

Revista Valise

Porto Alegre, v. 8, n. 15, ano 8,
dezembro de 2018





SUMÁRIO

PÁGINAS INICIAIS

EDITORIAL

ENSAIO VISUAL

Nem Tudo é Verdade

Sandro Ka

DOSSIER

Ações, Intervenções Urbanas e Performances: experimentando humor nos espaços da cidade

Davi Giordano

Humor nas caricaturas feitas por crianças e adolescentes

Elisângela de Freitas Mathias

A noção operatória do riso, como estratégia crítica à caricatura política, em Franklin Cascaes e Diego de los Campos

Kellyn Batistela

As representações na luta de classes e gêneros em Henfil e Quino

Renato Fonseca Ferreira

ARTIGOS

Sistemas da arte: o desejo da independência

Ananda Carvalho

A deriva em Barrio: a experiência do 4 dias, 4 noites



Anelise Tietz

Danseuses Bleues: experimentos fotográficos e pós-produção com imagens de Edgar Degas

Daniela Remião de Macedo

Mulheres que amam mulheres: uma investigação na história das artes visuais

Lívia Auler

Arte e entretenimento: aproximações

Maximiliano Henrique Barbosa

Reflexões sobre a autoria: Entre o Muralismo e as práticas colaborativas contemporâneas

Michele Philomena

O breve espaço da arte latino-americana em Portugal

Renata Ribeiro dos Santos

Exposições de arte e gênero: Produção de subjetividades em arte contemporânea

Rosa Maria Blanca; Jacks Ricardo Selistre; William Silva; Letícia Honório; Livia Cocco; Raianny Silva

Referências da História da Arte em Hamilton Machado

Vanessa Costa da Rosa

NOTA DE LEITURA

FABRIS, Y. *Puras Misturas: as narrativas sobre cultura popular no Pavilhão das Culturas Brasileiras em 2010*

Georgia Graichen B. Guterres



EDITORIAL

Caros leitores,

Apresentamos a décima quinta edição da Revista-Valise. Ela conta com a colaboração de autores que vêm desenvolvendo suas pesquisas no DAV/ Universidade Federal do Espírito Santo; Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR); Programa de pós-graduação em Artes Cênicas – UFRGS; Universidad de Granada; Universidade Paulista – UNIP; Programas de Pós-Graduação em Artes da UFRGS, UDESC, UFRJ, UFSM, UFMG, UNESP.

Nas próximas páginas você encontrará artigos que se concentram na análise da poética de artistas atuantes em diferentes épocas e contextos, reflexões sobre a prática da entrevista no âmbito das artes, alguns escritos que tocam o teatro e a performance e também os bastidores de um trabalho que vem circulando por festivais de cinema Brasil afora. Bem como um dossier com artigos

A edição número 15 tem início com o ensaio visual de **Sandro Ka**, *Nem Tudo é Verdade*,

Observação orgânica, estudo de inço, trazendo registros de uma proposição artística que vem sendo desenvolvida no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Consiste em coletar, observar e estudar plantas de crescimento espontâneo no meio urbano por meio do desenho, da pintura, de fotografias e vídeos. O cultivo de hortaliças e frutíferas foi iniciativa dos moradores no entorno do Centro Municipal de Cultura e hoje eles formam a base do grupo que se dedica a estudar as plantas e dar continuidade ao cultivo em espaço público. A formulação *Inço* é arte dá o tom da proposta e também do ensaio que você verá nas páginas a seguir.

Essa é uma edição especial, pois conta com dossier intitulado *Humor*, palavra, que etimologicamente tem sua origem na definição do estado de espírito dos indivíduos, define também aquilo que provoca o riso através de diferentes estratégias. Dessa forma os artigos aceitos orbitam a relação entre a arte e todas as diferentes manifestações que digam respeito àquilo que nos tira do sério, como



a ironia, o chiste, o deboche, a sátira ou mesmo o escárnio. Também constituem como linhas de pensamento a valorização ou não do humor na produção artística e no discurso teórico-crítico sobre a arte, assim como sua dimensão política ou mesmo a sua ausência.

No artigo, *Ações, Intervenções Urbanas e Performances: experimentando humor nos espaços da cidade*, Davi Giordano analisa a maneira como a arte da performance potencializa novas percepções sobre o espaço da cidade, criando humor e distintos modos de participação e relação com os transeuntes. O autor analisa as ações, intervenções e performances que desenvolveu no seu campo de trabalhos autorais entre 2011 e 2017, nas cidades do Rio de Janeiro, Porto Alegre (Brasil), Buenos Aires (Argentina) e Los Angeles (Estados Unidos).

Em *Humor nas caricaturas feitas por crianças e adolescentes*, Elisângela de Freitas Mathias apresenta uma reflexão sobre a forma como as crianças e os adolescentes representam graficamente o humor nos desenhos de caricaturas, bem como a influência do meio social e cultural na vida das crianças e, conseqüentemente, em seus desenhos.

No texto, *A noção operatória do riso, como estratégia crítica à caricatura política, em Franklin Cascaes e Diego de los Campos*, Kellyn Batistela propõe pensar o riso e os artifícios do cômico – como princípio operatório da crítica política, articulada em artistas como Franklin Cascaes e Diego de los Campos e suas aproximações, com a categoria do cômico. Temporalmente distantes, Franklin Cascaes ao fitar Jânio Quadros e Diego de los Campos ao mirar Donald Trump afrontam o conformismo propondo, pelo gatilho do riso, tiros à queima roupa. No momento em que os discursos políticos andam na corda bamba e que a política exterior cega-se aos direitos humanos quem sabe o riso ainda não tenha sido sequestrado. O riso, a caricatura, o cômico estariam próximos ao conceito parresíástico do dizer franco e verdadeiro enunciado por Michel Foucault?

O autor Renato Fonseca Ferreira, no texto *As representações na luta de classes e gêneros em Henfil e Quino*, focaliza a produção de cartuns e tiras cômicas de cunho político executadas pelos cartunistas Henfil e Quino, tendo como referência os principais acontecimentos ocorridos relacionados à memória, representação de classes, identidade social e gênero. O estudo é um desdobramento de minha pesquisa de Mestrado. Como metodologia, foram utilizados os pressupostos teóricos da análise de discurso francesa e os conceitos expostos por Orlandi (1992; 2009), trabalhando o cartum e as tiras como uma linguagem iconográfica



através da concepção do silêncio situado entre o dito e não-dito.

No artigo *Sistemas da arte: o desejo da independência*, Ananda Carvalho apresenta reflexões sobre o sistema da arte contemporânea elaboradas por Anne Cauquelin para apresentar uma leitura de algumas experiências que buscam por contestação ao circuito vigente. Observa a crítica institucional como forma de produção e exibição nos anos 1960 e 1970 (por meio da *REX Gallery* e da *Operação X-Galeria*); a incorporação da crítica pelas instituições nos anos 1990 (como no projeto da 6ª. *Bienal do Caribe* e a exposição *O museu como musa* no MoMa); e as continuidades dos atravessamentos constituídos pelos chamados espaços independentes a partir dos anos 2000. Com a análise destes exemplos, procura-se observar o sistema da arte como uma rede complexa em que não existe uma separação entre dentro e fora.

Com *A deriva em Barrio: a experiência do 4 dias, 4 noites*, Anelise Tietz pretende discutir a produção artística do artista Artur Barrio, a partir da deriva *4 dias, 4 noites*. Propomos que a deriva de Barrio se assemelha a um jogo que oscila entre perder e achar. O artista vivencia a perda do controle sobre seu percurso ao mesmo tempo que vivencia um acúmulo de percepções sensoriais. Se alia a esta discussão, uma reflexão sobre o caminhar na arte, na qual se somam as derivas situacionistas e surrealistas.

Danseuses Bleues: experimentos fotográficos e pós-produção com imagens de Edgar Degas, Daniela Remião de Macedo O tempo cronológico reside na imagem fotográfica, mas, além dele, outros tempos se desencadeiam e se emaranham. Esse tempo compreende o pré, durante e pós ato fotográfico. A teatralização da realidade, a duração da captura até o momento da emulsão trazer à superfície a imagem fotografada incorporam em si meandros de temporalidade. Esse texto analisa o tempo do fazer fotográfico que incorpora todos esses tempos, especialmente na fase de pós-produção. As reflexões surgem a partir da apresentação de um trabalho plástico realizado com referência em Edgar Degas, que utiliza apropriação de imagens e impressão artesanal, relacionando pintura e fotografia, e fazendo uso do hibridismo entre o analógico e o digital na fotografia contemporânea.

Em, *Mulheres que amam mulheres: uma investigação na história das artes visuais*, a autora Livia Auler investiga a produção de mulheres artistas que direcionaram sua obra para as questões da lesbianidade. A fim de melhor contextualizar a pesquisa, serão feitas, primeiramente, algumas considerações sobre a exclusão das artistas



mulheres ao longo da história das artes visuais. A partir disso, podemos chegar ao pronto crucial: a dupla invisibilidade de artistas lésbicas. Após essas considerações, será feito um resgate histórico, de forma resumida, de algumas artistas lésbicas que fizeram de seu trabalho um instrumento de luta e posicionamento político e que, paralelamente ao movimento feminista, procuraram trazer visibilidade às mulheres que amam outras mulheres.

No texto Arte e entretenimento: aproximações, Maximiliano Henrique Barbosa propõe uma análise das relações entre arte e entretenimento na contemporaneidade. São abordadas aproximações entre o campo da arte e o do entretenimento, apontando algumas conexões possíveis, com ênfase no “modelo geral do jogo”, de Luhman, a noção de *double coding*, mediação e experiência estética

Reflexões sobre a autoria: Entre o Muralismo e as práticas colaborativas contemporâneas, Michele Philomena confronta os escritos de Claire Bishop acerca das artes participativas com a posição apresentada, em entrevista concedida, pelo grupo muralista argentino Contraluz Mural. Especula-se sobre a validade de dispensar a preocupação com a qualidade do objeto final da arte em prol do caráter social das ditas práticas e sobre se realmente é possível existir um apagamento do autor, conforme se propõe nessas atividades

Em *O breve espaço da arte latino-americana em Portugal*, Renata Ribeiro dos Santos salienta sobre o chamado *boom da arte latino-americana*, ocorrido entre 1970 e 1980, gerou um renovado interesse e um consequente aumento da promoção da arte da região através de exposições organizados nos países centrais (Europa e Estados Unidos). Entretanto, devido a condicionantes políticas, históricas e econômicas, Portugal lançou-se a este novo descobrimento com algo de atraso. Neste texto, se propõe uma breve análise de algumas exposições de arte latino-americana realizadas em Portugal nos anos finais do século XX até a primeira década do século XXI, buscando sistematizar e entender as ações portuguesas neste panorama, percebendo as motivações por detrás das escolhas realizadas.

No artigo Exposições de arte e gênero: Produção de subjetividades em arte contemporânea dos autores, Rosa Maria Blanca, Jacks Ricardo Selistre, William Silva, Leticia Honorio, Livia Cocco e Raianny Silva discutem a importância de estratégias expositivas e curadorias para a problematização de imagens (des)identitárias na arte. Apresenta as práticas expositivas como modos de produzir conhecimentos que questionem os processos de classificação de identidade



e como lugar de confrontação estética. A partir dos estudos de subjetividades, queer e feministas, problematiza-se a produção de conhecimento sujeita em um regime epistemológico visual binário. Sugere-se que as curadorias a partir de uma perspectiva de gênero abrem espaços para a produção de subjetividades, permitindo (des)identificações no espaço expográfico. Analisam-se exposições de recorte de gênero e queer, além das práticas artísticas do Laboratório de Arte e Subjetividades (LASUB) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). O esboço de (in)sensibilidades através da projeção de espaços, desprende atos e gestos de sutilidade eminente. O caráter político, muitas vezes suscitado pelas obras, podem chegar a constituir-se como ecos de realidades e contingências próprias da atualidade.

No Texto, Referências da História da Arte em Hamilton Machado, Vanessa Costa da Rosa expõe uma pequena contextualização da obra e do artista joinvilense Hamilton Machado (24/03/1949 – 26/08/1992) e referências de sua poética com artistas da história da arte. Realizando assim, a retomada de temas e trechos apresentados na dissertação de mestrado: *Hamilton Machado – referências e sobrevivências da história da arte*, defendida em 2016 no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), com orientação da Prof^a Dr^a Sandra Makowiecky.

Na nota de leitura sobre *FABRIS, Y. Puras Misturas: as narrativas sobre cultura popular no Pavilhão das Culturas Brasileiras em 2010*, Georgia Graichen B. Guterres, Este resumo tem como objetivo apresentar o trabalho de dissertação de Yasmin Fabris (2017), em que a autora realiza uma análise crítica à exposição “Pura Misturas” que aconteceu no ano de 2010 no Pavilhão de Culturas Brasileiras, localizado dentro do Parque Ibirapuera em São Paulo. O trabalho que apresenta uma análise da curadoria e da expografia, nos conduz pela mostra de maneira crítica e bem referenciada, possibilitando uma visita à exposição por meio da leitura da dissertação.

As Editoras



NEM TUDO É VERDADE

SANDRO KA

Em materiais variados como esculturas em gesso, bibelôs de louça e brinquedos em plástico e borracha, *Nem Tudo é Verdade* reúne trabalhos recentes onde estratégias de composição têm importância central para o estabelecimento de sentidos. A série se apresenta como um desdobramento de um processo investigativo elaborado a partir da apropriação de objetos cotidianos, tendo a indústria cultural como repertório imagético, a colagem como procedimento operatório central e a ironia como figura de linguagem articulada. Como pequenas crônicas sobre encontros e embates, nesses trabalhos me interessa, sobretudo, produzir comentários acerca de relações de poder, bem como sobre tensionamentos de estruturas e padrões comportamentais, sociais e políticos estabelecidos culturalmente.

Fotografias: Filipe Conde

Sandro Ka (Porto Alegre/RS, 1981) é artista visual e pesquisador. Doutorando e mestre em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS) e bacharel em Artes Plásticas (IA/UFRGS). Atua como professor de Gestão e Produção Cultural (IFRS). Em âmbito de pesquisa, possui interesse nas articulações entre Arte, Política e Sexualidade. Desde 2003, participa de ações e mostras dentre as quais se destacam o projeto de intervenção urbana *Piscina* (Praça da Alfândega, Porto Alegre, RS, 2015), as exposições individuais *Paisaje Común* (EAC, Montevideu, 2018), *Tanto Barulho por Nada* (MARGS, Porto Alegre, RS, 2017), *Deixa Estar* (MACRS, Porto Alegre, RS, 2013) e *Relações Ordinárias* (Paço Municipal, Porto Alegre, RS, 2008); e as coletivas *A Condição Básica* (Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, RS, 2018), *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* (Santander Cultural, Porto Alegre, RS, 2017), *1º Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea* (Paço Municipal, Porto Alegre, RS, 2017), *Mostra SEESC Cariri de Culturas* (Juazeiro do Norte, CE, 2014, 2015 e 2017), *O Triunfo do Contemporâneo* (Santander Cultural, Porto Alegre, RS, 2012) e *VIII Bienal do Recôncavo Baiano* (Centro Cultural Dannemann, São Félix, BA, 2006). Vive e trabalha em Porto Alegre/RS.

RELAÇÃO DE OBRAS:

Menina, 2017. Gesso e plástico, 50 x 25 x 20 cm.

Nonsense, 2013. Gesso e borracha, 14 x 15 x 10 cm.

Impasse, 2017. Louça e borracha, 35 x 16 x 40 cm.

Nonsense, 2017. Gesso e plástico, 44 x 28 x 18 cm.

Distópico, 2017. Gesso e plástico, 33 x 16 x 14 cm.

David, 2017. Gesso e plástico, 40 x 21 x 17 cm.

Multiculturalismo ou Made in Taiwan, 2015. Gesso e louça, 17 x 14 x 9 cm.

A Idade do Homem, 2017. Borracha, 17 x 14 x 9 cm.



















DOSSIER HUMOR



AÇÕES, INTERVENÇÕES URBANAS E PERFORMANCES: EXPERIMENTANDO HUMOR NOS ESPAÇOS DA CIDADE

Davi Giordano

Artista, *coach*, escritor e professor. Doutorando em Artes Cênicas pela UFRGS. Mestre em Estudos da Performance pela UNIRIO. Formado em Direção Teatral pela UFRJ. Licenciado em Teatro pela AVM (Faculdades Integradas). Possui formação complementar de Cinema e Crítica de Arte pela UBA (Argentina). Colaborador convidado da *Revista Performatus*. Seus trabalhos artísticos já foram apresentados no Brasil, na Argentina, nos Estados Unidos e na França.

Resumo: Este trabalho analisa a maneira como a arte da performance potencializa novas percepções sobre o espaço da cidade, criando humor e distintos modos de participação e relação com os transeuntes. Como objeto desta pesquisa, o autor analisa as ações, intervenções e performances que desenvolveu no seu campo de trabalhos autorais entre 2011 e 2017, nas cidades do Rio de Janeiro, Porto Alegre (Brasil), Buenos Aires (Argentina) e Los Angeles (Estados Unidos), ao experimentar linhas de arte relacional e deriva urbana. A partir de tais práticas, o autor incorpora bases teóricas dos estudos da performance, da etnociologia e da filosofia da arte para refletir sobre a relação entre arte, humor e contemporaneidade.

Palavras-chave: Ações, estética relacional, humor, intervenção, performance.

ACTIONS, URBAN INTERVENTIONS AND PERFORMANCES: EXPERIENCING MOOD IN URBAN SPACES

Abstract: This work analyzes how the art of performance enhances new visions and perceptions about urban space, creating humor and different ways of participation and relationship with passers-by. In this research, the author analyzes the performative actions, urban interventions and performances that he developed in his field of work between 2011 and 2017, in the cities of Rio de Janeiro, Porto Alegre (Brazil), Buenos Aires (Argentina) and Los Angeles (United States), experiencing lines of relational art



and urban drift. Based on these practices, the author incorporates theoretical bases of performance studies, ethnocenology and the philosophy of art to reflect on the relationship between art, humor, and contemporaneity.

Keywords: Actions, relational aesthetics, humor, interventions, performance.

LEVANTAMENTO HISTÓRICO DA ARTE DA PERFORMANCE NA ÓTICA DE MARVIN CARLSON

A arte da performance se configura como uma mistura das diversas linguagens artísticas, sendo por sua natureza transgressora e multidisciplinar. A sua capacidade de alargar fronteiras provoca a sua dimensão enquanto uma arte híbrida, misturando linguagens das artes plásticas, da dança, da música, do teatro, do vídeo, dentre outros. O termo, em sua expressão original *performance art*, possui relação com os fenômenos artísticos oriundos das vanguardas artísticas europeias da primeira metade do século XX. De lá para cá, muitos experimentos foram desenvolvidos provocando um universo de produções e manifestações artísticas.

No livro *Performance: uma introdução crítica* (2010), o teórico teatral Marvin Carlson traça um panorama sobre as diversas bibliografias que já abordaram o tema. O autor explica que a arte da performance se desenvolveu mais acentuadamente entre os anos de 1960 e 1990, tendo destaques para as linguagens do *Happening* e da *Body Art*. No entanto, Carlson (2010) considera que a arte da performance teve suas primeiras influências a partir do período clássico, com poetas, músicos da Idade Média e artistas da acrobacia, do circo, da música e dos jograis.

Posteriormente, ele identifica também manifestações performáticas nos períodos dos séculos XVII e XVIII com os precursores das artes populares, como os *music halls*, os *cabarets* e *vaudevilles*. Da mesma forma, são analisados e considerados os experimentos e as expressões das vanguardas da primeira metade do século XX, como o futurismo, dadaísmo e surrealismo, assim como os movimentos alternativos de circos e feiras, sendo todos esses interpretados como formas de questionamento e de provocação em relação aos modelos de artes tradicionais.

Já ao longo do século XX, Carlson menciona movimentos e artistas, como: Artaud, por deslocar o foco de atenção do texto para os outros elementos da encenação, incluindo os aspectos do ritual em cena; a *Escola de Bauhaus*, por suas inovações e ousadias no campo das artes visuais e da arquitetura; a companhia de



dança *San Francisco Dancers Workshop* ao incorporar movimentos cotidianos para o palco, como as ações de andar, comer e tomar banho; o músico John Cage que realizou a sua obra *4'33"*, em que permaneceu sentado diante do piano sem tocar nenhuma música durante o tempo de quatro minutos e trinta e três segundos; dentre outros.

Marvin Carlson explica que a palavra *performance* emergiu com mais força nos anos de 1970, época em que foram radicalizadas as experimentações de *Body Art* e *Happenings*, gerando assim: “ações, performances, eventos e coisas, as obras apresentam atividades físicas, funções ordinárias do corpo e outras manifestações comuns e não comuns de musicalidade. O corpo do artista torna-se o sujeito e o objeto da obra” (Carlson, 2010, p. 117). Em seguida, Carlson explica que a arte da performance foi aderindo ao uso das tecnologias da época como os dispositivos de imagens, sons e vídeos até que, na década de 1980, houve uma preocupação maior em relação às manifestações e ações políticas ligadas a questões de engajamento social, conflitos de identidade, reivindicação das minorias e outros ramos da atualidade. Com isso, a performance ousou ao propor novas formas de participação do público, favorecendo a legitimação dos direitos de oprimidos e de grupos de exclusão.

Desde então a arte da performance sempre adquiriu um cunho político, social, crítico e transgressor, ganhando espaço dentro das instituições oficiais e também em locais urbanos, como em ações e manifestações de rua. Nesse sentido, a palavra *performance*, inserida no campo artístico, é utilizada hoje para dar conta de uma série de expressões e variações das artes híbridas que lidam com o corpo, a participação do público e a qualidade de presença. Como principais características, podemos destacar: questionamento do caráter institucional da arte; deslocamento da atenção do resultado para o processo artístico; criação de novos modos de resistência e (re)existência; formas de legitimação para questões sociais e identitárias; criação de espaços interdisciplinares entre arte e política; dentre diversos outros aspectos.

ARTE RELACIONAL E DERIVA URBANA

Dos anos noventa até os dias de hoje cresceram as experimentações de performance em espaços públicos. Artistas do teatro, das artes visuais, da música, do circo, e de diversas outras linguagens artísticas perceberam a potência de possibilidades ao explorar a cidade como poética de criação. Tais experimentos buscam, em muitos casos, explorar a maneira como a arte consegue provocar



afetos e formas de se relacionar entre artistas e transeuntes, entre espectadores e espaços da cidade, entre artistas e ruas, dentre essas e outras muitas combinações possíveis.

A emergência da performance em espaços públicos se desdobra como uma pesquisa artística sobre a subjetividade dos sujeitos do cotidiano encontrando um viés crítico no campo das discussões sobre arte relacional, como postula o crítico de arte Nicolás Bourriaud: “uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o ‘encontro’ entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido” (Bourriaud, 2009, p. 21). Com isso, o teórico propõe uma estética cujo foco são os relacionamentos propostos pelas produções artísticas. Para ele, as interações humanas evidenciam assim mais o seu contexto social do que a afirmação de um espaço simbólico privado.

A proposta é que o público passe a agir e participar ativamente da obra gerando assim “um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica” (Bourriaud, 2009, p. 29) capaz de potencializar sensivelmente as relações humanas envolvidas. Por outro lado, é importante salientar que, desde os anos sessenta e setenta, os *happenings* e as ações de rua promovidos pelos artistas plásticos e pelos grupos experimentais de teatro já propunham essas formas de relação como provocações diferenciadas de convívio, interações e modos alternativos de coexistência, principalmente tendo como questão dilatar os limites entre arte e vida. No entanto, o que faz Bourriaud é evidenciar como esta questão é retomada mais fortemente nos anos noventa com o objetivo de entrelaçar as esferas de espaços, de tempos, de contextos e de pessoas.

Em seus estudos sobre a antropologia cultural, o pesquisador francês LaPlantine diz que: “A experiência da alteridade (e a elaboração dessa experiência) leva-nos a ver aquilo que nem teríamos conseguido imaginar, dada a nossa dificuldade em fixar nossa atenção no que nos é habitual, familiar, cotidiano e que consideramos evidente” (Laplatine, 2007, p.12-13). Nesse sentido, a arte relacional instaura-se como uma proposição de encontros que provocam conhecimentos a partir das diferenças, das alteridades, das provocações necessárias para ativação de afetos possíveis entre artistas e transeuntes.

Num segundo nível, destaco as derivas urbanas, outra linhagem artística vinculada com a arte da performance que ganhou bastante força em relação à exploração dos espaços urbanos:



O pequeno histórico das errâncias urbanas também poderia ser dividido em três momentos, de forma quase simultânea a esses três momentos da história do urbanismo moderno, que corresponderiam às diferentes críticas aos três momentos do urbanismo: o período das *flanâncias*, de meados e final do século XIX até início do século XX, que criticava exatamente a primeira modernização das cidades; o das *deambulações*, dos anos 1910-30, que fez parte das vanguardas modernas mas também criticou algumas de suas idéias urbanísticas do início dos CIAMs; e o das *derivas*, dos anos 1950-60, que criticou tanto os pressupostos básicos dos CIAMs quanto a sua vulgarização no pós-guerra, o modernismo. (Jacques, 2012, p.21).

Segundo Jacques, este primeiro momento poderia se configurar como *flanâncias*, ou seja, trata-se de uma correspondência direta com a figura do *flâneur* advindo da literatura de Baudelaire. O segundo momento diz respeito às *deambulações*, ou seja, as ações dadaístas e surrealistas, que foram *excursões urbanas* realizadas aleatoriamente como errâncias no espaço real urbano. O terceiro momento diz respeito às *derivas*, relacionado diretamente ao pensamento dos situacionistas que propunham uma crítica radical em relação ao urbanismo. Daí surgiu a noção de *deriva urbana* como uma errância voluntária pelas ruas, como é possível verificar nas ações de Debord, Vaneigem, Jorn e Constant (Jacques, 2012, p.22).

Em todos esses casos, a autora Paola Berenstein Jacques nos atenta para uma genealogia da arte da performance, ou seja, artistas que se colocaram no papel de desempenhar errâncias urbanas provocando diferentes relações entre o corpo e o espaço da cidade ao mesmo tempo em que estão “relatando essas experiências através de escritos ou imagens explícita ou implicitamente críticas” (Jacques, 2012, p.22). A autora também aponta que essas experiências físicas foram retomadas posteriormente pelo grupo *Fluxus*, em suas errâncias pela cidade de Nova Iorque nos anos setenta. Assim como ela menciona, os artistas tropicalistas e vanguardistas brasileiros, como Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Ligia Pape, foram radicais em propor essas primeiras vivências de arte da performance no Brasil. Em todas essas experiências, internacionais e nacionais, é possível identificar uma forma crítica ao observar a cidade como um espaço de pesquisa artística, ativando modos de sensibilidade ao relacionar corpo e cidade, caminhada e arte, performance e espaço.

EXPERIMENTANDO HUMOR NOS ESPAÇOS DA CIDADE: DE DERIVAS E INTERVENÇÕES, SURGEM SEGREDOS E CONFISSÕES



Essas duas linguagens artísticas, arte relacional e derivas urbanas, são as bases conceituais que motivaram a criação de uma série de performances autorais que desenvolvi ao longo dos anos de 2011 e 2017, nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Buenos Aires (Argentina) e Los Angeles (Estados Unidos). Em todas elas busquei incorporar o humor como um viés crítico capaz de provocar nos espectadores diferentes percepções sobre o espaço da cidade: “Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu ambiente natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social. O riso deve ter uma significação social” (Bergson, 2007, p.6).

