disponíveis para exibição dos trabalhos.

A constante resignificação dos códigos linguísticos pelas intervenções criativas das produções artísticas são meios de superar o imobilismo determinista da institucionalização da crítica. É uma forma de olhar para além dos movimentos aglutinadores e perceber a atuação de agentes que também modificam os discursos e as práticas artísticas, mas que estão à margem dos processos mais visíveis e com maior representatividade nas mídias, nos meios de comunicação e também que ocupam, em larga escala, as instituições da arte.

Sendo assim, o Centro de Arte de Nova Friburgo pode vir a ser reconhecido como espaço onde as pessoas tornam-se sujeitos de seus próprios discursos através da arte. Um bem cultural que é um lugar de representação de manifestações e expressões culturais. É um lugar de encontros de universos culturais fisi-

camente, intelectualmente e artisticamente isolados, é o espaço propício para o momento de fertilidade criativa, que pode ser negativa, como a manutenção do poder do sistema, ou positiva, quando se cria algo no meio que não é conduzido pelas regras.

Referências Bibliográficas

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GIL, José. Ritorno e imanência. in: GIL, José; LINS, Daniel (org.). *Nietzsche e Deleuze: jogo e música*. Rio de Janeiro. Editora: Forense Universitária, 2008.

GONÇALVES, José Reginaldo. *Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios*. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LINS, Daniel. Deleuze: o surfista da imanência. in: GIL, José; LINS, Daniel (org.). *Nietzsche e Deleuze: jogo e música*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura é patrimônio – Um guia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, 1989.

Fonte

Fundação D. João VI – Pró-Memória de Nova Friburgo.

Endereço: Praça Getúlio Vargas, nº 55 – Centro – Nova Friburgo, Rio de Janeiro.

URL: <<http://www.djoaovi.com.br>>.

• Pasta Centro de Arte número 521-03, anos 1961-2010;

• Pasta Institucional número 521-041, anos 1961-1970 e 1971-1993.

Acesso: 06 de maio de 2012.

CIRCUITO CINECLUBE: TRÂNSITOS AUDIOVISUAIS

*Priscilla Duarte*¹

Na relação entre educação e comunicação, esta última resulta quase sempre reduzida à sua dimensão instrumental, quer dizer, ao uso dos meios. Com isso se deixa de fora justamente aquilo que seria estratégico pensar: a inserção da educação nos complexos processos de comunicação da sociedade atual, dito de outra forma, o ecossistema comunicativo que constitui o entorno educacional difuso e sem centro no qual estamos imersos. (BARBERO: 2000)

Favorecendo o trânsito de diálogos para assuntos conectados às questões mais próximas às necessidades dos grupos, os cineclubes possuem fluxos intensos de informação. Cineclubismo é movimento que também desestabiliza o entendimento voltado para uma "história oficial", pois é construído por vozes diversas. Inconformista diante da tentativa de catequização para um gosto normalizado, o cineclubismo torna-se a base de um circuito alternativo. A exibição, seja na sala de cinema, na rua, na escola ou qualquer outro lugar, é condição indispensável para a constituição da rede de cineclubes, que rearticula a circulação de filmes, sua distribuição e exibição, o compartilhamento e o aprendizado. Os discursos estão entrelaçados através de diferentes vozes e atravessam o audiovisual presente na vida cotidiana de jovens e de toda a sociedade da qual participamos.

A relação entre "educação e cinema", para mim, muito tem a ver com o cineclubismo. Este espaço (de exibição) se faz cada vez mais necessário e é cada vez mais solicitado na medida em que cada vez mais filmes estão sendo feitos e precisam ser vistos, ou seja, compartilhados. E não apenas a exibição dos filmes que estão sendo feitos no momento, mas também os grandes clássicos, entre muitos outros. E este compartilhamento não se dá apenas na amostragem de vídeos, mas também nos debates e na própria experiência de se fazer filmes, de como fazer e se unir para isso.

A produção cada vez mais diversificada atravessa o universo juvenil dentro ou fora das escolas e pensar a educação é um dos grandes desafios para o movi-

¹ Mestranda em Arte, Cognição e Cultura pelo PPGArtes-Uerj. Bacharel em História da Arte pelo Instituto de Artes da Uerj (2006-2009). Coordena o cineclubismo Cine Artes UERJ desde 2006. Fez parte do Júri ASCINE-RJ, Panorama Carioca, no Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro, Curta Cinema 2008, 2009 e 2010; Festival Visões Periféricas, sessão Cinema da gema, 2009 e 2010 e Mostra do Filme Livre (MFL) 2010.

mento cineclubista e deve, também, ser um grande desafio para a própria escola que precisaria abrir seus espaços para acolher estas atuações.

A atitude defensiva da escola e do sistema educativo está levando-os a desconhecer ou disfarçar que o problema de fundo está no desafio que lhe coloca um ecossistema comunicativo no qual o que emerge é outra cultura, outro modo de ver e de ler, de pensar e de aprender (BARBERO: 2000).

Produzindo e compartilhando o conhecimento na difusão do audiovisual, visando a desconstrução do que culturalmente está dado, afirmam-se as diferenças através de narrativas e olhares múltiplos. Ampliar este circuito com cineclubes nas escolas é favorecer o trânsito numa perspectiva mais reflexiva, estimulando uma maior consciência crítica das coisas que são assistidas. No entanto, a meu ver, sobretudo no âmbito do ensino das artes visuais, assim como se deve despertar o interesse pela leitura, deve-se, também, despertar o interesse pelo cinema quando se está aprendendo a ler. Facilitar o acesso a uma filmografia extensa muito pouco difundida na TV e no mercado é ampliar o campo de possibilidades no acesso ao conhecimento. Para isso, é necessário criar filmotecas em paralelo às bibliotecas e espaços de exibição, onde haja o encontro, o *estar-junto*, a conversa e outras possibilidades de conexão. Postular a inclusão da formação cineclubista nas licenciaturas não de uma pedagogia *com* imagens apenas, mas de uma pedagogia *das* imagens, difundindo a cultura cinematográfica nas mais diversas possibilidades de abordagem.

Não se trata, aqui, de “elevar o gosto” na formação de um público que poderia garantir a audiência para obras “de qualidade”. Trata-se de desaprender e reaprender com o próprio cinema. Utilizar o cinema para expressar um determinado corpo de ideias, exprimir conceitos, explicar determinados raciocínios, contar sua própria história, enfim, são infinitas as possibilidades de interação e integração. Pois o filme pode estar desvinculado do livro, podendo ser a leitura ampliada, através também das imagens, para além da palavra escrita.

A atitude defensiva se limita a identificar o melhor do modelo pedagógico tradicional com o livro, anatematizar o mundo audiovisual como mundo da frivolidade, da alienação e de manipulação, e fazer do livro o âmbito de reflexão e análises e a argumentação, frente a um mundo da imagem, como sinônimo de emotividade e sedução (BARBERO: 2000).

O exercício audiovisual hoje pode ser um exercício de livre expressão, uma formação em processo contínuo que perpassa outras práticas, constituindo uma rede de saberes. Isso demonstra que a proposta do cineclubes na escola vai muito além do mero ato de “passar filmes-tempo” em sala de aula. Creio que um dos objetivos deva ser o de provocar o aluno, despertar seu olhar para as imagens. “Ver” parece tão natural que, muitas vezes, não se pensa que o olhar também pode ser cultural e socialmente construído e acaba que, questionar e

apurar este olhar para as imagens fica em último plano, valorizando primeiramente, e sobretudo, a palavra escrita.

O Cinema cotidiano

O cinema hoje não é mais aquele, restrito projeção na tela, produzido apenas por um grupo restrito. O cinema hoje virou uma realidade, no sentido de estar no cotidiano da população, mais acessível, ao alcance daqueles que encontram no meio audiovisual a liberdade de expressão, a fonte de informação e a integração com outros grupos.

E, reinventar a existência da cultura oral e da audiovisual, não estamos desconhecendo de modo algum a vigência da cultura letrada senão desmontando sua pretensão de ser a única cultura digna desse nome e o eixo cultural de nossa sociedade (BARBERO: 2000).

Não precisamos fazer muito esforço para perceber a presença de câmeras de vídeo no cotidiano da população e, a partir disso, a cada dia surgem processos que podem ser considerados parte importante da produção contemporânea audiovisual. Por isso, o processo de reflexão continua no exercício do olhar, tendo consciência da constante transformação a que a cultura, a arte, a sociedade, o cinema, o mundo estão sujeitos.

Estes grupos experimentam novos espaços criados por eles mesmos, espaços de convivência, de criação e experimentação.

Esta ‘Conquista do Presente’ se manifesta de maneira mais informal nesses pequenos grupos que passam ‘o melhor do seu tempo, vagando e explorando seu mundo’. O que, naturalmente, os leva a experimentar novas maneiras de ser, onde a ‘caminhada’, o cinema o esporte e as ‘comedorias’ em comum têm um lugar especial (MAFFESOLI: 2000).

Buscam estar próximos do cinema para estarem próximos uns dos outros, o cineclubismo só faz sentido no âmbito do coletivo. A relação afetiva com o cinema não exclui nenhuma outra linguagem. O cinema é arte que dialoga com o mundo, e trazer o cinema para perto é trazer não só o mundo das imagens para o exercício do olhar, mas também diversas outras linguagens e expressões para o exercício amplo do audiovisual. Trabalhar com o cinema na escola também é trabalhar com a música, a dança, o teatro, as cores, a literatura, as histórias e mais possibilidades interdisciplinares de diálogo. Nesta troca, o estudante não é somente um ouvinte e o professor um transmissor de informação sobre um mundo distante de tempos outros. A arte está próxima, no cotidiano, e pode ser construída agora, de diversas maneiras, com toda a liberdade que lhe é outorgada. Por isso, o espaço cineclubista na escola deve ser de todos, um espaço que possa ser construído principalmente pelos estudantes, um espaço de diálogo

go, de convivência, de trabalho/estudo e criação.

A proximidade simbólica e espacial privilegia o cuidado e deixa seus rastros, quer dizer, de testemunhar sua perenidade. Esta é a verdadeira dimensão estética de tal ou qual inscrição espacial: servir de memória coletiva, servir à memória da coletividade que a elaborou (MAFFESOLI: 2000).

Necessidades específicas: multiplicidade de olhares

Cineclube é espaço múltiplo onde os olhares se atentam e as vozes explanam. Estes grupos, de acordo com suas necessidades específicas, constituem uma rede de saberes que não se distancia dos saberes que socialmente produzem.

(...) gostaria de fazer notar que a constituição dos microgrupos, das tribos que pontuam a espacialidade se faz a partir do sentimento de pertença, em função de uma ética específica e no quadro de uma rede de comunicação (MAFFESOLI: 2000).

Os acontecimentos vão se desdobrando em múltiplas formas de atuação. Ponto onde se expõe diversos tipos de olhares, cada qual com o que tem para mostrar: o *rapper* que mostra seu filme sobre um grupo de jovens que atua na música e faz *shows* mambembes, debate sobre o conteúdo das letras e por aí vai.

A escola ao tratar de cinema e educação, a meu ver, deve contar também com a sociedade cineclubista organizada que busca na diversificação e democratização dos meios audiovisuais, a difusão do saber. Para ser uma relação marcada pela heterogeneidade, precisa considerar a comunicação como elemento de acesso, atravessamentos possibilitados pelos fluxos midiáticos que são redes complexas ligadas a diferentes processos da dinâmica social que reconfigura o espaço e as práticas audiovisuais. A escola, portanto, deve oferecer o acesso amplo e irrestrito à produção cultural e artística. E cineclubismo é facilitar o acesso que, até então, seria muito difícil alcançar: filmes de curta duração principalmente. São difíceis de acessar não só porque não estão nas prateleiras das lojas, em locadoras ou salas de cinema. São difíceis principalmente porque não se tem conhecimento da sua existência. A partir da consciência da existência desses filmes a barreira se rompe. Hoje não há dificuldades em encontrar filmes como há décadas atrás, muitos estão na Internet.

Escola em movimento

A escola é espaço coletivo onde devemos buscar brechas para torná-la um lugar mais atrativo e, por ser um sujeito coletivo, deve ser um espaço democrático, que precisa atender as necessidades da comunidade que a usufrui.

Um entorno difuso de informações, linguagens e saberes descentrado em

relação aos centros da escola e livros que ainda organizam o sistema educativo vigente (BARBERO: 2000).

Uma das funções educativas do cineclubismo, proposta aqui, é a demonstração da capacidade de instituir outras formas de pensar a educação e a cidadania, onde é possível criar espaços alternativos de formação e produção do conhecimento. A demanda por filmes que não se prendam somente ao circuito comercial, buscando o acesso à diversidade cinematográfica a qual, no encontro e na partilha, é pensado junto a imagens fora de circuito, criando outros circuitos da imagem. Facilitar o acesso amplo a uma filmografia diversa, muito pouco difundida no circuito comercial e na TV, para trabalhar o cinema na escola e vê-lo numa perspectiva mais reflexiva, de consciência crítica e plural.

Não se trata de “elevação cultural” deste público escolar, nem mesmo de “reconhecer” o cinema como arte pedagógica e muito menos de oposição ao circuito comercial e à TV. Trata-se de uma atividade livre. Alternativa de comunicação, informação e produção de saberes, compartilhamento do conhecimento.

Trata-se de jovens estudantes que passam a construir eles mesmos seus percursos, são sujeitos desta narrativa contemporânea, atualizando a linguagem audiovisual em vídeos realizados por eles próprios sem que haja qualquer hierarquia neste processo, e também não representados no discurso dos outros.

Neste sentido, conheci um processo interessante ao conversar com Diego Bion, do cineclube Buraco do Getúlio, em Nova Iguaçu. Quando perguntei sobre quando ele começou a fazer cineclube, ele falou que descobriu este universo audiovisual com a TV Machambomba, época em que ainda estudava enfermagem. Sua vizinha era merendeira de um [Centro Integrado de Educação Pública](#) (Ciep) em Nova Iguaçu, e que lhe deu a dica: a TV Machambomba estava realizando oficinas de vídeo para a comunidade na escola, ele foi conferir.

Valter Filé, pesquisador de comunicação popular e educador, escreveu um livro chamado *Práticas comunicacionais mediadas pela linguagem audiovisual em pequenos grupos*, onde ele demonstra sua perplexidade diante de formas caducas de educação e comunicação as quais já se deparou.

É impressionante percebermos como esta situação tenta encaminhar, ou melhor, definir os papéis nos chamados 'processos de comunicação' e representam uma vocação hierarquizante na produção do conhecimento. Uns são autores (autoridades) e os outros consumidores (massa ignara); uns sabem e produzem e outros recebem. E até em alguns projetos de tele-educação, que acredito firmemente bem intencionados, a lógica que tem prevalecido é a da comunicação de massa, ou seja, em detrimento das dimensões do público a ser 'atingido', 'levar informação' e 'capacitação' através da tv a partir dos chamados "programas educativos", tem merecido maior atenção (e recursos).

O livro, *Batuques, fragmentações e fluxos*, organizado pelo pesquisador Valter Filé, me auxiliou a pensar o cineclubismo e seus protagonistas. Neste livro encontrei definições sobre o que seria esta TV e um dos textos do livro, traz a definição de Luciana Lobo Miranda: a TV Machambomba é uma TV comunitária, sob a forma de TV de rua, de Nova Iguaçu, e projeto do Centro de Criação da Imagem Popular, o Cecip, ONG que produziu materiais audiovisuais educativos.

Valter Filé realizou experiências com professores e alunos na TV Machambomba e também na TV Pinel. Filé nos conta sobre alguns questionamentos que ele levantou numa reunião com representantes do poder público que discutia um projeto governamental de TV educativa. Na ocasião falavam sobre os aparatos tecnológicos implantados em escolas, como monitor de TV, videocassetes e fitas para os professores gravarem os conteúdos:

Bom, se estamos falando de uma educação mais democrática e consequentemente de uma comunicação também democrática, como vamos fazer para que os que recebem os equipamentos de "leitura", também "escrevam", já que na lista de equipamentos não apareceram as câmeras de vídeo? Ou por outra: Se considerarmos que está TV estará deflagrando um processo de comunicação, como é possível pensar este processo somente através das "recepções"? Será que não estaríamos confirmando, agora de forma muito mais óbvia, que a educação pressupõe a "transmissão" de informações de "cima para baixo", já que os sinais de satélite vem do céu e são captados pela parabólica da escola, em baixo? Será que não estaremos confirmando um ponto centralizado de emissão do saber (e do poder) em detrimento do encontro dos diversos Brasis, na educação?