Para Bergson, em seus estudos filosóficos sobre o humor, o cômico é aquilo que possui a capacidade de despertar uma atenção dentro de um entorno social, provocando assim uma forma de adequação ao momento presente. Isso me permitiu conceber ações performáticas que pudessem despertar o riso como uma crítica social, tão pertinente ao campo da arte da performance, assim como poderei refletir em cada um dos trabalhos selecionados para a análise deste artigo.

Apresento uma breve descrição e ilustração de cada trabalho. O primeiro trabalho se chama *Deslocamento de suspensão / Experimento Urbano # 1*, que concebi e realizei com o artista Marcelo Asth. Neste trabalho, ficamos trajados como seres extraordinários (vestindo figurinos de zebras com máscaras de macaco e de extraterrestre), realizando ações cotidianas num espaço público usual e convidando transeuntes para participar de diversos tipos de atividades. Os corpos em trânsito buscam despadronizar os hábitos e olhares tidos como comuns. Esta ação foi realizada originalmente nas praias de Santa Monica e Venice Beach, em Los Angeles (Califórnia), em setembro de 2013, dentro do evento *Hemi Convergence* do Instituto Hemisférico de Performance e Política.

Posteriormente, a performance teve a sua segunda variação (*Experimento Urbano # 2*), dentro do projeto de ocupação *Armando no Gonzaga* do Instituto do Ator, projeto financiado pela Secretaria de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro. Nesta segunda variação, os *performers* fizeram sua deriva pelas ruas do bairro de Marechal Hermes, bairro periférico localizado na zona norte do Rio de Janeiro. Motivados a explorar espaços da cidade, os seres extraordinários por lá interagiram com elementos e habitantes próprios daquele espaço, como: famílias que acenavam através de janelas, danças realizadas com moradores em situação de rua, jogos de peteca com crianças, brincadeiras de bolas com torcedores de futebol, piquenique realizado em frente a um bar, visita aos comércios locais, abraços com transeuntes



diversos, dentre diversas outras situações.

Esta performance pode ser interpretada como uma deriva urbana que provoca um deslocamento de suspensão, um trânsito pelo espaço urbano e a descoberta de lugares da cidade. Para o filósofo Bergson, a comédia é “uma brincadeira que imita a vida” (Bergson, 2007, p.50). Na performance *Deslocamento de Suspensão*, as máscaras de macaco e de alienígena evidenciam alguns elementos do humor, como: a imitação, a mistura do corpo humano com o corpo animal, a mistura de corpos animais (zebra com macaco), a mistura de macaco com extraterrestre, a combinação de circunstâncias diversas, a inversão de papéis, dentre outros elementos. Todos eles alteram a percepção dos transeuntes gerando uma sensação de estranhamento, desconforto e ambiguidade, uma vez que “só somos risíveis pelo lado de nossa personalidade que se furta à nossa consciência” (Bergson, 2007, p. 126).

A segunda ação se chama *I talk about sex in english, spanish and portuguese*. Ela também foi apresentada dentro do evento *Hemi Convergence 2013*, organizado pela *University of Southern California* e pela *University of California*, que ocorreu em outubro de 2013. Nessa experiência, fui um dos participantes do grupo *Public and Private Spaces in Urban Interventions*, que buscou trabalhar a relação entre o privado e o público em práticas de intervenções urbanas. Em minha performance concebi uma ação de arte relacional que consiste em conversar sobre sexo com transeuntes. No meio de uma praça pública da cidade de Los Angeles, onde passam americanos e também estrangeiros latinos, coloquei-me à disposição para falar sobre sexo em três línguas: inglês, espanhol e português.

Assim como a ação anterior, esta performance também foi um convite da Ocupação Artística do Teatro Armando Gonzaga, sendo apresentada em uma versão brasileira que ocorreu no bairro de Marechal Hermes, no Rio de Janeiro, em dezembro de 2013. Esta ação propõe humor ao conceber publicamente um espaço para se falar sobre intimidades e gerar uma situação de irreverência para aqueles que participam.

A terceira ação aqui apresentada é a performance *Piquenique Poesia*, que já foi realizada nas cidades de Paquetá, Casimiro de Abreu e Rio de Janeiro. A última realização se deu dentro do evento *ÁrvoreSer*, do Instituto de Arte Tear, que ocorreu no Palácio do Catete no Rio de Janeiro. A ação performática consiste em colocar um tapete em um espaço público com comidas e livros de poesias. Os transeuntes são convidados a se sentar sobre o tapete para ler e conversar



através de poesias. O trabalho consiste em estimular uma nova percepção sobre as poesias através de uma leitura permeada por lazer, entretenimento e ócio criativo.

Esta ação propõe uma espécie de interação com o público assemelhada ao que Bergson denomina como *jogo de palavras*, em que o público é convidado a se relacionar de uma forma diferenciada com as poesias, criando novos sentidos e percepções de leitura e de criação de significados.

Jogo de palavras nos faz mais pensar num descuido da linguagem, que se esqueceria por um momento de sua destinação verdadeira e pretenderia então regerar as coisas de acordo consigo mesma, em vez de se regerar de acordo com as coisas. O jogo de palavras denuncia portanto uma distração momentânea da linguagem e por isso, aliás, é engraçado. (Bergson, 2007, p. 90- 91).

A quarta ação apresentada se chama *Transeunte da Felicidade*. Tal performance consiste em um passeio que realizo em um parque público do Rio de Janeiro enquanto trago balões de gás hélio amarrados ao meu corpo. Durante a caminhada, eu abordo transeuntes para conversar sobre felicidade, estimulando assim diálogos e reflexões sobre diversos temas que atravessam a vida e o sentido da existência. Este trabalho foi realizado apenas uma vez na ocasião do aniversário de comemoração de trinta anos do *Instituto de Arte e Pontão de Cultura Tear*, na *Quinta da Boa Vista*, Rio de Janeiro, em 2015.

Como quinta ação, apresento a performance *Streets: Deriva Urbana pelas ruas de Buenos Aires*, que realizei em 2011, período em que residi na cidade portenha.

Igualmente à performance anterior, esta foi realizada apenas uma vez e ocorreu após as gravações do vídeo-arte *Transfigural*, dirigido por Priscila Maia, do qual participei como ator e performer. *Transfigural* foi criado como uma proposta estética com base nas noções do precário e do extraordinário, tendo como inspiração o universo poético e fantástico abordado na literatura do argentino Jorge Luis Borges. Após as filmagens realizadas nas ruas do centro de Buenos Aires, em acordo com a produção, resolvi aproveitar a caracterização e os objetos cenográficos para realizar uma caminhada performática e noturna pelas ruas do bairro de Abasto, estando transfigurado com as cores negras e acompanhado de um manequim infantil branco. A escolha do bairro de Abasto se deu por ali ser uma das regiões de Buenos Aires onde mais se concentram imigrantes latinos, cultura judaica e tráfico de prostituição e drogas. Esta diversidade era interessante para



realizar esta performance que busca provocar os encontros com as diferenças, as alteridades e os estranhamentos. Em paralelo, a performance consiste também em criar estranhamento nos transeuntes pelo sentido de caminhada, do obscuro, do oculto, dos sentidos não vistos e proliferados pela atmosfera das luzes irradiantes de carros e semáforos.

Bergson diz que “somos livres quando os nossos atos emanam de toda a nossa personalidade, quando a exprimem, quando com ela têm a indefinível semelhança que por vezes se encontra entre a obra e o artista” (Bergson, 2007, p. 120). Esta ação reflete sobre o ato livre de criação que Bergson sinaliza ao comparar o artista com a sua obra, algo tão potente e necessário para instalar assim novas visões de mundo.

Por último, apresento a performance *Segredos de Transeuntes*, que costumo realizar com os participantes das minhas oficinas. Trata-se de um experimento em que os participantes escrevem segredos e trocam essas anotações de suas intimidades com transeuntes. Ao final da oficina, compartilhamos impressões sobre como foi realizar esta experiência.

Esta performance já foi realizada em minhas oficinas de *Performance e Arte Queer* em três contextos: dentro do *Festival Transarte*, em sua primeira versão no Rio de Janeiro, em outubro de 2016, e em sua segunda versão, em junho de 2017, em Belo Horizonte; e no *Porto Alegre Burlesque Festival* promovido pelo *Von Teese*, em agosto de 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do artigo foi possível fazer uma análise sobre a arte da performance na ótica do teórico Marvin Carlson e desdobrar algumas possibilidades de pensamentos da arte contemporânea, tendo como base algumas reflexões sobre as vanguardas artísticas ao longo do século XX. Em seguida, o texto colabora ao apresentar os campos da arte relacional e das intervenções como deriva urbana, permitindo-me refletir sobre a poética de criação artística dos meus trabalhos autorais.

Na condição de performer propositor, acredito que minhas ações, intervenções e performances apontam caminhos de simplicidade ao evidenciar intenções articuladas com princípios da contemporaneidade. Os trabalhos aqui apresentados e analisados, performances realizadas em distintos espaços das cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Buenos Aires e Los Angeles,



entre os anos de 2011 e 2017, possuem uma série de características comuns: a interatividade entre artista e espectadores; o nível de participação e relação; uma provocação de olhar sobre o cotidiano; a sensação de um estranhamento no espaço urbano; o estímulo pela capacidade de afetos entre transeuntes; dentre muitos outros aspectos.

Ao me colocar travestido de zebra, ao convidar pessoas para conversar sobre sexo em diferentes línguas, ao fazer um piquenique e conversar através de poesias, ao caminhar pela noite carregando um manequim, ao passear pelo parque e conversar sobre felicidade, ao realizar trocas de segredos com transeuntes, em todas essas situações foram reveladas algumas possibilidades de investigar a cidade como um espaço potencialmente permeado por afetos e estímulos criativos.

Nesse sentido, o pensamento do teórico francês Nicolás Bourriaud colabora imensamente ao trazer a arte relacional como um campo potente de intersubjetividade a partir dos encontros e das relações sociais. Com isso, a alteridade observada por LaPlantine é justamente o que proporciona a construção de sentidos diversos que permite a sensação de estranhamento nos elementos cotidianos e habituais. Da mesma forma, o pensamento de Paola Berenstein atenta para o papel de tais ações ao provocar novas proposições de relações entre nossos corpos e o espaço da cidade.

As teorias de Bergson sobre humor colaboraram para apresentar um tratamento filosófico ao cômico estendido no campo da arte da performance, revelando como esta linguagem artística pode potencializar a sua natureza transgressora em suas funções sociais. O risível provoca novas formas de percepção e de ressignificação das alteridades, gerando estranhamento e deslocamento dos sentidos comuns. O humor se instala quando as performances provocam situações de segredos, intimidades, confidências, conversas, criando assim uma possibilidade maior de interação entre artistas e transeuntes.

Tais reflexões resultam na organização de uma costura conceitual do meu trabalho, permitindo-me seguir meu caminho enquanto artista e pesquisador no campo performativo que tanto necessita de atenção como também de reflexão. Motivo-me, assim, a seguir pensando o espaço da cidade como um campo de pesquisa artística através do qual eu possa gerar experiências práticas e teóricas ao entrelaçar corpos, espaços, modos de relações e performance.





Fig. 1 Performance *Deslocamento de Suspensão / Experimento Urbano #1*. Venice Beach, Los Angeles, Estados Unidos, 2013. Foto: Mark Feller.



Fig. 2 *Experimento Urbano # 2*. Marechal Hermes, Rio de Janeiro, 2013. Fonte: Acervo pessoal do artista.





Fig. 3 Performance *I talk about sex in english, spanish and portuguese*. Los Angeles, Estados Unidos, 2013. Foto: Marcelo Asth.

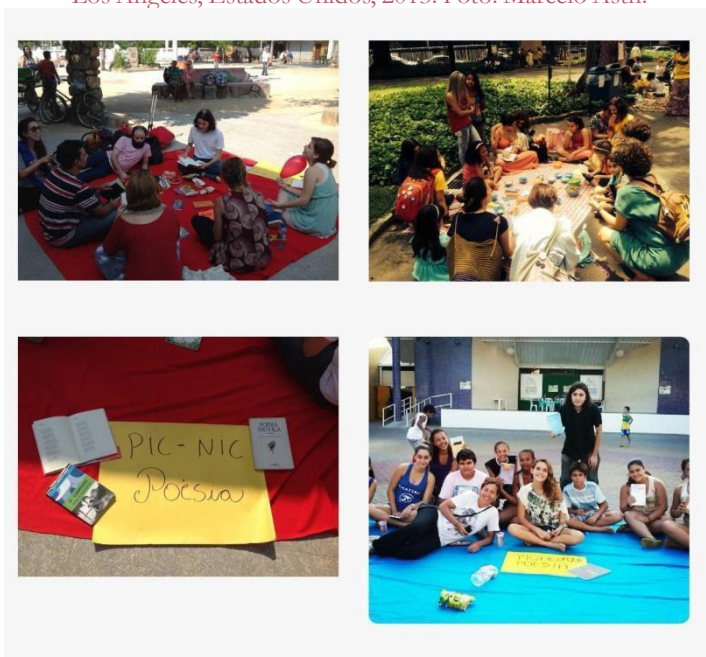


Fig. 4 Performance *Piquenique Poesia*. Fonte: fotografias de acervo do artista.





Fig. 5 Performance *Transeunte da Felicidade*. Acervo pessoal do artista.



Fig. 6 Performance *Streets*. Buenos Aires, Argentina, 2011. Fotografia: Pedro Dell'Orto.





Fig. 7 Performance Segredos realizada na Oficina de Performance e Arte Queer, no Porto Alegre Burlesque Festival, 2017. Fotografia: Gustavo Duarte.

REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
- CARLSON, Marvin A. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012
- LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance?. *Revista O Percevejo*. Rio de Janeiro: UNIRIO, p.25-50, 2003.
- TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, 1982. 127 p. _____ *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988.



HUMOR NAS CARICATURAS FEITAS POR CRIANÇAS E ADOLESCENTES

Elisângela de Freitas Mathias

Bacharel em Ciências Sociais pela UNESP/Marília e licenciada em Educação Artística pela UNESP/Bauru. Especialista *lato-senso* em Linguagens da Arte pelo CEUMA/USP. Mestra em Ensino da Arte pelo PROF-ARTES – IA-UNESP/São Paulo. É professora de Arte da rede pública estadual, artista plástica e ilustradora infantil.

RESUMO: Este artigo propõe apresentar uma reflexão sobre a forma como as crianças e os adolescentes representam graficamente o humor nos desenhos de caricaturas, bem como a influência do meio social e cultural na vida das crianças e, consequentemente, em seus desenhos.

Palavras-chave: desenho infantil, aprendizagem do desenho, representação gráfica do humor.

HUMOR IN CARTOONS MADE BY KIDS AND TEENAGERS

Abstract: This article's proposition is to present a reflection about the way children and teenagers represent graphically humor in 'cartoons' drawings, as well as the social and cultural environment's influence in children's lives and, consequently, in their drawings.

Keywords: child's drawing, drawing learning, graphic representation of humor.

A LINGUAGEM DO DESENHO DE HUMOR

O humor gráfico é uma linguagem que se baseia no componente visual como representação do pensamento, do conhecimento. A junção do texto verbal com o teor visual cômico resulta em um recurso artístico comunicacional que se vale do manejo de um vocabulário de signos para se expressar enquanto linguagem. Como toda linguagem, o desenho de humor carrega códigos específicos a serem abordados para que se faça compreensível.

O riso em nossa sociedade toma rumos distintos quando analisado de diferentes pontos de vista. Existem inúmeros estudos sobre a comichidade e o riso dela resultante. O filósofo Henri Bergson (2001), em sua teoria do riso, enfatiza



que a natureza cômica e o humor são assuntos um tanto complexos porque estes variam conforme as influências e o repertório cultural de cada indivíduo. O cômico, para Bergson, acontece diante de fatores intrinsecamente humanos: a humanidade, a insensibilidade e a sociabilidade. O fator humanidade se dá pela própria condição de ser humano ao conferirmos atitudes humanas às coisas e fenômenos dos quais rimos. O exemplo de um chapéu, que por si só não é engraçado, mas a forma que os homens dão ao seu uso é risível comparada ao que esperamos de um chapéu. O fator insensibilidade confere “despir de todo sentimentalismo” e dirigir-se à inteligência pura. A socialização é a significação social que damos ao riso. Rimos em grupo, tanto que existem piadas direcionadas a grupos específicos, como é o caso da piada dirigida aos físicos que diz: “O que o físico disse quando atendeu o telefone? PRÓTON!”. Pode ocorrer que a um determinado grupo esta piada não surta o efeito de humor esperado e todos deste grupo fiquem “boiando”.

Nos estudos sobre a comicidade, Propp (1992) analisa os diferentes tipos de riso, as suas causas e fatos que provocam esse ato. O riso bom, o riso de zombaria, o riso alegre, o riso cínico, o maldoso, o ritual, o imoderado são todos resultantes de um fator específico em cada caso. Em sua pesquisa, Propp define duas linhas caricaturais existentes, tanto na literatura, no cinema, no teatro quanto no desenho. A caricatura dos fenômenos de ordem física (nariz grande, barriga avantajada, calvície) e a caricatura de fenômenos de ordem espiritual (avareza, gula, soberba). Em ambos os casos, o exagero dos caracteres é o ponto principal da comicidade. Para o autor,

[...] o cômico está ligado ao disforme. O que é belo e harmonioso não pode de jeito algum despertar o riso. Os pequenos defeitos espirituais suscitam o riso, tal como os defeitos exteriores. Saber combiná-los artisticamente, saber demonstrar uns através dos outros, constitui o grau mais elevado da comicidade e provoca um surto de riso (Propp, 1992, p.176).

Segundo Propp (1992), há diferentes tipos de riso e nem sempre o motivo deles é o defeito exagerado do outro ou mesmo de uma situação, apesar de ser o exagero o fator determinante para o riso mais difundido, tanto na vida como na arte, que é o riso de zombaria. O riso de zombaria é o tipo mais frequente de riso humano, tanto que os outros tipos encontram-se muito raramente, porém não são inexistentes. (Propp, 1992, p. 152-163).

Não pretendo neste artigo definir o tipo de riso abordado, uma vez que, para se entender como se dá o humor, é essencial estudar os recursos estruturais



utilizados ao criar um desenho que se pretende provocador do riso. Existem características presentes nos desenhos de humor gráfico que geram resultados cômicos, dependendo da maneira como são decodificadas.

No desenho de humor, a visualidade é o principal meio de comunicação, porém, não se resume apenas ao recurso de ver. Muitas vezes, numa narrativa visual, o que é dito no texto verbal é contrário ao que lemos no texto visual, e essa justaposição de textos provoca o humor. Também existe outro recurso chamado de *inferência*, que é a capacidade de concluir coisas que não são vistas e que produzem humor pelo fato do sujeito que lê a imagem deduzir a ação omitida. Segundo Riani (2002, p.52-56), existem outras características presentes nos desenhos que geram resultados cômicos: o exagero e as distorções, tanto físicos como psicológicos; o tom crítico; o ridículo humano como alvo, vide as quedas e os tropeções; as rupturas narrativas, que valorizam o efeito surpresa como fator do riso (quebra na lógica do discurso e do pensamento linear); o duplo sentido, notado na incoerência entre ação e discurso (desenho/balão) e a paródia, que é uma reinterpretação com apelo cômico de algo conhecido.

O desenho de humor compreende quatro categorias definidas em *histórias em quadrinhos, caricatura, cartum e charge*; e outras tantas que se mesclam, ultrapassando as fronteiras conceituais de cada categoria, como é o caso da *escultura de humor*, em que as características básicas da caricatura são evidenciadas de forma tridimensional. A categoria abordada neste texto será a caricatura. A caricatura é um desenho que enfatiza e exagera as características de uma pessoa. Deriva da palavra *caricare*, de origem italiana, que significa *carregar*, no sentido de *exagerar e aumentar*. No desenho de caricatura, podemos modificar a boca, os olhos de uma pessoa, diminuir ou aumentar suas orelhas, alongar ou estreitar seu rosto, bem como explorar sua maneira de falar e se movimentar. Em alguns casos, acentuam-se os gestos, os vícios e os hábitos particulares de cada indivíduo. Essa categoria de humor gráfico diz respeito ao aumento desproporcional e intencional das formas, fatos e atitudes. Tal distorção é utilizada como estratégia para inserir a comicidade no desenho. Segundo Camilo Rian, “as distorções, com inúmeras possibilidades e graus, permitem evidenciar aspectos específicos e marcantes daquilo que ‘retrata’, atingindo o leitor com rapidez e maior impacto do que algumas outras formas de artes visuais” (Riani, 2002, p.34).

A definição mais comum que se tem de caricatura é “desenho humorístico que prioriza a distorção anatômica, geralmente com ênfase no rosto e/ou partes marcantes/diferenciadas do corpo do retratado, revelando também, implícita



ou explicitamente, traços de sua personalidade” (Riani, 2002, p.34). Sobre a caricatura, Quella-Guyot, em seu estudo sobre quadrinhos e humor, enfatiza que “o exagero do dinamismo, a desintegração burlesca, a fragmentação devastadora, tudo é fácil para ela, e fonte de situações cômicas” (Quella-Guyot, 1994, p.71). Para Bergson, o humor de uma caricatura está ligado não apenas ao exagero, ele “não pode aparecer como o objetivo, mas como um simples meio utilizado pelo desenhista para manifestar aos nossos olhos as contorções que ele vê preparar-se na natureza” (Bergson, 2001, p.20). A caricatura seria a imaterialidade que passa a ser matéria, dando lugar a graça propriamente dita. Como se o caricaturista registrasse um estado interior, um estado da alma e o fixasse numa cena.

A APRENDIZAGEM DO DESENHO

Pesquisadores do desenho de criança, formularam no decorrer do século XX hipóteses sobre as influências das imagens da cultura e do convívio social no aprendizado do desenho. Alguns autores, como é o caso do casal Marjorie e Brent Wilson (1982 e 2003), defendem que as imagens da mídia popular, televisão, internet, jogos, histórias em quadrinhos, são a matéria-prima com a qual as crianças interagem e formam suas próprias visões e versões de mundo. Para eles, quando uma criança interage com pessoas de seu grupo social, como os professores, pais, irmãos, colegas de classe, e com objetos, livros, gibis, álbuns ilustrados, ela assimila formas de desenhar através da imitação e da cópia. Ao copiar e imitar, a criança se apropria de imagens da cultura, fazendo acréscimos no desenho original, criando e modificando esquemas gráficos assimilados. Com isso, ela apreende os códigos da linguagem do desenho que fará dela uma criadora em potencial.

Florence de Mèredieu (1974) trata das influências do mundo adulto como condicionamento no qual a criança está submetida e pondera que a espontaneidade é quase um mito diante deste fato, pois “dotar a criança de reações inocentes e gratuitas leva a ignorar o papel da imitação na sua formação e desenvolvimento” (Mèredieu, 1974, p. 102). Para a autora, a partir do momento em que a criança apresenta uma subordinação aos códigos decorrentes da influência adulta, ela deixa de ser um ser expressivo e se torna um ser comunicativo. O que Mèredieu considera como condicionamento a um “repertório de signos gráficos devidamente classificados” (Mèredieu, 1974, p. 102), os Wilsons (2003) defendem que as crianças aprendem por imitação na sua relação com a cultura, com o desenho e com as práticas de desenhar. Eles reforçam a necessidade da criança alargar as possibilidades de desenhar e desenvolver habilidades de construir signos



visuais. Para eles, a cópia seria o passo inicial para a construção desse repertório, uma vez que, a partir disso, o contato com as demais influências faria com que a criança tivesse autonomia em criar e refinar seus próprios signos visuais:

Acreditamos que não haja nada de inerentemente errado com o fato das crianças serem influenciadas por professores ou apresentarem comportamento de cópia. Estes são os meios pelos quais as habilidades de construir símbolos visuais são expandidas (Wilson e Wilson, 2003, p. 74-75).

Edith Derdyk (1989) apresenta um estudo sobre o desenho e a sua aprendizagem que difere a cópia da imitação, reforçando essa última como importante forma da criança ampliar seu repertório gráfico. Para a autora, a cópia possui significado diferente da imitação, uma vez que esta última decorre de uma experiência pessoal de apropriação de conteúdos, formas e figuras, através da representação. Para a autora,

A capacidade de imitar só é possível quando a criança está apta a reproduzir e simbolizar imagens mentais sob a forma de linguagem, ampliando o repertório gráfico através da repetição (...) e ampliando o processo de aquisição do conhecimento. (Derdyk, 1989, p.76).

No estudo dos Wilsons (2003), a respeito do empréstimo de imagens da cultura feito pelas crianças, os indivíduos que tiveram contato com modelos emprestados da cultura tinham mais habilidade em construir imagens visuais. Eles afirmam que as influências externas estão presentes nos desenhos das crianças e defendem que o desenho que serve de modelo ou referencial para o repertório de imagens da criança é bem mais assimilado do que o objeto natural desenhado, pois o desenho já está traduzido no plano bidimensional e é mais fácil perceber sua forma e configuração. Os Wilsons ressaltam a importância da intervenção e a instrução de um adulto para favorecer o desenvolvimento gráfico na criança, pois eles reconhecem no desenho um “processo de aprendizagem de fazer signos configuracionais” (Wilson e Wilson, 2003, p. 63) e que a influência externa ocorre sem comprometer o desenvolvimento individual da criança. É praticando desenho que as crianças aprendem a desenhar. Elas aprendem a desenhar imagens adaptando e recombinaando as imagens já modeladas por outros e pelo meio cultural.

Para Rosa Iavelberg (2006), a criança desenha influenciada pelo meio em que vive. A linguagem do desenho irá se desenvolver dependendo das abordagens educativas que “são fruto de experiências de aprendizagem influenciadas pela cultura cuja transformação depende de oportunidades e formas de



aprendizagem” (Iavelberg, 2006, p. 26). A autora comenta que cabe ao educador elaborar meios que orientem a criança e o jovem na aquisição da linguagem do desenho. Ela propõe atividades com desenho que colaboram para essa aquisição e para o desenvolvimento da habilidade desenhista. Numa dessas propostas, cita as histórias em quadrinhos como “modelos visuais da cultura” a qual a criança e o jovem pertencem e como fonte de interesse dos alunos. Para Iavelberg, são muitas as situações que favorecem o aprendizado e o desenvolvimento do desenho na sala de aula, entre elas cita a “observação de desenhos de colegas e de produtores de desenho da comunidade e outros artistas” e “exercícios com desenho de imaginação, de memória e de observação de outros desenhos e do mundo físico” (Iavelberg, 2006, p.73). Uma das alternativas que os Wilsons (1982) sugerem para que esse aprendizado ocorra é alimentar a criança com muitas imagens, formando, com o suporte do professor, uma coleção de desenhos, fotos, pinturas e ilustrações variadas. Para os autores, as crianças não podem produzir desenhos sem informações sobre as coisas que elas desejam desenhar.

Sem uma informação adequada ninguém consegue desenhar satisfatoriamente. As crianças não só precisam de informações sobre jeitos de retratar as características de pessoas, animais ou qualquer coisa que elas desejam desenhar; elas também precisam ser ensinadas a como e onde encontrar as informações necessárias em fotos ou objetos de verdade. E, mais importante, elas precisam aprender que é apropriado fazer isso (Wilson e Wilson, 1982, p. 97, tradução da autora).