Das diversas experiências baseadas na linguagem do vídeo no Brasil nos anos 1980 a partir de movimentos sociais, o vídeo em sua dimensão popular e, por isso, participativo, tende a considerar uma variedade enorme de usos e objetivos. Iniciativas que assumiram a noção de TV comunitária. No caso aqui, a TV Machambomba, onde Filé começou seus trabalhos com a comunicação.

Neste mesmo texto citado acima, Filé nos conta que a partir dos anos 1980 do século passado, as chamadas "novas tecnologias", mais especificamente os aparelhos de televisão e o videocassete, chegavam aos movimentos sociais e a algumas escolas. A importância dada a estes novos equipamentos, pelo menos por parte de algumas autoridades, pode ser constatada pelo Programa Especial de Educação que, no início da década, no governo Leonel Brizola, equipava centenas de Ciep's, chamados também de Brizolões, com um *kit* que continha antena parabólica, aparelhos de tevê e videocassetes. Além dos equipamentos, havia uma equipe encarregada de montagem de acervo, treinamento de professores para o uso dos equipamentos e um grupo que pensava a produção de programas. Segundo Filé, o equipamento de produção do PEE está ainda no mesmo local em São Cristóvão, onde funciona hoje a Escola Adolf Bloch, da Faetec.

Os efeitos da ditadura ainda estavam no ar, pois tinha terminado este período quando o governo militar, no campo das telecomunicações, havia estruturado uma rede que integrava quase todo o país, autorizando a TV Globo a fazer total uso deste espaço virtual/audiovisual. Somente a Globo possuía este espaço na mídia com a permissão do governo. Os movimentos sociais pediam o fim do monopólio e foi criado o Fórum Nacional de Democratização da Comunicação.

Surgiu então a mentalidade por parte da esquerda de que era preciso "salvar o povo da alienação" e a partir daí foram criados alguns projetos relacionados à "alfabetização audiovisual", frente ao poder hegemônico da TV Globo na mídia brasileira.

Esta esquerda durante muito tempo, diria que alguns discursos ainda hoje se pautam nesta mentalidade, acreditou que estes projetos levariam mais informação ao "povo carente e sem instrução" e abririam suas consciências alertando-o contra o "perigo manipulador" da TV e que a partir deste projeto iluminista, este povo se engajaria na luta pela cidadania.

Neste período, Valter Filé se apoiou nos conceitos de Matín-Barbero que buscavam relativizar o poder das mídias hegemônicas, suspeitando de que poderia haver muito mais que simples passividade entre os que recebiam as mensagens que vinham das mídias de massa.

Os anos 1980 foi a década dos produtores independentes, das TVs locais e comunitárias. Até o cineasta Glauber Rocha explorou o ruído da informação e das imagens conflituosas, seu comportamento diante das câmeras rompia com as próprias regras televisivas. O videocassete foi um formato bastante utilizado, se disseminou como equipamento doméstico, possibilitando mais acesso às câmeras VHS, substituindo as câmeras super8. É neste momento que nasce a TV Machambomba, em 1986.

Buscou-se produzir vídeos que levassem informações para os moradores de favela. Mas em 1989 a TV Machambomba ganhou as praças públicas devido ao fechamento das sedes, as associações de moradores. Ganhar as ruas passou a ser uma alternativa à experiência de assistir TV isoladamente dentro de casa.

Além de ter ganhado as ruas, a TV propõe a participação dos moradores na produção dos conteúdos, sem dar importância ao fato de que estes novos atores não eram profissionais de TV. Em vez de gravarem programas sobre os bairros, agora os próprios moradores é que faziam os programas. A equipe especializada da TV Machambomba apenas dava cursos sobre a linguagem do vídeo. Passaram a experimentar estas novas formas de uso do audiovisual nas escolas também, realizando projetos que fizeram com que os adolescentes se expressassem. Os temas partiam dos próprios alunos, falavam o que queriam. Segundo Filé, os temas em sua maioria abordavam o funk, sexo e drogas, a proposta era perceber naqueles grupos escolares suas relações com os temas, mas além disso, perceber a influência das mídias em suas subjetividades, conseguir pistas

sobre como se dava a formação de suas opiniões e também indicar aos professores como eles poderiam pensar suas práticas pedagógicas a partir da maior aproximação com os adolescentes com o uso da mídia. Buscando o encontro e a utilização da mídia para além de uma visão especializada de um tema, mas interagindo com seus grupos e se integrando com outros.

Nessa dinâmica também são criados movimentos que atravessam o universo cineclubista, articulando seus interesses políticos, econômicos, educacionais, culturais, artísticos e afetivos. Conectados com as necessidades e realidades locais, estes grupos ficam nas bordas dos processos instituídos, transbordam em múltiplas experiências. Estas alternativas a partir da linguagem audiovisual contribui na tessitura das redes de conhecimento onde há a impregnação da interação. Fluxo complexo onde não há ponto central, fundamental para a construção de outras formas de subjetivação.

Além Cinema

Cineclubismo não é apenas assistir, apreender uma quantidade de ideias, dominá-las e retransmiti-las. As ideias embutidas em muitos filmes insinuam um saber que se autolegitima na própria imagem e que também supõem uma certa hierarquia entre aquelas pessoas que tiveram ou que não tiveram acesso a tais conhecimentos. O acesso aos filmes não significa assegurar um lugar alto nesta hierarquia. Apreender as ideias instituídas nos filmes não significa aceitar o que está posto. Apreender, refletir e colocar estas ideias em processo, questioná-las, construir constantemente novos pensamentos, reformular novos saberes.

O essencial é fazer sobressair algumas formas, talvez 'irreais', mas que possam permitir a compreensão, no sentido forte do termo, desta multiplicidade de situações, de experiências, de ações lógicas e não-lógicas que constituem a socialidade (MAFFESOLI: 2000).

A ideia de trabalhar o longa metragem na sala de aula é um pouco problemática, visto que o tempo de aula pode ser ainda menor que o tempo de um filme. Porém, o filme não precisa ser exibido em sala de aula, muito menos em tempo de aula. Deve-se ter um espaço próprio para esta atividade, onde filmes devem estar sempre programados para exibição naquele espaço, programação construída em conjunto com toda a comunidade escolar. Também um vasto e irrestrito material impresso, com livros, catálogos e *folders* de mostras e festivais etc. A Internet e o contato com os festivais também são essenciais para serem trabalhados em conjunto com os cineclubes. Já o curta metragem é uma opção favorável para se trabalhar com exibição dentro do horário de aula.

Trabalhar o audiovisual na escola através do cineclubismo, como coloco aqui, não parte apenas do professor para o aluno, é algo que se constrói em conjunto. Produção e exibição de filmes que se tornam construção e reconfiguração

de conhecimentos, saberes em processos contínuos adquiridos entre todos os envolvidos. Não se trata de ter um líder que determina as ideias. Estes espaços devem ser formados para que se possa pensar, refletir, debater, discutir, repensar diversas questões que o filme pode colocar, inclusive a própria linguagem do vídeo, questões que envolvem a imagem televisiva etc.

(...)os jovens respondem com uma intimidade feita não só da facilidade para relacionar-se com as tecnologias audiovisuais e informáticas, mas da cumplicidade cognitiva e expressiva: é nos relatos e imagens, nas suas sonoridades, fragmentações e velocidades que encontram seu ritmo, seu idioma (BARBERO: 2000).

O que se poderia fazer com filmes que saíram de cartaz ou nem sequer entraram no circuito seria colocá-los em constante circulação através do circuito cineclube. Filmes que foram exibidos em mostras e festivais, e dificilmente seriam encontrados depois em locadoras e prateleiras de loja, poderiam ser compartilhados em cineclubes, inclusive, cineclubes dentro das escolas. Se não sabemos da existência deles, eles simplesmente não existem. Fazer o filme existir é colocá-lo em pauta, em circulação, em exibição, é preciso fazê-lo encontrar seu público, colocá-lo eternamente em cartaz, sem restringir as exibições em determinados tempos e em determinados espaços.

O cinema não precisa ficar restrito apenas à sala comercial e nem todos os filmes precisam ficar limitados apenas a este espaço. O uso da imagem em movimento pode ser deslocado para transitar por outros espaços-tempos.

É disperso e fragmentado que o saber escapa dos lugares sagrados que antes o continham e legitimavam, e das figuras sociais que o detinham e o administravam. É essa diversificação e difusão do saber o que constitui uma das questões mais fortes que o mundo da comunicação coloca ao sistema educativo (BARBERO: 2000).

QUEM É BEM VINDO AO JANTAR?

Talita Tibola¹

**Eu quis cantar
Minha canção iluminada de sol
Soltei os panos sobre os mastros no ar
Soltei os tigres e os leões nos quintais
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer**

**(“Panis et circenses”
Caetano Veloso/Gilberto Gil)**

O risco de toda sala é tornar-se sala de jantar. Mas o que faz de uma sala uma sala de jantar? A sala de “Panis et circenses”, por ser “de jantar”, pode remeter a *pão e circo* – comida e distração para conter a revolta do povo – mas a referência mais imediata é de uma casa burguesa que, ao mesmo tempo em que está fechada em si mesma (demarcando o público e o privado, a intimidade e o “eu”), tem na sala de jantar o lugar de convívio com o exterior, exterior também este seletivo, restrito a alguns convidados. A sala de jantar será então o lugar onde as pessoas encontram-se para comer, mas também, e principalmente, o lugar onde elas se encontram para falar amenidades e sustentar uma posição social. O que tampouco falta a essa sala de jantar é o peso da ditadura, o silêncio que dela são cúmplices e um ar de imobilidade.

O que queremos falar com isso é que a sala de jantar, para se tornar um lugar indigesto, não é uma sala qualquer, mas uma sala específica em relação a outras salas e que guarda sua função (no caso, a função de manter tudo como está) devido a essa localização dentro de um sistema de distribuição de poder, “na casa burguesa, cada cômodo possui um emprego estrito que corresponde às diversas funções da célula familiar e ainda remete a uma concepção do indivíduo como uma reunião equilibrada de faculdades distintas” (BAUDRILLARD: 2002, p. 21). Ao falarmos sala de jantar, portanto, não estamos nem mesmo nos

¹ Doutoranda do Programa de pós-graduação em psicologia da Universidade Federal Fluminense.

remetendo necessariamente a uma sala, mas a determinadas relações de força, a arranjos específicos onde alguns tem poder de fala e outros não, alguns são convidados, outros convidam, outros ainda servem e alguns nem chegam a participar. Entre convidados *VIP*, convidados menos importantes, o dono da casa, seus filhos, cada um terá seu lugar à mesa correspondente à sua importância.

Para Rancière, essa distribuição de papéis e de poderes é a estética que está na base da política, não a distribuição de papéis específica de uma sala de jantar, mas toda distribuição que “define os que tomam parte” na sociedade, define o lugar que cada um ocupa no comum conforme a sua ocupação. A estética é, portanto, política na medida em que está ligada a uma partilha do sensível que “determina maneiras de estar junto ou separado” (RANCIÈRE: 2005), pois a política “é o recorte de um espaço específico de ocupações comuns, é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, que participam ou não delas”, e as práticas artísticas não seriam uma exceção às outras práticas, pelo contrário, “elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades” (RANCIÈRE: 2005, p.69).

A afirmação de que a arte *representa e reconfigura* as partilhas apresenta uma discreta tensão dessa definição, ou seja, é estética a partilha que está na base das relações sociais e que expressa uma espécie de “espírito do tempo”, mas, ao mesmo tempo, só poderemos falar em arte quando houver também uma reconfiguração dessas distribuições (um embaralhar das disposições). Assim, podemos aproximar a política da arte segundo a entende Rancière do que propõe Deleuze ao afirmar que as forças revolucionárias estão ligadas a “uma certa maneira de ocupar, de preencher o espaço-tempo, ou de inventar novos espaço-tempos” (1992, p. 212).

É em sua capacidade de propor um plano de experimentação de outras formas de partilha do comum que está a potência dos coletivos que se reúnem através da arte, como se eles operassem duplamente essa partilha, pois é já em sua forma de organização e não só em suas ações propriamente artísticas que propõem novas disposições e formas de estar junto. O que torna cada vez mais difícil a separação entre arte e vida.

Segundo Rancière (2005), a não separação das atividades artísticas dos outros tipos de atividades é algo que caracteriza o que ele chama de regime estético. O paradoxo desse regime é que ao mesmo tempo em que destaca a arte como campo autônomo, torna indistintas as “suas regras da ordem das ocupações sociais” (RANCIÈRE: 2005, p. 34). Teríamos, assim, deste lado a arte não mais separada das outras atividades e sendo devolvida “ao trabalho, isto é, à vida que elabora seu próprio sentido” (Ibid. p.67), e, por outro lado, a defesa de uma especificidade da arte ligada a um modo de ser sensível de seus produtos, “sensível habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo” (Ibid. p. 32). É por este motivo que, apesar de ser a expressão de um tempo e de não ser diferente das práticas que “edificam, ritmam

ou decoram os espaços e tempos da vida em comum” (Ibid. p.37) a arte será também o questionamento desse tempo e terá seu papel político e transformador na proposição de novos ritmos e novas formas de ocupar o espaço-tempo.

Mas a partilha do sensível que vivemos já não comporta lugares tão bem definidos e nem inclui um indivíduo em equilíbrio sentado numa sala de jantar. Com a subsunção “da sociedade ao capital foram varridos com isso os Estados-nação, a separação público/privado” (PELBART: 2009, p.85) e o que se tem é uma sociedade e uma subjetividade desterritorializadas e em constante movimento. Portanto, se nem mais casa temos, por que o risco de toda sala continuaria sendo o de tornar-se sala de jantar? O risco seria o de, mesmo no movimento, manter-se imóvel. Manter-se em uma zona de indiferenciação em que todos os movimentos levam ao mesmo lugar.

Foi por esse motivo que quis trazer um pouco da experiência do coletivo de arte Sala Dobradiça, para pensar na arte e no coletivo como aquilo que não só se desdobra e se dobra, como aceita novos acoplamentos. A Sala Dobradiça é um grupo de artistas e produtores culturais de Santa Maria, Rio Grande do Sul, que concebe/viabiliza exposições artísticas visuais direcionando seus projetos a práticas que condicionam o espaço de exposição e a experiência da arte como bases poéticas, já teve um lugar físico para instalações, soluções visuais *in situ / site specific* (Espaço-Suporte), mas no momento trabalha com a criação de modelos para exposições alternativas como seu portátil para obras reprodutíveis (Múltiplo SD) e o projeto de ocupação do espaço público para difusão da arte urbana (Projeto Tapume). Além de realizar mostras de arte em situações distintas, o grupo também atua como proponente artístico (a exemplo de Itinerário SD 0.5), produzindo trabalhos que complementam a prática curatorial já contaminada. Seu último projeto foi o Espaço Recombinante compondo o projeto curatorial “Continentes” da 8ª Bienal do Mercosul. A Sala Dobradiça está mais circunscrita em uma intenção expositiva recombinante do que centralizada em um local determinado. Recorre à autogestão, ao esforço coletivo e à consolidação de um circuito próprio – aberto a tangentes – como meios possíveis para a produção de eventos culturais na região. Para realizar tais ações, o grupo estabelece parcerias com artistas/proponentes mediante convite ou seleção de propostas para criação conjunta.²

O grupo faz de seu projeto artístico a própria viabilização e ampliação do espaço de arte, explicitando assim seu caráter sempre necessariamente coletivo, pois a obra existirá a partir dos encontros entre os participantes do grupo, artistas convidados, público e entorno, criando um espaço onde a produção e a criação não estão nitidamente separadas.

² Fonte: <http://saladobradica.blogspot.com>



O projeto no qual isso é mais explorado é o projeto do Espaço Recombinante que “consiste em um formato de exposição contextual, suscetível a interferências, montável e itinerante, com uma estrutura arquitetônica efêmera e modular (de ferro, tapume e cobertura plástica, com volume básico de 64m³), passível de ser instalada em áreas públicas ou privadas. Possui versatilidade de montagem, adquire tanto o formato de um espaço expositivo tradicional (“cubo branco”), como também pode dialogar com o contexto a partir de aberturas e caminhos para transição. Através dessa ideia, a Sala Dobradiça almeja produzir situações com participação de diferentes artistas convidados, recombina-se como um jogo de dimensões e “DNA” flexíveis. Cada evento realizado visa uma relação direta/contextual no lugar onde está presente”.³

É interessante perceber como esse projeto foi impulsionado: a Sala Dobradiça ficaria sem sala, o que configurava seu espaço-suporte não poderia mais ser utilizado. E foi quando os curadores da 8ª Bienal do Mercosul entraram em contato convidando a Sala para ser um dos espaços que receberia coletivos da América Latina no projeto Continentes.⁴ Seria possível ser uma sala já sem espaço? O que é não ter espaço? Como se faz um continente? O contingente era que não havia mais sala, mas talvez o mais perigoso seria perder as dobradiças. Foi persistindo na ideia de dobradiças como aquilo que conecta e cria um território mínimo ao mesmo tempo em que se abre a novas conexões que surgiu um novo espaço, ao mesmo tempo obra e continente para outras obras. Ressignificado a cada novo encontro.

O Espaço Recombinante, por propor-se como espaço aberto a recombinações e ocupar de diferentes maneiras o espaço público assim como ser ocupado de diferentes formas pelo público e pelos artistas, apresenta-se espaço potente para a criação de encontros, mas isso não está dado, portanto essa dimensão não pode ser esquecida, num mundo em que as relações são permeadas por fluxos de capital e em que as pessoas são exploradas justamente em sua capacidade

de criar novas relações, corremos o risco de nos recombinarmos um sem número de vezes chegando sempre ao mesmo lugar. Como saber se estamos só dobrando sempre o mesmo papel ou forjando dobradiças que nos abrem para caminhos impensáveis? O que não se pode é perder a tensão que nos coloca a toda hora diante da questão: de que maneira estamos intervindo na partilha do sensível? Com quais partilhas estamos colaborando, quem é bem vindo ao jantar e quem é dali excluído e se ao nos encontrarmos estamos apenas ocupados ou dispostos a ocupar e envolvidos na difícil tarefa de estar onde se está.

Bibliografia:

- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. 232 p. (Coleção TRANS).
- PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005. 72 p.

Páginas visitadas e textos online:

- BARBOSA, Joseane Fátima. “Entre dobradiças e dobraduras: a construção de personagens em *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago e de *Brazil*, de John Updike”. Revista Eletrônica *Em Tese*. v.9, p.143-151, dez. 2005. Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários. UFMG
- COCCHIARALLE, Fernando. A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/46875547/Artefato-Rizoma-net> Visitado em: 14/01/2012.
- MESQUITA, André. Arte-ativismo: interferência, coletivismo e transversalidade. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/46875547/Artefato-Rizoma-net> Visitado em: 14/01/2012
- RANCIÈRE, Jacques. *Política da arte*. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfmReferencia=3562&ID=206&ParamEnd=6&autor=3806> (visitado em 19/11/2011)
- <http://saladobradica.blospot.com> Visitado em: 03/12/2011
- <http://www.bienalmercosul.art.br/componentes/11> Visitado em: 05/11/2011

Discos:

- Tropicália ou Panis et Circenses*. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes. Estúdio RGE, São Paulo – SP, 1968. Faixa: Panis et circensis.

³ Fonte: <http://saladobradica.blospot.com>

⁴ Para saber mais sobre o Projeto Continentes da 8ª Bienal do Mercosul: <http://www.bienalmercosul.art.br/componentes/11>

“Comer e vomitar.” Relações entre práticas antropofâgicas e antropoêmicas na arte e na cultura

AL BERTO: DEVORAMENTOS E VÔMITOS

*Bruno Cesar Martins Rodrigues*¹

“Nada mais original, nada mais próprio do que nutrir-se dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado” (VALÉRY apud NITRINI, 2000, p. 134), escreveu Paul Valéry na década de 1920, ao colocar o conceito de influência como um índice de originalidade: o texto literário seria tanto mais original conforme assimilasse outros textos (textos “fontes”), nutrindo-se deles e os digerindo. Porém, se anteriormente o conceito de influência pressupunha que o texto “influenciado” era inferior aos textos “influenciadores”, Valéry com essa famosa imagem inverte os valores e coloca os textos “fontes” em uma posição subalterna (“carneiro assimilado”) ao texto que os assimila (“leão”).

O conceito de influência, a partir da segunda metade do século XX, vai sendo abandonado no comparatismo literário, uma vez que Julia Kristeva problematiza o conceito de intertextualidade criado por Mikhail Bakhtin. Kristeva tem em mente que todo texto é construído a partir da “transposição” de outras citações, absorvendo e transformando textos anteriores. A partir de Kristeva, os estudos de literatura comparada renovam-se e passam a verificar de que modo ocorrem os diálogos intertextuais nas obras literárias sem atribuir juízos de valor a nenhum dos textos envolvidos (cf. NITRINI: 2000, p. 125-182).

Com essa discussão inicial sobre influência e intertextualidade, o presente artigo vale-se da imagem de Valéry para apresentar de que maneira o poeta português Al Berto devora em sua obra não “carneiros assimilados”, mas “leões” como ele. Al Berto apresenta “uma honestidade rara, no que respeita à nomeação e reconhecimento dos seus principais modelos” (Freitas: 1999, p. 11). Conforme veremos a seguir, através da intertextualidade com seus modelos artísticos e culturais, Al Berto cria um “texto-corpo” (BERTO: 2009, p. 27) autoficcional.

Pessoa e Camões: “paradigmas frontalmente inatacáveis”²

– Senti necessidade de abrir a brecha com uma coisa que era muito minha e abri o nome ao meio, uma cisão num determinado percurso. Foi a ma-

¹ Possui graduação em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (2010). Mestrando em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) na FFLCH-USP, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV), desenvolvendo pesquisa para a dissertação Caio Fernando Abreu e Al Berto: marginalidade e experiência do corpo, sob orientação do Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio, além de estar cursando Licenciatura na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP).

neira de não esquecer esse abismo. Depois, Al Berto, dito à francesa, Al Bertô, é mesmo árabe e é anônimo. E há qualquer coisa no anonimato que me seduz. E o nome funciona bem em termos de se reter. (BERTO apud ANGHEL: 2008, p. 189)

Eis o que diz Alberto Raposo Pidwell Tavares, em entrevista a Rodrigues da Silva, sobre a escolha do pseudônimo Al Berto ao abandonar as artes plásticas e dedicar-se à poesia. Essa cisão é anunciada no “atrium” de seu primeiro livro escrito em língua portuguesa, entre 1974 e 1975, *À procura do vento num jardim d’agosto*: “os corpos de Alberto e Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades” (BERTO: 2009, p. 11).

Ao longo do livro, concorrem constantemente entre si várias vozes enunciadas e articuladas em um jogo de alteridades. Entre essas diversas vozes, encontram-se Tangerina (que dá título a “1./equinócios de tangerina”), Nervokid, Beno, Nému, Alba, Zohía, Alaíno, Kapa, Kiki Proléta da Pívia, Willy B., entre outras. Muitas dessas vozes poéticas tornam-se entidades imigrantes³ ao comparecerem em livros posteriores de Al Berto: o poema em francês “Le plus grand calligraphe”, bem como *Meu fruto de morder, todas as horas*; além disso, algumas dessas vozes poéticas são retomadas como personagens em *Lunário*.

Esse “gesto quase-heteronímico” (cf. ANGHEL: 2008, p. 336) deve muito à heteronímia de Fernando Pessoa, um “paradigma frontalmente inatacável” da literatura portuguesa. Se Pessoa criou diversos heterônimos para escrever poemas diferentes do Pessoa-ortônimo, o Alberto pintor e editor teve de inventar o poeta Al Berto para cindir-se e realizar o jogo de alteridades através das vozes que se enunciam simultaneamente em sua poesia⁴.

O heterônimo pessoano Álvaro de Campos, com os poemas “Ode Triunfal” e “Ode Marítima”, encena “um novo sujeito homoeroticamente manifesto, que se não quer ser mulher [...], quer ver-se possuído pela força da masculinidade” (INÁCIO: 2006, p. 87), de acordo com os pressupostos que lhe são possíveis

² Expressão cunhada por Maria Gabriela Llansol, em *Um falcão no punho*: “Quería desfazer o nó que liga, na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos. Mas esse nó é muito forte, um paradigma frontalmente inatacável.” (LLANSOL: 1998, p. 32).

³ Terence Parsons criou o conceito de “entidade imigrante”: uma entidade existente no mundo real transportada para um mundo ficcional; o termo “entidade” (“object”) abrange também lugares (reais ou de ficção), e as entidades imigrantes podem ser personagens ou lugares ficcionais nativos de uma determinada obra que imigram para outra(s) – cf. Parsons, s/d, pp. 51-60, 175, 182-185, 189, 202, 204.

⁴ Também se estabelece mais uma relação entre Al Berto e Fernando Pessoa, devido a uma coincidência de cunho biográfico: Alberto Raposo Pidwell Tavares faleceu na cidade de Lisboa, em 13 de junho de 1997, a mesma cidade em que Pessoa nasceu e na mesma data em que Pessoa faria aniversário (Fernando Pessoa: n. Lisboa, 13/06/1888 — m. Lisboa, 30/11/1935).

com a estética vanguardista de sua época. Já Al Berto, que começa a publicar em Portugal após a revolução de Abril de 1974, pode e vai além do modelo literário Pessoa/Campos.

Mário César Lugarinho aponta Al Berto como “uma figura fundadora na emergência de uma literatura *queer* em Portugal” (LUGARINHO: 2002, p. 276 – tradução nossa) e indica que a leitura de sua antologia poética *O Medo* “permite ao leitor perceber a gradual evolução de um sujeito poético que se move da androginia para a homossexualidade, da profunda introspecção para a emergência de uma consciência histórica ligada à diferença sexual” (LUGARINHO: 2002, p. 288 – tradução nossa). Lugarinho ainda localiza no poema “Luminoso afogado”, de Al Berto, um diálogo intertextual com o poema “O marinheiro”, do Pessoa-ortônimo, o que “ênfatiza a consciência histórica exercitada por Al Berto enquanto ele traz à superfície do poema a realidade do desejo” (Ibidem, p. 294). Pessoa também é tornado entidade imigrante em “O menino Fernando descobre a arca do sr. Pessoa”, de *O anjo mudo*.

Outro “paradigma frontalmente inatacável” da literatura portuguesa é Luís Vaz de Camões. Mark Sabine defende que Al Berto, a partir do diálogo intertextual parodístico com *Os Lusíadas* em seu poema “Salsugem”⁵, realiza um “*queering* do cânone português” (SABINE: 2010, p. 48). Em suas nove seções (uma a menos do que o número de cantos camonianos), o poema al bertiano foge do “paradigma reconhecido do marinheiro heterossexual como cidadão exemplar do país de origem” (Ibidem, p. 53) e apresenta “relatos simples” (BERTO: 2009, p. 299) – ao invés das “memórias gloriosas” do poema de Camões – em que a cena marítima é homoerotizada e a subjetividade feminina se enuncia.

Rimbaud: “Je est autre”

Se Pessoa e Camões são os “paradigmas frontalmente inatacáveis” da poesia portuguesa, já é lugar-comum atribuir a importância de Arthur Rimbaud para toda a poesia moderna (ou, como se queira, pós-moderna). Em Al Berto, “essa influência revela-se incontornável” (FREITAS: 1999, p. 40) e Manuel de Freitas considera o poeta francês do século XIX o modelo central da poesia al bertiana.

Rimbaud escreveu em sua “Carta do vidente”: “Je est autre”, estabelecendo a alteridade dentro do próprio “eu” que se enuncia. Juntamente com a heteronímia de Fernando Pessoa, o “Je est autre” de Rimbaud está relacionado à cisão implementada por Al Berto em seu “atrium” para multiplicar-se nas suas diversas vozes poéticas.

⁵ Além de analisar a intertextualidade com *Os Lusíadas*, Sabine indica ainda outras referências com que “Salsugem” dialoga: a “Ode Marítima”, de Álvaro de Campos, o “Bateau ivre”, de Rimbaud e a canção “Break on through (to the other side)”, de The Doors.

Ao lado dessa alteridade, o procedimento rimbaudiano de desconstrução dos gêneros prosa e poesia também é aproveitado por Al Berto, desde *À procura do vento num jardim d'agosto* e *Meu fruto de morder, todas as horas*, atravessando muitos dos títulos incluídos em *O medo*, além de *Lunário* e *O anjo mudo* (livros “em prosa” de Al Berto mas com forte interferência do lírico nas narrativas, o que permite lê-los como poemas em prosa ou prosa poética).

Para Freitas, “verifica-se da parte de Al Berto um nítido propósito de *identificação* (extraliterária) com Rimbaud (ou, se preferirmos, com o seu destino)” (FREITAS: 1999, p. 42 – grifo no original), em que os dados biográficos do poeta francês são reaproveitados até confundirem-se com a figura de Al Berto. Em “Vestígios do poema morto/Arthur Rimbaud”, de *O anjo mudo*: “e eu, Rimbaud, vejo a minha alma diluir-se no interior frio de um grão de areia”, “Atordoo-me com absinto e haxixe. A perna dói-me” e “A perna amputada, o mapa da Abissínia” (BERTO: 2001, p. 111, p. 113); em “Fantasmas”; até a obra *Uma temporada no inferno*, de Rimbaud, é referenciada, em *Meu fruto de morder, todas as horas*: “pirolito coleciona fotografias de stars e bebe *muita cerveja no inferno*” (Ibidem: 2009, p. 124 – grifos no original); em um dos poemas de *Uma existência de papel*, o sujeito poético – em diálogo consigo mesmo – considera que “talvez seja tempo de começares a morrer” (Ibidem, p. 542), já que está com a mesma idade que o poeta francês tinha quando morreu. Mas é com “Morte de Rimbaud dita em voz alta no Coliseu de Lisboa, a 20 de novembro de 1996”, de *Horto de incêndio*, que essa aproximação biográfica alcança sua forma mais expressiva⁶. São vários os índices: a cisão que desemboca no jogo de alteridades, a postura inicial em relação à poesia que posteriormente se torna um desejo de silenciar e não mais escrever, as viagens como forma de fuga permanente, o “desejo de um sol impiedoso” (BERTO: 2009, p. 640) apesar da vida noturna e as reelaborações do que Al Berto já havia escrito em “Vestígios do poema morto/Arthur Rimbaud”: “a dor, a perna amputada, a chaga viva, o sangue a latejar – o mapa da abissínia” (Ibidem, p. 643), “então, ergo o cachimbo e fumo um tempo futuro, ajeito o cinturão onde guardo o ouro – e vou pelo engano das palavras” (p. 642) e “o absinto, esse álcool que me permitiu medir o tempo no movimento dos astros” (p. 637).

“Sex, drugs and rock and roll”

A voz poética al bertiana, para inventar seu mundo na escrita, devora o “Sex, drugs and rock and roll” (Ibidem, p. 26 – grifos no original) de suas referências literárias – Jean Genet, Malcolm Lowry e William Burroughs, além dos já mencio-

⁶ “Quando li o poema, no Coliseu, em Novembro de 1996, estive a anunciar a minha morte sem que as pessoas o soubessem. Talvez seja um privilegio um poeta anunciar a sua morte. Durante 15 dias vivi nessa expectativa do fim.” (BERTO apud ANGHEL, 2008, p. 238.)

nados Pessoa, Camões e Rimbaud – e musicais – Tangerine Dream, Velvet Underground, Lou Reed, The Doors, Ian Curtis e David Bowie – (cf. Freitas: 1999, p. 21-39, 59-67), vomitando-o em sua obra⁷.

Com *Diário de um ladrão* (*Journal du voleur* no original), de Jean Genet, Al Berto estabelece um forte diálogo intertextual desde *À procura do vento num jardim d'agosto*, apresentando as vivências homoeróticas vinculadas à marginalidade (a prostituição, o roubo, o crime, o travestismo e a androginia, a busca por engates⁸ pela noite). Podemos destacar as travestis Carolinas e o par Stiliano e Jean⁹, personagens do livro de Genet, que são transformados em entidades imigrantes:

Nós as *Carolinas*. tanguear as ancas deixou de ser um ritual. é um disfarce para *devenir femme* um instante e morrer. [...] os *Stilitano* continuam a jogar à sueca sem piolho a macular o colarinho. pobre Jean! (BERTO: 2009, p. 41-42 – grifos no original)

O travestismo, que em Genet está mais ligado a outros personagens que não o seu narrador em primeira pessoa, ganha com Al Berto uma “polaroid” em que o eu poético vive o feminino através dos cinco sentidos:

ontem à noite vesti-me de mulher pela primeira vez. comi coisas delicadas. doçarias que melhor convinham à minha nova identidade. assemelhava-me a uma asa de pássaro quebrando de solidão. vivia em Barcelona nessa altura. prendi os cabelos com fitas vermelhas. caçava marinheiros. fumava ganzas com gestos incertos. tentava ser feliz. os dedos afogados na sensualidade da esfuziante lingerie. experimentei minha voz arranhada de velha Marlène. cambaleei. as avenidas encheram-se de piars agudos. piars que só eu por trás da cara pintada consegui ouvir. depois arranquei a peruca loura torci os saltos dos sapatos. rasguei o vestido negro confeccionado com restos duma cortina ao som dum bolero. joguei-o às sujas águas do porto. amanhecia. (Ibidem, p. 40)

Lunário também dialoga com a obra de Genet. Com os personagens Lúcio e Gazel (que invadem casas não para roubá-las, mas para terem suas relações sexuais dentro delas), Al Berto reformula o vínculo erotismo-roubo estabelecido

⁷ Outras referências literárias de Al Berto elencadas no livro de Freitas (Charles Baudelaire, Rainer Maria Rilke, Pierre Loti, entre outros), pelo recorte escolhido, não são analisadas neste artigo. Entretanto, incluímos referências literárias (Pessoa e Camões) e musicais (Tangerine Dream e David Bowie) que Freitas não aborda.