Os autores enfatizam a importância da criança e do adolescente adquirirem convenções da linguagem do desenho, mas defendem que, para o sujeito não fazer da cópia sua única fonte de conhecimento, o papel do professor deve ser o de encorajar os alunos a desenvolverem seus próprios modelos e esquemas gráficos, para expansão de suas habilidades desenhistas.

A produção de caricaturas feitas pelos alunos pode ser considerada um fato relevante frente às propostas de Iavelberg (2006) referente ao desenho na sala de aula bem como nas proposições dos Wilsons (2003), no que diz respeito às oportunidades de aprender a aplicar técnicas desenhistas por meio do professor/instrutor e pela interferência da cultura. O caso a ser apresentado tem como foco o estudo de como as crianças criam e fazem uso dos elementos gráficos no desenho de humor para expressar a graça em seus desenhos e busca compreender se esses elementos são influenciados pela cultura visual na qual estão inseridos. Para tanto, proponho relatar a forma como foram apresentados esses elementos visuais aos



alunos, como foi o processo de aprendizagem desses códigos e a produção de desenhos autorais. A forma de influência que o meio exerce será sugerida pela análise dos desenhos das caricaturas selecionadas.

O SALÃOZINHO DE HUMOR DE PIRACICABA

Há quarenta e três anos, a cidade de Piracicaba promove anualmente um concurso internacional de desenho de humor gráfico, o Salão Internacional de Humor de Piracicaba. Este salão apresenta ao público visitante a produção gráfica existente em vários lugares do mundo, com suas variantes visuais referentes aos estilos de cada desenhista. O Salão Internacional de Humor, além de realizar a exposição principal, que é o resultado da competição entre os desenhistas de humor, promove também outros eventos paralelos, como exposições individuais, mostras temáticas coletivas, oficinas artísticas.

O Salãozinho de Humor é um dos eventos paralelos e visa o incentivo ao desenho de humor gráfico através da promoção de um concurso para crianças e adolescentes. A participação é dividida em duas categorias: estudantes de 07 a 10 anos e de 11 a 14 anos da rede pública e privada. As crianças e adolescentes participam com desenhos inéditos, de autoria própria, nas linguagens do cartum, da charge, da caricatura e das tiras/HQ.

O fato de existir na cidade de Piracicaba um espaço para expor desenhos de crianças e adolescentes na faixa etária de 7 a 14 anos pode ser um incentivo a prática desenhista e à formação de repertório em desenho, uma vez que os alunos participam tanto como produtores como apreciadores de tais exposições. Logicamente, o aluno não irá desenhar apenas focado no que poderá ser exposto num salão, mas, praticando o desenho para esse fim, ele pode construir internamente os meios para que essa prática em desenho, possivelmente, se perpetue por toda a vida, garantindo sua autonomia enquanto desenhista. Nas visitas realizadas ao Salão Internacional de Humor, onde é apresentada a produção gráfica existente no mundo, os alunos entram em contato com as mais variadas formas de desenho e percebem o processo criador de cada desenhista. A diversidade observada nas diferentes produções favorece e estimula a própria criação, uma vez que nessa diferença a criança percebe que o que faz pode ser considerado tão bom quanto os desenhos que observa e que as soluções gráficas variam a cada indivíduo. Esse fato colabora para o enriquecimento do próprio percurso criador do aluno, uma vez que “é preciso que ele seja alimentado com conceitos, procedimentos e valores oriundos da produção social da arte e sobre



a arte” (Iavelberg, 2006. p.77). Além do que, o estudante quando realiza uma atividade vinculada ao conhecimento artístico “fortalece sua identidade em relação às capacidades de discernir, valorizar, interpretar, compreender, representar, etc. o que lhe cerca e também a si mesmo” (Hernández, 2000, p.4).

Quando a criança e o adolescente são incentivados à prática desenhista, a partir de uma orientação mediada pelo contato com imagens e com a decodificação desses signos, eles se sentem encorajados a buscar soluções autônomas da opinião do professor ou de qualquer outro. Para tanto, é necessário buscar formas de pôr em prática tal incentivo.

ESTRATÉGIAS PARA O APRENDIZADO DO DESENHO DE HUMOR

Levando em conta as reflexões de Ana Mae Barbosa sobre o aprendizado em arte, em que ela ressalta a importância de “educar os estudantes em Arte e através da Arte” (Barbosa, 1978, p.113), parti para uma aprendizagem do humor gráfico a partir das Histórias em Quadrinhos, por ser uma linguagem de fácil acesso para os alunos, diante da quantidade de gibis e revistas existentes na escola pesquisada. Para Ana Mae, é necessário que o aluno aprenda a ver a obra de arte, que compreenda e se aproprie de seus códigos, “permitindo que o processo de interpretar imagens mobilize o potencial criativo, da mesma maneira que o processo de produzi-la” (Barbosa, 1978, p.113). Para essa aprendizagem, planejei estimular nos alunos o estudo dos elementos gráficos encontrados nos quadrinhos, por considerar como fundamental para o desenvolvimento das outras categorias de desenho de humor.

Enquadrar em tópicos uma abordagem de ensino em arte pode ser uma forma equivocada de aprendizado, porém, para a realidade de sala de aula de uma escola pública estadual, foi a maneira que encontrei de trabalhar com a aprendizagem em arte, consequentemente em desenho, na forma de desenho de humor. Dividi os códigos visuais das Histórias em Quadrinhos em elementos isolados para tratar as especificidades de cada um, para depois de estudados, ressignificá-los em novas configurações. Nesse trabalho de ensino e aprendizagem da linguagem do desenho de humor, foquei a atenção nos códigos visuais mais utilizados pelos desenhistas gráficos e os dividi em: expressões faciais, balões, onomatopeias, recursos gráficos e planos de fundo:

(1) As *expressões faciais* são códigos gráficos que representam através do



desenho o universo dos sentimentos e emoções dos personagens por meio da combinação dos elementos do rosto, como sobrancelhas e boca. A compreensão da narrativa visual depende não só dessas expressões, mas também do contexto em que se passa a história.

(2) Os *balões* servem para comunicar os diálogos, as ideias, os ruídos, as sensações e os pensamentos dos personagens. O balão é dividido em corpo, onde os diálogos aparecem através do texto escrito, e rabicho, que indica a qual personagem a fala ou o pensamento se refere. Os balões apresentam formas variadas, de acordo com o que se deseja expressar. Geralmente usa-se letra bastão maiúscula na composição do texto. A posição dos balões dentro do quadrinho deve obedecer a uma ordem de leitura: seja ocidental, da esquerda para a direita, ou oriental, no caso dos *mangás*, de trás para frente e da esquerda para a direita.

(3) As *onomatopeias* são palavras que buscam reproduzir vozes de seres, ruídos da natureza ou sons. Por exemplo, *dim-dom* é a onomatopeia de campainha. Através da onomatopeia, a linguagem escrita e a imagem visual se integram. Ela é a visualização do som. Seus padrões não são fixos, o que torna sua interpretação e criação autônomas.

(4) Os *recursos gráficos*, ou *ideogramas*, são os elementos com pequenos traços que complementam a mensagem dos desenhos, dando sensação de movimento e expressividade. Só têm sentido com relação a outros signos que os acompanham. Seu significado varia de acordo com o contexto, o que os tornam não fixos, pois pode se desenhar infinitamente cada um deles de forma diferente. Já os *pictogramas* são códigos fixos que representam situações através de códigos figurativos. A lâmpada acesa que expressa o conceito de ideia é um pictograma.

(5) Nos quadrinhos, a representação da imagem acontece de diferentes perspectivas, ou seja, *planos de fundo*. Os planos podem ser vistos por diferentes ângulos de visão, que é o ponto a partir do qual a ação é observada. Ele aproxima o leitor da cena ou não. A alternância dos diversos planos e ângulos torna a leitura mais dinâmica e atrativa, impondo um ritmo visual ao leitor.

Da mesma maneira que a criança no início da alfabetização conhece as letras, experimenta juntá-las em palavras e posteriormente em frases e textos, desenvolvi com os alunos formas de pesquisar o alfabeto visual do desenho de humor a partir dos elementos gráficos que compõem esse desenho. As aulas se deram a partir de pesquisa, análise, leitura, interpretação e produção de histórias



em quadrinhos, tirinhas, alguns cartuns e, principalmente, caricaturas. No estudo dos elementos visuais do desenho de humor, o processo de aprendizagem e apropriação se deu da seguinte maneira:

(a) Aulas expositivas e análise de imagens de desenho de humor gráfico:

Nessas aulas, os alunos tiveram o contato visual com as várias manifestações do desenho de humor – charge, cartum, caricaturas e histórias em quadrinhos – através da análise e leituras de textos visuais de várias partes do mundo e nos mais diferentes estilos. A princípio, as leituras foram exploratórias e intuitivas, buscando encontrar o sentido da mensagem dos desenhos a partir do que viam de informações visuais, como, por exemplo, o lugar onde estava o personagem, a posição que ocupava no quadro, se havia alguma coisa que representava os sons e os movimentos, como percebiam as emoções dos personagens, como sabiam se o personagem estava pensando, falando, cochichando ou gritando, entre outras questões.

(b) Pesquisa na fonte (gibis, catálogos, web e jornais) dos elementos abordados:

Num processo investigativo de pesquisa dos processos formais do desenho de humor, foi sugerido aos alunos que coletassem, através de transcrição no caderno, elementos dos desenhos existentes nos gibis, catálogos do Salão de Humor, charges e tirinhas de jornais, que representassem os sons, os movimentos, as falas, os pensamentos, as expressões faciais, os lugares onde apareciam os personagens, se internos ou externos, entre outros. Quanto mais elementos coletados, maior o repertório de possibilidades em desenho, bem como a ampliação da percepção visual e consequentemente das representações gráficas dos alunos.

(c) Ação interpretativa através de desenho após estudo do tema específico:

Para cada código visual, foram sugeridas atividades de desenho que enfatizassem os elementos pesquisados. Quando houve a pesquisa das expressões faciais dos personagens, por exemplo, propus desenhos que eu imaginava conterem muitas emoções, como “medo de injeção”, “na sala de espera do dentista”, “entrega de boletim”, “roda-gigante desenfreada”, entre outras. Na pesquisa das figuras cinéticas, que são elementos que representam os movimentos nos desenhos, sugeri que desenhassem um “liquidificador ligado”, “um campeonato de skate” e “um ataque alienígena”. Dependendo do número de



elementos estudados, o desenho apresentava mais informações visuais.

(d) Produção de tirinhas e caricaturas com base na linguagem visual apropriada:

Após a análise de imagens de outros desenhistas, da pesquisa dos elementos gráficos e dos exercícios de interpretação com os códigos visuais, observei que os alunos estavam seguros de suas produções e propus a criação de caricaturas. Na maioria desses trabalhos, conseguimos reconhecer a utilização dos recursos visuais estudados.

Além do aspecto estrutural do desenho de humor, na forma como são feitas as expressões faciais, sabendo que cada variante de sobrelanceira equivale a um tipo de emoção, ou a maneira como desenhamos os lábios de um personagem arcados para cima ou para baixo remete a um sentimento, percebemos em todas as caricaturas dois elementos que estão evidenciados: o exagero dos elementos visuais e a influência das mídias de comunicação (**Figuras 1 e 2**).

O HUMOR NO DESENHO DE CARICATURAS

As caricaturas evidenciam a intenção dos autores, crianças e adolescentes, em acentuar características risíveis da personalidade caricaturada. Em muitos desenhos, essas características aparecem como apelo cômico. Tal comicidade varia conforme a idade. Observando alguns desenhos, percebi que quanto mais idade a criança tiver, mais características da linguagem do humor gráfico ela utilizará. Nas crianças mais novas, de 8 a 10 anos, o exagero e as distorções são os recursos cômicos que mais aparecem. Enquanto que nos alunos de 11 a 14 anos surgem, além do exagero e das distorções, o tom crítico, o duplo sentido, a paródia, o ridículo humano, entre outras.

Muitas das personalidades caricaturadas fazem parte do repertório cultural e social no qual o aluno está inserido. Na cartilha educativa utilizada como material de apoio ao curso Humor na Sala de Aula, distribuída aos alunos da rede pública e privada de Piracicaba, o conceito de caricatura vem acompanhado da orientação de que “normalmente os indivíduos retratados são personalidades conhecidas, como os políticos, esportistas, cantores, atores de cinema e TV, enfim, gente projetada nas mídias de comunicação” (Cartilha educativa do 14º Salãozinho de Humor de Piracicaba, 2016). No caso da criança e do adolescente, ao pensar numa determinada “personalidade conhecida” para desenhar sua caricatura, o



que geralmente vem à mente são sempre as imagens mais divulgadas e projetadas pelas mídias. Da televisão aos canais no *You Tube*, as pessoas mais desenhadas são aquelas próximas ao seu meio social e as mais acessadas nos meios midiáticos.

Ao analisar os desenhos de caricaturas feitos pelos alunos, no período de 2008 a 2016, percebi que a maioria das personalidades retratadas eram pessoas de destaque momentâneo, que estavam insistentemente nos noticiários, sendo esquecidas posteriormente e substituídas por outras figuras que vinham a se tornar conhecidas pela veiculação incessante de sua imagem. Personagens de novela com frases e comportamentos clichês que “grudam” no vocabulário e nas atitudes do público; casamentos suntuosos entre “celebridades”; casos de catástrofes ocorridas com personalidades e mostradas com veemência; casos de morte de alguma figura famosa em que a biografia do defunto é repetida exaustivamente são algumas das personalidades mais desenhadas pelas crianças nas caricaturas examinadas. Como o caso da cantora britânica Amy Winehouse, cuja ocasião de sua morte coincidiu com o período de inscrições de trabalhos para o Salãozinho de Humor em que a quantidade de trabalhos enviados surpreendeu até mesmo o júri de seleção. Outros exemplos são a cantora *Lady Gaga* quando apareceu nos meios de comunicação vestida de carne animal; os “fenômenos” futebolísticos Ronaldo e Ronaldinho Gaúcho, o primeiro por ter engordado e o segundo por ter dentes grandes; Luciano Huck e Galvão Bueno, por terem narigão. Em todos esses casos, os alunos representavam não a informação que eles concluíam das figuras pela experiência de ver e concluir a partir do que viu, mas utilizavam das características que a própria mídia ressaltava das personalidades em seus programas e imagens, veiculados pelos quatro cantos do país (**Figuras 3,4 e 5**).

Outros casos a serem comparado a esses são os das caricaturas de personalidades que não participam de movimentos de “fama” momentânea. Existem personalidades que parecem manter um lugar fixo no imaginário visual dos alunos, talvez pelo excesso de repetição e tempo de exibição: os personagens da Turma do Chaves, Sílvio Santos, Faustão, Luciano Huck, Roberto Carlos, entre outros. As caricaturas desses personagens também apresentam exageros e distorções, porém tais elementos são suavizados e agraciados (**Figuras 6, 7 e 8**).

Nesses casos observados, percebe-se que a criança vê o que a mídia induz ela a ver. E essa “visualidade” age como sendo uma verdade inquestionável para a criança. Fernando Hernández (2000), em seus estudos sobre cultura visual, afirma que o universo visual é e sempre foi mediador de valores e que é necessário ensinar a criança e o adolescente a interpretar o meio em que vive, pois “o visual hoje é



mais plural, onipresente e persuasivo que nunca” (Hernández, 2000, p.29). O autor discute o papel da arte como aliada na educação, cuja finalidade é a de “ajudar a compreender a realidade, a continuar o processo de examinar os fenômenos que nos rodeiam de uma maneira questionadora e construir versões e visões alternativas” para essa realidade. Também é necessário “encontrar referências que lhes permitam avaliar, selecionar e interpretar a avalanche de informações que recebem todos os dias” (Hernández, 2000, p.32 e p.50), cabendo ao professor realizar essa mediação.

Em quase todos os casos de exagero e distorções das figuras caricaturadas, os elementos gráficos representativos do humor são sempre o aumento das características físicas, como nariz saliente, a bocarra, cabeça desproporcional, orelhas de abano, olhos disformes, um ou outro elemento que representa a pessoa, entre outras formas. Nas caricaturas de Amy Winehouse, observamos que o exagero está presente nas características físicas que a cantora apresenta diante do público: maquiagem marcante nos olhos, topete pronunciado nos cabelos, pinta acima dos lábios, boca extravagantemente pintada (Figuras 9 e 10). Em todas as idades, notamos tais características. A característica que marca a personalidade conturbada da artista, seu aspecto psicológico, se reflete, por exemplo, no desenho de copos e garrafas de bebida alcoólica, cigarros, etc. (Figura 11). Até mesmo o fato que foi exaustivamente pronunciado pela mídia, em que a cantora apareceu visivelmente abalada, parecendo estar bêbada, com um seio à mostra, foi desenhado. O que sugere a influência do meio na formação do repertório imagético da criança (Figura 12).

Recentemente, ocorreu próximo das inscrições do Salãozinho de Humor o pedido de *impeachment* da presidenta eleita Dilma Rousseff, cuja repercussão atingiu níveis internacionais, gerando muitos desenhos entre caricaturas, tiras, charges e cartuns. Em número desproporcional, dispararam as caricaturas e as charges. Nas caricaturas, estavam presentes as distorções e os exageros, mas com um diferencial. Percebi que, nas caricaturas da presidenta afastada, havia enorme quantidade de elementos depreciativos, tanto de ordem física como de ordem psicológica. Em comparação com as caricaturas da cantora Amy Winehouse, foi notada a existência de dois níveis de construção do imaginário visual: a velada, no caso da cantora, e a explícita, no caso da presidenta afastada. A diferença entre as caricaturas de Amy Winehouse e de Dilma Rousseff está na percepção de haver na primeira figura certa dose de carinho e admiração, enquanto, na segunda, ser evidente a repulsa, o escárnio, a raiva e sentimentos de vingança. Durante todo



o processo do pedido de *impeachment*, houve um esforço de todas as mídias comunicativas de massa em evidenciar os casos de suposta corrupção. Esse empenho em informar muitas vezes não é neutro ideologicamente, podendo ser um possível meio de ditar modos de ver. Uma abordagem unilateral pode resultar num discurso hegemônico sobre uma figura exibida, caso da presidente afastada. Essa hegemonia se refletiu nos desenhos dos alunos. O tom crítico, característico dos desenhos de humor, revela-se nestes desenhos de forma apelativa, no limiar da perversidade (**Figura 13**).

Num desenho que se pretende engraçado, a figura da presidenta afastada Dilma Rousseff foi retratada de distintas maneiras dentro de um espectro execrável. A desfiguração da pessoa; o exagero distorcido das formas físicas; a adição de símbolos e elementos deturpadores são aspectos encontrados nas caricaturas. Para representar a graça, as crianças recorriam à desgraça da pessoa caricaturada. Diabo, fezes, vômito, catarro, escarro, excreções de todos os tipos, feridas, machucados, cicatrizes, cáries, piolhos, cabelo sujo, mosquito *aedes aegyptis*, ladra, musculosa, louca, malvada, com chifres, dentuça, com rabo, estrábica, capivara, interesseira, destruidora de mundos, jumenta, bandida são os adjetivos encontrados nas caricaturas para explicitar o exagero cômico (**Figuras 14, 15, 16**). Diante deste panorama, surgem as inquietações: seria o desenho neste caso uma forma de depósito de aflições, percepções e angústias geradas nas crianças pelo excesso e velocidade de informações? Os signos depreciativos estariam de certo modo sendo fabricados a partir de uma hegemonia nos modos de ver? A caricatura desenhada por uma criança ou adolescente refletiria a quebra ou reforçaria a manutenção dessa hegemonia? Sabendo que o papel do professor deve ser o de encorajar os alunos a desenvolverem seus próprios modelos e esquemas gráficos de forma autoral, como proceder diante de desenhos que refletem o ódio? As respostas a tais questões demandam uma pesquisa mais aprofundada sobre a maneira pela qual a cultura visual produz olhares sobre nós, sobre os outros e sobre o mundo. É necessário compreender qual o efeito que um discurso hegemônico pode produzir nas crianças e adolescentes, consequentemente numa sociedade, para que possamos desenvolver um olhar mais aguçado e crítico sobre a maneira como apresentamos a produção social cultural aos alunos.

INQUIETAÇÕES

Nos estudos dos Wilsons (1982 e 2003) sobre a influência das mídias populares no aprendizado do desenho, os autores defendem que a aprendizagem



se dá na interação do sujeito com as experiências decorrentes do contato com o meio e, principalmente, com a linguagem bidimensional produzida na cultura na qual esse indivíduo está inserido. Para eles, quando uma criança interage com o seu meio cultural e social, ela assimila formas de desenhar através da imitação e da cópia. Ao copiar e imitar, a criança se apropria de imagens da cultura, fazendo acréscimos no desenho original, criando e modificando esquemas gráficos assimilados, com isso participa de maneira autoral do processo gráfico representado.

O desenho de caricaturas pode ser um exemplo de apropriação de esquemas gráficos realizados por crianças e adolescentes. O aprendizado desta categoria de desenho por meio de análise, cópia, pesquisa, imitação, interpretação e produção é uma forma do aluno assimilar as convenções do desenho e assumir uma postura criadora em potencial.

O trabalho com o desenho de humor na forma de caricaturas pode apresentar dois lados divergentes de uma mesma prática. De um lado, o contato dos alunos com um maior número de estilos de desenhos, possibilita que os mesmos visualizem como cada desenhista resolve graficamente suas piadas, seu pensamento, seus códigos visuais de humor, seu modo singular de resolver situações, fato que pode refletir em suas produções autorais. Entretanto, podemos notar, através das caricaturas apresentadas, que as crianças e os adolescentes são os primeiros a incorporar as *verdades* veiculadas pela mídia. Elas assimilam os discursos ideológicos, tanto verbais como visuais, de uma sociedade. Os desenhos podem refletir a força hegemônica desses discursos indutores de condutas e pensamento.

Quando o estudante protagoniza uma ação autoral nos desenhos de modo unilateral, inculcando valores, como nos casos das caricaturas da ex-presidenta Dilma Rousseff, cabe ao professor ensinar a criança e o adolescente a interpretar o meio visual e cultural em que vive.

Para isso, é urgente uma educação pela arte que enfatize as práticas do olhar. Esse pode ser o início de um processo pelo qual o cultivo de experiências nos mais diferentes repertórios de mundo possa desenvolver um olhar mais perceptivo e crítico sobre as imagens das mais diferentes produções culturais. Olhares divergentes, múltiplos, inquietos!



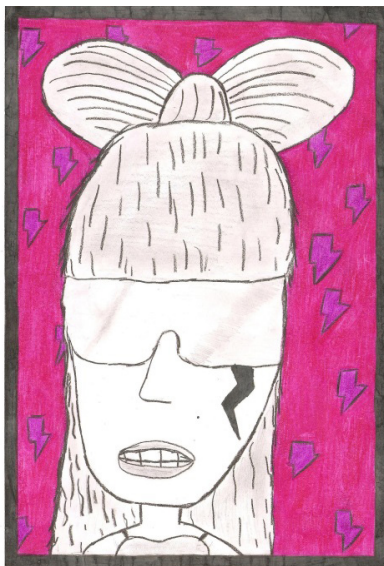


Figura 1: Luís Otávio, 13 anos, “Lady Gaga”, 2011.
Fonte: Trabalho de estudante em aula.



Figura 2: Gabriel Cristian, 10 anos, “Lady Gaga”, 2012.
Fonte: Trabalho de estudante em aula.



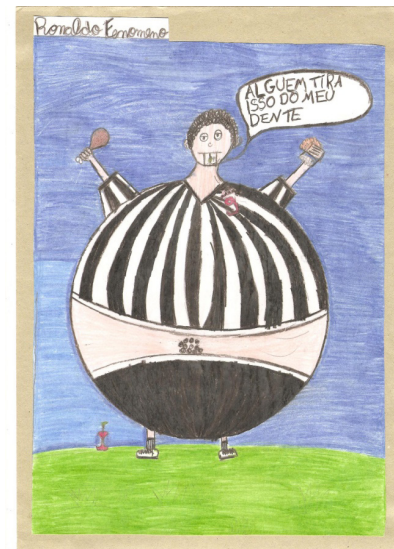


Figura 3: Guilherme, 12 anos, “Ronaldo Fenômeno”, 2009.
Fonte: Trabalho de estudante em aula.



Figura 4: Adriano, 13 anos, “Ronaldinho Gaúcho”, 2009.
Fonte: Trabalho de estudante em aula.





Figura 5: Fernando, 13 anos, “Ronaldinho Gaúcho”, 2009.
Fonte: Trabalho de estudante em aula.



Figura 6: Gabriel, 13 anos, “Luciano Huck”, 2008.
Fonte: Trabalho de estudante em aula.





Figura 7: Lays, 12 anos, “Faustão”, 2008.
Fonte: Trabalho de estudante em aula.



Figura 8: Laura, 12 anos, “Chiquinha”, 2013.
Fonte: Trabalho de estudante em aula.





Figura 9: Jéssica, 13 anos, “*Amy Winehouse*”, 2011.
Fonte: Trabalho de estudante em aula.



Figura 10: Bianca, 12 anos, “*Amy Winehouse*”, 2011.
Fonte: Trabalho de estudante em aula.





Figura 11: Ana Laura, 12 anos, “*Amy Winehouse*”, 2011.
Fonte: Trabalho de estudante em aula.



Figura 12: Jéssica, 13 anos, “*Amy Winehouse*”, 2011.
Fonte: Trabalho de estudante em aula.



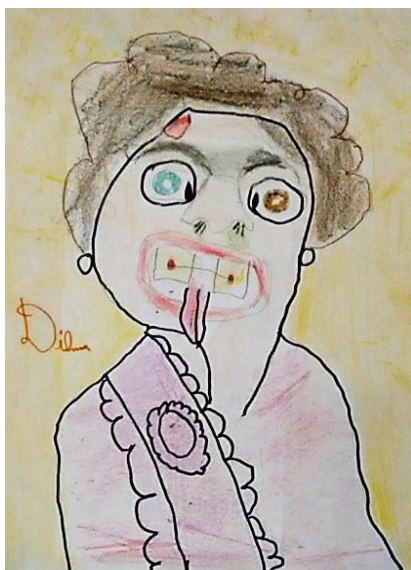


Figura 13: André Luís, 09 anos, “Dilma”, escola pública, 2016.
Fonte: Trabalho de estudante em aula.



Figura 14: Júlio, 13 anos, “Dilma”, 2016.
Fonte: Trabalho de estudante em aula.





Figura 15: Lucas, 13 anos, “Dilma”, 2016.
Fonte: Trabalho de estudante em aula.



Figura 16: Camila, 12 anos, “Dilma”, 2016.
Fonte: Trabalho de estudante em aula.





Figura 17: Daiane, 11 anos, “Dilma”, 2016.
Fonte: Trabalho de estudante em aula.



Figura 18: Vitória, 11 anos, “Dilma”, 2016.
Fonte: Trabalho de estudante em aula.