⁸ Em Portugal, na linguagem informal, “engate” significa sedução, prostituição, busca ou relação sexual com pouco ou nenhum interesse afetivo. “Engate” é uma palavra recorrente na poesia de Al Berto.

⁹ Genet nomeia(-se) o narrador em primeira pessoa do *Diário de um ladrão* como “Jean”, bem como os nomes “Alberto” e “Al Berto” aparecem na obra al bertiana.

na obra de Genet, além do relacionamento de Jean com o jovem Lucien ganhar uma dimensão maior através do relacionamento entre o mais velho Beno e o mais novo Nêmu. O universo genetiano também é evocado em “Cesariny e o Retrato Rotativo de Genet em Lisboa” (de *A secreta vida das imagens*), “Jean Genet e o Milagre da Rosa” (de *Transumâncias*) e nas duas partes de “Jean Genet” (de *O Anjo Mudo*).

E, se Genet escreveu um *diário* de um ladrão, Al Berto explorou as ideias de “diário” e “autobiografia” ao longo de sua obra: “5./nota autobiográfica & STOP”, “diário de uma paixão”, a forma de diário em *O medo (1)*, *O medo (2)* e *O medo (3)*, “quinta de santa catarina (fragmentos de um diário)”, “Notas para o diário”, a primeira parte de *O anjo mudo* e “Ressaca para uma autobiografia” são alguns dos índices mais evidentes.

A “lucidez tenebrosa” (cf. FREITAS: 1999, p. 38) que o álcool (“Mescalito, por favor”) proporciona ao cônsul Geoffrey Firmm, protagonista de *Under the Volcano*, de Malcolm Lowry, aparece recorrentemente na obra de Al Berto. É possível localizar o cônsul como uma entidade imigrante em “1./equinócios de tangerina”: “vejo o Cônsul Firmin pedir mescalito. *Ó Lua curandeira, inferno dos meus desejos, Mesca! Mescal das noites de Lume...*” (Berto: 2009, p. 26 – grifos do autor), assim como há referência ao romancista inglês que se confunde com o “narrador” de “Cartas Inúteis/Malcolm Lowry” (em *O anjo mudo*) e a necessidade do álcool presente nos “fragmentos diarísticos” *O medo (1)*, *O medo (2)* e *O medo (3)*.

Se, de *Under the Volcano*, Al Berto devora e vomita o álcool e o cônsul, a obra *Almoço nu* ([*The*] *Naked Lunch* no original), do escritor *beatnick* norte-americano William S. Burroughs, fornece ao poeta português um longo inventário de drogas, afinidade essa tanto temática como biográfica entre os dois autores. Mas, se Burroughs adverte o seu leitor acerca dos malefícios da droga e os aconselha: “Olhe bem OLHE BEM ao longo desta estrada da droga antes de viajar por ela e se meter com a Turma Errada” (BURROUGHS: 1984, p. 13 – maiúsculas no original), “a droga purifica” Al Berto (BERTO: 2009, p. 49), faz-se espiritualmente necessária para ele, mesmo que traga a queda. Em Burroughs: “O cérebro carregado de cocaína é uma máquina de *flipper* descontrolada, piscando luzes azuis e cor-de-rosa num orgasmo elétrico” (BURROUGHS: 1984, p. 34), enquanto Al Berto escreve que “sufocado em alucinações, eu mesmo esfera de *flipper* à deriva pela cidade” (BERTO: 2009, p. 26).

Além do consumo de drogas e da atitude libertária em relação à sexualidade, “poderíamos ainda alargar o peso da herança *beatnick* [e especificamente de Burroughs] a um certo gosto pela linguagem vulgar e por uma profusão imagética” (FREITAS: 1999, p. 22). Essa profusão imagética (principalmente nas primeiras obras de Al Berto: *À procura do vento num jardim d'agosto* e *Meu fruto de morder, todas as horas*) manifesta-se pela reutilização do *cut-up* de Burroughs, como no exemplo abaixo:

(recebi hoje o teu bilhete postal: COLORFULL SUNSET FLORIDA'S TROPICAL SHORES, as nossas gabardinas de espião, as calças rotas, as camisas cansadas. volto para ti. GENERAL SCENE IN NATURAL COLOR. no meio da multidão no meio deles superelegantes, a cara sarapintada de noite. em mim explode a obsessão duma ópera urbana.) (BERTO: 2009, p. 45 – grifos e maiúsculas no original)

Al Berto torna Burroughs uma entidade imigrante em “3./a sombra de Willy B.”, sob a alcunha de Willy B., e caracterizado como vocalista de uma banda punk ou de rock:

ultrajosamente vestido de sensuais rasgões e de couro. o rosto escondido nuns óculos de noite. titubeando invadiu a boca do palco. os sexos crisparam-se frágeis. ele ondeia o corpo acaricia o microfone preso nas mãos perto da boca. depois desequilibra-se e pende para a frente. Willy B. mostra o sexo distendido e mole. (BERTO: 2009, p. 36)

Com essa citação, chegamos às referências musicais de Al Berto, que estão inseridas na contracultura do rock e do punk das décadas de 1970 e 1980. A primeira que deve ser mencionada é o grupo alemão de rock progressivo Tangerine Dream, cujo nome é a gênese para a voz poética Tangerina, de “1./equinócios de tangerina” (cf. INÁCIO: 2006, p. 147).

Outra referência musical, sobretudo nas primeiras obras de Al Berto, são os Velvet Underground, com seu álbum de estreia: *The Velvet Underground & Nico*. As canções desse álbum descrevem o uso (e abuso) de drogas, prostituição, sadomasoquismo e comportamento sexual alternativo. A quinta faixa do álbum, “Run, Run, Run”, aparece posteriormente no livro *Lunário*, em que o grupo é cultuado no bar Stars. A carreira solo de Lou Reed também é evocada por Al Berto, ao citar a canção “Walk on the Wild Side” (do álbum *Transformer*) em seu primeiro livro: “o som do hi-fi em surdina, *take a walk on the wild side*” (BERTO: 2009, p. 25). Essa canção repercute ainda em “Roulottes da Noite de Lisboa”.

Freitas percebe “estreitas cumplicidades entre a vertigem (sub)urbana de Al Berto e os abismos nocturnos de Jim Morrison” (FREITAS: 1999, p. 63), fundador do The Doors. Esta banda de rock é referida em *Meu fruto de morder, todas as horas*, tem a canção “Break on through (to the other side)” utilizada em diálogo intertextual no poema “Salsugem”, e outra de suas canções, “Queen of the highway”, é cantada por uma das personagens de *Lunário*. Note-se que os versos da canção citados, deslocados de seu contexto original, relacionam-se à androginia do personagem Kid:

Acendeu um cigarro e, de repente, lembrou-se de que passara muito tempo desde a última vez que estivera com Kid. [...] E, enquanto caminhava, ouviu Alba retomar a canção: *He was a monster black dressed in leather./ She was a princess, queen of the highway*. Mas não conseguiu lembrar-se das feições de Kid. (BERTO: 2004, p. 97)

Além do rock, há a presença do punk na obra de Al Berto: “fugia o cheiro punk dos dias poluídos. havia rock de manhã à noite” (Ibidem: 2009, p. 22), que é representado de forma incisiva por Ian Curtis, líder da banda Joy Division. Além de partilhar da atmosfera “urbano-depressiva” das canções de Curtis em sua obra, Al Berto amalgama-se “em termos de quase *especcularidade*” (FREITAS: 1999, p. 65 – grifo no original) com a figura do vocalista inglês no poema “Noite em Lisboa com autorretrato e sombra de Ian Curtis”, unindo o erotismo próprio de sua poesia (de Al Berto) ao suicídio por enforcamento (de Curtis):

pálpebras de lodo sobre a boca do homem que rasteja
de engate em engate pelas avenidas da memória
[...]
mas a sua inquietante brancura
só é perceptível na súbita ereção do enforcado (BERTO: 2009, p. 466)

Uma canção de David Bowie, “All the madmen”, é ouvida por Beno e Nému em *Lunário*, antecipando a loucura e o internamento de Zohía, que são “narrados” posteriormente no livro. E, na primeira das “cinco fotografias para alexandre da macedónia”, Al Berto atribui “um olho de cada cor” (Ibidem, p. 283) a Alexandre; como Bowie, cuja heterocromia ocular é sua marca pessoal.

Para além desses apontamentos mais específicos, é possível compreender que o desdobramento em várias vozes poéticas inaugurado em *À procura do vento num jardim d’agosto* está relacionado não apenas à heteronímia pessoal e ao “Je est autre” rimbaudiano, mas também à figura de Bowie. O cantor e compositor inglês tornou-se conhecido como o “Camaleão do Rock” pela passagem que fez do *folk* psicodélico para o *glam rock* e o investimento em sua figura andrógina no início da década de 1970, que chega ao ápice com os personagens que criou para si: Ziggy Stardust (um alienígena andrógino que forma a banda “Spiders from Mars”) e Aladdin Sane (uma evolução de Ziggy).

Para Golgona Luminita Anghel, Al Berto é “o poeta que teria adorado ser um solista rock, gostava de ter um palco, gostava, antes de tudo, de ler os seus poemas em público” (ANGHEL: 2008, p. 101), o que pode ser conferido nas leituras que o poeta fez e estão registradas no CD *Al Berto na Casa Fernando Pessoa*.

“A secreta vida das imagens”

A formação acadêmica de Al Berto em artes plásticas, num curso frequentado em Bruxelas no final da década de 1960, redundou no *Projectos 69*, em que encontramos, de acordo com a apresentação de Alexandre Melo, “corpos disfarçados de imagens disfarçadas de palavras” (In: BERTO: 2002, p. 7). Mesmo tendo

abandonado as artes plásticas para dedicar-se à escrita, o poeta não deixa de conceder atenção a essa forma de arte.

Para além das pontuais referências a pintores ao longo de sua obra, destaca-se *A secreta vida das imagens*. Nesse livro, estão reproduzidos quadros, fotografias e esculturas de artistas de diversas épocas, que em alguns momentos podem “não ser mais do que um alibi para a irrupção lírica” (FREITAS: 1999, p. 84) dos poemas que os acompanham. De qualquer maneira, são aproveitados dados biográficos dos artistas cujas obras motivam os poemas, criando muitas vezes a relação especular que Al Berto também estabelece com Rimbaud e Ian Curtis, como no trecho de “Amadeo Modigliani & Jeanne Hébuterne”: “sempre vivi como um meteoro” (BERTO: 2009, p. 431), o que pode ser atribuído tanto ao pintor como ao poeta.

Outra forma de arte visual que incide na escrita de Al Berto é a técnica cinematográfica. Não a partir de citações de filmes, mas “a atração pela cinematografia traduz-se geralmente num ato privado, indissociável do processo da escrita, ou em recursos metafóricos de fácil (talvez ironicamente fácil) decifração” (FREITAS: 1999, p. 86), bem como através da já mencionada reutilização do *cut-up* de burroughsiano.

“Cenas”, “vozes em off” e “panorâmicas” atravessam *À procura do vento num jardim d’agosto* e chegam à configuração próxima de um roteiro de cinema com a expressão “Filme na Rua Zero L.”, que divide os “capítulos” ou colagens de *Meu fruto de morder, todas as horas*, a “aventura em technicolor” de Loirinho e Pirolito.

É dado um tom mais tranquilo para a apropriação de técnicas cinematográficas, que resultam em metáforas sugestivas, no poema “Parece que Lucrécio dizia...” e na seção “Filmagens”, de *Trabalhos do olhar*. Mas “também esta paixão pelos ininterruptos filmes da vida acabará por se encaminhar para sombrias conclusões suicidárias em que se vislumbra, apenas, o rosto desfocado do autor” (FREITAS: 1999, p. 88), como se lê em *O medo (2)*: “o filme da noite mata. o filme da noite sugere a bala que posso disparar na cabeça” (BERTO: 2009, p. 372).

Podemos destacar na obra de Al Berto, sobretudo, o papel da fotografia. Além da reprodução de fotografias em *A secreta vida das imagens*, títulos como “3./ push here com uma polaroid”, *Trabalhos do olhar* e “cinco fotografias para alexandre da macedónia” apontam para o interesse do poeta nesse tipo de imagem. Ao longo de *O medo*, “as fotografias que irão suscitar o interesse de Al Berto são, invariavelmente, fotografias de si próprio” (FREITAS: 1999, p. 74) e “os vestígios do ‘corpo fotografado’ são percebidos como cristalizações da morte” (Ibidem, p. 75).

A fotografia não é apenas tematizada no texto poético. No fascínio pelas fotografias de si mesmo, Al Berto coloca-as nas capas de seus livros (procedimento este incomum para autores de literatura, mas mais do que recorrente nos discos de cantores e bandas, como aqueles com os quais o poeta estabelece relações intertextuais), compartilhando esse fascínio com seus leitores. Mais do que “um gesto

narcísico que não se deixou nunca demover pelos requisitos do bom senso e do pudor” (FREITAS: 2004, p. 55), as fotografias funcionam como paratextos da obra.

Apresentamos a seguir algumas dessas capas:



Figura 1: O “retrato de Al Berto encenado por Paulo Nozolino em homenagem a Caravaggio”, capa de *O Medo*, causou censuras à “atitude megalômana” do poeta (cf. FREITAS, 1999, pp. 76-77).



Figura 2: Capa de *Lunário* (foto não creditada), que apresenta o poeta jovem, cujo olhar e expressão facial lembram muito a famosa imagem de Arthur Rimbaud.

Um “texto-corpo” autoficcional

O conceito de autoficção¹⁰ permite observar como autores articulam e entrelaçam elementos reais e ficcionais através de uma construção linguístico-literária (cf. LEJEUNE: 2008 e BARBOSA: 2008). A crítica literária tem verificado uma reincidência de obras que podem ser consideradas autoficcionais, mesmo sem conhecimento do conceito por parte de seus autores.

Se Manuel de Freitas, em *Me, Myself and I*, insiste em ler Al Berto na chave da autobiografia (mesmo que matizando a questão), Emerson da Cruz Inácio abre caminho para a possibilidade de leitura da obra al bertiana pela autoficção, ainda que não use esse termo:

A fusão entre realidade e ficção, entre obra de arte e vida do artista [...], geralmente aponta para a estetização da vida. No caso de Al Berto, os limites entre verossimilhança e verdade, realidade e ficção sempre são duvidosos,

¹⁰ O conceito de autoficção foi cunhado pelo escritor francês Serge Doubrovski em seu romance *Fils*, a partir da casa cega do quadro de possibilidades para autobiografias em *O pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune.

visto que no correr de quase trinta anos de produção poética, a ficcionalização da própria vida sempre foi uma tônica. (Inácio: 2010, p.28)

Um caminho para pensar a autoficção em Al Berto é perceber que ele não apenas mantém um diálogo intertextual com seus modelos artísticos e culturais, mas – como vimos – identifica-se principalmente de maneira extraliterária com eles, “devorando-os” e “vomitando-os” de volta no texto poético através de “o vômito da memória” (BERTO: 2009, p. 127), tornando-os assim indissociáveis de sua escrita e de sua vida. Quando escreve, “tudo se confunde numa sobreposição de álcool, sílabas, ereções, corpos e nostálgicas drogas” (Ibidem, p. 64), com um forte viés escatológico, já que “só o sangue, o ranho, o suor têm verdadeira dignidade de tinta” (Ibidem, p. 19). Com esse procedimento, Al Berto cria um “texto-corpo” autoficcional.