REFERÊNCIAS

- ACEVEDO, Juan. *Como fazer histórias em quadrinhos*. São Paulo: Global, 1990.
- ARSLAN, L.M.; IAVELBERG, R. *Ensino de Arte*. São Paulo: Thomson, 2006.
- BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação. Leituras no subsolo*. São Paulo: Editora Cortez, 2003.
- _____. *Teoria e prática da educação artística*. 3ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- BERGSON, Henri. *O riso. Ensaio sobre a significação da comichade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DERDYK, Edith. *Formas de pensar o desenho*. São Paulo, Scipione: 1989.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Trad. Luís Carlos Borges. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GOMBRICH, Ernest. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- HERNÁNDEZ, Fernando. *Cultura Visual, mudança educativa e projeto de trabalho*. Trad. Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.
- IAVELBERG, Rosa. (org.) *Lá vai Maria: material de apoio ao professor*. São Paulo: Centro Universitário MariAntonia, 2003.
- _____. *O desenho cultivado da Criança*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2006.
- LOWENFELD, Victor. & BRITTAIN, W.L. *Desenvolvimento da capacidade criadora*. São Paulo, Mestre Jou, 1977.
- MÈREDIEU, Florence. *O desenho infantil*. São Paulo, Cultrix: 1974.
- PROPP, Vladimir. *Comichade e riso*. Editora Ática: São Paulo, 1992.
- QUELLA-GUYOT, Didier. *A história em quadrinhos*. Edições Loyola: São Paulo, 1994.
- RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2010.



RIANI, Camilo. *Linguagem & Cartum... Tá rindo do quê? Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba*. Piracicaba: Editora UNIMEP, 2002.

RODARI, Gianni. *A gramática da fantasia*. São Paulo: Summus, 1982.

SALÃOZINHO DE HUMOR DE PIRACICABA. *O que são cartuns, charges, caricaturas, HQs e tiras?* In: Cartilha educativa *Humor na sala de aula*. Piracicaba: Secretaria da Ação Cultural, 2016.

VERGUEIO, Waldomiro. *A linguagem dos quadrinhos: uma alfabetização necessária*. In: RAMA, Angela; VERGUEIRO, Waldomiro, (orgs.). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2012.

WILSON, B.; WILSON, M. *Teaching children to draw: a guide for teacher and parents*. New Jersey: Prentice-Hall, 1982.

WILSON, B.; WILSON, M. *Uma visão iconoclasta das fontes de imagem nos desenhos de crianças*. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). *Arte-educação: leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez Editora, 2003.



A NOÇÃO OPERATÓRIA DO RISO, COMO ESTRATÉGIA CRÍTICA À CARICATURA POLÍTICA, EM FRANKLIN CASCAES E DIEGO DE LOS CAMPOS

Kellyn Batistela

Doutoranda em Artes Visuais pela UDESC, bolsista FAPESC; mestre em Teoria Literária pela UFSC; bacharel em Artes Plásticas pela UDESC. Atuou como docente em instituições como: UDESC, UNISUL, Estácio de Sá. Participou de Salões em Arte, como: 1998, Prêmio Aquisição FAPEU, IX Salão Itinerário Estadual Universitário de Artes Plásticas, Florianópolis, SC; 1999, IV Salão Elke Hering, Blumenau, SC; 2003, 11º Salão dos Novos de Joinville, SC.

Resumo: Pensar o riso e os artifícios do cômico – como princípio operatório da crítica política, articulada em artistas como Franklin Cascaes e Diego de los Campos e suas aproximações, com a categoria do cômico – é o que se pretende investigar nesse texto. Temporalmente distantes, Franklin Cascaes ao fitar Jânio Quadros e Diego de los Campos ao mirar Donald Trump afrontam o conformismo propondo, pelo gatilho do riso, tiros à queima roupa. No momento em que os discursos políticos andam na corda bamba e que a política exterior cega-se aos direitos humanos quem sabe o riso ainda não tenha sido sequestrado. O riso, a caricatura, o cômico estariam próximos ao conceito parresiástico do dizer franco e verdadeiro enunciado por Michel Foucault?

Palavras-chave: Franklin Cascaes, Diego de los Campos, parrésia, cômico, noção operatória.

THE OPERATIVE NOTION OF LAUGHTER, AS A CRITICAL STRATEGY AGAINST POLITICAL CARICATURE, IN FRANKLIN



CASCAES AND DIEGO DE LOS CAMPOS

Abstract: This essay aims to investigate laughter and the artifices of humor as operative principles of the political critique disclosed by artists Franklin Cascaes and Diego de los Campos in their approaches of greater or lesser intensity to the comical. Despite being apart from each other in time, Franklin Cascaes and Diego de los Campos challenge the conformity and propose, through the triggering of laughter, a burst of shots at point-blank range. Perhaps hilarity has not yet been hijacked in a time when political discourses walk on a tightrope and foreign policy turns a blind eye to human rights. Could laughter, caricature and the comical be closer to the parrhesiastic notion of forthrightness announced by Michel Foucault?

Keywords: Franklin Cascaes, Diego de los Campos, parrhesia, comical, operative notion.

O DIZER FRANCO PELO RISO EM DIEGO DE LOS CAMPOS E EM FRANKLIN CASCAES

Da tribuna do *Collège de France*, Michel Foucault coloca em cena *A hermenêutica do sujeito*, *O governo de si e dos outros*, *A coragem da verdade* como prática do falar verdadeiro ao conhecimento de si e ao uso político, encontrando no conceito de *parrésia* a matriz de sua formulação. É emblemático em Foucault, nos textos que decorrem dos anos de 1980 a 1984, a investigação sobre a manifestação da verdade, o dizer a verdade, o fazer aparecer a verdade e o vínculo exercido com a verdade, tudo reportando-se ao conceito de *parrésia*. Mesmo vinculada ao veio trágico, a *parrésia* não está distante do riso, diria Dostoiévski que o riso é a sutileza de um profundo sentimento. Não se esconderia por debaixo das pregas aparentes do cômico uma grande dor?

Definida essencialmente como o dizer a verdade, a *parrésia* vincula o sujeito ao enunciado da verdade e, assim, à própria prática do dizer verdadeiro. A fala franca, premissa ética da *parrésia*, implica a emergência de um dizer a verdade que se volta para o modo de vida praticado, uma *parrésia* que surge na condição de conduta de vida. Não há, portanto, verdade em si mesma, só existe enquanto jogo enunciativo. Quando os sujeitos expõem-se no ato performático da linguagem, o pensamento atinge um outro lugar discursivo: da constituição de si e da prática política. São dotados de *parrésia* a irrupção do livre dizer, do falar franco e da experiência do risco. Não seriam, nesse jogo performático, os artistas caricaturistas alvos de constantes censuras? Nas margens da história oficial é possível encontrar exemplos que culminaram em exílio político. Portanto, o riso, como enunciação do falar franco, é ato de manifestar que irrompe



posicionamento crítico e político. É nessa constelação que orbitam Diego de Los Campos (1971) e de Franklin Cascaes (1908-1983).

Nascido no Uruguai, Diego de los Campos vive em Florianópolis desde os anos de 1999. Articula seu discurso visual questionando o automatismo da experiência cotidiana, oriundo de diferentes frentes: das redes sociais ao ecrã televisivo que coisificam a vida; das câmeras públicas que vigiam aos dispositivos de comunicação móvel que animam o homem tal como um fantoche; das sensações ansiolíticas que atestam auto rendimento corporativo às práticas esportivas que anunciam tendências da moda saudável, tudo é questionável. Diego encara, com grande suspeita, todas as comodidades de entretenimento da hedonista experiência que é capitalizada pelas promessas fidelizadas. O artista, nos moldes dos grandes inventores, programa robôs em código aberto, conhecidos pelo módulo arduino, humanizando bonecos de papelão e madeira com manifestações históricas, muito próximas do ataque de nervos.

Em julho 2017, Diego apresentou, no Departamento de Cultura e Eventos da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, uma série de 23 pinturas sobre papel, intitulada *Al Capony is back*. O artista – valendo-se das mesmas estratégias do marketing visual que apresentam o rosto de candidatos políticos em campanha publicitária – intervém na estrutura da comunicação visual dessa matriz com o rasgo cômico. As imagens, em troca, relembram as velhas e repetidas promessas de campanhas eleitorais. Diego traveste-se de um alter ego duchampiano ao arquitetar jogos linguísticos em que as palavras deformam-se no sentido. Com truques fonéticos, a significação lança-se ao puro humor, tal como o fez Duchamp no caso icônico de *L.H.O.O.Q.*. Diego, munido de estratégias semânticas, incide desvios à rota habitual da linguagem, promovendo uma significação à contramão. Suas palavras são *sabot*, mas, também sabor quando direcionadas à crítica política, seja na caricatura de Michel Temer ou na de Donald Trump.

Diego de los Campos chega à ilha de Santa Catarina no final da década de 1990, momento em que o projeto de urbanização, fomentado na década de 1970, vive sua decadência. Uma interessante anacronia aproxima Diego de Los Campos de Franklin Cascaes: o gosto pelo debate político. Franklin Cascaes, nascido em Florianópolis, também transitou pela Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC. Após seu falecimento, ficou sob a tutela do Museu Universitário seu espólio, denominado *Coleção Professora Elizabeth Cascaes Pavan*, homenagem do artista a sua esposa. Seu acervo abriga mais de novecentos desenhos e textos manuscritos que versam sobre a experiência coletiva e oral das comunidades agrícolas e pesqueiras



na ilha, anedotas e crônicas sobre costumes e hábitos modernizados. Cascaes questiona a mitificação do progresso como promessa tecnicista da experiência e como discurso político. A partir de meados da década de 1960, o etnógrafo-artista declara seu trágico diagnóstico: a memória legada pela experiência coletiva rural sucumbe aos hábitos modernos advindos dos modismos dos centros urbanos de referência, Rio de Janeiro e Brasília.

As mudanças, causadas na sociedade de Florianópolis devido à política urbanizadora, são vistas nos desenhos de Cascaes de maneira tão nítida quanto o registro da cultura tradicional. Quando trata da capital moderna, o artista lança mão de um recurso que, mesmo não se pretendendo científico, possui uma capacidade crítica demolidora: o riso. Dos seus dois principais sentimentos, a melancolia e o cômico, o último foi mais categórico em sua produção, vindo a cunhar sua fisionomia pública. Certamente não teria atingido tal popularidade caso não fizesse uso do riso. É interessante como o artista apresenta de maneira cômica um tema com o qual ele lida de maneira melancólica, a queda da experiência coletiva. O riso de Cascaes é a expressão cômica, da situação de ruína, na qual se encontrava sua própria sociedade à mercê da política modernizadora, dos dispositivos normatizadores e do liberalismo econômico. Afirma Cascaes no *Jornal O Estado*: *Dentro deste turbilhão de sacrifícios que hoje enfrentamos, amordaçados por uma sociedade avara de riquezas, orgulhos e incertezas, as fantasias bruxólicas são até amenas* (Cascaes in *O Estado*, 1977, p. 21).

Reitera Adolfo Sánchez Vázquez que *rir é uma forma de liberdade. Não se pode rir à força, sob coerção ou por decreto* (1999, p. 272). Eis a importante função social do cômico, a de ser arma crítica. Os articuladores da comicidade, seus inventores na arte e na literatura, desestruturaram valores e ameaçaram a ordem hierarquizada do poder de muitos programas políticos autoritários. O riso crítico e o cômico político flertam com a insurgência quase clandestina, *ali onde se condensam as relações de domínio entre os homens*. Dificilmente é tolerado, *irrompe às escondidas, porque o riso é crítico, depreciativo, subversivo* (Vázquez, 1999, p. 272).

Assinala-se como proposta desse texto a aproximação da potência do riso crítico à *coragem da verdade*, e sua relação com as instâncias do preceito *parresíastico* apresentados por Michel Foucault pelo franco falar e pela fala livre. Considera-se, nessa relação, as devidas reservas do emprego do conceito quando à genealogia da ética dos processos de subjetivação ativadas na matriz do pensamento grego. Uma ressalva é necessária ao cômico, uma vez que desde Platão essa categoria estética foi relegada à vulgaridade. Muitos exemplos podem prescrever a importância do



cômico quando associado ao risco da fala franca e à coragem da verdade: o humor escatológico de François Rabelais, os *Caprichos* de Goya, o cinismo sarcástico de Oscar Wilde, o humor de Cervantes, a sátira fina de García Lorca, o riso de Gogol, o humor cruel de Luis Buñuel, a sátira de Vladimir Maiakovski, os desenhos ácidos de Georges Gross. Indicado pelo exercício do livre dizer e pelo uso do franco falar, o ato performativo *parresíástico* vincula-se ao desafio que a experiência do risco impõe ao enunciador que promove ruptura, rasgo, esgotamento. Eis o que esses autores e artistas fizeram ao combater com humor, sátira e ironia os regimes de verdades absolutas, bem como, o programa dos aparelhos ideológicos.

A atuação do riso em Franklin Cascaes e Diego de los Campos é inquestionável, mas assume contornos nítidos e singulares. Ambos desarmam o real em prazer cômico. O primeiro faz do humor seu viés de crítica política, ataca seu objeto sem negá-lo em sua totalidade. Propõe o humor benévolo que longe de destruir seu objeto apenas o tensiona pela galhofa. O segundo desfere dardos de humor sarcástico contra o foco de sua crítica, revelando sua inconsistência real. Sua variante cômica é limítrofe ao cruel, pois foca o despotismo, a corrupção moral, social ou política, os vícios, a soberania corporativa, a inutilidade burocrática. É uma crítica demolidora que se denuncia com repulsa e desaprovação.

(RE)TRATO DE CANDIDATURA POLÍTICA

Toma-se de empréstimo de Georges Didi-Huberman à máxima que diz ser *preciso restituir aos restos seu valor de uso* (2015, p.133). Remontar os restos é oferecer legibilidade às sobrevivências. Cascaes manifesta, pelo cômico e pelo grotesco, uma definida posição crítica aos discursos de progresso profetizados entre as décadas de 1950 a 1970. Adolfo Sánchez Vázquez indica que a natureza do cômico não existe em si, mas está na relação com o homem, presente em uma realidade humana que possibilita a comicidade na vida real. O efeito do cômico, na arte e na literatura, associa-se a uma forma de prazer peculiar advindo da desvalorização daquilo que na realidade aparenta valor. E é nessa tipologia de humor, pela desvalorização do real, que reside a formulação crítica do cômico. Os desenhos de Cascaes, sobre bruxas e seus respectivos textos, testemunham a consolidação da modernidade e de seus hábitos na capital. O ar sério da crítica recai sobre costumes e modismos que chegam de empréstimo, possibilitados pelo advento de uma cultura massificada. É como se nunca fosse possível esquecer que cada novidade urbana implica um desaparecimento rural, restando ruínas.

Para Walter Benjamin a concepção crítica da mitificação do progresso



arma-se em torno de descortinar as camadas ideológicas que ofuscam a nefasta compreensão de que o progresso sempre fora um processo natural da evolução da história da humanidade. Buck-Morss lembra que *embora os mitos satisfaçam o desejo dos seres humanos por um mundo pleno de sentido, fazem-no ao preço de devolver-lhes este mundo sob a forma de um destino inescapável* (Buck-Morss, 2002, p. 107). As teorias do darwinismo social camuflariam, no percurso do progresso liberal, dois movimentos que iriam impulsionar a grande tempestade que a intuição lúcida de Benjamin previu: de um lado a fé cega da ciência na evolução tecnológica; de outro a classe burguesa que renunciou ao seu poder de crítica ao progresso.

As bruxas de Cascaes comprovam essa relação complexa com a modernização através da política. O debate encaminha-se ao entendimento de como o artista resolveu, nos anos de 1960, a equação de uma tradição ameaçada pelo rápido crescimento demográfico e de como misturou a velha tradição com a política governamentista. É importante compreender a visão que Cascaes tinha da política, sempre associando-a a intrigas e fofocas (Cascaes in O Estado, 1977, pp. 20-21).

A cidade está cheia de bruxas mexiriqueiras que vivem lançando fofocas e maledicência por todos os lados. E existem também muitos bruxos. Ali mesmo, no “senadinho”, tá cheio de bruxo. É fácil identificá-los: ficam em trincas, sempre fofocando. Mas um permanece meio afastado, prá captar tudo o que se passa ao seu redor. Se eu fosse o Prefeito teria feito o calçadão com pedra de ponta, prá correr com aquela bruxarada dali.

Sempre ao lado da *Madame Política*, Jânio Quadros é a personalidade de maior destaque, entre a classe bruxólica, que Franklin Cascaes arquiteta. Ao aludir à campanha eleitoral do político, Cascaes ficcionaliza, no desenho intitulado *Eis o cetro bruxólico utilizado por vós*, de 1961 (FIGURA 1), os símbolos nacionais utilizados por Jânio, bem como, as suas medidas presidenciais. Cascaes aproveita o mote da campanha de Jânio, a vassoura, para ressignificá-la no contexto de uma manifestação de bruxas (Cascaes in Araujo, 1978, pp. 47-48).

Em minha vida artística, Jânio Quadros com a vassoura – símbolo da sua campanha política – foi o bruxo mais autêntico que conheci. Naqueles comícios políticos achava muito importante toda a gente ostentar vassouras: bruxas velhas, bruxinhas novas, bruxos cultos e incultos. Logo tratei de documentar estas cenas bruxólicas, magníficas. Pois vassoura não é montaria de bruxas em seu estado fadólico? Eram verdadeiras procissões bruxólicas aqueles comícios. As cenas eram tão lindas e tocantes que eu ficava comovido quando as assistia. Pareciam cenas das épocas medievais onde tudo cheirava ao natural. E mais uma poesia folclórica nasceu naqueles dias.



Entre as excentricidades de Jânio estavam os famosos bilhetinhos com os quais tentava driblar a burocracia. *O presidente enviava ordens escritas de próprio punho a todos os lados. Parecia querer imitar Napoleão, dominando um aparato governamental pela simples força de sua personalidade* (Skidmore, 1988, p. 243). Skidmore aponta um descontentamento generalizado com a atuação de Jânio. Politicamente desvencilha-se dos aliados que lhe haviam apoiado na campanha presidencial, além disso, houve algumas medidas impopulares, entre as quais a proibição do jogo do bicho e do lança-perfume. Tais medidas foram troca para uma série de desenhos de Cascaes, como em *Viagem para a lua do jogo do bicho*, de 1962, em que os animais exilam-se na lua. Cascaes decepçiona-se com Jânio (Cascaes in Araujo, 1978, p. 48):

Logo depois o Prof. Jânio assumiu o governo – com um daqueles seus famosos bilhetes – ficariam proibidas em todo o Brasil: jogos de bicho, jogos pirotécnicos e rinhas de galo. Nesta ocasião os Estados Unidos estavam fazendo experimentos para lançarem o homem no espaço, para posteriormente tentarem a conquista da lua. Portanto, eu estudei o caso científico, bruxolicamente. Se os americanos utilizavam foguetes espaciais, eu poderia usar os foguetes pirotécnicos caboclos como força impulsionadora para ajudarem a vaca e o touro (nº 25 e nº 21) a levarem toda a bicharada à lua, a fim de tentar vida nova, porque aqui não dava mais Jânio ficou metamorfoseado em vassoura, governando o Brasil.

Cascaes foi impelido à montagem, ficcionalizando nas dobras da licença poética da etnografia tempos e relações heterogêneas. Imbuído da crítica política, o artista faz sobreviver pela alegoria, os tradicionais causos de bruxas, tão legítimos na experiência memorial das comunidades rurais da capital. Aproveita-se do inexplicável sucesso meteórico de Jânio Quadros e redimensiona seu retrato como fenômeno aurático, um eco dos contos fantasmagóricos sobre bruxas. Acredita, o artista zombeteiro, que sem o apoio sobrenatural da *categoria bruxólica* jamais Jânio Quadros avistaria o espectro da vitória presidencial.

A noção operatória do riso, articulado por Cascaes, está no *sub-ridere*, rir por baixo, um humor que reside numa espécie de compaixão que se move entre o riso e o pranto. Rir para não esquecer, tal como a potência de um relâmpago cuja fulguração permite a revelação da imagem obscura prestes a desaparecer. Jânio foi essa imagem tomada por Cascaes em acontecimento luminoso, um retrato que surge pelo riso, mas que se eclipsa em simples rosto político quando é tragado pela escura amnésia da memória histórica.

Enquanto o humorista cômico desfruta seu objeto com certa simpatia, o olhar satírico não cede lugar à tolerância, ao invés, perturba seu espectador.



A grande característica do prazer rísico entra em questão: a desvalorização do objeto real. Nada se oculta ao desvelamento crítico do satírico, e nessa vertente tão prodigiosa do julgamento, Diego de los Campos consolida seu campo de atuação cômica. O artista uruguaio persegue, nos mínimos detalhes fisionômicos, a imagem do presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, associando semelhanças arbitrárias ao rosto do presidente brasileiro Michel Temer e ao âncora, da comunicação televisiva nacional de maior audiência, William Bonner.

Diego de Los Campos, na série de retratos *Al Capony is back*, opera um jogo pictolinguístico a partir do franco dizer cuja crítica desenvolve-se clara e abertamente. Declara Diego de los Campos (2017, s/p):

Este é o verdadeiro tempo dos Al Caponeis.

Seu glamouroso retorno ficou mais que evidente.

Uns foram eleitos com a ajuda de animais da sua mesma espécie.

Outros, abriram seu caminho mexendo a destra e sinistra seu rabo perfumado.

Desde seus palacetes de cristal, os Al Caponeis lutam pela alcaponificação do universo.

Eles estão aí; mugindo, zurrando e até relinchando.

Suas línguas compridas atravessam os séculos e pronunciam palavras que gelam nossas espinhas.

Atuam como se não soubessem que estão mortos.

Griogenizados, divertem-se surfando a nova onda da lama tóxica conservadorizante.

Al Capony is Back.

E nós?

Estamos fritos!

De forma comparativa, tal qual um perito de prosopografia, Diego coleta, analisa, codifica, decodifica padrões e vestígios, evidenciando semelhanças ou diferenças, nas imagens políticas das celebridades mencionadas, através dos seus aspectos físicos, gestuais e vestimentares. Aventa-se que Diego testa a consolidada estrutura metodológica-científica da representação facial humana (RFH) – utilizada na busca de identificação de criminosos – enquanto comunicação visual corporativa de candidatos políticos. Através de seu estudo sistematizado, o artista percebe a existência de uma aparência soberana que se repete e se afirma



como regime ótico (Figura 2). Esse código manifesta-se como um símbolo, meticulosamente arquitetado por consultores de imagem que testam estratégias de marketing pessoal. Sem dúvida, a invenção de certo gosto não se originou como advento da indústria capitalista nesse século, mas sedimentou o que hoje ouvimos pela expressão *homo aestheticus*.

Relata Diego de los Campos, ao propor questionamento sobre a nossa atualidade política, que os protagonistas desse cenário devem a Al Capone certa sofisticação visual. Esse motor estético, que se confirma pela alfaiataria, pelo bronzamento artificial, por uma cuidadosa cartela *pantone*, reverbera um padrão que é menos idiossincrático e mais corporativo, pois o retrato político é em primeira grandeza o símbolo de uma marca (Figura 3). A final, pergunta o artista, qual é o conteúdo de uma marca? Por não ter conteúdo, sua existência define-se por um sistema que precisa, através de uma suposta crise, expandir-se. Vive-se em um sistema predatório em que os representantes são menos carismáticos e mais parasitários, todavia, não deixam de ser propagandísticos.

E pensando nisso o que a gente pode fazer? Essa é a questão do artista, ou do sindicalista (coisa que já não existe mais) ou do professor. Como nós que não somos marcas que não somos nada ao lado desses poderosos, como respondemos a isso aí? Como você responde a uma mensagem unilateral? Não tem como dizer: estou contra isso aí! É uma propaganda que insiste. Somos bombardeados. O cidadão não tem direito de resposta. É uma mensagem unilateral. Na arte o artista tem essa possibilidade de criar uma contra imagem, ou seja, uma imagem que vai no sentido contrário dessa imagem bombardeada pelas mídias. Eu acho que a melhor forma de fazer isso é com o humor. O humor funciona como uma porta de entrada, uma porta, digamos, de aparente entrada fácil (Campos, 2018, entrevista).

Os sugestivos *Al Caponeis*, de Diego de los Campos – de anatomia anômala, porém apresentados em *haute couture* – respondem à condição do ridículo que é a política. Aparecem, às vezes, com nariz em riste farejando o vil metal, outras com a fisionomia de pônei, lembrando que o sonho americano inicia-se pelas propagandas infantis. *Al Capony, is back* retorna ao cenário das manifestações panfletárias virado de costas, eis a crise ética, segundo Diego:

O que me chama muita atenção com os cartazes políticos e com a publicidade política é que as pessoas estão rindo. Então, imagina o prefeito da cidade canalizar o esgoto, não é charmoso, isso não aparece, está embaixo da terra. Não tem nenhuma placa dizendo esgoto Hercílio Luz. Por aqui passa o esgoto Gean Loureiro. Isso é colocar o seu nome à merda (Campos, 2018, entrevista).

Quem seria Hercílio Pedro da Luz (1860-1924)? Além de engenheiro e



figura política, cujo nome jaz em dois importantes monumentos da capital, foi, em 1894, por voto direto, o primeiro governador republicano do Estado de Santa Catarina. A ponte – ícone da política progressista que se alardeava pelo país – teve seu impulso de edificação, em 1922, pelo incentivo do seu homenageado. Já, a avenida do saneamento, batizada com o mesmo nome do protagonista em questão, contribuiu com o embelezamento da cidade aos moldes da modernização importada de Paris. Se toda beleza esconde sua face aterradora, hoje o nome Florianópolis soterra o esgoto de sua história. Hercílio Luz sancionou, três dias depois da sua posse, o rebatismo de Desterro – num ato político contra os insurgidos seis meses em que a Capital asilou o revolucionário Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil – em homenagem a Floriano Peixoto.

Na voz de Diego de Los Campos encontra-se um frêmito que nos foi alertado por Franklin Cascaes e por outros sussurros executados nas letras mortas do progresso histórico. Seriam esses, os artistas, os homens batedores que andam sempre à frente, como se estivessem *além do front da humanidade, para determinar o que nas coisas do mundo pode ser favorável ao homem ou pode lhe ser hostil?* (Foucault, 2011, p. 146).



Fig. 1 Franklin Cascaes: Eis o cetro bruxólico utilizado por vós, 1961, 43,8 x 66,0 cm. Fonte: Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes. Museu Oswald Rodrigues Cabral, UFSC.





Fig. 2 Diego de los Campos: *Al Caponei beauty*, 2017, 56 x 40 cm. Fonte: Acervo do artista.



Fig. 3 Diego de los Campos: *Al Camoney*, 2017, 56 x 40 cm. Fonte: Acervo do artista



REFERÊNCIAS

ARAUJO, Adalice Maria de. *Mito e magia na arte catarinense*. Franklin Cascaes & Eli Heil. [Separata da tese *Mito e magia na arte catarinense*]. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas I. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*. Walter Benjamin e o projeto das passagens. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: Argos, 2002.

CAMPOS, Diego de los. *Exposição Al Capony is back*. Florianópolis: Departamento de Cultura e Eventos, UFSC, 2017. Disponível em: <https://diegodeloscamos.wordpress.com/>. Acessado em: 13 de maio de 2018, 20:00.

_____. Entrevista concedida à autora do texto, no ateliê do artista, dia 7/05/2018.

CASCAES, Franklin. A bruxóica magia da ilha. *Jornal O Estado*. Florianópolis, 07 ago. 1977. Especial, p. 20.

_____. Com Bruxas. *Jornal O Estado*, Florianópolis, 04 nov. 1978. Edição comemorativa a Franklin Cascaes.

_____. *Franklin Cascaes*: vida e arte e a colonização açoriana. [Entrevistas concedidas e textos organizados por Raimundo Caruso]. 2 ed. revista. Florianópolis: Editora da UFSC, 1989.