Referências Bibliográficas

- ANGHEL, Golgona Luminita. *A metafísica do medo: leituras da obra de Al Berto*. Tese de Doutorado. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2008. Orientador: Fernando Pinto do Amaral. Co-orientador: Nuno Nabais.
- BARBOSA, Nelson Luís. *Infinitamente pessoa: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o biógrafo da emoção*. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2008. Orientadora: Sandra Margarida Nitri.
- BERTO, Al. *O anjo mudo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- _____. *Projectos 69*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- _____. *Lunário*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. *O medo*. Assírio & Alvim: Lisboa, 2009.
- BURROUGHS, William S.. *Almoço nu*. Tradução: Mauro Sá Rêgo Costa, Flávio Moreira da Costa. Prefácio: Nicolau Sevckenko. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FREITAS, Manuel de. *A noite dos espelhos: modelos e desvios culturais na poesia de Al Berto*. Lisboa: *frenesi*, 1999.
- _____. *Me, Myself and I: autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- GENET, Jean. *Diário de um ladrão*. Coleção comemorativa “40 Anos/40 Livros”. Trad. Jacqueline Laurence, Roberto Lacerda. Apresentação: Ruth Escobar. Introdução: Jean-Paul Sartre. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- HUTCHEON, Linda. Definição de paródia. In: *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa

Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985, pp. 45-68.

INÁCIO, Emerson da Cruz. *A herança invisível: ecos da "Literatura Viva" na poesia de Al Berto*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2006. Orientador: Jorge Fernandes da Silveira.

_____. Uma herança invisível: algumas notas para uma possível aproximação entre José Régio e Al Berto. In: *Colóquio. Letras*, nº 173, pp. 20-36, Janeiro/Abril 2010.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

LOWRY, Malcolm. *Under the Volcano*. New York: Penguin Books, 1981.

LUGARINHO, Mário César. Al Berto, In Memoriam: The Luso Queer Principle. In: ARENAS, Fernando; QUILAN, Susan Cathy. (Org.). *Lusosex: Gender and Sexuality in the Portuguese Speaking World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, p. 276-299.

MILLER, Henry. *A hora dos assassinos: um estudo sobre Rimbaud*. Trad. Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2003.

NITRINI, Sandra. Conceitos fundamentais. In: *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo: EdUSP, 2000, pp. 125-182.

PARSONS, Terence. *Non-existent Objects*. New Haven: Yale University Press, s/d.

PESSOA, Fernando. *Poesia/Álvaro de Campos*. Edição: Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras (gravuras coloridas)*. Tradução, notas e ensaio: Rodrigo Garcia Lopes, Maurício Arruda Mendonça. Ed. bilíngue. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Uma temporada no inferno*. Tradução: Paulo Hecker Filho. Ed. bilíngue. Porto Alegre: L&PM, 2006.

SABINE, Mark. "Pedacinhos de corpos envoltos no coral": cânone literário, identidade e expressão "queer" em "Salsugem" de Al Berto. In: *Colóquio. Letras*, nº 173, p. 47-63, Janeiro/Abril 2010.

WHITE, Edmund. *Rimbaud: a vida dupla de um rebelde*. Tradução: Marcos Bagno. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Discografia

BERTO, Al. *Al Berto na Casa Fernando Pessoa*. Lisboa: Movieplay, 1997, CD.

BOWIE, David. *Aladdin Sane*. U.K.: EMI, 1999, CD.

_____. *Diamond Dogs*. U.K.: EMI, 1999, CD.

_____. *Hunky Dory*. U.K.: EMI, 1999, CD.

_____. *The Man Who Sold the World*. U.K.: EMI, 1999, CD.

_____. *The Rise and Fall of Ziggy Stardust & the Spiders from Mars*. U.K.: EMI, 1999, CD.

JOY DIVISION. *Closer*. U.K.: London Records, 1999, CD.

_____. *Unknown Pleasures*. U.K.: London Records, 2000, CD.

REED, Lou. *Transformer*. E.U.A.: RCA, 2002, CD.

TANGERINE DREAM. *Electronic Meditation*. U.K.: Castle Music, 2002, CD.

THE DOORS. *Morrison Hotel*. E.U.A.: Elektra/Wea, 1990, CD.

_____. *The Doors*. E.U.A.: Rhino, 2007, CD.

THE VELVET UNDERGROUND. *The Velvet Underground & Nico*. E.U.A.: Polydor/Umdg, 1996, CD.

Filmografia

CUT-UP FILMES. Direção: Anthony Balch, William Burroughs. Direção de arte e conteúdo: Eduardo Beu. Tradução: Stenio Ramos. São Paulo: Magnus Opus, 2006, DVD.

ECLIPSE DE UMA PAIXÃO (TOTAL ECLIPSE). Direção: Agnieszka Holland. Produção: Jean-Pierre Ramsay Levi. França, Inglaterra, Bélgica: Fit Production – Portman Production, 1995, DVD.

O TERCEIRO SOM E A DIÁSPORA NOS INTERSTÍCIOS

Leandra Lambert¹

O some possui tanto dimensões utópicas quanto distópicas; “possibilita que os indivíduos criem espaços íntimos e estetizados para habitarem, mas também podem ser ensurdecadores, ameaçando a política corporal do sujeito”². O some, incluindo seus relativos extremos considerados como *silêncio* e *ruído*, também tem características *heterotópicas*: assim como há “um crescente e comercializável desejo de regulação da polifonia sonora que move nosso dia a dia”³, também há a reafirmação da diferença, de formas de resistência e desvio. Por outras vias, se fazem os ruídos e os silêncios heterotópicos, que buscam o descondicionamento sensorial.

Como observa Jacques Attali, “qualquer teoria do poder hoje em dia deve incluir uma teoria de localização do ruído”. Teóricos do totalitarismo concordam em pontos como “banir o ruído subversivo”, sempre relacionado a “demandas por autonomia cultural, apoio a diferenças ou à marginalidade”. Os regimes de natureza ditatorial têm em comum a “desconfiança em relação a novas linguagens, códigos ou instrumentos e a recusa do anormal”. No capitalismo tardio não se trata mais de proibições, mas de institucionalização e pasteurização, a neutralização através de músicos-objetos-de-consumo e sonoridades-produto que funcionam como variações em torno de um “monólogo do poder”.⁴

Outros caminhos e desvios existem, por mais que fiquem escondidos, nas margens, nas periferias. Não é necessário uma educação musical tradicional para que se construa um “bom ouvido”. Estamos em permanente abertura aos sons

¹ Mestrado em Artes na UERJ. Graduada em Cinema pela UFF, realizou o curta *A obscena senhora silêncio*, com a escritora Hilda Hilst. Desenvolve pesquisas e experimentações sonoras independentes desde os anos 1990 e realizou dezenas de composições e gravações com diversos projetos. Apresentou-se em lugares como Circo Voador, Fundação Progresso, Plano B Lapa, Odeon, Dama de Ferro e D-Edge, entre muitos outros. Foi premiada no Motomix Art Music 2006 e selecionada para o FILE Hipersônica SP 2007. Recentemente participou das coletivas: *Cidade e Desaparecimento* (CCJF, 2011); *Cotidiano e Mobilidade* (Parque Lage, 2011); [Des] *Limites da Arte* (Parque das Ruínas, 2010); *BR.Ada: Celebrando Ada* (blanktape, 2010); *Cadê a Arte que Estava Aqui* (UERJ, 2010) e *Arte Sonora* (Parque Lage, 2009).

² BULL, Michael. *Auditory*. in ed. JONES, Caroline A. *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*. Cambridge: MIT, 2006. pp.113-114.

³ Id. *ibid.*

⁴ ATTALI, Jacques. *Noise and Politics*. in ed. COX, C.; WARNER, D. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum, 2004. pp. 7-8.

o tempo inteiro: é famosa a frase que afirma “ouvidos não têm pálpebras”. Há o que “filtramos” inconscientemente e o que não conseguimos ignorar de forma alguma, há o que prestamos atenção com facilidade e o que temos dificuldades em perceber. Romper padrões e expandir a escuta é algo que se elabora através do exercício. Mas o que nos leva a esse exercício? Não há regras:

Nossas razões para decidir escutar de fato, aprender a ouvir, podem variar de sobrevivência a poesia [...] Ouvir mais atentamente os sons microscópicos, atmosferas e minúsculos ambientes acústicos a que chamamos silêncio ajudam a examinar mais de perto o sutil entrelaçamento perceptivo dos nossos sentidos.⁵

O exercício da escuta resulta em uma maior percepção da intersensorialidade; a observação de David Toop coincide com diversos processos de diferentes compositores e artistas. Um exemplo é Pauline Oliveros, que descreve poeticamente sua percepção atenta dos sons:

Enquanto estou aqui sentada tentando escrever um artigo para a *Source*, minha mente adere a meus próprios sons e aos sons do ambiente. À distância, uma escavadeira está devorando uma encosta, enquanto seu motor forma uma cascata de harmônicos definindo o espaço entre ela e a rádio *rock* no quarto ao lado. Sons de pássaros, insetos, vozes de crianças e o farfalhar de árvores salpicam esse espaço.

À medida em que penetro o profundo *drone* da escavadeira em meu ouvido, a minha mente abre e revela o gemido agudo do meu sistema nervoso. Ele alcança e se junta ao *drone* de um avião que passa, flutuando na curva descendente do efeito *Doppler*.⁶

É fato que o ruído está sempre presente – e o *silêncio absoluto* não existe. Todo silêncio é *mesmo* relativo. John Cage, autor da emblemática 4’33”, constatou isso anos antes de realizar esta famosa “peça do silêncio”. Em sua busca pelo silêncio perfeito, Cage procurou uma câmara anecoica e lá ficou completamente isolado de qualquer *some* externo. Podia ainda ouvir um ruído grave, do sistema circulatório, e um agudo, do sistema nervoso. Silêncio *absoluto*? Na morte, talvez. Mas nada é garantido. O que o pesquisador Douglas Kahn percebe, de

⁵ TOOP, David. *Sinister Resonance*. New York/London:Continuum, 2010. pp. XI.

⁶ OLIVEROS, Pauline. *Some Sound Observations*. in ed. COX, C.; WARNER, D. op. cit. p. 102.

Drone: Efeito em que uma sobreposição de sons permanece sustentada sem variação perceptível na afinação, mantendo aparentemente a mesma nota, geralmente nas frequências baixas. Efeito musical comum também a ambientes urbanos e industriais.

Doppler: Efeito provocado pela percepção da movimentação da fonte sonora pelo ouvinte. Fonte: AUGOYARD, J.F.; TORQUE, H. *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. pp.39-40.



forma bem-humorada, é que havia ainda um *terceiro some* naquela câmara: a voz interior de John Cage elaborando tudo isso.⁷

Christian Marclay produziu também uma obra múltipla que pode ser tocada apenas na imaginação. Influenciado por trabalhos do Fluxus, de Cage e de Duchamp, criou o baralho *Shuffle*, feito a partir de imagens que fotografou de elementos cotidianos com notações musicais, encontradas ao acaso na cidade. No baralho, ao fim das instruções de uso, consta: “os sons podem ser gerados *ou simplesmente imaginados*.”⁸ O baralho de Marclay pode virar música de incontáveis maneiras, muitas delas apenas através de um exercício da imaginação auditiva, de uma escuta do *terceiro some* de cada um.

Os termos que se referem a um *terceiro elemento* costumam ser relativos a movimentos na tentativa de uma impossível síntese entre diferentes pontos de tensão; ou movimentos de escape rumo a outro terreno, terceira via, terceira margem: “tomar caminhos desviados, fugindo ao controle.”⁹ Um caminho possível a descontentes com as vias habituais, *diáspora nos interstícios* – e “a tarefa consiste em sobreviver na diáspora.”¹⁰

O *terceiro some* essa voz incessante da subjetividade, em constante fluxo e atravessamento com tudo o que é percebido, sentido e vivido, constitui território em que se configuram colonizações e desterritorializações. Espaço que se procura atingir, influenciar, controlar e conformar, através de tempestades

⁷ KAHN, Douglas. *Noise Water Meat*, Cambridge:The MIT Press, 1999.

⁸ MARCLAY, Christian. *Festival: Issue 1*. New York: Whitney Museum, 2010. p.34.

⁹ MAFFESOLI, Michel. *A parte do diabo*. Rio de Janeiro/São Paulo, Ed. Record, 2004. p.12.

¹⁰ HARAWAY, Donna. *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano*, p.85. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

de informações, imagens, palavras de ordem e outros artifícios. No entanto, tal espaço interno ainda permanece incerto, secreto e insondável, escondido das câmeras, dos gravadores, dos “sorria!”. Este silêncio repleto de potencialidades configura-se como um território que ainda pode se resguardar corajosamente para “o mistério das coisas, do tempo, do espaço íntimo.”¹¹

Uma recente publicação em torno das questões contemporâneas relativas ao *some* propõe uma *arte sônica* – não sonora – que não dependa dos “sons em si” e da audição fisiológica na concha auditiva, na cóclea. Trata-se de pensar uma arte sonora-conceitual, de uma escuta atenta em seu sentido ampliado e intersensorial. Assim como já se pensou a arte visual “não-retiniana”, desde Duchamp, pode-se pensar também sobre essa “arte sônica não-coclear”¹², que remete a partituras/instruções do Fluxus, de La Monte Young e ao próprio Duchamp.

La Monte Young, em sua *Composition 1960 # 5*, conhecida como “peça da borboleta”, propõe que se solte uma borboleta no local do concerto. A composição só termina quando a borboleta voar para fora da sala. A peça é evidentemente inaudível para ouvidos humanos e não há músico que possa executá-la. Mas



¹¹ BALTAR, Brígida. Conversas Através de e-mails. Inverno de 2001 In *Neblina, orvalho e Maresias*. Rio de Janeiro – Catálogo de Exposição no Espaço Ágora/Capacete, 2001.

¹² KIM-COHEN, Seth. *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. New York: Continuum, 2010. *Cochlear* = cóclea. “A cóclea (ou caracol, devido à sua forma) é a porção do ouvido interno dos mamíferos onde se encontra o Órgão de Corti, que contém os terminais nervosos responsáveis pela audição. É um tubo ósseo enrolado em espiral dividido longitudinalmente em três compartimentos cheios de líquido, por meio de membranas. O compartimento central é onde se encontra o Órgão de Corti com as células ciliadas responsáveis pela sensação da audição, através dos movimentos do líquido circundante.” (fonte: Wikipedia.)

isso não quer dizer que o *some* de borboletas voando não exista.¹³ Também não significa que essa sonoridade seja inimaginável. Pode-se imaginar o levíssimo *some* aéreo de uma borboleta voando, *some* que se move no espaço de modo incerto, imprevisível, ligeiro, colorido e etéreo. Pode-se imaginar ainda a extrema amplificação desse *some*, o atrito do ar nas asas, minúsculos grãos do cintilante pó que se solta, *nano-pianissimo* que se torna ruidoso bater de asas ao ser ampliado, fricção e ventania. Esse imaginar sonoro, esse “ouvir por dentro”, essa audição de um *terceiro some*, não é também uma forma de *escuta*? E tudo isso que se *ouve subjetivamente*, neste caso, advém do conhecimento visual e cinestésico que temos de uma borboleta, de sua aparência e seus movimentos. Constitui-se, assim, uma *escuta imaginativa e intersensorial*.

Em 1913, Marcel Duchamp propôs que se fizesse música a partir de notas e definições tiradas de dentro de um chapéu, em *Erratum Musical*.¹⁴ Poucos anos depois, construiu o objeto “Com ruído escondido”, um rolo de barbante entre uma estrutura metálica gravada com o título da obra e um misterioso objeto ruidoso dentro, fechado.¹⁵ Ao ser balançado, diz-se que um ruído indefinível era produzido. Em exposições em que não se pode tocar o objeto, o ruído, além de escondido, tem que ser imaginado. A réplica construída e exibida anos depois não possui o objeto misterioso escondido¹⁶: o ruído permanece apenas no título inscrito na obra. Só a imaginação sonora poderá realizar, de alguma maneira, o ruído atribuído àquele objeto.

É necessário que se continue a investigar para além de absolutismos e essencialismos do “*some em si*”. Frances Dyson propõem que se evite duas armadilhas que tem acometido muitos estudos a respeito das novas mídias: o “essencialismo sônico e o determinismo tecnológico”.¹⁷ Em um território poroso e multifocal que não isola “*sons em si*” de “*sujeitos em si*” e que não pretende dogmatizar práticas caracterizadas pela experimentação é que o som na arte talvez encontre suas mais vigorosas possibilidades de realização e potencial transformador. “Hoje, mais que nunca, qualquer investigação construtiva deve suscitar padrões de resistência”.¹⁸

¹³ KAHN, Douglas. *The Latest: Fluxus and Music*. in ed. KELLY, Caleb. *Sound - Documents of Contemporary Art*. London/Cambridge: Whitechapel/MIT, 2011, p.35.