_____. *O universo bruxóico de Franklin Cascaes*. [Catálogo da exposição itinerante]. Florianópolis: SESC; Museu Universitário, UFSC, [2002].

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984). Tradução Eduardo Brandão. SP: Martins Fontes, 2011.

_____. *A hermenêutica do sujeito*: curso no Collège de France (1981-1982). SP: Martins



Fontes, 2010.

_____. *Do governo dos vivos*: curso no *Collège de France* Tradução Eduardo Brandão. SP: Martins Fontes, 2014.

_____. *O governo de si e dos outros*: curso no *Collège de France* (1982-1983). Tradução Eduardo Brandão. SP: Martins Fontes, 2010.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco, 1930-1964*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Convite à estética*. RJ: Civilização Brasileira, 1999.



AS REPRESENTAÇÕES DA LUTA DE CLASSES E GÊNEROS EM HENFIL E QUINO

Renato Fonseca Ferreira

Mestre em Cultura Visual pela Universidade federal de Goiás, Especialista em Cultura e Criação pela Faculdade SENAC e Graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás. Coordenador do Curso Superior Tecnológico em Design Gráfico da Universidade Paulista e docente pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

Resumo: O presente trabalho focaliza a produção de cartuns e tiras cômicas de cunho político executadas pelos cartunistas *Henfil* e *Quino*, tendo como referência os principais acontecimentos ocorridos relacionados à memória, representação de classes, identidade social e gênero. O estudo é um desdobramento de minha pesquisa elaborado para defesa da dissertação de mestrado. Como metodologia foram utilizados os pressupostos teóricos da Análise de Discurso francesa e os conceitos expostos por Orlandi (1992; 2009), trabalhando o cartum e as tiras como uma linguagem iconográfica através da concepção do silêncio situado entre o dito e não-dito.

Palavras-chave: *Henfil*, *Quino*, luta de classes, gênero

THE REPRESENTATIONS OF FIGHTING CLASS AND GENDER IN HENFIL AND QUINO

Abstract: The present work focuses on the production of cartoons and comic strips of a political nature carried out by the cartoonists *Henfil* and *Quino*, with reference to the main events related to memory, class representation, social identity and gender. The study is an unfolding of my research designed to defend the master's dissertation. As a methodology, the theoretical assumptions of French Discourse Analysis and the concepts presented by Orlandi (1992, 2009) were used, working the cartoons and strips as an iconographic language through the conception of the silence between the said and unsaid.

Keywords: *Henfil*, *Quino*, class struggle, genre



INTRODUÇÃO

O presente trabalho focaliza a produção de cartuns e tiras cômicas de cunho político executados por *Henfil* e Quino veiculadas nos principais periódicos como *O Pasquim* e o *El Mundo* tendo como referência os principais acontecimentos ocorridos relacionados à memória, a representação de classes, a identidade social e gênero.

A escolha de *Henfil* e *Quino* justifica-se devido à representatividade que estes cartunistas exercem no âmbito da produção em humor gráfico no Brasil e na Argentina, principalmente durante os anos das ditaduras. Logicamente, há outros cartunistas que contribuíram para a constituição do humor gráfico, porém tanto *Henfil* quanto Quino representam o amadurecimento do humor gráfico através de uma nova geração, na qual este estudo contará com uma análise de 5 cartuns produzidos por eles.

Esta pesquisa visa elucidar como o cartum político cria múltiplos pontos de vista a respeito do tratamento das questões políticas, de classes e de gênero dos comportamentos de seus representantes, utilizando o humor para construir um discurso crítico e como mecanismo de projeção de uma ideologia.

Por meio do conceito de hegemonia e formação do intelectual orgânico, formulado por Gramsci (2003) e as relações entre política e sociedade no materialismo histórico, destacamos as relações entre infraestrutura e superestrutura nas representações de *Henfil* e Quino e as denúncias oriundas delas. Assim, podemos mencionar através das imagens, a necessidade de mudança histórica na passagem para uma nova ordem social. As transformações sociais denunciadas por meio dos cartuns e das tiras cômicas, podem revelar o processo de desmantelamento da velha ordem e reposição da hegemonia e da dominação burguesa que são caracterizados no conceito de revolução passiva (Maciel, 2010).

O humor atribuído aos vários gêneros do humor-gráfico tais como: caricatura, charge, cartum, tiras cômicas, entre outros, torna-se principal fundamento de crítica política e, portanto, necessário realizar uma abordagem em torno deste assunto. Segundo, Minois (2004) o humor escapa a definições, porém adquire formas típicas de uma determinada nação e cultura contribuindo para formas diferenciadas de humor: humor americano, humor alemão, humor inglês etc. A linguística aponta o humor num discurso como forma de não dizer ou



silenciar algo (Orlandi, 2009).

AS REPRESENTAÇÕES DA LUTA DE CLASSES E GÊNEROS EM HENFIL

Henrique de Souza Filho, o *Henfil*, nasceu em 5 de fevereiro de 1944 em Ribeirão das Neves – MG, atuando como cartunista, jornalista e escritor. Em 1964, quando, a convite do editor e escritor Robert Dummond, começou a trabalhar na revista *Alterosa*, de Belo Horizonte, criando “*Os Franguinhos*” (Centro Cultural São Paulo, Gibiteca *Henfil*, 2018). Em 1965, colaborou com o jornal *Diário de Minas*, produzindo caricaturas políticas. Em 1967, criou charges esportivas para o *Jornal dos Sports*, do Rio de Janeiro. Também teve seu trabalho publicado nas revistas *Realidade*, *Visão*, *Placar* e *O Cruzeiro* e a partir de 1969, passou a colaborar com o *Jornal do Brasil* e com *O Pasquim*.

O posicionamento político de *Henfil* pode ser percebido não apenas nas representações gráficas que ilustram diversos acontecimentos sobretudo durante a ditadura no Brasil, mas também em seu engajamento na resistência, na luta pelas Diretas Já, apoio à redemocratização e anistia dos presos políticos. Seus personagens: Graúna, Capitão Zeferino, o Bode Orelana, Os Fradinhos, entre outros, possuem características nacionais e fazem parte da renovação do desenho humorístico e dos quadrinhos nacional em um momento que o mercado norte-americano dominava a distribuição (Centro Cultural São Paulo, Gibiteca *Henfil*, 2018).

Quando mencionamos a luta de classes nas representações de *Henfil*, procuramos identificar os agentes construtores de sentido no materialismo histórico, numa luta contínua de oprimidos contra opressores por meio de um viés humorístico. O humor no século XX, por sua vez, é refinado, deixando algo implícito, quase sempre recorrendo à memória, assim,

O humor serve, na verdade, de máscara: ele permite expressar o inconfessável sob uma forma socialmente aceitável e que se liberte das amarras de uma cultura que é, por outro lado, valorizada. O humor tem, assim, um aspecto liberador e igualmente catalisador da situação [...] O humor é um procedimento de dessacralização, de desencantamento parodístico: ele implica a dúvida, o ceticismo, a precariedade; contudo, não veicula nenhuma intenção sacrílega e blasfematória. (Minois, 2003, p. 565).

Segundo Engels (1982), a luta de classes está relacionada ao desenvolvimento histórico da humanidade. Afinal, a evolução da sociedade só se



concretizou através da produção material para satisfazer suas necessidades básicas e os partidos são expressões políticas dessas mesmas classes:

Por isso, nesse ponto, o método materialista com muita frequência terá de se restringir a derivar os conflitos políticos de embates de interesses das classes sociais e frações de classes resultantes do desenvolvimento econômico, as quais podem ser encontradas na realidade, e a provar que os partidos políticos individuais são a expressão política mais ou menos adequada dessas mesmas classes e frações de classes (Engels, 1982, p. 200)

Esta alusão entre expropriados e expropriadores pode ser percebida no personagem Orelhão (fig. 1) criado em 1983. Ele é operário, representante do movimento sindicalista, e está quase sempre numa atitude de ouvinte, como seu próprio nome indica, apresentando críticas à economia, à cidade, à realidade social ou à política através deste posicionamento (Acervo O Globo, 2018).

Nesta imagem, *Henfil* apresenta os conflitos de interesses do campesinato e das autoridades – ou dos representantes delas – reforçado pela linguagem verbal: “Reforma agrária se escreve com 38 ou 45?” O humor gerado reside em torno do núcleo verbal e da maneira como o primeiro indivíduo segura a arma, fazendo alusão a um lápis. O segundo indivíduo não manifesta reação, permanecendo a dúvida em torno da indagação do primeiro. A resposta está subentendida, pois refere-se à violência, ou seja, reforma agrária não ocorrerá pois representa ameaça contra os interesses de uma classe dominante: a latifundiária. Embora não seja evidente, esta constatação está implícita ou não-dita, uma vez que a reforma agrária implica na concessão de direitos à posse de terra para os camponeses, porém o Estado burguês não irá conceder tal acesso, uma vez que a prestação de serviços aos latifundiários e empresários capitalistas ainda é lucrativa.

Henfil afirma por meio dos silêncios ou do dito e o não-dito que não haverá mudanças entre burguesia e campesinato, há apenas a manutenção dos privilégios da primeira sob os meios coercitivos que garantem a perpetuação das desigualdades.

Nos pressupostos de Orlandi (1992, 2009) há uma relação entre o dito e o não-dito produzido no interior dos textos verbais e cuja relação tem sido objeto de diversos teóricos da Linguística. Dentre eles, Orlandi baseia-se em Ducrot (1987), que investiga as distinções entre o pressuposto (aquilo que é dito), o posto (aquilo que não é dito, mas aparece de forma implícita) e o subentendido (aquilo não é dito):

[...] o subentendido permite acrescentar alguma coisa “sem dizê-la, ao mesmo tempo



em que ela é dita”. Apesar de algumas analogias, a situação é bastante diferente para o pressuposto. Este pertence plenamente ao sentido literal. (Ducrot, 1987, p. 19).

Entre as concepções do dito e do não-dito nos discursos, Orlandi (2009) cita outra forma de trabalhar o não-dito na Análise de Discurso. Trata-se do *silêncio* (Orlandi, 1992). O silêncio não no sentido de qualidade física, mas como um lugar “de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido” (Orlandi, 2009, p. 83). O silêncio, segundo Orlandi, nunca é implícito, ou seja, ele não depende daquilo que é dito, mas daquilo que é “apagado, colocado de lado, excluído, ele não deriva do sentido das palavras” (D’Athayde, 2010, p. 53). O silêncio indica que o sentido pode ser outro.

Na fig. 2 acompanhamos um plano sequência composto por sete quadros nos quais o discurso se desenvolve. O Fradim é um dos personagens criados por *Henfil*, composto por dois frades – Baixinho e Cumprido – que fazem críticas à moral, à Igreja Católica e as convicções políticas e, a partir da imagem, podemos elaborar algumas proposições:

O fradim apresenta-se como “cumunista”, logo percebemos uma contradição entre a posição religiosa e a posição política. O cartunista também utiliza uma linguagem informal, denotando desprezo pelo outro;

A indumentária do outro indivíduo – terno e gravata – indica um posicionamento social diferente, deduzindo que ele possa ser um empresário capitalista devido a sua reação ao toque “cumunista”.

Temos assim uma possível oposição proletariado x burguesia uma vez que o fradim representa as concepções ideológicas de *Henfil*. A reação do sujeito indica o receio da desintegração do sistema capitalista vigente, já que ele é o próprio representante desta classe e defende a manutenção do equilíbrio econômico e competitivo.

O sorriso sarcástico do fradim demonstra a intenção de desestabilizar a ordem social competitiva, estabelecendo um clima de tensão entre eles. A solução viável pelo empresário capitalista, ao lavar as mãos, é uma tentativa de se livrar do contato comunista como se o mesmo fosse uma doença contagiosa. Essa atitude é uma forma de afrontar a burguesia e o *status quo* vigente, contrário a organização do proletariado no século XIX. Marx & Engels (1982), ao analisar as revoluções de 1848-49 na Alemanha, cita a formação de uma união entre o proletariado e a burguesia, estendendo-lhe as mãos e promovendo a conciliação. Esta união



apenas esconderia seus reais interesses e desfavorecer a classe trabalhadora. Segundo Marx & Engels (1982), para adquirir hegemonia, a organização do proletariado precisa ocorrer por meio da política. Neste caso não há consenso, apenas repulsa.

A próxima análise (fig. 3) trata-se de um grupo de três crianças indignadas, as quais concedem entrevista a um repórter (Orelhão). A indignação das crianças é denotada pela expressão facial e corporal – sobrelhas franzidas, bocas cerradas e mãos apoiadas na cintura, seguida do relato da criança ao microfone do repórter.

No encerramento da afirmação do cartum, deduzimos que se refere a um acontecimento real, relacionado à mendicância infantil, mas não necessariamente a um tempo-espaco utilizando figuras de conhecimento público e pode ser interpretado em diferentes épocas, pois trata-se de uma realidade social presente no cotidiano dos cidadãos das grandes cidades. O cartum nos remete ao conceito de Gramsci relacionado ao fetiche do Estado – aquele que é paternalista e proporciona direitos, mas também ao Estado autocrata (Fernandes, 1987) – aquele que possui privilégios para a acomodação de interesses burgueses e superexploração da força de trabalho. Em ambas as definições percebemos a miséria gerada pela desigualdade social como instrumento de manter o domínio estabelecido sobre as classes dominadas, numa espécie de ciclo. Podemos recorrer também a Engels (1982) quanto às formas de dominação burguesa que inviabilizam o desenvolvimento da classe proletária.

Lembramos que o termo “proletário” foi utilizado inicialmente durante o Império Romano para se referir aos cidadãos que não tinham propriedades, cuja finalidade era gerar proles para arregimentar o exército imperial. O termo sempre teve utilização depreciativa até o século XIX, quando passou a designar uma classe de trabalhadores urbanos. A imagem (fig. 5) pode representar essa característica dúbia do termo: o grupo de crianças que representam a prole dos pais, criados para engrossar não mais as fileiras do exército, mas o aumento dos casos de mendicância para colaborar nas despesas familiares. Entretanto, o termo também representa os filhos de proletariados urbanos desempregados ou com rendas insuficientes, ou seja, também representam uma classe em si.

É neste universo lúdico que se manifestam o imprevisível, o imprevisível, o não-dito e os silêncios que, conseqüentemente, produziram os efeitos de humor (D'Athayde, 2010). Os efeitos de sentido são percebidos através das metáforas que se manifestam em um plano humorístico como uma condição de deixar o



não-dito e o silêncio como um equívoco proposital, um espaço de deslocamento, de transformações e de realocações de novos sentidos.

AS REPRESENTAÇÕES DA LUTA DE CLASSES E GÊNEROS EM QUINO

Joaquín Salvador Lavado conhecido pelo apelido *Quino*, nasceu na província de Mendoza, na Argentina, em 1932, tendo feito sua primeira publicação no semanário *Esto es*, de Buenos Aires e posteriormente em outras editoras como: *Usted*, *Panorama*, *Adam*, *Atlántida*, *Che*, jornal *Democracia*, entre outras (Quino, 2018). Em 1963, publica seu primeiro livro: *Mundo Henfil* e, a partir de 1965, o periódico *El Mundo* publica as tiras de *Mafalda*, sua principal personagem (Quino, 2018).

Nesta parte do estudo, propomos uma análise de duas tiras da *Mafalda*, numa tentativa de construir um discurso crítico relacionado a uma espécie de responsabilidade artística que, confere ao autor um engajamento político.

Nas tiras, *Mafalda* levanta questionamentos envolvendo aspectos sociais, econômicos e políticos e, embora não estabeleça um período temporal específico, possui características atuais marcantes sobretudo aquelas relacionadas a escassez de recursos e diferenças econômicas. Logo, *Mafalda* propõe uma reflexão de classes a partir de seu universo lúdico, como percebemos na fig. 4. O processo de conscientização das massas pode ser compreendido através da interpretação da *Mafalda* ao associar o dedo indicador da mão com o indicador de desemprego. A imagem é dividida em quatro quadros:

O primeiro introdutório, sobre a importância do dedo indicador;

O segundo já demonstra a utilidade do dedo indicador para o empresário capitalista. O movimento dele indica a demissão de três mil operários;

O terceiro quadro, traz o momento em que *Mafalda* compreende a importância do dedo indicador;

O quarto e último quadro, *Mafalda* deduz que o dedo indicador é o indicador de desemprego.

Desta forma, a tira realiza uma crítica aos índices de desemprego e a atitude do empresário capitalista que demite massas de operários em detrimento de interesses pessoais ou corporativistas. A luta da classe operária contra a exploração



capitalista é política (Marx, 2012), portanto essa luta é consciente, mas sob o ponto de vista da personagem, é apenas uma observação do poder que a burguesia exerce sob o proletariado. Utilizando a necessidade da classe trabalhadora como condição de barganhar vantagens. Mais uma vez a tira apresenta características universais e extremamente atuais no que refere aos interesses do proletariado, pois na “sociedade atual, os meios de trabalho constituem monopólio da classe capitalista; a dependência da classe trabalhadora, condicionada por esse fato, é a causa da miséria e da servidão em todas as suas formas” (Marx, 2012 p. 87.)

Ainda:

Os interesses da classe trabalhadora são os mesmos em todos os países com modo de produção capitalista. Com a expansão do intercâmbio mundial e da produção para o mercado mundial, a situação dos trabalhadores de cada um desses países torna-se cada vez mais dependente da situação dos trabalhadores nos outros países (Marx. 2012, p. 92)

A imagem seguinte (fig. 6) apresenta um discurso diferente, criticando o posicionamento da mulher na sociedade. A tira novamente é dividida em quatro quadros:

No primeiro quadro, Susanita apresenta suas concepções a respeito conformismo feminino quanto a opinião e a educação das gerações anteriores.

No segundo quadro, Susanita estabelece diferenças entre a geração de sua mãe com a sua, enfatizando o avanço tecnológico.

No terceiro quadro, Susanita apresenta um discurso de superação e mudança. *Mafalda*, que permaneceu ouvindo nos últimos dois quadros, apresenta um sorriso mais largo e o ângulo do desenho muda, para valorizar a altivez de Susanita.

O último quadro fornece o elemento humorístico, ou seja, o discurso de Susanita apresenta interpretações distorcidas do empoderamento feminino. Ela apenas reforça o conservadorismo, enquanto *Mafalda* decepciona-se com a amiga.

Percebemos que as concepções de Susanita possuem um caráter altamente conservador e burguês devido aos elementos apresentados, reforçados pelas características da personagem. Embora não tenha reações ou diálogos, *Mafalda* possui um comportamento diferente, pois os antagonismos presentes nas discussões de gênero e classes resultam em uma luta de opressores x oprimidos. Toda a trajetória da *Mafalda* se assemelha a alguns pontos discutidos por Marx



(2012, p. 92) em relação às atribuições do Partido Socialdemocrata, representando um combate:

[...] portanto, não por novos privilégios e imunidades de classe, mas pela abolição do domínio de classe e das próprias classes e por iguais direitos e iguais deveres para todos, sem distinção de sexo e ascendência. Partindo dessa concepção, ele combate na sociedade atual não apenas a exploração e a opressão do trabalhador assalariado, mas toda forma de exploração e opressão, seja ela voltada contra uma classe, um partido, um sexo ou uma raça.

Assim, ainda que as relações de classes não sejam abordadas diretamente, as tiras apresentam outra dimensão do silêncio, remetendo a uma incompletude, onde “todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer” (Orlandi, 1992, p. 12) e a utilizando-se de uma carga simbólica para correlacionar com os acontecimentos. É a partir da construção alegórica do interesse de Susanita pela ciência, uma metáfora da subserviência feminina, é que observamos mais uma vez a presença do silêncio (Orlandi, 1992) produzindo este deslocamento de sentido.

CONCLUSÃO

Orlandi (2009) se refere ao dito e ao não dito – ou o silêncio, conforme afirmamos anteriormente, nos discursos como meio de dizer algo nas entrelinhas, podendo possuir dois ou mais significados. A ideologia presente nas tiras e nos cartuns fazem parte da constituição do sentido e é um reflexo das formações ideológicas do sujeito do qual fala Fiorin (2001) e logo, estas formações ideológicas “correspondem a uma formação discursiva, que é um conjunto de temas e de figuras que materializa uma dada visão de mundo” (Fiorin, 2001, p. 32). Logo, a ideologia presente na tira aproxima-se das concepções marxistas, da luta de classes.

Sendo assim, entendemos que a ideologia exposta nas tiras e nos cartuns, utilizando o discurso humorístico, possui relação com as visões de mundo do autor, a qual descrevem Fiorin (2001) e Pêcheux (1987) como formações ideológicas que são apreendidas ao longo da existência através da língua inserida em um curso sócio histórico. A ideologia é uma espécie de “consciência” de um grupo ou classe (Van Dijk, 2008), ela é adquirida por meio de instituições como o Estado, a família, a Igreja e os meios de comunicação.

Henfil e Quino podem ser considerados os intelectuais orgânicos da classe



trabalhadora devido às circunstâncias – aos recentes mecanismos de dominação e os novos comportamentos da sociedade, às suas convicções político-partidárias e as representações que procuram levar críticas às mais diversas instituições, distanciando-se do positivismo cientificista:

Todo grupo social, ao nascer do terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria também, organicamente, uma ou mais camadas de intelectuais que conferem homogeneidade e consciência da própria função não apenas no campo econômico, como também no social e político: o empresário capitalista gera junto consigo o técnico da indústria, o cientista da economia política, o organizador de uma nova cultura, de um novo direito etc. (Gramsci, 1996, p. 1.513)

Entende-se por orgânico estes novos intelectuais que acompanham as dinâmicas da sociedade e possuem o conhecimento científico, filosófico e da ação política, numa relação interdisciplinar entre as questões trabalhistas e humanidades, pois fazem parte da mesma realidade, criando uma base educacional e formativa democrática sob um conceito de hegemonia (Semeraro, 2006).

Devemos destacar que a capacidade intelectual não é monopólio dos dois cartunistas pois há uma reciprocidade entre o observador e o observado, entre sujeito e leitor, estabelecendo uma relação dialética na qual o sujeito aprende, apreende e ensina ao mesmo tempo. A relação do intelectual orgânico com as identidades sociais pode ser entendida como o indivíduo que se autoreconhece em uma determinada classe. As representações de *Henfil* e *Quino* estão inter-relacionadas com saberes, ideologias e marcadas por dialogismos, produzindo novos significados por meio da linguagem verbal e visual. Ferreira (2004, p. 47) “considera a identidade como uma referência em torno da qual o indivíduo se autorreconhece e se constitui, estando em constante transformação e construída a partir de sua relação com o outro”.

Percebemos que os cartuns de ambos levantam questões sociais relacionadas às diferenças de classes, que utilizam o humor para constituir o elemento reflexivo ou crítico nas propostas. As representações de gênero em *Henfil*, por meio de seus personagens, ainda se manifestam sob uma perspectiva masculina e não realizam confrontos com o gênero feminino. O que difere de *Quino*, cuja personagem realiza diversas reflexões sobre as relações sociais, a luta de classes e o posicionamento da mulher na sociedade.

Podemos entender que a acidez contida nas representações de *Henfil* possui um caráter mordaz, com uma intensa necessidade de fundamentar suas



bases na luta do movimento trabalhista. A crítica social e política incorporaram-se no cartum como uma ferramenta revolucionária que transitou nas vanguardas artísticas – sobretudo na América Latina – identificadas como uma forma de protesto e resistência sociopolítica.

Com relação a *Quino*, as proposições de *Mafalda* possuem uma característica mais ponderada, porém não menos eficaz do ponto de vista da reflexão. O comportamento de sua personagem é um desdobramento da ideologia de *Quino* e suas tiras cômicas quase sempre são compostas por uma mensagem linguística – com introdução, desenvolvimento e conclusão – como forma de identificação da situação ou personalidade, participando como estrutura de mediação na comunicação da imagem e constituindo-se também como elemento humorístico parcial ou total, porém não é um fator exclusivo de orientação de sentido. Os cruzamentos entre os discursos presentes na *Mafalda* ultrapassam as simples questões familiares ou regionais. As preocupações demonstradas pela menina envolvem questões globais sobre um prisma que ainda conserva a ingenuidade infantil.

O cartum político, em geral, possui em sua estrutura um discurso ideológico que revela o ponto de vista de seu autor e a maior parte dos cartuns de *Henfil* e *Quino*, apresentados neste estudo, a relação figura/fundo é diluída, pois a própria figura assume a posição principal de atenção ou ponto de fuga proporcionando ênfase a esta. O plano de fundo não recebe praticamente nenhum recurso de ornamentação, objetivando o destaque da figura como meio de concentração da crítica.

O não-dito e os silêncios incluídos no interior do cartum e das tiras cômicas são vistos como agentes fundadores de sentido que se fundamentam em uma estética da contradição no ambiente criado por *Henfil* e *Quino*. Através do discurso humorístico criam-se alegorias que contradizem o que realmente corresponde à realidade, dizendo algo por meio de entrelinhas, deixando implícito certas impressões. O silêncio pode ser um lugar de discordância, resistência ou concordância, criando um universo lúdico dentro de uma lógica própria do humor gráfico: o exagero, a desproporção e a formalização com o grotesco.





Figura 1. Henfil, Orelhão. Fonte: Folha Uol.



Figura 2. HENFIL. A volta do Fradim. Fonte: São Paulo - Geração Editorial, 1993





Figura 3. HENFIL. Orelhão. Fonte: Universo HQ



Figura 4. Quino. Mafalda. Fonte: Toda Mafalda, 2012



Figura 5. Quino. Mafalda. Fonte: Toda Mafalda, 2012



REFERÊNCIAS

ACERVO O GLOBO. *Na estreia de Henfil no GLOBO, o operário Orelhão ironiza o Dia do Trabalho*, O Globo, São Paulo, jul. 2013. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/charges-e-humor/na-estreia-de-Henfil-no-globo-operario-orelhao-ironiza-dia-do-trabalho-9041508#ixzz54TdyW6m2> Acesso em: 17 jan. 2018.

BATISTA, Adriana Danielski. *Interação de vozes em Mafalda*. Anais do SITED Seminário Internacional de Texto, Enunciação e Discurso Porto Alegre, RS, setembro de 2010 Núcleo de Estudos do Discurso Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Disponível em <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/sited/arquivos/AdrianaDanielskiBatista.pdf> Acesso em: 25 de jan. 2018, às 19hs.

CENTRO CULTURAL. Gibiteca *Henfil*. São Paulo, jan. 2018. Disponível em : <http://www.centrocultural.sp.gov.br/gibiteca/Henfil.htm> Acesso em 11 jan. 2018.

D'ATHAYDE, E. M. *Entre o dizer e o não-dizer*: a charge política e a relação com o silêncio. Pelotas: Universidade Católica de Pelotas-RS, 2010. 111 f.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.

EAGLETON, Terry. *Ideologia uma introdução*. Trad. Silvana Vieira, Luís Carlos Borges. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2010.

ENGELS, Friedrich. Introdução à edição alemã de 1895 de “As lutas de classes em França de 1848 a 1850 de Karl Marx”. In: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Obras escolhidas*. Tomo I. Lisboa/ Moscou: Avantel/ Progresso, 1982, p. 189-208.

FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1987

FERREIRA, Ricardo Franklin. *Afro-descendente: identidade em construção*. São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2001. p. 11; 33, 41-42.