¹⁴ KAHN, Douglas. *The Politics of Sound / The Culture Of Exchange*, 2005. Texto disponível em www.douglaskahn.com. Acessado pela última vez em março de 2012.

¹⁵ DUCHAMP, Marcel; et.al. Catálogo da Exposição. *Una obra que no es una obra “de arte”*. Buenos Aires: Fundación PROA, 2008. pp.174, 348.

¹⁶ id.ibid. p.348.

¹⁷ DYSON, Frances. *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*. Berkeley/Los Angeles/London: California University, 2009. p. 5.

¹⁸ HOLMES, Brian. *Investigações extradisciplinares – Para uma Nova Crítica das Instituições*. p.13.

Os espaços em que se pode dar a vivência da arte, do som e da música, com toda sua potência de criação de novos possíveis, são as fronteiras não colonizadas, as “terras de ninguém” que se fazem ouvir como dissonância, discordância, ruído, desvio: *diáspora nos interstícios*. Do modo como o mercado está estruturado, difícil é achar este termo, em que se possa *existir e ser percebido* sem cair na repetição viciosa de padrões exigidos para consumo – mas há que se tentar, sempre.

...trata-se, a cada vez, de se debruçar sobre o que poderiam ser os dispositivos de produção de subjetividade, indo no sentido de uma ressingularização individual e/ou coletiva, ao invés de ir no sentido de uma usinagem pela mídia, sinônimo de desolação e desespero.¹⁹

Carl Einstein, assim como Georges Bataille, afirmou que, transformando as formas plásticas, transforma-se a visão; e que ao se transformar a visão, todas as coordenadas do pensamento também se transformam.²⁰ Estender esse raciocínio a outras formas, que se dirijam aos outros sentidos, pode ser um meio de ampliar o âmbito dessa transformação nas coordenadas do pensamento. É possível pensar em uma abordagem “alargada, multifocal, invasiva”²¹ do fenômeno sonoro e das possibilidades de reinvenção sônica como potencialmente transformadoras de padrões de pensamento, percepção e sensação. Alterando as sensações, os modos e movimentos dos nossos sentidos entrelaçados, também podemos *alterar a maneira como produzimos sentido*. Obs: As citações consultadas em inglês foram traduzidas pela própria autora.

ENTRE VITRINAS, VÔMITOS E OUTRAS INDIGESTÕES “AO SEU ALCANCE”

Marion Velasco Rolim¹

¹⁹ GUATTARI, Félix. *As três ecologias*, Campinas: Papirus, 1990. p.15.

²⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: Sobre a Inatualidade de Carl Einstein. Em *Fronteiras: Arte, crítica e outros ensaios*. Rio Grande do Sul: Ed. UFRGS, 2003.

²¹ Id. *ibid*.

¹ Artista multidisciplinar e pesquisadora de cultura visual contemporânea e moda. Reside em Porto Alegre / RS e atua como professora independente e palestrante convidada de instituições e eventos no eixo RS/SP. É Mestre em Design pela Universidade Anhembi Morumbi/SP, pós-graduada em Jornalismo de Moda e Estilo de Vida pela Universidade Anhembi Morumbi/SP (2006), Bacharel em Artes Plásticas- Pintura (1988) e Licenciada em Educação Artística (1986) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Integra o Grupo de Estudos ‘ZIGUEZAGUE - Transversalidade e Design de Moda’ coordenado pela Profa. Dra. Cristiane Mesquita, desde 2010. Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Design da Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo/SP. É colaboradora da TENDERE - Agência de Pesquisa de tendências de Moda e Beleza, como pesquisadora na área Cultura Visual Contemporânea, desde junho de 2011.

Introdução

Ao andar pelas ruas da Recoleta – bairro em Buenos Aires, Argentina, no final da tarde de domingo, 18 de setembro de 2011, uma imagem instigante e intrigante chamou minha atenção: um vômito lançado à vidraça da loja Lancôme².

Apesar da marca francesa Lancôme³ atuar no mercado de cosméticos de luxo, *La Maison Lancôme* – BsAs é uma loja pequena e discreta, localizada na avenida Santa Fé, quase esquina com Calle Talcahuano, que, naquele dia, expunha a coleção Ultra lavande⁴ com os lançamentos primavera-verão 2011/12.

Os produtos estavam dispostos sobre cubos brancos, de tamanhos variados e em posicionamento assimétrico: dois no lado esquerdo e um no lado direito da vitrina.

Entre eles, ficava um *banner* vertical com a foto, em plano americano, de uma modelo de longos cabelos castanhos que, jogados à esquerda, sugeriam movimento. A blusa em tecido liso, fluído e brilhante tinha uma gola-faixa que pendia, delicadamente, do pescoço e finalizava em um grande laço. A cor lavanda reforçava o nome da coleção e os tons pastéis e o *glitter* na maquiagem e nas unhas apontavam a inspiração nos anos 1970 e no fervido estilo *disco*.

² O encontro não foi fotografado, porque, horas antes, a bateria do meu celular havia descarregado. Para minimizar a frustração com a perda do *click*, fiquei no local por algum tempo, fiz um desenho da vitrina e observei o movimento das pessoas. Mas, enquanto estive ali, apenas uma senhora parou para olhar a vitrina e pareceu não se incomodar com a situação, já que olhou os produtos dispostos à esquerda, cruzou o trecho de vômito sem se afastar, parou em frente aos produtos posicionados à direita e foi embora.

³ Marca francesa que, desde os anos 1930, atua na área da beleza. Nos anos 1960, passou a integrar a divisão de produtos de luxo da L'Oréal, onde vem desenvolvendo cosméticos para rejuvenescimento, cuidados da pele, maquiagem e fragrâncias. A marca atende o mercado internacional e se faz presente na América Latina.

⁴ A palheta de cores da coleção Ultra Lavande foi assinada pelo diretor artístico de maquiagem da Lancôme, Aaron De Mey.

Do lado de fora da vidraça, estava o vômito – um *splash* amarelado, escorrido e seco com poucos vestígios sólidos, que não exalava cheiro forte, mas criava uma película fosca e gráfica, na forma de um animal marinho. Esta espécie de medusa ou polvo com tentáculos chamava a atenção pela sobreposição ao campo de visão do *banner* e enquadramento centralizado que ocupava a metade inferior do vidro, deixando visíveis, apenas, os produtos e a cabeça da modelo.

A descrição acima, além de explicitar a força viva e o eventual das ruas, apresenta potências de naturezas diferentes: vômito, beleza, nojo, vitrina, que neste inusitado encontro ganham a força de ativismo. Trataremos destas questões a seguir.



O de dentro para fora das vitrinas e o de fora para dentro na cosmética

Vidros e vidraças são espaços construídos pela mediação de uma transparência, que anuncia um interior que escapa para o espaço externo e vice-versa, evidenciando novos espaços para além dos reflexos.

As lojas com suas fachadas, vitrinas e vidraças são interfaces criativas e de comunicação entre a marca e o cliente.

A força das vitrinas⁵ está na aparência e na capacidade de seduzir, através da mostra de produtos, da exposição do interior da loja e/ou da construção de cenários e encenações que provoquem sensações, despertem emoções em quem

passe por elas. Sendo assim, de modo construído ou não, o que está dentro se oferece, se põe à mostra de dentro pra fora.

No caso de uma marca de cosméticos e maquiagem, que oferece cuidados para a pele, correção e criação de uma nova imagem para o sujeito, a ênfase está na superfície da pele, na artificialidade da aparência, construída de fora para dentro, conforme explica Denise Bernuzzi Sant'Anna:

A cosmética e a maquiagem não são, como para os gregos antigos, termos completamente distintos, evocando a higiene e os cuidados médicos e a outra significando a pintura do rosto. A cosmetologia as engloba, dando um estatuto positivo à maquiagem que, a partir de meados do século XX, serve para tratar, prevenir, corrigir os defeitos da aparência. Menos que dissimular, ela funciona compondo com a pele o sistema de superfície, a cartografia que deverá constituir um rosto. Servindo para produzir uma pele fina e resistente, a cosmetologia contribui para enfatizar a importância da superfície dos corpos [...]” (SANT'ANNA: 2010, p.165).

Vômito é um Não do corpo

Segundo Mario Perniola (1998), no século XVIII, ao tratar do gosto, o filósofo Kant “admitia a possibilidade de alguns prazeres negativos”, que seriam sublimados e superados pela arte na idealização do sublime, mas o *nojo* era uma exceção. Perniola explica, que o *nojo* “não é um valor negativo redimido pela arte [...] o nojo parece ser então o irrepresentável, o inominável, o completamente diferente, o outro absoluto do sistema. Todavia a experiência do nojo tem ainda alguma relação com o prazer: o ato de vomitar comporta um alívio, pela libertação de qualquer coisa de repelente.” (PERNIOLA: 1998, p.186)

No dicionário, vômito se caracteriza por uma atividade do organismo, antecedida por um mal-estar, repugnância, náusea, onde há a expulsão de um conteúdo indesejado.

Este movimento – de dentro para fora, pode ser espontâneo ou induzido e se referir a uma reação fisiológica e/ou simbólica/metafórica. De um modo ou de outro, trata-se de um *não* do corpo.

Para além da vitrina está a rua – esse lugar da coexistência, do convívio público, sempre predisposto ao movimento, manifestações e transgressões dos códigos vigentes em cada período, como as protagonizadas por “um grupo artístico-intelectual mais politizado e mais cosmopolita” (SEVCENKO: 2005),

⁵ Por esta razão, interior das lojas, fachadas e vitrinas fazem parte das estratégias de marketing, divulgação de conceitos e promoção de produtos de uma marca, sendo estudadas, planejadas e desenvolvidas em projetos de Design e trabalhadas por profissionais especializados.

que deu origem ao nome boemia e promoveu o comportamento antiburguês na Paris do final do século XIX e além. Bem como, a passagem dos anos 1960 para os 1970's, quando uma cultura de contestação, restabeleceu o debate público e levou para o espaço público, “uma série de experiências estéticas que tinham tido sua primeira manifestação em escala revolucionária na passagem do século XIX para o XX, mas que foram atrozmente abortadas sob o contexto reacionário instaurado pela irrupção da 1ª guerra mundial” (SEVCENKO: 2005, p.13).

Fabiane Pianowski (2007) descreve a importância do corpo e sua presença nas novas linguagens artísticas deste período

Uma nova Europa surgiu dos horrores [da 2ª] guerra buscando entender a efemeridade da vida, a superação da dor, o reconhecimento da identidade e a violência da repressão. [...] a geração pós-guerra visou, sobretudo, obter explicações para essas questões emergentes através da conquista da liberdade. O vazio deixado pelo violento ritual da guerra colocou em xeque as concepções cristãs e, nessa crise niilista, a ideia de alma como algo puro e eterno e a ideia de carne como algo impuro e degradável – elementos historicamente separados – vai dar origem à ideia de corpo carregado de matéria e de sentimentos e que, nessa nova concepção, passa a ser considerado a única propriedade e sobre a qual se deve ter total domínio. A liberdade que se quer conquistar é, acima de tudo, a liberdade do próprio corpo, a liberdade de *ser-corpo*. Esse desejo vai ser logo assumido por aqueles que andam na vanguarda da história, ou seja, os intelectuais e artistas que nas suas produções vão evidenciar essa busca. Nesse sentido, surgirão os movimentos artísticos que passam a colocar o corpo e todas as suas secreções como zona artística, território da ação, dos fenômenos, dos processos e da própria obra de arte como é o caso do acionismo vienense, da *performance* e da *body-art*.

A partir daí, corpo, funções fisiológicas e secreções passaram a ser assunto e matéria prima nas obras de arte, como: a cruza nas ações performáticas de Günter Brus (acionismo vienense), a instrução para pintura com sangue de Yoko Ono, a fotografia dos músicos da banda inglesa The Who urinando na capa do álbum 'Who's Next' etc.

Neste período, no contexto da contracultura, em diversas cidades do mundo, jovens saíram às ruas em protesto ao sistema opressor vigente. Pelas ruas de Paris, entre outras ações, estudantes criaram inscrições poéticas e políticas nos muros, com as novas tintas em spray, antecedendo a prática do graffiti e das pixações, conforme a conhecemos hoje.

O graffiti, por várias décadas, foi considerado vandalismo, um ato criminoso. Durante os períodos como arte transgressora, ilustrou as paredes e equipamentos urbanos das grandes cidades, de modo clandestino.

Em meados dos anos 2000, foi se inserindo no circuito oficial da arte, através

de participação, e/ou produção de grandes exposições em galerias e museus.

Além disso, tem sido comissionado por grandes marcas, está disseminado na moda, no design de interiores e em todo tipo de campanhas publicitárias.

Ao mesmo tempo em que é aceito pelo sistema que o denunciava e, vice-versa, funciona como maquiagem, esvaziada de sua força política.

Um trabalho de arte urbana entre o vandalismo e o elogio a marcas famosas, chama-se “Liquidated” do artista francês Zevs, que interfere em logotipos do McDonalds, Chanel, Coca-Cola, Nike etc., criando efeitos de tinta escorrida sobre as fontes.

Já o caráter pop do vômito vai aparecer, na arte contemporânea, nas ações performáticas e pictóricas da artista Millie Brown, que no projeto: “Nexus Vomitus”⁶ ingere leite colorido para, em seguida, provocar o vômito sobre telas dispostas no chão.

Sua visibilidade tem aumentado, ao participar do videoclipe “Monster Ball” de Lady Gaga, onde aparece sentada no colo da cantora, vomitando cor em seu vestido branco.

Nos anos 1990, o vômito foi assunto recorrente no mundo da moda, através da bulimia – distúrbio alimentar que recorre à prática do vômito com frequência, adotado por modelos e pessoas que super valorizavam a magreza – uma exigência daquele mercado e um valor perseguido pela sociedade.

O tema ganhou repercussão mundial e apareceu na pauta de ensaios de moda, reforçado pela estética ‘em alta’ naquela década, do cru e do feio.

É importante lembrar da correspondência histórico-cultural feita entre o começo dos anos 1990 e o começo dos anos 1970.

Um exemplo disso, pode ser visto no ensaio ‘Saló’, com direção de arte do designer de moda, Alexander McQueen, fotografia de Schoerner e styling de Katy England, na revista *Dazed&Confused* n. 81, edição – setembro/2001, onde imagens que sugerem vômito, urina e corpos misturados a lixo orgânico aparecem na capa e em outras quinze páginas.

Outras indigestões – O vômito como metáfora na arte de Carlos Dias

Um artista que se descola da produção cosmética da arte urbana atual, é Carlos Dias ⁷, que atua entre artes visuais e música.

Como músico, vocalista e compositor formou diversas bandas, entre elas: Againe, Polara, Caxabaxa, Albertinho dos Reis e tem músicas gravadas por outras

bandas como: Cansei de Ser Sexy e CPM22.

Na linguagem plástica, se expressa de modo pulsante e visceral, misturando técnicas da pintura, desenho, colagem, *assemblage*. Também cria instalações, fotografias e vídeos.

Carlos Dias tem difundido nas cidades por onde passa, seu ASA – Ao Seu Alcance – um misto de assinatura, conceito e motivação artística profunda que, segundo ele, pretende provocar sensação, antes mesmo de se fazer entender.

Mistura, misto, mix..., são palavras recorrentes e pertinentes para se referir ao seu trabalho, mesmo sendo essas, as características da arte urbana e da cultura pop. Turbilhonamento e mescla, através das mãos e mente de Carlos Dias, tornam-se métodos, estratégias vorazes de atuação e estilo de vida.

Desse modo, o artista vem construindo uma iconografia povoada de seres bizarros, emocionais, ora monstruosos, ora meigos, com linhas simples e acabamento sujo, além de paisagens nervosas por riscos e manchas.

Uma intensidade inventiva associada à destreza e à compulsão dignas das ruidosas subculturas urbanas: punk, skate e hardcore, cujos universos, Carlos Dias se identifica e frequenta, gera um volume de produção que permite que atue em áreas diversas – mercado editorial, moda, design, além de se manter ativo nas ruas e de propor ações de troca de desenhos com seu público, como aconteceu em diversas cidades do Brasil.

Sempre “De dentro pra fora, de fora pra dentro”, exatamente como o nome da exposição coletiva que participou em 2009, no MASP, quando cobriu e coloriu, com seus trabalhos em materiais variados, as quatro longas paredes do 1º subsolo do museu, bem como, quando ocupou a casa-galeria Choque Cultural – que o representa, com as exposições individuais *Além* (2010) e *Veraneyo* (2007) e, pelo mundo afora, destacando a participação na exposição *São Paulo* da Scion Gallery, em Los Angeles-EUA (2008).