GRAMSCI, A. *Quaderni del carcere*. Turim: Einaudi, 1975.

_____. *Lettere dal carcere: 1926-1937*. Palermo: Sellerio, 1996. 2v



_____. *A imagem e sua interpretação*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2003.

MACIEL, David. Notas sobre revolução passiva e transformismo em Gramsci. *História Revista*, Goiânia, vol. 11, n° 2, p. 273-299, jul/dez 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/historia/article/viewFile/9063/6257>> Acesso realizado em 10 jan. 2018.

MAFALDA ONLINE. *Os protagonistas*. Brasil, jan. 2018. Disponível em: <http://www.mafalda.net/index.php/PT/os-protagonistas> Acesso em: 21 jan. 2018.

MARX, Karl. *Crítica ao Programa de Gotha*. São Paulo: Boitempo, 2012.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. “Mensagem da Direção Central da Liga dos Comunistas”. In MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Obras Escolhidas*, Tomo I. Lisboa/ Moscou: Avante!/ Progresso, 1982, p. 95-136.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

O GLOBO. *Os personagens de Henfil*. São Paulo, jan. 2018. Disponível em: https://infograficos.oglobo.globo.com/cultura/os-personagens-de-Henfil/fradim-10827.html#description_text Acesso em 10 jan. 2018.

ORLANDI. Eni P. *Análise de Discurso*. 7 ed. Campinas: Pontes, 2009.

_____. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni Orlandi. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1987.

QUINO. *Biografia*. Buenos Aires, jan. 2018. Disponível em: <http://www.quino.com.ar/biografia/> . Acesso em: 18 jan. 2018.

QUINO. *Toda Mafalda*. 2.ed. São Paulo: Marins Fontes, 2010.

SEMERARO, Giovanni. *Intelectuais “orgânicos” em tempos de pós-modernidade*. Cad. Cedes, Campinas, vol. 26, n. 70, p. 373-391, set./dez. 2006. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/%0D/ccedes/v26n70/a06v2670.pdf> Acesso em 29 jan.

VAN DIJK, Teun A. *Discurso e poder*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.



SISTEMAS DA ARTE: O DESEJO DA INDEPENDÊNCIA

Ananda Carvalho

Professora adjunta no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo, doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, curadora e crítica de arte. Sua pesquisa atual engloba a ideia de práticas de partilha por meio dos atravessamentos dos processos de criação artísticos-curatoriais no contexto da arte contemporânea.

Resumo: Este artigo parte das reflexões sobre o sistema da arte contemporânea elaboradas por Anne Cauquelin para apresentar uma leitura de algumas experiências que buscam por contestação ao circuito vigente. Observa a crítica institucional como forma de produção e exibição nos anos 1960 e 1970 (por meio da *REX Gallery* e da *Operação X-Galeria*); a incorporação da crítica pelas instituições nos anos 1990 (como no projeto da 6ª. *Bienal do Caribe* e a exposição *O museu como musa* no MoMa); e as continuidades dos atravessamentos constituídos pelos chamados espaços independentes a partir dos anos 2000. Com a análise destes exemplos, procura-se observar o sistema da arte como uma rede complexa em que não existe uma separação entre dentro e fora.

Palavras-chave: arte contemporânea, sistema da arte, crítica institucional, redes.

ART SYSTEMS: THE DESIRE FOR INDEPENDENCE

Abstract: This article starts with the reflections about the contemporary art system wrote by Anne Cauquelin to present a reading of some experiences that seek to challenge the current art circuit. It observes institutional criticism as a form of production and exhibition in the 1960s and 1970s (through *REX Gallery* and *Operação X-Galeria*); the incorporation of criticism by institutions in the 1990s (as in the project of the 6th *Caribbean Biennial* and the exhibition *The museum as muse* at MoMa); and the continuities of the crossings constituted by the independent spaces from the 2000s. With the analysis of these examples, this article aims to observe the art system as a complex network where there is no separation between inside and outside.

Keywords: contemporary art, art system, institutional critique, art network.

Para iniciar este artigo¹, é importante retomar os pensamentos de Anne Cauquelin (2005) que defende que, em contraposição à arte moderna, que seguia um esquema fechado de um regime de consumo, a arte contemporânea acontece numa sociedade configurada pela comunicação. Para compreender a denominação arte contemporânea, a autora retoma as proposições dos artistas Marcel Duchamp e Andy Warhol e o trabalho do galerista e marchand Leo Castelli para apresentar a existência de um sistema da arte, cujo conhecimento é o que “permite apreender o conteúdo das obras” (Cauquelin, 2005, p. 14).

A partir dos *ready-mades* de Duchamp, Cauquelin (2005, p. 99) demonstra que “o artista não é um elemento à parte, separado do sistema global; não há autor, não há receptor, há apenas uma cadeia de ‘comunicação’ encerrada em si mesma” (Cauquelin, 2005, p. 99). O valor artístico é construído pela relação do artista com os espaços institucionalizados – salão, galeria, museu – e também através da imprensa e outras publicações. De acordo com Cauquelin (2005, p. 58-62), constata-se que a arte contemporânea, compreendida pela perspectiva de sistema, reverbera uma rede construída através da interatividade de seus agentes. Uma vez que é estabelecida uma conexão, diversas outras podem ser construídas ou reativadas. A rede também apresenta hierarquias que dependem da complexidade da conexão.

Pode-se retomar também Andrea Fraser, que considera a instituição como campo social, composta por artistas, críticos, curadores, etc. A autora observa que o “dentro” e o “fora” no sistema da arte contemporânea nunca existiu. As proposições “nunca estão ‘lá fora’, em *sites* e situações, muito menos em ‘instituições’, que sejam distintos e separáveis de nós mesmos” (Fraser, 2014, p. 04). Em outro texto, ela afirma que “o que é anunciado e percebido como arte é sempre já institucionalizado, simplesmente porque existe dentro da percepção dos participantes no campo da arte como arte; uma percepção não necessariamente estética mas fundamentalmente social em sua determinação” (Fraser, 2008, p.186).

Considerando essas reflexões, este artigo apresenta algumas experiências que buscavam a contestação ao circuito vigente com o intuito de analisar e tensionar a ideia de independência que atravessa o sistema da arte contemporânea.

ANOS 1960 E 1970: A CRÍTICA INSTITUCIONAL COMO FORMA DE PRODUÇÃO E EXIBIÇÃO

A crítica às instituições museológicas ganhou força nos anos 1960 e 1970, momento em que a produção artística questionava cada vez mais o carácter objetual e contemplativo da arte através de obras efêmeras e processuais como a *land art*, arte conceitual, arte ambiental, videoarte, instalação, performance etc. Os museus eram “acusados de serem instituições passivas, voltadas para as camadas sociais mais privilegiadas” (Gonçalves, 2004, p. 62). Na cidade de São Paulo, até os anos 1960, o “frágil” circuito artístico brasileiro era composto por museus, leilões e galerias que concentravam suas atividades na “arte moderna e na arte abstrata brasileira” (Lopes, 2009, p. 20).

Um exemplo da busca por espaços alternativos de exibição foi o *happening* que Wesley Duke Lee organizou em 1963 no João Sebastião Bar, no centro da cidade de São Paulo. O evento concatenava “cinema, som, dança, (...), tiros de uma espingarda de brinquedo, um anti-striptease frustrante, além da exposição dos desenhos no escuro” (Lopes, 2009, p. 58). Mas foi a dificuldade de expor os desenhos que motivou a ação:

Aquela época era a fase da “Série das ligas”, considerada altamente pornográfica. Achavam que eu era um tarado sexual, que tinha fixação em liga e acabou. Fui cortado do Salão, da Bienal, ninguém mais queria expor meus trabalhos. Não entendiam, eu me permitia romper, ser livre, e isso era uma barreira incrível. O que eu fazia não era “parecido”, você entende? Só me restava, portanto, a ação individual. Foi quando aconteceram os *happenings*. Fiz a exposição no João Sebastião Bar, porque não tinha onde expor, e então “cometi” lá minhas invenções (Lee apud Lopes, 2009, p. 59 e 60).

Ao mesmo tempo que a falta de claridade do espaço escolhido dificultava a visualização dos desenhos, a opção do bar como espaço expositivo era uma metáfora e uma contestação ao circuito oficial das artes visuais da época. Essa inquietação perante uma crítica que considerava suas obras subversivas foi uma das motivações para Wesley Duke Lee criar a *Rex Gallery & Sons* junto com Carlos Fajardo, Frederico Nasser, Geraldo de Barros, José Resende, Nelson Leirner e Thomaz Souto Corrêa, em junho de 1966. O projeto durou por volta de um ano e englobou cinco exposições, a publicação de cinco edições do jornal-boletim *Rex Time*, exibições de filmes, palestras e debates (Lopes, 2009, p. 40). Nelson Leirner (apud Lopes, 2009, p. 40) afirma que “o nome da galeria e do movimento era sempre em inglês para dar aquele ar de seriedade, de credibilidade daquelas firmas inglesas que vão passando de pai para filho durante gerações”. A atitude irônica buscava dar lastro e credibilidade à iniciativa, mesmo sendo um espaço

experimental.

Fernanda Lopes (2009, p. 145), curadora e crítica de arte que desenvolveu sua pesquisa de mestrado sobre o *Grupo Rex*, ressalta que o objetivo desses artistas não era a dissolução do sistema da arte, mas sim propor alternativas para o seu funcionamento: galerias, exposições, publicações e conferências são proposições comuns tanto ao circuito tradicional quanto à contestação *Rex*. Essa discussão sobre o sistema da arte era um dos principais interesses da *Rex Gallery*, conforme explica Nelson Leirner no depoimento abaixo.

Desde seu início, ela nunca teve uma função comercial, não se enquadrava no convencionalismo que permite às galerias de arte equilibrarem os seus orçamentos. *A arte que expúnhamos era pouco vendável, arte de procura de novos termos de comunicação*. Quando, em nosso trabalho, eu e meus sócios vimos que esta fase estava superada, fizemos o cálculo do nosso prejuízo, que foi maior ainda do que pensávamos. Para que a *Rex* se mantivesse pelos meios tradicionais de compra e venda de trabalhos, teria que cair no comercialismo. Eu não quero ser *marchand*, não o querem ser Wesley e Geraldo. A solução foi, pois, o fechamento (Leirner apud Lopes, 2009, p. 189, grifos da autora).

A mais famosa provocação ao posicionamento do público ocorreu na última exposição promovida pelo grupo: a *Exposição não exposição*, com trabalhos de Nelson Leirner que poderiam ser levados para casa por qualquer pessoa. O convite da exposição dizia “Pare... Olhe... Entre... Pegue...” (Lopes, 2009, p. 160). Leirner não permitiu, entretanto, que seus quadros fossem disponibilizados assim tão facilmente. Os trabalhos foram presos a um bloco de concreto armado de 60 quilos, presos com correntes de ferro, amarrados a modelos, outro demandava atravessar uma piscina etc (Lopes, 2009, p. 160). Mesmo com todos estes empecilhos, a exposição durou apenas oito minutos caóticos, após os quais o público havia levado todas as obras.

Leirner (apud Lopes, 2009, p. 164) relata que “tudo o que tinha lá dentro eles levaram. Não deixaram nada, nem os obstáculos. Foi uma fúria incrível. E eu esperando que as pessoas viriam comportadamente”. A euforia descrita por Leirner no evento de encerramento da *Rex Gallery* demonstra uma das possibilidades de ativação do público. Mesmo uma experiência mais “independente” insere-se no circuito, seja através da repercussão das matérias publicadas na imprensa ou através da própria presença das pessoas.

Outra proposta contestadora foi a *Operação X-Galeria*, intervenção urbana

organizada pelo grupo 3NÓS3 (Rafael França, Hudinilson Jr. e Mario Ramiro) em 2 de julho de 1979. O trabalho consistiu em uma ação na qual os artistas percorreram as galerias da cidade lacrando suas portas com fita crepe. Junto a esse “lacre”, também colaram papéis, nos quais estava escrito “O que está dentro fica. O que está fora se expande”. De acordo com Hudinilson Jr. (no vídeo *Arte/Ação - 3NÓS3* produzido pelo Centro Cultural São Paulo), naquela época “não havia espaço expositivo para jovens. Você tinha que tocar campainha em galeria para entrar”. A ação e o texto no cartaz eram uma proposta para “tomar o espaço já que ele não nos oferecia espaço algum”.

Uma das estratégias do 3NÓS3 era buscar pelo registro e divulgação dos seus trabalhos por meio da imprensa. As suas intervenções ganhavam espaço na mídia, apesar de algumas vezes serem repercussões negativas como na matéria *O ataque às galerias*, publicada no Jornal da Tarde em 04 de julho de 1979, em que a maioria dos galeristas entrevistados afirmou dar espaço para jovens artistas e condenou a ação. Por exemplo, Artur Camargo, da Cosme Velho, afirmou que a galeria “procura promover artistas que são bons, mesmo que não sejam vendáveis” e comparou a ação a uma pichação. Já o diretor do MASP (que recebeu a intervenção no elevador da marquise), Pietro Maria Bardi, disse não concordar com a forma de abordagem dos artistas e sugeriu que estes deveriam ter feito um “contato ‘direto’ e ‘cordial’ com os diretores dos museus e galerias”. Afirmou também que o MASP produzia exposições de jovens artistas e já tinha realizado cinco ou seis naquele ano (Jornal, 1979). Ou seja, os discursos vindos de dentro das instituições eram construídos na defensiva da estrutura que já era vigente e não se propunha a desenvolver outras exposições que acolhessem o trabalho dos artistas do grupo 3NÓS3.

ANOS 1990: A CRÍTICA NO INTERIOR DAS INSTITUIÇÕES

Se, naquela época, o sistema da arte não incorporava as suas críticas imediatamente, pode-se observar, a partir do final dos anos 1990, que o próprio circuito da arte contemporânea começa a englobar produções críticas às suas instituições. Um dos casos mais conhecidos é a *6ª. Bienal do Caribe*, organizada pelo artista Maurizio Cattelan e pelo curador Jens Hoffmann em 1999. A *6ª. Bienal do Caribe* era uma mostra fictícia, não havia edições anteriores ou posteriores. Não obstante, os organizadores promoveram o evento internacionalmente e obtiveram financiamento para oferecer a uma seleção de dez artistas - Vanessa Beecroft, Olafur Eliasson, Douglas Gordon, Mariko Mori, Chris Ofili, Gabriel Orozco, Elizabeth Peyton, Pipilotti Rist, Tobias Rehberger, Rirkrit Tiravanija – a

oportunidade de vivenciar uma semana de férias na Ilha de St. Kitts sem nenhum trabalho artístico para realizar (Altshuler, 2013, p. 23).

As bienais, tanto a primeira (Bienal de Veneza) como as criadas no final do século XX, foram desenvolvidas sob a justificativa de fortalecer o turismo das cidades que as sediam. Com a mercantilização do circuito da arte contemporânea, a ideia de “férias culturais” também é ampliada num momento em que cada vez mais o público viaja o mundo para acompanhar as grandes exposições. Jens Hoffmann elabora uma crítica à proliferação das bienais como uma “ferramenta de exposição global, formando um modelo universal de como exibir arte” nos mais diversos países como “Índia, Senegal, Coreia, Albânia, Turquia, Cuba ou Taiwan”, apesar do contexto histórico, político e cultural de cada um deles ser distinto.

De acordo com o curador, a utilização deste modelo “universal” não desenvolve relações com as comunidades locais: “na maioria dos casos as bienais chegam a uma cidade como um óvni, permanecem duas semanas ou meses e depois desaparecem tão repentinamente como vieram, como uma pancada de chuva passageira” (Hoffmann, 2004, p. 23 e 24). A proposta da 6ª. *Bienal do Caribe* discute este contexto e ressalta a mercantilização da política das artes através de uma reflexão inserida no próprio circuito. Suas reverberações foram discutidas em diversas publicações e marcaram um momento em que as críticas realizadas pelos artistas passaram a ser incluídas nas bienais e nas feiras de arte.

O Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), uma das instituições mais tradicionais de exibição de arte moderna, realizou no mesmo ano (1999) a exposição *O museu como museu* (*The museum as muse: artists reflect*), a qual apresentava trabalhos que repensavam ou criticavam diversos aspectos que compõem a ideia de museu. A mostra refletia sobre as políticas administrativas e curatoriais, as estratégias de exibição e as práticas de patrocínio e financiamento a partir de obras realizadas especificamente para a exposição e de trabalhos que já possuíam importância histórica sobre o assunto, como o *Museu de arte moderna, departamento das águias* (*Musée d'art moderne, département des aigles*) desenvolvido por Marcel Broodthaers entre 1968 e 1972 (Museum, 1999). Com este projeto, considerando a ideia de “valor de exposição” proposta por Walter Benjamin (1996, p. 173), pode-se observar aqui um gesto de institucionalização da própria crítica.

De acordo com o curador Felipe Scovino (2013, p. 35), “a ironia associa-se ao descontentamento, passa a ser um ato político. Acho muito curioso como o

meio da arte se refaz, se questiona, cria mecanismos. Ao mesmo tempo que critica e questiona, se autodenuncia e fatura”. Já Renato Rezende observa a relação do artista contemporâneo com o sistema capitalista como uma constante brincadeira de pega-pega, em que a postura do artista se modifica de acordo com o contexto.

O artista contemporâneo brinca de pega-pega com o dispositivo do capitalismo reificante, ou, mais grave do que isso: dedica-se a uma luta de guerrilha contra esse dispositivo, propondo ações e abordagens perturbadoras, frequentemente com os recursos do adversário (patrocínios estatais ou de grandes empresas etc.), travando um combate cruel, dialético e sutil, sem campos definidos, no qual o mesmo posicionamento e o mesmo signo podem, de acordo com o contexto, o tom e o momento, significar resistência ou rendição, provocação ou colaboracionismo, liberdade ou traição (Rezende, 2013, p. 12).

Diante dessa ambiguidade das relações entre os artistas, o mercado e as instituições comentada por Rezende, propõe-se observar também os chamados “espaços independentes”. Criados sob a justificativa de buscar por formatos alternativos de exposição, esses espaços fogem dos formatos tradicionais das instituições, mas estabelecem outras redes de relações para manterem suas atividades, conforme será apresentado a seguir.

ANOS 2000: ESPAÇOS INDEPENDENTES OU A PROPOSIÇÃO DE OUTRAS REDES

O movimento dos chamados espaços independentes começa a aparecer na década de 1960. Assim como a proposta da *Rex Gallery*², procurava-se oferecer uma possibilidade dentro do sistema de arte – então composto por museus e galerias comerciais – que ainda não absorvia as produções mais experimentais daquela época, como a arte conceitual e a performance. De acordo com Kamilla Nunes, que publicou a pesquisa *Espaços autônomos de arte contemporânea*, estes locais são nomeados por uma terminologia diversa: “‘espaços autônomos’, ‘espaços independentes’, ‘espaços alternativos’, ‘espaços autogestionados’, ‘espaços experimentais’” (Nunes, 2013, p. 47). A variedade de nomes ou a dificuldade de formatar a especificação dessas instituições sinaliza a diversidade dos modos de gestão e financiamento, o conteúdo da programação e até as estruturas físicas (Nunes, 2013, p. 47). Essa multiplicidade de nomes também expressa diretamente a dificuldade de manter a ideia de oposição que os termos “independente” ou “alternativo” carregam, conforme veremos mais adiante.

No Brasil, apesar das iniciativas anteriores, os espaços independentes surgiram em maior número no final dos anos 1990, em conjunto com as iniciativas de coletivos de artistas. Na cidade de São Paulo³, os pioneiros que continuam em funcionamento são a Casa da Xiclet, inaugurada em 2001, e o Ateliê 397, fundado em 2003.

Thais Rivitti (2012, p. 4), uma das curadoras e gestoras do Ateliê 397, afirma que a atuação dos espaços independentes é desenvolvida por meio da busca de lacunas no circuito tradicional da arte.

Podemos pensar o papel experimental dos independentes nos seguintes termos: um questionamento acerca da forma exposição como forma privilegiada de conhecer a produção de um artista, uma recusa em apartar das discussões propriamente estéticas os embates financeiros e administrativos que o mercado da arte coloca e, por fim, uma escolha em ter como aliados, como parceiros que permitem a continuidade do projeto, não o setor público ou o setor privado, mas os próprios beneficiários das ações que promovem (artistas, curadores, pesquisadores e interessados em arte) (Rivitti, 2012, p. 5).

Entretanto em *Espaços independentes*, outra publicação organizada pela equipe do Ateliê 397 – que na época incluía, além de Rivitti, Carolina Soares, Cesar Rivitti, Isabella Rjeille, Marcelo Amorim e Mariana Trevas –, a atuação destes espaços é definida no futuro do pretérito.

(...) em tese, esses espaços independentes deixariam de estar submetidos a injunções de diferentes ordens – econômica, política ou social – para atuarem de maneira mais livre. Isso implicaria novas articulações a partir de uma atitude reflexiva sobre o papel que esses lugares assumem no contexto contemporâneo” (Rivitti, 2010, p.13).

A conjugação verbal da citação anterior (que indica a forma como as coisas deveriam ser, mas que não acontecem na prática) e a amplitude das autonegações refletem a necessidade sentida por estes espaços de estabelecer algum tipo de relação com o circuito de arte contemporânea. De acordo com o curador e crítico de arte Jorge Sepúlveda (apud Nunes, 2013, p. 46), “todas as gestões independentes estão condenadas inevitavelmente a se converterem em instituições ou a desaparecer. Porque uma vez que houver um vocabulário comum, será gerado um certo tipo de procedimento, e os espaços se converterão em instituições”. Um posicionamento realista perante o circuito de arte contemporânea é a descrição do Ateliê Aberto (Campinas), criado por Samantha Moreira e Reginaldo Pereira.

Entendemos que o termo independente foi superado por outros que definem melhor estes espaços. Independente traz uma inverdade. As iniciativas e suas gestões dificilmente são independentes. Elas de fato partem da *disponibilidade* de tempo de pessoas com um interesse comum que formam um grupo, que por sua vez está *interconectado* a uma série de outros organismos (empresas, instituições públicas e privadas, clientes) e *depende* de uma série de atores, fatores e contextos (envolvendo amigos, apreciadores, frequentadores, vizinhos, familiares e parceiros de toda espécie) para existir, sobreviver. O Ateliê Aberto é *autônomo, autogerido* (todos os seus integrantes participam ativamente da gestão) e *interdependente* (Nunes, 2013, p. 52, grifos da autora).

A descrição do espaço envolve as palavras “interconectado”, “depende” e “interdependente”, que explicitam a existência de uma rede. É a partir de sua ativação e da “disponibilidade” de seus gestores que o Ateliê Aberto, assim como outros espaços semelhantes, desenvolvem as suas atividades.

A programação desses espaços vai além das exposições, incluindo residências, debates e outras atividades baseadas no diálogo, produção de publicações, mostras de processos, de filmes, performance, música etc. Em geral, suas proposições são mais experimentais e não são engessadas pela lógica das instituições tradicionais. Reconhecem, porém, a sua participação no mesmo circuito da arte e esta atuação acontece de duas formas: “friccionando com instituições e galerias, mas também indicando novos caminhos possíveis” (Rivitti, 2010, p. 14).

Esses espaços, entretanto, enfrentam dificuldades financeiras para manter sua programação sem seguir a lógica comercial do mercado. Por isso, sua atividade também engloba a busca constante de mecanismos de financiamento, parcerias e outras formas para viabilizar sua programação. Rivitti afirma que a continuidade desses espaços está sempre “por um fio”.

No lado da vida prática, o grande “x” da questão parece ser como um local que não tem, a priori, nenhuma dotação orçamentária, nem uma ligação grande com o mercado de arte (embora ações de venda de trabalhos de arte, sempre a preços quase simbólicos, despontem aqui e acolá), parece ser um grande desafio também. E, sobretudo, como não burocratizar as atividades, como não deixar que o cotidiano desses espaços seja completamente voltado para o pensamento de como sustentá-lo, como pagar seus colaboradores, como arrecadar fundos para fazer as atividades e projetos. Estas são perguntas que permanecem sem resposta. Sim, porque a viabilidade desses espaços é sempre uma pergunta: “Será possível? Como?” (Rivitti, 2010, p. 14 e 15).

Uma das estratégias para viabilizar a programação desses espaços, em geral gratuita, é por meio de editais públicos ou leis de incentivo (que atualmente tem sido cada vez mais raros). Outra forma de financiamento são as parcerias com outras instituições, públicas ou privadas, e com colaboradores. Por exemplo, a partir da doação de obras por artistas são realizados leilões e venda de múltiplos. Os espaços também comercializam bebidas e comidas durante os eventos, vendem publicações e alugam salas. Observa-se que a ativação de redes de colaboração é constante, mas a maior dificuldade é “manter uma estrutura física e profissional que possibilite os encontros, sem perder o caráter crítico e experimental” (Nunes, 2013, p. 75).

Outro procedimento recorrente é os próprios artistas arcarem com os custos das exposições como ocorre na Casa da Xiclet, uma mistura de casa e galeria. Neste espaço, os artistas pagam uma taxa que inclui espaço expositivo, divulgação, montagem/desmontagem, atendimento, iluminação, vendas, evento de abertura. Em 2018, os pagamentos variam de R\$100,00 a R\$600,00, de acordo com o tamanho da obra e do espaço escolhido para participação em mostras coletivas. Com esse procedimento de inclusão – “pagou está escrito” –, a Casa da Xiclet tem o desejo de contrapor a lógica do sistema da arte (conforme citamos Anne Cauquelin no início deste artigo): “o espaço da galeria de arte não nos diz o que é arte e o que não é, não detém este poder, nem assume este papel” (Casa, [200-]).

Xiclet chamou a atenção do público através da Internet, algumas matérias publicadas pela imprensa e apoio do Mapa das Artes, mas, principalmente, por conta dos irônicos títulos das exposições. Fez referências às Bienais de São Paulo: 26^a. *Bienal de cu é rola* (2004); *Quero ser amiga da Lisette* (2005) – Lisette Lagnado seria curadora da Bienal de São Paulo do ano seguinte; 27^a. *Bienal da Casa da Xiclet – como viver longe* (2006) – neste ano a Bienal de São Paulo tinha o título *Como viver junto*; *Bienal tô cheia – not good enough* (2008) – a edição da Bienal de São Paulo desse ano ficaria conhecida como a Bienal do vazio; *Não seja Bienal – não seja marginal* (2012); entre outros.

Entretanto, a Casa da Xiclet abre espaço para novos artistas ao mesmo tempo que se insere no mercado através da ironia em relação ao circuito. Esse procedimento traz à luz o fato que é necessário sim fazer parte do sistema da arte, que também inclui o que é considerado alternativo. Por exemplo, a Casa da Xiclet cedeu seu espaço expositivo para o *Salão dos artistas sem galeria* (organizado pelo o jornalista e crítico Celso Fioravante e o Mapa das Artes) de 2010 a 2014; mais

que isso, as edições de 2013 e 2014 receberam também o apoio da Galeria Zipper, galeria comercial focada em jovens artistas, que sediou uma parte da exposição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Voltando-se às proposições de Anne Cauquelin e Andrea Fraser citadas no início deste artigo, pode-se observar que seja qual for a forma do vínculo do artista ou curador com o sistema da arte, é necessário considerar sua inserção dentro de uma rede de relações. Ressalta-se que essa ideia de rede insere-se aqui para considerar que o sistema da arte engloba além dos grandes museus e galerias comerciais, os espaços alternativos e outras proposições experimentais em relação ao próprio circuito. E, se, como afirma Andrea Fraser, todos fazemos parte da instituição, a pergunta que reverbera é “que tipo de instituição somos, que tipo de valores institucionalizamos, que formas de práticas remuneramos, e a que tipo de recompensas aspiramos” (Fraser, 2008, p. 189).

Antes de finalizar, é importante fazer uma ressalva que as estruturas de poder podem sim variar entre os diversos elementos que compõe essa rede que observamos como sistema da arte. Porém, pode-se constatar que na arte contemporânea não existe uma separação dicotômica entre dentro e fora do circuito: há uma rede ampla que se constitui por diversas camadas, que ora se conectam, ora desconectam-se.

REFERÊNCIAS

ALTSHULER, Bruce. *Biennials and beyond: Exhibitions that made art history: 1962 – 2002*. London: Phaidon Press Limited, 2013.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *Casa da Xiclet: exposições anteriores* [200-]. Disponível em <<http://casadaxiclet.com/>>. Acesso em 28abr2014.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

FRASER, Andrea. O que é Crítica Institucional?. *Concinnitas*: Revista do Instituto

de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, Ano 15, número 24, dezembro 2014.

_____. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. *Concinnitas*: Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, Ano 9, volume 2, número 13, dezembro 2008.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp, 2004.

HOFFMANN, Jens. A exposição como trabalho de arte. *Concinnitas*: Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, Ano 5, número 6, julho 2004.

JORNAL da Tarde. *O ataque às galerias*. São Paulo, 04jul1979, p. 13.

LOPES, Fernanda. *A experiência Rex: “Éramos o time do Rei”*. São Paulo: Alameda, 2009.

MUSEUM of Modern Art. *The museum as muse: Artists reflect* [site da exposição]. New York, 1999. Disponível em <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/introduction.html>>. Acesso em 28abr2014.

NUNES, Kamilla. *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

REZENDE, Renato. Entre a tragédia e a farsa: estratégias contemporâneas de artista. In: NUNES, Kamilla. *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

RIVITTI, Thais. Solo comum. In: *ATELIÊ 397. Espaços independentes - a alma é o segredo do negócio* [Catálogo da exposição]. São Paulo: Funarte, 2012. Disponível em <<http://materias.atelie397.com/artigo/catalogo-espacos-independentes-a-alma-e-o-segredo-do-negocio/>>. Acesso em 28abr2014.

_____. et all. *Espaços independentes*. São Paulo, 2010. Disponível em <http://issuu.com/atelie397/docs/issu_espacos_independentes>. Acesso em 28abr2014.

SCOVINO, Felipe. Entrevista com Felipe Scovino. 01mar2011. Entrevistadores: Renato Rezende e Guilherme Bueno. In: REZENDE, Renato e BUENO, Guilherme. *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

NOTAS

1. Este artigo é uma adaptação de parte da tese *Redes Curatoriais: procedimentos comunicacionais no sistema da arte contemporânea* defendida em 2014 na PUC-SP e realizada com apoio de bolsa CNPq

2. No Brasil, outras iniciativas foram organizadas entre os anos 1960 e 1980. Um exemplo em Porto Alegre é o Espaço N.O., criado em 1979.

3. Entre os espaços criados a partir da década de 1990, é importante citar também: o Torreão funcionou em Porto Alegre de 1993 a 2009; o Ateliê Aberto foi criado em Campinas em 1997; o Alpendre existiu em Fortaleza de 1999 a 2012; o Capacete Entretenimentos (Rio de Janeiro) foi criado em 1998; o CEIA – Centro de Experimentação e Informação de Arte (Belo Horizonte) foi criado em 2001; o GIA – Grupo de Interferência Ambiental (Salvador), Projeto Figura (Rio de Janeiro), B.A.S.E. (Fortaleza), foram criados em 2002; o Branco do Olho (Recife) e o Espaço ARCO (Florianópolis) abriram em 2004.

A DERIVA EM BARRIO: A EXPERIÊNCIA DO 4 DIAS, 4 NOITES

Anelise Tietz

Doutoranda em Artes Visuais na linha História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre no mesmo programa, Especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela PUC-Rio, Licenciada em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas. Professora de Arte no IF Fluminense, onde atua no Ensino Médio Integrado e no curso de Licenciatura em Teatro.

Resumo: Este artigo pretende discutir a produção artística do artista Artur Barrio, a partir da deriva *4 dias, 4 noites*. Propomos que a deriva de Barrio se assemelha a um jogo que oscila entre perder e achar. O artista vivencia a perda do controle sobre seu percurso ao mesmo tempo que vivencia um acúmulo de percepções sensoriais. Se alia a esta discussão, uma reflexão sobre o caminhar na arte, na qual se somam as derivas situacionistas e surrealistas.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Artur Barrio; Deriva.

THE WANDERING IN BARRIO: THE EXPERIENCE OF 4 DAYS, 4 NIGHTS

Abstract: This article intends to discuss the artistic production of the artist Artur Barrio, from the wandering known as *4 days, 4 nights*. We propose that Barrio's wander resembles a game that oscillates between losing and finding. The artist experiences the loss of control over his course while experiencing an accumulation of sensory perceptions. Allied to this discussion is a reflection on the walking in art, in which are added the situationist and surrealist wandering.

Keywords: Contemporary art; Artur Barrio; Wandering.



Este artigo pretende discutir a produção artística do artista luso-brasileiro Artur Barrio, a partir principalmente da deriva *4 dias, 4 noites*, na qual o artista caminha até a completa exaustão na cidade do Rio de Janeiro. Nesta experiência entendemos que o artista atua tanto sob uma perspectiva de perda de si mesmo, de uma busca pela falta de controle e pela aleatoriedade, pelo perigo e risco implícitos nesta caminhada, quanto atua no sentido de achar em si mesmo as experiências mais básicas e primárias, como a experiência da passagem do tempo e seu reflexo no seu próprio corpo. Em *4 dias, 4 noites*, através da perda de controle, Barrio encontra um aguçamento das percepções e sensações de si mesmo e do espaço à sua volta. A partir disso, propomos uma análise da obra *4 dias, 4 noites*, relacionando-a principalmente à deriva situacionista.

Artur Barrio possui uma trajetória marcada pelo experimentalismo e, assim como muitos artistas contemporâneos, oferece uma resistência ao sistema institucional da arte que se manifesta no formato de suas obras e nos discursos produzidos por ele em diferentes momentos. A partir de 1969, começou a desenvolver suas *situações*, como intitula grande parte de suas obras, nas quais faz uso de materiais e espaços não convencionais. Muitos de seus trabalhos, por serem efêmeros, sobrevivem apenas através de relatos e registros elaborados em seus *Cadernos Livros*, como tentativas de unir em um mesmo objeto temporalidades e espacialidades distintas. Seus cadernos contêm projetos, que são também os registros finais de obras. São embriões e conclusões de obras, porque aspiram ser um novo suporte que unificaria esses dois instantes, como escreve Barrio (2000, p. 73) em agosto de 1978.

Apesar da postura crítica ao sistema de arte, não é possível uma abordagem ingênua de Barrio, pois ao mesmo tempo em que sua trajetória tensiona esse sistema, o artista não deixa de ser relacionar com instituições, curadores, críticos e colecionadores. Barrio transita entre espaços institucionais e espaços não usuais, como ambientes urbanos e seu próprio apartamento. Nos trabalhos deste artista, talvez uma das questões mais latentes seja a aproximação entre arte e vida, como escreve a crítica de arte Cecília Cotrim (2003). No entanto, Barrio atribui maior potência às situações em si. O que retorna ao museu, às coleções e aos espaços institucionais são apenas registros, que embora criem visibilidade para as ações efetuadas, não apresentam a mesma força que estas. Sobre a funcionalidade dos registros em sua produção artística, Barrio (2008) diz tratarem-se apenas de ferramentas para a divulgação de algumas obras sem abarcar a totalidade da experiência que em muitos casos tem uma duração prolongada, de semanas ou



meses. De certa forma, ele está dizendo que sua obra é feita para ser, pelo menos em parte, perdida.

Como os situacionistas, Barrio intitula muitas de suas obras como *situações*. Por mais que isso não seja uma referência direta ao situacionismo, podemos perceber semelhança no que diz respeito ao entendimento do conceito de arte. Para o artista, não se trata de criar obras de arte que se encerram em si mesmas, mas sim de colocar as esferas do objeto, sujeito e espectador em um terreno movediço. Situar é equivalente a dispor algo em uma posição no tempo e no espaço. No entanto, as situações construídas por Barrio parecem justamente embaralhar as disposições daquilo que é convencional. Em seu manifesto contra as categorias de arte, o artista (2000, p. 101) escreve sobre a escolha de utilizar materiais perecíveis em detrimento aos materiais caros e inacessíveis tradicionalmente utilizados na produção artística. Nota-se que essa escolha é uma forma de combate a uma lógica ainda dominante na produção artística que determina como e com o quê uma obra de arte deve ser produzida. Em *Trouxas Ensanguentadas* (1970), Barrio dispôs pedaços de carne e outros materiais orgânicos envolvidos em tecido e os abandonou em locais públicos nas cidades de Belo Horizonte e do Rio de Janeiro. As trouxas chamavam atenção dos pedestres, que imaginavam se tratar de corpos e rapidamente acionavam a polícia, o que causava uma enorme mobilização até a descoberta de que eram carnes de animais. Esta obra supõe esse tipo de comoção por parte do público e Barrio registra também a mobilização em torno de sua ação.

No trabalho *4 dias, 4 noites*, Barrio propõe uma deriva na cidade do Rio de Janeiro, na qual se coloca a caminhar partindo de seu apartamento no bairro de Botafogo. Entre as instruções criadas pelo próprio artista para a realização de sua ação, ao longo do percurso ele não deveria se alimentar nem se hidratar e deveria caminhar durante dia e noite até chegar à completa exaustão física, o que veio a ocorrer após quatro dias de caminhada. Durante o percurso, o artista caminhou solitariamente e não realizou registros, mas se propôs a elaborar um *Caderno Livro* ao término da experiência – elaboração que, no entanto, nunca foi feita. A obra existe apenas através de relatos do artista dados em diferentes circunstâncias.

Visconti (2015) insere Barrio dentro do grupo de artistas contemporâneos que criam novas derivas. Para este autor, a ação da deriva é uma referência ao situacionismo e traz em si mesma uma contradição: era necessário se perder nas cidades, através de caminhadas, para entendê-las e produzir cidades mais adequadas à nova sociedade que surgia no mundo pós-industrialização. Desse modo, a deriva não é uma experiência onde o indivíduo se perde de maneira absoluta e irrefletida.



Perder-se na cidade é uma ferramenta e um instrumento do conhecimento psicogeográfico.

A deriva situacionista indica uma relação entre se perder e se achar. Esse grupo de artistas cria uma sequência de regras para o caminhar que objetiva o acaso (Debord, 1958). As orientações que incluem não utilizar transportes, se deixar levar pelo relevo psicogeográfico da cidade, fazer a caminhada em pequenos grupos, não realizar percursos curtos demais, tudo isso objetiva que o caminhante consiga se perder em um espaço que muito provavelmente ele já conhece. Esse tipo de contradição criada por regras que na verdade não servem para orientar, mas sim para se perder, também ocorre no trabalho *4 dias, 4 noites*. Barrio cria para si uma série de desafios que o auxiliam na tarefa de se perder no Rio de Janeiro, sua cidade de moradia. Não se alimentar, não se hidratar, não dormir, são escolhas que criam níveis de dificuldade na caminhada, que a tornam mais próxima de uma experiência de perda de controle.

O situacionismo entende a arte como transformadora e ativadora do indivíduo que vive mergulhado em automatismos promovidos por uma sociedade normatizadora. A proposta situacionista seria trazer para a vivência das cidades, situações que permitiriam ao indivíduo obter prazer, entretenimento e consciência, em contraposição a um estado de tédio anestesiado.

Andar pela cidade não tem graça, já não existe templo do sol. (...) Andar pela cidade não tem graça, é preciso fazer um tremendo esforço para ainda encontrar algo de misterioso nas tabuletas de rua. (...) Todas as cidades são geológicas, e não é possível dar dois passos sem esbarrar em fantasmas cercados de todo o prestígio lendário. Vivemos numa paisagem fechada cujos pontos de referência remetem sempre ao passado. Certos ângulos moventes, certas perspectivas fugazes permitem-nos entrever concepções originais do espaço, mas essa visão permanece parcelar. É preciso procurá-la nos lugares mágicos dos contos folclóricos e dos textos surrealistas: castelos, muros intermináveis, barezinhos esquecidos, caverna do mamute, espelho dos cassinos. (...) Não prolongaremos as civilizações mecanizadas e a arquitetura fria que levam, afinal, aos lares maçantes. Nossa proposta é inventar novos cenários moventes. (Ivain, 1958, p. 67-68)

Se os situacionistas quisessem que a cidade se tornasse fonte de estímulos



em oposição à indiferença dos espaços públicos, percebemos que é exatamente isso que Barrio busca em sua deriva. *4 dias, 4 noites*: uma experiência de excessos sensoriais e uma busca vertiginosa pela ativação de suas percepções.

No relato de 1978, Barrio (2001, p. 81) escreve que *4 dias, 4 noites* foi um trabalho “ligado ao acúmulo de percepções sendo o corpo e o cérebro o captador e motor dessas percepções e sensações”. O cansaço físico foi uma espécie de catalisador de sua percepção corporal, pois como escreve no mesmo texto, “todo um desgaste físico que me abriu uma percepção fantástica, pois com todo esse caminhar a percepção se aguçou incrivelmente. O corpo aí já estava mais condicionado à mente, trabalhando mesmo, o corpo era uma máquina” (p. 79-80). Ao se tornar corporalmente mais consciente através do cansaço e alcançar uma experiência improvável e atípica no espaço urbano, Barrio realiza um uso desviado do caminhar na cidade.

O situacionismo propõe que ao final da deriva os participantes se reúnam e troquem relatos da caminhada a fim de se elaborar um mapa psicogeográfico da cidade percorrida (Debord, 1958). Barrio, em *4 dias, 4 noites*, propõe também a elaboração de um caderno que conteria o relato de sua experiência. Em 1978, escreve que está preparando “um livro só dedicado a esse trabalho processo que deverá conter 400 páginas, mas sem qualquer registro fotográfico já que não houve” (Barrio, 2000, p. 80). No entanto, o caderno permanece em branco, segundo o artista, devido a impossibilidade de relatar essa experiência (Barrio et al., 2001, p. 85).

Ao escrever sobre a relação entre arte e vida na arte contemporânea, a crítica de arte Cecília Cotrim (2003) aproxima a experiência de Barrio com o romantismo. Cotrim escreve sobre os artistas românticos Caspar David Friedrich (1774-1840) e Carl Gustav Carus (1789-1869) que tinham o hábito de realizar viagens para registrar a natureza. Em uma viagem para a Ilha de Rügen durante uma ressaca do mar, Carus relata a impossibilidade de registrar a paisagem que via e que apenas podia contemplar a experiência diante de seus olhos. Cotrim entende que Barrio vivencia uma incapacidade semelhante em registrar *4 dias, 4 noites*. Carus e Barrio vivenciam experiências tão arrebatadoras que a transformação disso em um relato consciente, um desenho ou um texto se torna impossível. Simplesmente estar no mundo e se entregar a um presente incomensurável é algo que pode conduzir a uma experiência de perda dos limites de si mesmo. No entanto, diferentemente de Carus que olhava a tempestade de um local seguro e confortável, Barrio vê o Rio de Janeiro a partir da exaustão e da vertigem.



Barrio não tinha um destino, o fim de seu percurso seria definido apenas por um estado físico: a exaustão. O percurso seria determinado pelas possibilidades desdobradas a partir dos seus trajetos ao longo desses quatro dias, construídos, como conta o artista, como uma espécie de livre associação de memórias. Sua caminhada não é definida por uma vontade prévia ou um planejamento racional. Seu percurso é fruto do delírio e, portanto, do afastamento de faculdades mentais rotineiras. Há uma desassociação proposital entre o querer racional do artista e seu caminho, como se Barrio permitisse que outras esferas psicológicas emergissem enquanto caminha. Essa experiência se assemelha, de certa forma, a um transe hipnótico causado pela exaustão. Como o próprio artista afirma, o corpo passa a trabalhar como uma máquina em situações de extremo cansaço físico, quando corpo e mente trabalham de forma absolutamente alinhada (Barrio, 2000, p. 80).

Gros (2010, p. 16-17) escreve sobre essa capacidade de renúncia ao passado e ao futuro, própria das longas caminhadas:

Intui-se com certa clareza, durante percursos longos, essa liberdade de renúncia. Quando se está caminhando há muito tempo, chega um momento em que já não se sabe muito bem quantas horas transcorreram, nem quantas mais serão necessárias para se chegar ao destino, sente-se o peso do estritamente necessário nas costas, pensa-se que isso é o que basta - se é que mais é de fato necessário para seguir na vida - e sente-se que daria para continuar desse jeito por dias, séculos. Então, mal e mal se sabe para onde se está indo e por quê, isso não conta mais do que meu passado ou ter noção de que horas são.

Pela busca de algo que não é racional, *4 dias, 4 noites* pode ser associado as experiências dadaístas e surrealistas. Se assemelha ao dadaísmo por utilizar uma ação cotidiana, o caminhar, de modo *nonsense*. Caminhar por quatro dias sem rumo se torna uma espécie de anticaminhada, porque é exatamente o oposto do que se espera, em geral, dessa atividade. Buscar propositalmente estar perdido é algo que soa bastante incomum. A obra se assemelha ao surrealismo porque parece buscar uma conexão com o inconsciente, o acaso e o aleatório em detrimento do racional. Nesse sentido, o método de escolha do percurso de Barrio se aproxima do método da escrita automática dos surrealistas. Além disso, as caminhadas do grupo de Breton aconteciam em locais pouco visibilizados. De certa forma, Barrio faz a mesma coisa quando caminha pela área central da cidade do Rio de Janeiro.

Soma-se a isso o entendimento de que o próprio caminhar é uma ação



desprovida de *status* social. Caminhar pela cidade é uma antítese e uma negação do uso de veículos privados, que criam um ambiente exclusivo e amortecedor de possíveis encontros sociais. Se os surrealistas queriam visibilizar, por pura irreverência, locais poucos visitados, Barrio também lança luz sobre essa ação e sobre espaços marginalizados. No relato sobre *4 dias, 4 noites*, as únicas pessoas citadas são indivíduos marginalizados. Não existe nisto um discurso sobre a problemática da falta de moradia ou da condição de vida das classes mais pobres, mas é interessante notar para onde os olhos do artista se voltam:

Depois andei ali pelo Moinho Inglês, haviam uns trilhos e no meio dos mesmos ao longe, vi uma fogueira. (...) ao lado desse cenário uma colônia de mendigos, uns 50, parei e todos me olharam, ninguém me disse nada. (...) Na altura do Flamengo entrei numa vila de pessoas humildes onde existia um chuveiro o qual abri e fiquei debaixo com roupa e tudo. Vários moradores me olharam atônitos, acho que não entenderam nada e aí uma mulher desligou o chuveiro retomei minha caminhada sendo que os moradores da vila deixaram-me passar sem nada dizerem... (Barrio, 2000, p. 80-81).

Existem muitas perdas no processo de Barrio. O artista caminhava sozinho, sem documentos, em um estado de percepção alterada, o que pode supor uma ideia de perda de si mesmo. A desorientação geográfica pelas ruas da cidade pode indicar também uma desorientação interna. Como escreve Gros (2010, p. 124) sobre as caminhadas: “vai-se perdendo aos poucos, ao longo do caminho todo, sua identidade e suas lembranças, para não se tornar nada mais do que um corpo que não para de andar”. Mas nesse momento é importante frisar que se Barrio se desconecta, é apenas o eu racional, normativo, cartesiano que cremos nos orientar em nosso cotidiano. Ao criar condições de exaustão e desconforto, Barrio consegue acessar um estado anterior de si próprio, como se encontrasse uma experiência primária do caminhar. Rebecca Solnit (2016, p. 127) escreve sobre a imagem do homem que caminha solitariamente, sem nunca criar vínculos em nenhum lugar, apenas em trânsito pelo mundo. Esta imagem seria uma das mais representativas do que é o ser humano, pois permite acessar uma imagem de tempos remotos da civilização.

Como afirma Gros (2010), uma longa caminhada é uma contínua despedida, na medida em que na maioria dos casos nunca mais se retornará aos mesmos lugares. Essa impossibilidade de retorno ampliaria a capacidade de estar no presente, o olhar se tornaria mais apto a se entregar à experiência do aqui e agora. A caminhada de Barrio é uma sequência de vivências ao mesmo tempo em que é uma



sequência de perda das mesmas. Seu percurso e seu estado físico e psíquico estão para sempre perdidos. Barrio pode retornar aos mesmos lugares, mas não no mesmo estado. Rememorar esses lugares e experiências vividas através de relatos é uma tentativa de sobrevivência desta proposta.

Em longas caminhadas, o perder-se também pode ser entendido como um mesclar-se ao espaço atravessado, como se as fronteiras entre indivíduo e paisagem não fossem tão delimitadas. Como aponta, ainda, Gros (2010, p. 89):

Mas caminhar, isso equivale a uma impregnação. Caminhar interminavelmente, fazer passar pelos poros da pele a altura das montanhas quando nos defrontamos com elas bastante tempo, respirar por horas a fio a forma das colinas enquanto deslizamos por elas. O corpo se junta a terra que ele pisa. E progressivamente, dessa maneira, ele não está mais na paisagem: *ele é paisagem*.

O artista afirma que iniciou sua deriva com roupas brancas (Barrio et al., 2001, p. 86), não há nenhum registro dessas roupas, no entanto, imaginamos que ao final dos quatro dias elas trariam as marcas visíveis dessa experiência. Inclusive o artista aponta que sua deriva finaliza quando percebe que seu tênis estava furado. Nesse ponto, é possível lembrar da obra *Piedra que cede* (1992) do artista mexicano Gabriel Orozco, em que o artista caminha pelas ruas da cidade mexicana de Monterrey arrastando uma bola feita de material moldável com o peso exato de seu corpo. A bola é moldada pelo percurso do artista, acumula vestígios do trânsito e, no final da caminhada, é a sobrevivência material do percurso do artista. Algo similar transcorre em *4 dias, 4 noites*. Embora não exista nenhuma sobrevivência material, trata-se de um processo de acúmulo de estímulos até a total extenuação. O estímulo que retira Barrio do estado de transe proporcionado pela deriva é a percepção de que seu sapato havia rasgado. Perceber o esforço e a exaustão através de uma matéria púida, esgarçada, rota, é o que interrompe seu percurso.

Ao não elaborar nenhum tipo de registro da experiência, Barrio operacionaliza uma espécie de desaparecimento da própria obra. Ela sobrevive apenas por relatos do artista, que em alguns casos se complementam e em outros se contradizem. Como compreender um trabalho que consiste na ação de caminhar, sem que se produza nenhum tipo de registro sobre isto? A ação de Barrio em nada se diferencia de um caminhar usual de um habitante da cidade do Rio de Janeiro. “Visto de fora, era simplesmente uma pessoa comum andando pela rua. No tempo, a coisa foi sofrendo algum desgaste” (Barrio et al., 2001, p. 82). Barrio não



assume uma postura diferenciada, não caminha com nenhum tipo de indicativo de que se trata de um artista realizando um trabalho performativo. O que o diferencia do restante dos habitantes é apenas a condição que cria para si, que não pode ser notada por quem o observa.

Por essa falta de registro ao caminhar, Visconti (2014, p. 43) insere Barrio dentro das novas derivas que almejam a “criação do nada”. Esse termo indicaria uma aspiração ao vazio compartilhada em algumas derivas contemporâneas, como *Sometimes Make Something Leads to Nothing* (1997) de Francys Alys, ou *A Line Made by Walking* (1967) de Richard Long. Esses três trabalhos, entre outros, teriam em comum o desejo de criar algo que, em algum momento, irá simplesmente desaparecer. Um bloco de gelo arrastado pelas ruas, uma trilha feita pelos passos, um corpo exausto que caminha até chegar a seu limite físico, todas essas ações possuem um início, meio e fim, mas ao seu término nada resta. São ações que ocorrem no tempo, mas parecem indicar uma tentativa de resistência a ele: por quanto tempo o gelo aguenta ser friccionado pelas ruas; por quanto tempo a trilha permanece no gramado; por quanto tempo Barrio consegue caminhar.

Essa busca pelo nada também pode ser entendida como uma espécie de consentimento com seu próprio destino, como um encontro com a inevitabilidade da ação do tempo sobre o mundo. Um aceite em relação a fatalidade e uma espécie de melancolia em relação a sua própria condição, pois um dia o cansaço será tão grande que o impedirá de continuar andando. Ao iniciar sua ação, Barrio sabia que sua jornada seria concluída com o fracasso, a impossibilidade de continuar andando. No entanto, se entrega a ela em uma experimentação da passagem do tempo. O artista parece entrar em um jogo para testar sua resistência. O título da obra *4 dias, 4 noites* é uma referência à passagem desorientada do tempo dessa experiência. Como escreve Barrio (2001, p. 92), sobre a duração desta experiência: “três, quatro, qual é a diferença? É, o número quatro... Não sou muçulmano, mas ‘4 dias 4 noites’ é mais arranjado que três, a trindade, ou um dia e uma noite ou dois dias... Eu não tenho noção se foram quatro dias e quatro noites, mas isso ficou no registro”.

Devido a sua duração, *4 dias 4 noites* é uma obra que sugere a ideia de peregrinação, com seus sentidos de sacrifício e experiência limítrofe. Do mesmo modo que o peregrino, Barrio não sabe exatamente quanto tempo demorará e nem quais serão as condições precisas de sua empreitada, impondo a si mesmo uma série de dificuldades que a tornam muito mais extenuante. Gros (2010), em seu capítulo sobre as peregrinações, escreve sobre a origem da palavra *peregrino* que



remete ao exilado, aquele que caminha em um local que não é sua casa. Por muito tempo, o exílio foi uma punição dada àqueles que cometeram graves faltas. Perder suas posses, sua casa, sua família e não pertencer mais a nenhum local era uma forma de punir o indivíduo que atentasse contra as regras sociais. A peregrinação pode ser entendida como uma espécie de exílio voluntário, que, em geral, possui um sentido espiritual associado a um momento de abstenção do mundo material. Para o peregrino, caminhar não é uma atividade que visa o prazer ou o entretenimento e pode vir acompanhada de dificuldades adicionais, auto impostas, que tornam a tarefa de se locomover muito mais fatigante. A peregrinação é uma atividade que traz em si dois polos opostos. Espera-se que o cansaço e o esgotamento sirvam como purificação, que somente será alcançada com o sacrifício. O peregrino escolhe abandonar sua vida regular por um intervalo de tempo afim de obter uma recompensa espiritual. Ao mesmo tempo em que há uma enorme perda, almeja-se encontrar uma recompensa. Ao retornar para casa, o peregrino não é o mesmo. De certo modo, Barrio esperava que alguma mudança ocorresse ao término de sua deriva.