Mas, talvez, seu trabalho mais pesado tenha sido o que espalhou pelas paredes de Porto Alegre, na primeira metade de 2000, com desenhos de rostos débeis e desconfiados sobre listas telefônicas de São Paulo e uma série de desenhos eróticos sobre etiquetas adesivas de etiquetar produtos de açougue com as inscrições: “coxa-sobrecoxa”.

Estes desenhos funcionam como um vômito metafórico, uma resposta aos indigestos setenta e dois dias que ficou preso, injustamente, numa cela de delegacia em São Paulo, junto a outros 38 detentos, por ter sido confundido com um praticante de estupro, naquela cidade, em 2003.

Considerações Finais

Apesar da importância das vitrinas para o mercado, sobretudo na área da be-

⁶ O vídeo foi feito pelo site showstudio do fotógrafo Nick Knight.

⁷ Carlos Dias nasceu em Porto Alegre (1975), viveu em São Paulo e atualmente, reside em Florianópolis.

leza, que trata do controle e da construção da imagem, a loja Lancôme, em Buenos Aires, se apresentava de modo simples, acético e didático.

Tampouco enfatizava o tema que inspirou a coleção Ultra Lavande – começo dos anos 1970, período em que a arte andava junto com a política, comportamentos irreverentes e contestatórios se manifestavam e o corpo se libertava em busca da sua naturalidade – situação que implicava em saber lidar com suas secreções: suor, urina, esperma, sangue, bÍlis etc.

Mas é através da multiplicidade das ruas e na performance irreverente de um corpo anônimo, ausente, mas evidente nos vestígios orgânicos, nojentos de um vômito, que a vitrina vai ganhar sentido, coerência conceitual com a temática da coleção e causar alguma sensação. O encontro das potências vai se dar por movimentos coincidentes na transparência da vidraça: de dentro pra fora da marca de luxo (vitrine – beleza), de dentro pra fora do corpo (vômito – nojo).

No ato de vomitar perdemos o controle do corpo e o ‘avesso’ vem à tona. Nesse momento, não adiantam os cosméticos, as maquiagens, as máscaras e as etiquetas, o corpo se revela grotesco e performa na sua crueza.

Por conta disso, vomitar é da ordem da desordem e todo vômito é um NÃO do corpo.

Sendo assim, um problema se impõe: se vomitar implica no descontrole do corpo, vomitar na vidraça da Lancôme, nos faz imaginar a manobra e pensar que aquela “marca do desconforto” espetacular e imponente como forma, altura de projeção e enquadramento do jato, poderia ser intencional e estratégica e estar relacionada a um tipo de ativismo cultural, e/ou manifestação política de enjô aos anos de reverência da cultura *porteña* à estética e cultura parisiense.

Desse modo, o vômito sobre vitrina de produtos de beleza de luxo – como pixação fisiológica manifesta, enfatiza o convívio de diferentes, convida a pensar num mal-estar maior – o da indigestão ao consumismo, à dependência da aparência e a sua artificialidade e, ainda, atualiza a transgressão de uma arte vândala..., ou NÃO.

Referências Bibliográficas

BEY, HAKIM. *Caos. Terrorismo poético & outros crimes exemplares*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.

GITAHY, Celso. *O que é Graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999. (Coleção 1ºs passos; 312).

JAREMTCHUK, Daria; RUFINONI, Priscila.(org). *Arte e política: Situações*. São Paulo: Alameda, 2010.

PERNIOLA, Mario. *A estética do século XX*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

SEVCENKO, Nicolau e tal. *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

Websites

DIAS, Carlos. <http://www.choquecultural.com.br/?area=bio&aid=3> (acessado em 02/04/2012)

_____. <http://choquecultural.com.br/blogs/carlosdias/> (acessado em 02/04/2012)

BROWN, Millie. Nexus Vomitus.

<http://www.youtube.com/watch?v=ZzntSiK5EkE&feature=relmfu> (acessado em 02/04/2012)

_____; GAGA, Lady. Monster Ball <http://www.youtube.com/watch?v=iHOHm7GgCOM> (acessado em 02/04/2012)

BRUS, Günter. <http://slought.org/content/11316/> (acessado em 10/10/11)

PIANOWSKI, Fabiane. O corpo como arte; Günter Brus e o acionismo vienense.

<http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html>

(acessado em 10/10/11)

BOUTANG, Pierre-André. *O abecedário de Gilles Deleuze* – Éditions Montparnasse, Paris, 1994 e maio de 1995. Realização de Pierre-André Boutang e Claire Parnet. Éditions Montparnasse, Paris. Tradução e legendas: Raccord [com modificações]. 1988-1989. Transcrição disponível em:

<http://www.oestrangironet/index2.php?option=comcontent&pdf=1id=67>

VÁLVULA: O VÔMITO COMO VERBO

Raphael Couto¹

O artigo proposto parte da performance de minha autoria, “Válvula”. Trata-se aqui de uma investigação de artista a partir de seu próprio trabalho e referências histórico-poéticas de seu próprio processo. A partir três notas, como num caderno de rascunhos, reflito sobre a performance e suas implicações no sentido da antropeomia.

1.

No texto “Rapidez”, uma de suas seis conferências escritas para Harvard, Ítalo Calvino associa sua escrita veloz e curta a uma ligação com Mercúrio, embora, para o autor, a introspecção, qualidade de Saturno, seja talvez o berço de toda a literatura. A oposição entre Mercúrio e Saturno na construção do pensamento do escritor é evidenciada quando este diz: “sou um saturnino que sonha ser mercurial, e tudo o que escrevo se ressentido dessas duas influências”.

Me aproprio da frase de Calvino ao pensar minha performance: sou um autêntico filho de Mercúrio – na fala extrovertida, na inquietude e na velocidade de deslocamento, porém tenho um desejo saturnino que exercito sobretudo na minha produção poética.

A performance *Válvula*, de onde parto meu raciocínio, consiste na escrita da pele. Com a perna cruzada, escrevo sobre ela com o auxílio do bisturi. Extraio a pele até o surgimento da cor. Porém, diferente de uma aparência inicial de exagero e busca dos limites do corpo, o trabalho tem um caráter introspectivo e de longa duração.

Leila Danziger, na introdução do seu texto sobre a melancolia em Sebald e Kiefer comenta:

Sabemos que a lentidão é um atributo do melancólico. A representação do peso e da imobilidade está presente em incontáveis obras da literatura e das artes visuais que procuram dar forma à melancolia.

¹ Mestrando no PPGCA-UFF. É artista visual e professor do Departamento de Desenho e Artes Visuais do Colégio Pedro II. Licenciado em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Possui especialização em Arte e Cultura pela Universidade Candido Mendes. Como artista, participa desde 2004 de diversas exposições coletivas e individuais, incluindo o Programa Incubadora Furnas para jovens artistas. Investiga relações entre imagem, corpo e texto.

Há um peso nessa violação do corpo. A escrita se processa por meio da destruição da pele. A marca gerada se aproxima das práticas rituais das escarificações tribais, como geradoras de marcas identitárias. Em outra citação de Danziger (2007):

Se tais materiais apontam para práticas arcaicas, não pretendem, contudo reatualizá-las: devem ser compreendidas como agentes estimuladores de novos estados de consciência.

Não há aqui como fugir das referências às práticas de *body art* e ao corpo como elemento histórico. A performance, entre outras práticas, vai de encontro à ideia moderna de corpo são e asséptico, onde tatuagens, marcas étnicas e demais intervenções são condenadas. A marca, a cicatriz, os vestígios gerados vão além de uma fisicalidade, mas dialogam com a história.



2.

Na vídeo-performance *Marca registrada*, Letícia Parente costura na sola do pé o texto “made in brasil”. As palavras, segundo Christinne Mello (2007):

Remetem à destruição da noção de um corpo meramente passivo e apontam para a urgência de um corpo ativo, que intervém de forma crítica e desloca de modo subjetivo o eixo de discussões até então não previstas por essas novas realidades.

A ação de Parente, que, nas próprias palavras da artista, busca “se assemelhar ao ferro de posse do animal” nos leva a pensar o corpo feminino. A mulher, assumindo uma autonomia como artista (entre outras funções antes majoritariamente masculinas) usa o corpo como sujeito, não mais como objeto de representação masculina. Segundo Henri-Pierre Jeudy, “o corpo feminino não é mais um modelo para o artista, mas se impõe como efetuação da cena artística”.

Jeudy observa que a maioria das performances são executadas por mulheres. Talvez por uma negação das chamadas “belas-artes” como espaço histórico machista, talvez pelo corpo feminino ser uma questão que ainda precisa ser explorada. De qualquer forma, o corpo da mulher levado ao protagonismo subverte “todos os ditames morais” construídos historicamente. Parente também comenta sua performance alegando que a costura na sola do pé, “base de sua estrutura” significa estar sobre sua marca, sobre a própria historicidade. Pisar na história é constituir-se dela, como também é negá-la, expulsá-la.

No famoso texto “O legado de Jackson Pollock”, Allan Kaprow defende que o trabalho do pintor norte-americano é fundamental para o pensamento dos artistas dos anos 1960 pois ele é quem *destrói* a pintura. Ao subverter todo o processo histórico do ato de pintar e de visibilidade da imagem, o artista deixa um legado onde todo e qualquer objeto, “sejam nossos corpos, roupas e quartos, ou até mesmo a vastidão da rua 42” pode ser de interesse artístico.

A ação é o motivo pelo qual o corpo se move e se enche de marcas. Assim como Pollock expulsa a cor do corpo e esse se move para o ato exteriorizado, a palavra no corpo é o motivo da ação, o texto é expulso pelo corpo.

Em *Poema*, Lenora de Barros promove o encontro entre língua e máquina de escrever. A marca gráfica do negativo da máquina se imprime na língua de maneira caótica e as duas fontes da palavra (escrita-mecânica e orgânica-oral) se confundem. O signo escrito imprime na língua, o som é marca do texto.

3.

O lugar simbólico da língua no corpo é a voz. Segundo Paul Zumthor, é um lugar “que habita a relação, a distância entre sujeito e objeto, entre o objeto e o outro.” A voz pressupõe uma alteridade, a necessidade do outro. A voz é algo que transcende o corpo, o atravessa. O som, que se amplia na vastidão, denuncia os limites do corpo e os transcende.



ZONA DE ESCUTA: O RE-ENACTMENT COMO MEDIAÇÃO E PRÁTICA ANTROPOFÁGICA

Renata Santos Sampaio¹

Percebemos o texto como voz. Zumthor comenta que empregamos comumente “expressões tais como: esse poema ou esse romance, ou essa página *me fala, me diz*”. Ora, se aqui não há mais distinção entre texto e som, a língua, como na performance de Barros, é a expulsão do signo gráfico. O texto é a expulsão da língua.

A destruição do corpo, em *válvula*, se dá pela expulsão da palavra. A palavra, signo gráfico e pictórico é vômito do corpo histórico, carregado de impurezas e marcas mnemônicas.

O vômito aqui, antes de ser a expulsão de um corpo estranho, é construção de sentido. A pele, antes armadura de pureza, se torna suporte do texto/som. O corpo se torna voz em sua totalidade. O corpo impuro grita e denuncia sua historicidade, assim como Parente. Se torna, como coloca Arthur Danto, “a um só tempo veículo de sentido e objeto material”.

Se a carga histórico/mnemônica é condição para o vômito como prática poética, e a introspecção é em si o processo pelo qual a palavra é expulsa do corpo (e não a declamação e o espetáculo), *válvula* reflete o corpo como signo verbal. A performance é a expulsão da língua, a devolução agressiva e delicada do que o corpo carrega. É o vômito do verbo – a ação que, num processo saturnino, se torna grito veloz e mercuriano.

Referências:

CALVINO, Ítalo. Rapidez. In: *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas* – São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DANZIGER, Leila. *Imagens e Espaços da Melancolia: W.G. Sebald e Ansem Kiefer*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, v. 10, p. 127-146, 2007.

_____. *Pintar = Queimar*. Rio de Janeiro: Revista Gávea, v. 12, p. 224-241, 1994.

KAPROW, Allan. O Legado de Jackson Pollock. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.) *Escritos de Artistas Anos 60/70* – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MELLO, Christine. Arte nas Extremidades. In: MACHADO, Arlindo (org.) *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/ Itaú Cultural, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹ Iniciou sua experiência com as artes cênicas no ensino fundamental, aprofundando seu conhecimento em cursos livres. No ensino médio teve contato com as artes visuais e começou a frequentar espaços culturais, em especial o Centro Cultural Banco do Brasil, onde hoje atua como arte educadora. Cursa o bacharelado em Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, na qual se dedica ao estudo da performance.

Re-enactment

Para que se entenda a ação realizada é necessária a compreensão do termo Re-enactment:

O Re-enactment, forma de preservação ao vivo de um acontecimento performático implicando corpo, presença, autotransformação do performer e reciclagem de energias, não é um ato retrospectivo somente que tenta manter a ilusão da permanência e retenção do efêmero de maneira aparentemente duradoura. Ele é também a forma de uma memória que, ao invés de lembrar o que foi perdido, reproduz e traz a tona uma presença. (ALICE: 2011)²

A reprodutibilidade da performance é questionada por esta ser uma arte efêmera, que acontece em tempo real, e embora se possa ter registros, apenas sobrevive na memória daqueles que participaram dela. Assim, toda forma de registro da performance seria uma lembrança daquela ação, mas não seria mais a ação.

Marina Abramovic, em ocasião de *Seven Easy Pieces*³, no qual popularizou a ação e o termo re-enactment, em entrevista a pesquisadora Ana Bernstein (Apud MELIM, 2008: p.46) disse:

O destino da performance sempre me intrigou, pois depois de realizada, depois que o público deixa o espaço, a performance não existe mais. Existe na memória e existe como narrativa, porque as testemunhas contam para outras pessoas que não assistiram à ação. É uma espécie de conhecimento narrativo. Ou existem fotografias, slides, gravações em vídeo etc., mas eu acho que essas apresentações nunca conseguem dar conta da performance propriamente dita, fica sempre faltando alguma coisa. A performance só pode viver se for apresentada de novo...”

Através das citações podemos perceber o re-enactment como mediador, entre a performance original e o público, entre o performer criador e o espectador de agora. Diferente de registros que nos mostra como foi a performance, o re-enactment possibilita ao público vivenciar aquela experiência e pensar sobre ela. Mas um pensar como define Larrosa⁴: “(...) pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece.” (BONDÍA: 2002, p.21)

Isso fica claro quando, em ocasião dos quarenta anos de carreira da artista, é lançado em 2010 no MOMA, *Marina Abramovic: The Artist is Present*, exposição na qual há uma performance inédita, homônima, e alguns re-enactments de obras históricas. A instituição optou por não só apresentar registros destas performances, mas dar ao público a possibilidade de vivenciá-las, e ter suas próprias sensações a partir do contato ao vivo com a obra – o saber da experiência. “Contra a memória fonte de costume. A experiência pessoal renovada⁵”, já dizia Oswald de Andrade.

Os registros de performance não são experiências, são informações. O re-enactment é experiência.

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. [...] A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência.” (BONDÍA: 2002, p.21)

A performance

A minha escolha de re-enactment foi *The Artist is Present* de Marina Abramovic, por ser uma performance que questiona a relação entre artista/ obra

² Tania Alice é performer, encenadora e professora do Departamento de Interpretação Teatral da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

³ Evento realizado em novembro de 2005, no Museu Guggenheim de Nova York, do qual reperformou sete “performances históricas” – *Body Pressure* de Bruce Nauman; *Seedbed* de Vito Acconci; *Action pants: Genital Panic* de Valie Export; *The conditioning, first action of self portrait(s)* de Gina Pane; *How to explain pictures to a dead hare* de Joseph Beuys; *Lips of Thomas* da própria Marina Abramovic – e uma inédita de sua autoria, *Entering the other side*.

⁴ Jorge Larrosa Bondía é professor da Universidade de Barcelona

⁵ Retirado do Manifesto Antropófago.

de arte e espectador, o compartilhamento de sensações entre pessoas que “contemplam” a mesma obra ao mesmo tempo, a simplicidade que a estética relacional pode assumir, e aquela que seria minha maior motivação que é a relação que o espaço expositivo vem assumindo: vai-se a um centro cultural para ver ou ser visto – ou apenas dizer que foi?

Nesta performance Marina senta-se em uma cadeira e o espectador em outra e entre eles há uma mesa. Sem dizer uma palavra, a ação dos dois é estar ali e vivenciar aquele momento.

O olhar direcionado para o performer constrói uma tensão que intensifica a obra, instaura-se uma nova relação tempo-espacial entre artista e público, criando reminiscências para os presentes. Mas como disse Cristine Bouger (2011, p.42) : “*The Artist is Present* vai ao extremo dessa relação pela via mais direta possível: a presença da performer e a presença do que olha – sendo também olhado – sem a intermediação do objeto”. Neste caso é muito tênue a linha que separa o performer do espectador; são dois sujeitos na mesma experiência, sendo possível a um leigo não saber quem é performer e quem é participante.

Não sendo Marina Abramovic a performer, e a ação não sendo anunciada, existia o fator surpresa. Na entrada/saída do Centro Cultural foram colocadas duas cadeiras, e eu ficava em uma delas olhando os passantes. Aquele que correspondia ao olhar era convidado a se sentar. Interessava-me saber como isso mudaria a relação das pessoas com aquele lugar, com a sua memória afetiva daquele espaço e no que isso influenciaria no roteiro programado para aquele dia.



Participação/ público

O interessante do **re-enactment** é que ele não precisa ser exatamente como a performance original, é uma prática antropofágica, apropria-se da obra e reterritorializa os afetos e potências com as quais se identifica. Não há hierarquias artísticas, nem censura. Enquanto artista posso refazer qualquer obra, independentemente de sua “importância” – é “a transformação permanente do Tabu em totem” do Manifesto Antropófago.

Assim me dei o direito de – diferente de Marina que permanecia calada durante toda a ação – responder aos estímulos dados pelos participantes através da relação ali estabelecida. O silêncio inicial funcionou muito bem com o primeiro espectador-performer, levando-o a dizer que se sentiu acolhido. Já com a segundo participante, o silêncio foi preciso ser quebrado para que ele se sentisse confortável. Informações mínimas eram necessárias a alguns, a outros, o olhar bastava. Houve também aqueles que solicitaram um contato físico – um aperto de mão ou até mesmo um abraço.

O saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. [...] ninguém pode aprender da experiência de outro, a menos que essa experiência seja de algum modo revivida e tornada própria. (BONDÍA: 2002, p.27).

Conclusão

É importante pensar a participação como algo não apenas do público, mas também do performer: somos ambos sujeitos da experiência. Na preparação deste re-enactment, pensava muito na transformação do outro, me isentando da relação, e depois me vi completamente atravessada por estas pessoas com que me relacionei através da obra e com essa nova forma de ocupar aquele espaço tão conhecido.

A experiência estética não se constitui *a priori*, no ato de criação, cabendo ao artista dá-la ao público no momento de execução da obra. Ela se dá em relação, no tempo presente do aqui e agora, no encontro, considerando, ainda, que a potência desse encontro será determinada pela capacidade de mobilização de afetos ali investidos. (ALICE: 2011)

Zona de escuta é uma performance antropofágica, porque se origina de outra performance, mas também porque a ação é a devoração ou abraçamento do outro. A Antropofagia era realizada por algumas tribos indígenas a fim de adquirirem o que lhes era caro no outro, pois comendo-o, tais características

pertenceriam a ele. Assim acontece nesta performance: a participação do outro é fundamental, a ação depende daquilo que ele oferece como comida. Sendo o outro não só o participante, como também o performer, confundindo-se, devorando-se, até não ser mais claro quem propõe a ação.

O *re-enactment* também se faz mediador, não só por estar entre a obra original e o público atual, mas por criar polifonia, instaurando um estar entre muitos, no qual cada um dos envolvidos contribui com o que se é, encontrando respostas através da própria experiência – o saber da experiência.

Referências Bibliográficas

ALICE, Tania. *O re-enactment como pratica artística e pedagógica no Brasil*. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: < <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-81/alice>>. Acesso em: 20 de setembro de 2011.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Revista Brasileira de Educação, nº19, Jan/Fev/Mar/Abr 2002.

BOUGER, Cristiane. *A performance e a reconstrução do efêmero*. Idanca.txt, vol3. Abril 2011. Disponível em: < http://issuu.com/www.idanca.net/docs/idanca.txt_vol3_8_spread/1>. Acesso em: 17 de setembro de 2011.

CYPRIANO, Fabio. *Performance e reencenação: uma análise de Seven Easy Pieces de Marina Abramovic*. Idanca.net, Brasil, 2009. Disponível em: < <http://idanca.net/lang/pt-br/2009/09/02/performancee-reencenacao-uma-analise-de-seven-eeasy-pieces-de-marinaabramovic/12156>>. Acesso em: 15 de setembro de 2011

FABIÃO, Eleonora. *Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena*. São Paulo: Revista Sala Preta, nº8, 2008.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

CADERNOS: LUGAR DO ABJETO

*Teresa Cristina Paletta de Oliveira*¹

¹ Formada em Museologia pela UNIRIO e Mestre em História e Crítica da Arte pelo PPGArtes UERJ. cursando pós-graduação na PUC – Rio em Filosofia e Arte. Tem experiência na área de conservação e preservação de bens culturais. Como pesquisadora, sua atuação está ligada aos seguintes temas: cinema brasileiro e arte contemporânea brasileira. Atualmente trabalha no ateliê da artista plástica Laura Lima.

Cadernos livros não são diário de artista
(Caderno Livro nº 1950).

Quando percorremos as páginas dos “Cadernos livros”², com suas capas duras forradas à exaustão por fitas crepes, estamos prestes a penetrar no universo de Artur Barrio. A forração dos “Cadernos” e seu movimento repetitivo criam uma espécie de couraça, transfigurando-se em uma verdadeira armadura. Não imaginamos e nem podemos imaginar o que está por trás ou no interior dele, já que “em alguns casos o mecanismo da inspiração funciona com independência das decisões conscientes” (trecho dos “Cadernos livros”). É um mundo ou são vários mundos, e é como se mergulhássemos dentro de um universo de coisas, ideias, palavras, tintas, manchas... Mundo, linguagem e realidade se veem atravessados e costurados a cada página, ou talvez seja como se, por um breve momento, tivéssemos submergido em seus pensamentos, sonhos, desejos e no seu espaço mais íntimo. O exercício de aproximação com o trabalho de Barrio se intensifica nesse contato.

Este trabalho parte da hipótese de que sua obra escandaliza e causa desconforto, porque provém de um fenômeno de abjeção. Os “Cadernos livros” repre-

² Os “Cadernos livros” foram criados pelo artista Artur Barrio como lugar de idealização dos projetos, rascunho de ideias, registro do trabalho. No entanto, curiosamente, eles próprios acabaram assumindo o *status* de objeto artístico. Alguns exemplares dos “Cadernos livros” pertencem atualmente à coleção Gilberto Chateaubriand, no Museu de Arte Moderna (MAM-RJ). Foram vendidos à coleção pelo próprio artista, que alega tê-los vendido como forma de preservá-los, pois já havia perdido muitos anteriormente. Fora os do MAM, existem outros cadernos em coleções particulares e nas do próprio artista, aos quais não foi possível ter acesso, exceto algumas reproduções na Internet sem referência precisa. Portanto, as imagens e as referências bibliográficas que seguem, quando for o caso, podem não fornecer a fonte precisa da citação.

sentam, em alguma medida, um espaço de expurgação de tudo que vem de dentro, por conseguinte um lugar do abjeto, ou melhor, do ato de abjetar. Os “Cadernos” não são abjetos, mas estão carregados da abjeção que se evidencia na obra de Barrio. Formulada por Julia Kristeva no livro *Poderes do horror*, de 1980, a categoria do abjeto deriva da psicanálise e da teoria literária, definindo o abjeto como o campo caótico e pré-simbólico da natureza. Como manifestação do que há de mais primitivo em nossa memória psíquica, o abjeto nasce de um recalque originário anterior ao próprio ego individualizado. Segundo Kristeva, o abjeto é tudo aquilo que temos dentro de nós mesmos, do fantasmático ao palpável. Mesmo com a enorme intimidade com tais coisas, não conseguimos suportar o contato com elas, sendo-nos repulsivas, nocivas, temerosas.

Assim sendo, “o ato de abjetar poderia ser entendido como uma dessas violentas e obscuras revoltas do ser contra o que o ameaça e que lhe parece vir de dentro de si mesmo” (KRISTEVA: 1980, p. 9, tradução nossa³), comprometendo a sua integridade. Esse movimento está cercado pela fascinação, pela inquietação e pelo desejo que, no entanto, não se deixa seduzir. Kristeva faz uso de uma imagem para descrever esse movimento de atração e repulsão, a do *boomerang* indomável, que se lança continuamente em direção a um polo que o atrai e repele em movimento incessante. “Os homens estão submetidos a esses dois movimentos: de terror, que rejeita, e de atração, que comanda o respeito fascinado” (MATESCO: 2009, p.52).

Ainda segundo Kristeva, “o abjeto é do que preciso livrar-me para tornar-me um eu (mas o que seria esse eu primordial que expulsa em primeiro lugar?)” (KRISTEVA apud FOSTER: 2008, p.179), ou seja, uma operação fundamental de inauguração e demarcação do sujeito. A autora explica que abjetar é expulsar, colocar para fora, ao passo que ser abjeto é ser repulsivo. Enquanto a condição de ser abjeto é nociva aos indivíduos e à sociedade de um modo geral, a ação de abjetar é de fato reguladora e primordial à preservação do sujeito e da sociedade, pois demarca os limites da subjetividade frente ao mundo externo. Por outro lado, o elemento que é repelido como abjeto representa uma substância aterradora não só estranha ao sujeito, mas por demais íntima dele, e esse excesso de proximidade produz pânico no eu. É algo que temos dentro de nós, mas não olhamos, com ele não entramos em contato, por medo e repulsa.

Dentro dessa perspectiva, pretendo pensar a arte de Barrio como um espaço de destilação do abjeto, uma vez que o poder dessa arte de transformação e ressignificação, muitas vezes filtra o abjeto para renomear ou ressignificar um outro espaço de atuação: “continuidade descontínua; exageros vaginosos; pas-

³ “Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures revoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant” (1980).

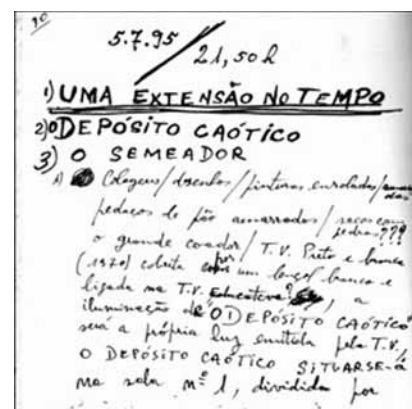
sagem anal com acréscimos” (Trecho dos “Cadernos livros”. Nessa medida, os “Cadernos livros” se aproximam da questão do abjeto quando Barrio expurga e vomita nesses “Cadernos”, fazendo deles quase um espaço de catarse artística. Ele lida com o dentro e o fora, e os aproxima, depositando em seus “Cadernos livros” tudo o que tem de mais íntimo. Dessa forma, os “Cadernos livros” funcionariam como o lugar em que o abjeto toca a distinção espacial e a fragilidade dos limites entre dentro e fora. Tanto espacial como temporalmente, o abjeto é a condição na qual a subjetividade é perturbada, levando o sentido a entrar em colapso. A arte, e mais especificamente a de Barrio, se aproxima dessa dinâmica, rompendo com ordenações estabelecidas do sujeito e da sociedade.

Na opinião de Paulo Herkenhoff, “no Brasil, Barrio é o operador político do abjeto”, pois ele inverte os prazeres sensoriais ao apresentar em meio a seu trabalho os detritos, o putrefato, o sangue menstrual, pervertendo assim os sentidos. A abjeção vai contra a ordem que nos é impingida pelo sistema social estabelecido, e é aí que se encontra esse caráter político na obra de Barrio, pois ele cria uma outra possibilidade de se conhecer o mundo através do mergulho na aversão sensorial. É na esteira desse aspecto que o abjeto se transforma numa possibilidade ética, quando ele usa seus “Cadernos livros” como um espaço de metabolização das ideias, como um estômago que processa elementos diversos. A variedade das substâncias que são metabolizadas é enorme, o que reforça o ponto de vista da antropeomia — “esse vomitar o Outro como resultado do caráter de vômito, tal a quantidade de fragmentos, restos usados, vestígios orgânicos, líquidos do corpo etc., acumulados nesses livros de artista em exemplares únicos” (HERKENHOFF: 2008, p. 49). Segundo Paulo Herkenhoff, os “Cadernos livros” de Barrio parecem o “lugar de um gozo primitivo ou receptáculo para um vômito de mil dejetos, numa lava escatológica formada por anotações, registros, fotografias, vestígios físicos” (HERKENHOFF: 2008, p. 51), que nos colocam em contato com uma operação artística de abjeção.

O contato com os “Cadernos livros” abre uma possibilidade de intensificar a aproximação com o seu trabalho. Vislumbramos uma maneira de acessar a vasta intimidade do artista, do seu processo criativo. Consequentemente, é nos “Cadernos” que encontramos a mais perfeita síntese do trabalho de Barrio, como se eles, ao documentarem o esforço criativo e a lida do artista com os materiais, pudessem encarnar ou simbolizar toda a sua produção artística. No mais, a diversidade e a pluralidade desses “Cadernos” dota-os da tenacidade e da riqueza que o próprio mundo exerce sobre a sensibilidade do artista. Portanto, é por meio das folhas dos “Cadernos” que submergimos na poética do artista, e nos deparamos com o caráter abjeto que existe em sua obra. O abjeto descortina lugares de criação, de memória, de rascunho de ideias, e do próprio trabalho artístico, fazendo-nos tocar de maneira mais significativa a arte de Artur Barrio.

Referências Bibliográficas

- CANONGIA, Lygia. *Artur Barrio*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.
- CAVALCANTI, Lauro. *Uma extensão no tempo: duas ou três coisas*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1995.
- HAL, Foster. *O retorno do real*. Rio de Janeiro: Revista Concinitas vol.6/ 2008, nº8, p.9 a 11, maio de 2008.
- HERKENHOFF, Paulo. *Poética da percepção: questões da fenomenologia na arte brasileira*. Rio de Janeiro: MAM, 2008.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Essai sur l'abjection. Paris: Editions du Seuil, 1980.
- MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.



“Caderno livro” imagem tirada do catálogo
Uma extensão no Tempo: duas ou três coisas.



“Caderno livro” imagem tirada do catálogo
Uma extensão no Tempo: duas ou três coisas.

Realização

Programa de Pós-Graduação em Artes - Instituto de Artes da UERJ

Comissão organizadora

Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa

Ade Evaristo

Aldene Rocha

Aline de Oliveira

Amanda Bonan

Andreia Santos

Clarissa Diniz

Maristela Pessoa

Sara Panamby

Tatiana Klafke

Designer

Catalina Chlapowski

Apoio

Coletiva Projetos Culturais

> CADERNO DE COMUNICAÇÕES

Organização

Ade Evaristo

Aldene Rocha

Aline de Oliveira

Amanda Bonan

Andreia Santos

Clarissa Diniz

Maristela Pessoa

Sara Panamby

Tatiana Klafke

Edição

Azougue Editorial

Coordenação Editorial

Sergio Cohn

Revisão

Evelyn Rocha e Barbara Ribeiro

Equipe Azougue

Anita Ayres, Barbara Ribeiro, Evelyn Rocha, Larissa Ribeiro, Luciana Fernandes,
Thais Almeida, Tiago Gonçalves e Welington Portella

> PARCEIROS MAR:

Iniciativa

Prefeitura do Rio de Janeiro

Criação e realização

Fundação Roberto Marinho

Patrocinadores

Organizações Globo

Vale

Apoio

Governo do Estado do Rio de Janeiro

Lei de Incentivo à Cultura

Ministério da Cultura - Governo Federal

> IMPRESSÃO

Papel Polen Bold LD 90 g/m²

Tipografia Swiss 721 BT

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

C129

Caderno de comunicações : Seminário vômito e não: práticas antoropoêmicas na arte e na cultura / Aldene Rocha... [at al.]. - Rio de Janeiro : Azougue, 2012.

Esta publicação reúne as comunicações apresentadas no seminário "Vômito e não: práticas antoropoêmicas na arte e na cultura", realizado na UERJ em 2012.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7920-096-0

1. Arte moderna - Brasil. 2. Arte brasileira. 3. Antropofagia na arte. 4. Antropoemia na arte. I. Rocha, Aldene.

12-5605.

CDD: 709.81

CDU: 7.036(81)

08.08.12 14.08.12

037903

PARCEIROS MAR:



REALIZAÇÃO DO SEMINÁRIO:



PATROCINADORES:



APOIO:



INICIATIVA:



mestrado em artes
Programa de Pós-graduação em Artes
UERJ | CEH | ART

COORDENAÇÃO
E REALIZAÇÃO:



Ministério
da Educação



Ministério da
Cultura



azougue editorial