Barrio esperava que após o processo de *4 dias, 4 noites*, ele produzisse algo muito grandioso. A expectativa era de que esse processo desencadearia uma série de ações posteriores de grande porte, que implicariam em um grande rompimento com o sistema de arte. Como escreve o artista:

A ideia era ultrapassar certas coisas, tentar romper com certas coisas. E caiu tudo numa abstração, numa subjetividade quase total. (...) Havia uma certa arrogância, eu pensava em ultrapassar aquilo para chegar ao ponto máximo de um trabalho. (...) A procura, neste processo, era chegar a algo que se abrisse a outra dimensão, em termos de arte. (Barrio, 2001, p. 81-84).

No entanto, a repercussão de *4 dias, 4 noites* em sua trajetória ocorreu de forma distinta de suas expectativas. Segundo Barrio (2001, p. 84), “o resultado esperado seria criar outro tipo de trabalho, ou fazer um tipo de ação que realmente criasse uma nova compreensão, uma nova visão da arte. Mas eu acho que, finalmente, o ‘4 dias 4 noites’ não resultou, ficou sendo o que é”. Nem mesmo o *Caderno Livro* proposto foi executado. Dessa forma, existe uma outra perda neste trabalho: a dissolução de uma expectativa criada.

O período posterior a elaboração de *4 dias, 4 noites* desencadeia uma série de repercussões em sua vida pessoal. Barrio é internado em uma instituição



psiquiátrica algum tempo depois da deriva e em seguida permanece um período na casa de sua família, em uma tentativa de continuidade do isolamento. Assim, a radicalidade da ação e sua relação tão próxima com a vida que permite que uma experiência artística desencadeie uma suposição de transtornos psíquicos. O que parece definir a trajetória de Barrio é uma orientação para a vertigem, que busca uma aproximação tão intensa entre arte e vida que chegaria ao limite da aniquilação da obra, do artista, da vida.

Se o artista tinha uma série de expectativas ao iniciar sua caminhada, durante o percurso a experiência se torna tão arrebatadora que muitas expectativas se tornam impossíveis. A forma de deriva que ele constrói enquanto projeto se desfaz no próprio percurso. Ao mesmo tempo que o artista constrói seu percurso, também o destrói; se acha e se perde enquanto caminha. E esse processo se estende no tempo: o artista só escreveu sobre a experiência oito anos após sua execução. O que de certa forma, permite e incentiva que a obra entre em um espiral de indefinições. Ao não oferecer nenhum tipo de registro de sua performance, Barrio desfaz uma expectativa sobre o que é uma obra de arte e assim desfaz também uma expectativa do que é ser artista.

Por fim, no *Caderno Livro* de 1973, ele escreve uma frase do poeta romântico Novalis: “falar por falar é a fórmula libertadora” (Barrio, 2000, p. 72). Talvez possamos adaptar essa frase para o caminhar e pensar que o andar por andar é a fórmula libertadora, principalmente em um ambiente que oferece cada vez mais resistências ao indivíduo e às experiências libertadoras. Barrio (2000, p. 84) escreve que “contestar o presente não quer dizer retornar ao passado. Quer dizer ir mais à frente”. E parece ser isso que o artista faz. Escolher materiais perecíveis, realizar situações efêmeras, utilizar apenas a memória como salvaguarda de suas ações: todas essas escolhas parecem frisar a entropia irreversível e inevitável na arte e na vida. Por isso a necessidade de experiências libertadoras, ir sempre mais à frente.



REFERÊNCIAS

BARRIO, Artur. *A metáfora dos fluxos*. 2000/1968. Catálogo de exposição. São Paulo: Paço das Artes, 2001.

_____. TEXTO.....REGISTRO..... 1970, 2008. Disponível em: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/2008/10/texto1970.html>. Acessado em: 14 mai. de 2018.

_____. Lama/Carne/Esgoto, 2008. Disponível em: http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/2008/10/lama-carne-esgoto-o-que-procuro-o_20.html. Acessado em: 14 de mai. de 2018.

_____; BASBAUM, Ricardo; COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória; OSÓRIO, Luiz Camillo. Entrevista com Artur Barrio: 4 dias, 4 noites, p. 81-97, 2001. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Panorama da Arte Brasileira 2001*. (catálogo). São Paulo: MAM, 2001.

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

COTRIM, Cecília. Fluxos Poéticos: arte e vida. In: *O que nos faz pensar*: Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, n. 16, p. 53-61, novembro de 2003. Disponível em: http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/fluxo_poeticos, arte e vida/n16cecilia.pdf. Acessado em: 14 de mai. de 2018.

DEBORD, Guy. Teoria da Deriva, 1958. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: É Realizações, 2010.

IVAIN, Gilles. Formulário para um novo urbanismo. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

_____. *Errâncias Urbanas: a arte de andar pela cidade*. Disponível em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_7/7_Paola%20



[Berenstein%20Jacques.pdf](#). Acessado em: 14 de mai. de 2018.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina. In: *Arte & Ensaios*, Revista do PPGAV-EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, n. 15, 2007.

RAMS, Julio González del Rio. *La creacion abierta y sus enemigos*. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo. Madrid: La Piqueta, 1977.

SOLNIT, Rebecca. *A História do Caminhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas Derivas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.



DANSEUSES BLEUES: EXPERIMENTOS FOTOGRAFICOS E PÓS- PRODUÇÃO COM IMAGENS DE EDGAR DEGAS

Daniela Remião de Macedo

Fotógrafa e Mestranda do PPGAV-UFRGS com ênfase em Poéticas Visuais. Mestre em Ciência da Computação pela PUC-RS (1999). Docente universitária desde 2000. Pesquisadora do grupo LUMEN-UFRGS e do projeto 'O acidente e a perda como catalisadores da criação artística'. Pesquisa processos fotográficos históricos e sua utilização híbrida com processos digitais. Realizou exposições individuais e coletivas no Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Mato Grosso, Bahia e Amazonas.

Resumo: O tempo cronológico reside na imagem fotográfica, mas, além dele, outros tempos se desencadeiam e se emaranham. Esse tempo compreende o pré, durante e pós ato fotográfico. A teatralização da realidade, a duração da captura até o momento da emulsão trazer à superfície a imagem fotografada incorporam em si meandros de temporalidade. Esse texto analisa o tempo do fazer fotográfico que incorpora todos esses tempos, especialmente na fase de pós-produção. As reflexões surgem a partir da apresentação de um trabalho plástico realizado com referência em Edgar Degas, que utiliza apropriação de imagens e impressão artesanal, relacionando pintura e fotografia, e fazendo uso do hibridismo entre o analógico e o digital na fotografia contemporânea.

Palavras-chave: Fotografia, Tempo, Hibridismo, Cianotipia, Edgar Degas.

DANSEUSES BLEUES: PHOTOGRAPHIC EXPERIMENTS AND POST-PRODUCTION WITH IMAGES OF EDGAR DEGAS

Abstract: Chronological time resides in the photographic image, but beyond it, other times are unleashed and entangled. This time includes the pre, during and post photographic act. The theatricalization of reality, the duration of the capture until the moment of the emulsion to bring to the surface the photographed image incorporate



in itself meanders of temporality. This text analyzes the time of photographic making that incorporates all these times, especially in the post-production phase. The reflections arise from the presentation of a plastic work done with reference in Edgar Degas, which uses appropriation of images and handmade printing, relating painting and photography, and making use of hybridism between analog and digital in contemporary photography.

Keywords. Photography, Time, Hybridism, Cyanotype, Edgar Degas.

INTRODUÇÃO

As obras fotográficas e os artistas que produzem as imagens com que nos deparamos nos espaços e arquivos de museus de arte moderna reivindicam o tempo todo ações e olhares experimentais, rompimentos e reconstruções: de espaço-tempo, de suporte, de sentidos. Para Ronaldo Entler (2009), mais do que um procedimento, uma técnica, uma tendência estilística, a fotografia contemporânea é uma postura.

Com interesse na produção artística que se desgarra do viés documental e entendendo que o fotográfico nasce como meio expandido ou expansível desde a origem, propondo diálogos, absorções e hibridizações entre linguagens e campos artísticos, a pesquisa em desenvolvimento propõe um mergulho no mundo das imagens, buscando um maior aprofundamento a respeito da arte contemporânea e dos processos de criação de obras fotográficas. Nesse sentido, a produção artística aqui apresentada, resultado dessa pesquisa, busca entrelaçar ainda mais a arte e a fotografia, transgredindo o fazer fotográfico, combinando procedimentos das vanguardas históricas, processos primitivos e alternativos, às novas tecnologias.

Os experimentos fotográficos realizados têm como referência obras de Edgar Degas, e foram norteados pelas estratégias fotográficas contemporâneas formuladas por Andreas Müller-Pohle (2009), que propõem, entre outras, possibilidades para a pós-produção de imagens fotográficas, e levam em conta alguns dos procedimentos sugeridos por Rubens Fernandes Jr. (2006). Sendo assim, foi desenvolvido um experimento no nível de intervenção entre o artista e a imagem, interferindo na própria fotografia, através da manipulação digital da matriz após ser digitalizada e transportada para o computador, e da reprodução de processos primitivos.



OS TEMPOS DA FOTOGRAFIA

A representação do tempo na imagem tem demandado sucessivas formulações ao longo dos séculos. Desde a antiguidade, os artistas têm procurado representar a sucessão de momentos ao longo do tempo que estão em uma única cena dando suas respostas usando diferentes materiais e técnicas à sua disposição em cada época. Embora as obras de arte sejam por natureza congeladas, os artistas buscaram decompor o movimento. O políptico permitiu há muito tempo a evocação de várias cenas no mesmo espaço, mesmo que a pintura clássica imponha progressivamente tempo e lugar.

Com a invenção da fotografia, que revolucionou as artes visuais e abriu novas perspectivas aos artistas no final do século XIX, o surgimento da cronofotografia derrubou esses códigos de representação. As vanguardas exploram então outras formas de sugerir o movimento, mostrando a decomposição de um gesto, e artistas como Edgar Degas se interessaram pelo mundo da dança para representar o movimento.

Mas, além do tempo cronológico que reside na imagem fotográfica, outros tempos se desencadeiam e se emaranham. Esse tempo compreende também o pré, durante e pós ato fotográfico. Assim, desde a teatralização da realidade, a duração da captura até o momento da emulsão trazer à superfície os sujeitos fotografados incorporam em si meandros de temporalidade.

A PINTURA E A FOTOGRAFIA

Como pintor, as conexões de Degas com a fotografia são universalmente reconhecidas. No grande debate para decidir quais aspectos da pintura do século XIX são atribuíveis ao precedente fotográfico, Degas revela-se geralmente uma espécie de originador heróico do instantâneo. O interesse de Degas pelo meio fotográfico residia, sobretudo, nas novas possibilidades do projeto realista propiciadas pela fotografia. Mais que qualquer outro pintor do século XIX, Degas compreendeu o que significa ver em termos fotográficos e era atraído pela precisão das fotografias que se alastravam ao seu redor. Na contra-mão de uma representação eloquente em termos tradicionais, subvertia o realismo banal por uma filosofia de *mise-en-scène*. Segundo Annateresa Fabris (2011), Degas não busca na realidade exterior os índices de uma ordem oculta, mas, ao contrário, cria um



mundo artificial, cuja significação reside na ordem visível, numa forma feita de signos emprestados e de signos novos.

Com a evidente influência da fotografia nos trabalhos de Degas, algumas obras sugerem a possibilidade de ser intenção do artista retratar, não um grupo de bailarinas com o mesmo figurino, mas uma mesma bailarina em sucessivos movimentos sobrepostos na mesma imagem. Malcolm Daniel (1998, p. 43) nos apresenta mais sobre as experimentações do pintor, se referindo a um conjunto de negativos em vidro de Edgar Degas que mostram uma bailarina em várias poses (Fig. 1). Essas fotografias, inspiradas nas pesquisas de Étienne-Jules Marey sobre cronofotografia que aconteciam naquele período, serviram de modelo para vários desenhos, pinturas e pastéis de Degas, como *Danseuses Bleues* (1899), onde combinou as poses das três imagens em uma única composição (Fig. 2).

Seguindo nossa pesquisa sobre Degas, encontramos as mesmas poses destas imagens fotográficas na composição de outras de suas obras (Fig. 3-7).

A fotografia de Degas foi acima de tudo um campo de experimentação e representa uma mistura singular, refletindo diferentes intenções e servindo a propósitos diferentes. Compreender a fotografia de Degas é entendê-la não como um instrumento de trabalho, à parte, mas integrado em suas preocupações artísticas como um todo e na fotografia em seu entorno, enquanto ele se desenvolvia como um artista mais jovem antes de começar a se divertir com a câmera. A diversidade da fotografia de Degas reflete a curiosidade devoradora do artista ao longo de sua carreira.

DANSEUSES BLEUES

Com base na pesquisa realizada sobre o pintor, foi criado o trabalho *Danseuses Bleues* (Fig. 8), um políptico composto de nove telas, trazendo a reprodução fotográfica de recortes de obras de Edgar Degas. Este trabalho leva o mesmo nome da obra *Danseuses Bleues* (Fig. 2) de Degas, que ocupa o espaço central do políptico. Ao seu redor, as três fotografias do artista (Fig. 1) revelando a bailarina em diferentes poses a partir das quais a obra original foi feita.

Outros trabalhos de Degas (Figs. 3-7), entre pinturas, desenhos e pastéis, que também sugerem que suas composições de bailarinas foram criadas a partir de alguma destas fotografias, completam a obra. As imagens impressas com pincel



em tela através da cianotipia¹, processo fotográfico histórico, que tem como característica a criação de imagens em tons de azul, misturam fotografia e pintura, e transformam assim todas as bailarinas de Degas em bailarinas azuis.

Atualmente, com a possibilidade de exibir imagens *online*, um número crescente de materiais raros apareceu em plataformas acessíveis ao público, algumas delas cuidadosamente disponibilizadas (sites de galerias e museus), outras simplesmente divulgadas com a possibilidade de alguma manipulação digital. Sendo assim, imagens de obras de grandes artistas que anos atrás apenas poderiam ser visualizadas em raros, caros e volumosos livros de história da arte, hoje podem ser facilmente encontrados na *web*. Essas imagens pobres, como descreve Hito Steyerl (2009), de qualidade ruim e resolução abaixo dos padrões, transformam qualidade em acessibilidade, valor de exposição em valor de culto. As imagens pobres são imagens populares, que podem ser feitas e vistas por muitos, é possível armazenar os arquivos, mas também reeditá-los. E os resultados circulam.

As reproduções fotográficas das obras de Degas utilizadas nessa produção foram adquiridas de sites diversos da web que disponibilizam imagens mais próximas às visualizadas nos acervos digitais dos museus e galerias que abrigam estas obras fisicamente ou livros de arte, de forma a garantir a maior fidedignidade com a obra original sem eventuais manipulações comuns em imagens disponíveis na internet. Contudo a baixa resolução das imagens foi inevitável, assim como os arranhões e marcas do tempo dos negativos fotográficos originais.

Assim, além de unir, em uma única obra, imagens que se encontram fisicamente dispersas em diferentes museus e galerias pelo mundo, a produção criada com o políptico *Dansesuses Bleues* partiu da apropriação de reproduções fotográficas de obras de Degas, imagens pobres, digitais, de baixa resolução com facilidade de acesso e reprodução, e buscou a revalorização dessas imagens através de tratamento digital, buscando restaurar sua qualidade, e de um processo de impressão artesanal, resgatando e gerando imagens únicas.

De acordo com Antônio Fatorelli (2013), a reciclagem de imagens preexistentes na mídia de massa e a dilatação do tempo da etapa de pós-produção de imagens, como no trabalho desenvolvido, são procedimentos que acrescentam novas temporalidades à representação, ressaltando sua irredutibilidade ao tempo de tomada.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em meio a tanta evolução tecnológica da fotografia, hoje dominada pelo digital, buscar em processos manuais, históricos e não comerciais meios para produzir imagens dentro do campo das artes visuais parte de uma inquietação e necessidade de experimentação em relação à rígida linguagem fotográfica, buscando uma maior liberdade na produção artística.

O trabalho aqui apresentado, além de utilizar um processo histórico de impressão, trouxe ainda uma visão contemporânea com a exploração da tela como suporte fotográfico, uma superfície não convencional na utilização dos processos no século XIX, quando os suportes predominantemente utilizados, segundo Mosciaro (2009), eram o papel, o metal e o vidro.

Esse desejo de explorar a percepção, conectada às noções de luz e tempo, às transformações das substâncias químicas, e as descobertas do trabalho da matéria utilizada, em oposição aos tempos controlados e etapas padronizadas do fazer analógico tradicional, traz alquimia ao trabalho, permitindo a interferência da artista e colaboração na transmutação das imagens originais. De acordo com a definição de Roland Barthes (2012), mesmo sem a interferência do artista, a fotografia nesse processo pode ser entendida como um organismo vivo, pois “nasce dos próprios grãos de prata que germinaram, desabrocha por um instante, depois envelhece. Atacada pela luz, pela umidade, ela empalidece, extenua-se, desaparece” (embora no caso apresentado o processo fotográfico utilize grãos de ferro).

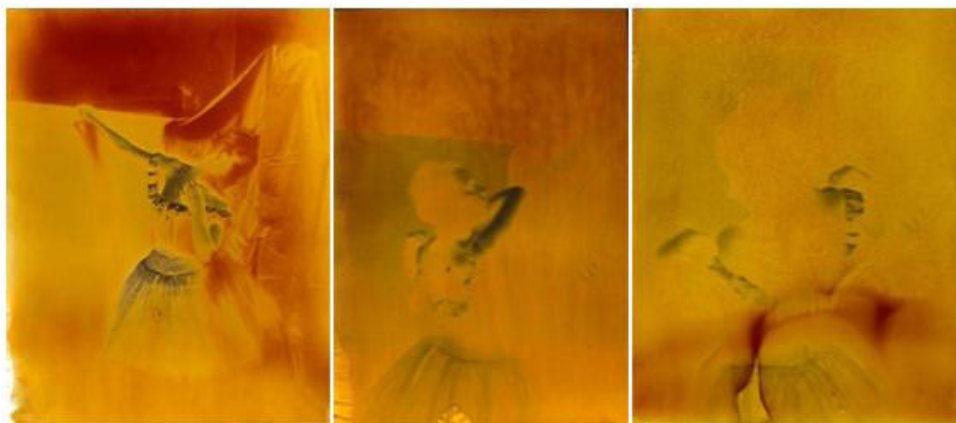
As imagens fotográficas resultantes, emolduradas em bastidores como telas de pintura, devolvem essa materialidade perdida da obra original nas imagens digitais capturadas da *web*, devolvendo a fascinação pela materialidade da superfície texturizada, pelo desejo do toque. Fotografias são depósitos de químicos e, ao mesmo tempo, imagem e objeto físico.

O tempo do fazer fotográfico do trabalho plástico apresentado mesclou os tempos de vários autores, artes e processos. Esses tempos compreendem desde o *mise-en-scène* de Degas frente à bailarina para os registros fotográficos, o tempo da revelação analógica dessas imagens no século XIX, o tempo das pinceladas de Degas nas várias composições de bailarinas a partir dessas fotografias, o tempo dos registros pelos vários fotógrafos dos acervos que transformaram os quadros do pintor em fotografias digitais, o tempo de circulação dessas imagens pela *web*,



até o meu tempo de busca por essas imagens, o tempo da manipulação digital para a criação dos negativos que utilizei, o tempo das impressões em tela com a Cianotipia e o tempo de emolduração tornando as imagens novamente quadros. Um trabalho com múltiplos tempos e autorias, que começou a surgir no século XIX pelas mãos de Degas, sendo finalizado em 2017 pelas minhas mãos, mas ainda sob a ação do tempo que continua a modificar as imagens.

A fotografia contemporânea está aberta às novas tecnologias que provocam desdobramentos e contaminações, despertando novas possibilidades de criação, e produzindo novas experiências e sensações.



Fig, 1 Edgar Degas: *Dansense le bras tendue, Dansense ajustant sa bretelle, Dansense ajustant ses deux bretelles*, 1895-1896, negativos em vidro, 13x18 cm

Fonte: **Bibliothèque Nationale de France (BnF), Paris**

Disponíveis em: <<http://goo.gl/QzJwjm>>, <<http://goo.gl/g3LVgZ>>, <<http://goo.gl/yLUWnr>>





Fig. 2 Edgar Degas: Danseuses Bleues, 1899, pastel sobre papel, 65x65 cm.
 Fonte: Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscou. Disponível em: <<https://goo.gl/8YaBXn>>



Fig. 3 Edgar Degas: Quatre Danseuses, 1899, óleo sobre tela, 151.1x180.2 cm.
 Fonte: National Gallery of Art Washington. Disponível em: <<http://www.nga.gov/collection/art-object-page.46597.html>>





Fig. 4 Edgar Degas: *Trois Danseuses*, 1898, pastel sobre papel, 65.4x65.4 cm.
 Fonte: Coleção particular. Disponível em <<http://www.edgar-degas.org/Three-Dancers-III.html>>



Fig. 5 Edgar Degas: *Danseuse*, 1899, pastel sobre papel, 30x31.5 cm.
 Fonte: Museum of Fine Arts, Budapest.
 Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edgar_Germain_Hilaire_Degas_067.jpg>





Fig. 6 Edgar Degas: The Dancers, 1899, pastel sobre papel, 62.2x64.8 cm. Fonte: Toledo Museum of Art, Ohio. Disponível em: <<http://emuseum.toledomuseum.org/objects/50814>>



Fig. 7 Edgar Degas: Two Dancers, 1879, pastel sobre papel, 46.7x54.9 cm. Fonte: The Metropolitan Museum of Art (NY). Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436167>>





Fig. 8 Dani Remião, Danseues Bleues, 2017, cianotipia sobre tela, políptico, 9 telas de 20x20 cm.

Fonte: autora

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Edição especial Saraiva de Bolso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

DANIEL, Malcolm. *Edgar Degas: Photographer*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998.



ENTLER, Ronaldo. Um lugar chamado fotografia. Uma postura chamada contemporânea. In: *A invenção de um mundo: coleção da Maison Européenne de la Photographie* (catálogo da exposição). São Paulo: ITAU CULTURAL, 2009. pp.142-147.

FABRIS, Annateresa. *O desafio do Olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*, Volume I. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FATORELLI, Antônio. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. *EACOM*, São Paulo, FAAP, n. 16, p. 10-19, 2º Semestre, 2006.

MOSCIARO, Clara. *Diagnóstico de Conservação em Coleções Fotográficas*. Caderno Técnico nº 6. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/preservacaofotografica/wp-content/uploads/2010/11/cad6_port.pdf>. Acesso em: 30/04/2018.

MÜLLER-POHLE, Andreas. Estratégias de informação. In: *Boletim*, Universidade de São Paulo, nº 3, Maio 2009.

STEYERL, Hito. In defense of the poor image. In: *E-flux Journal*, número 10, novembro 2009.

NOTAS

1. Cianotipia/cianótipo ou cianotype é um processo fotográfico conhecido também como Blueprint, baseado na sensibilidade dos sais de ferro aos raios U.V. Foi desenvolvido por Sir John Herschel em 1842.



MULHERES QUE AMAM MULHERES: UMA INVESTIGAÇÃO NA HISTÓRIA DAS ARTES VISUAIS

Lívia Auler

Mestranda em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, pelo PPGAV– UFRGS e graduanda em Artes Visuais – Bacharelado, na mesma instituição. A primeira formação foi em Comunicação Social – Jornalismo, pela PUCRS. Em suas pesquisas, dedica-se às relações entre artes visuais e questões que permeiam o feminismo e a homossexualidade feminina. Faz parte do coletivo “Nítida – fotografia e feminismo”, onde pesquisa sobre a mulher na história da fotografia.

Resumo: Este artigo investiga a produção de mulheres artistas que direcionaram sua obra para as questões da lesbianidade. A fim de melhor contextualizar a pesquisa, serão feitas, primeiramente, algumas considerações sobre a exclusão das artistas mulheres ao longo da história das artes visuais. A partir disso, podemos chegar ao ponto crucial: a dupla invisibilidade de artistas lésbicas. Após essas considerações, será feito um resgate histórico, de forma resumida, de algumas artistas lésbicas que fizeram de seu trabalho um instrumento de luta e posicionamento político e que, paralelamente ao movimento feminista, procuraram trazer visibilidade às mulheres que amam outras mulheres.

Palavras-chave: História da arte. Artes visuais. Lesbianidade. Mulheres artistas. Artistas Lésbicas.

WOMEN WHO LOVE WOMEN: AN INVESTIGATION INTO THE HISTORY OF THE VISUAL ARTS

Abstract: This article investigates the production of female artists who directed their work to the issues of lesbianism. In order to better contextualize the research, some considerations will first be made about the exclusion of female artists throughout the history of the visual arts. From this, we can arrive at the crucial point: the double invisibility of female lesbian artists. After these considerations, a brief historical rescue will be made of some lesbian artists who have made of their work an instrument of struggle and political positioning and that, parallel to the feminist movement, have sought to bring visibility to women who love other women.



Keywords: Art history. Visual arts. Lesbianism. Women artists. Lesbian artists.

Na história da arte, durante muito tempo, os trabalhos feitos por mulheres foram largamente desconsiderados: “Historiadores da arte do século XX possuem fontes suficientes para mostrar que mulheres artistas sempre existiram, mas eles as ignoram”¹ (Pollock; Parker, 2013, p. 6). Interrogar-se “por que não houve grandes mulheres artistas?” (Nochlin, 2016), portanto, é fundamental e se coloca como base para chegarmos à questão: por que não houve grandes artistas lésbicas?

Ao refletir sobre a primeira pergunta, a autora sugere que a arte não é livre, e sim influenciada por forças sociais determinadas por instituições e estruturas específicas e definidas. Entre elas está, principalmente, a ideologia patriarcal – que, dentro do campo das imagens, trabalha no nível dos signos e reproduz fortemente o padrão tradicional.

O gênero dominante e soberano da arte – e da história como um todo – é claramente definido e seu lugar privilegiado foi, constantemente, construído e protegido. Dentro desse contexto, o “mito do grande artista” é um tanto tendencioso e discriminatório (Nochlin, 2016).

A arte não é um espelho. Ela faz a mediação e representa relações sociais em um esquema de signos que, para poder ser significativo, requer um leitor receptivo e pré-condicionado. E é neste nível, do que esses signos conotam, que, frequentemente inconscientemente, a ideologia patriarcal é reproduzida. (Pollock; Parker, 2013, p. 119)

Os homens não só determinaram os critérios de grandeza, como também tiveram controle sobre quem teria os meios para alcançá-la. O impedimento do estudo do modelo nu, por exemplo, fazia com que as mulheres não fossem capazes de adquirir as ferramentas necessárias com as quais poderiam produzir os tipos de pintura que, de acordo com a teoria acadêmica, eram o teste e a prova da ‘grandeza’. Assim sendo, “a pintura do nu foi muito mais do que uma mera questão de habilidade ou forma’ ela foi a parte crucial de uma ideologia” (Pollock; Parker, 2013, p. 115).

Um dos grandes motivos para a mulher lésbica não ter sido reconhecida como artista e/ou não ter sido devidamente representada dentro da história da arte é, provavelmente, por ela fugir da lógica patriarcal. Monique Wittig (1992) chegou à provocação de que “a lésbica não é uma mulher”, pois o conceito de



mulher está estritamente relacionado a um sistema patriarcal e heterossexual, do qual a lésbica se recusa a fazer parte.

Não é segredo que o medo e o ódio aos homossexuais permeia a nossa sociedade. Mas o desprezo por lésbicas é distinto. Ele é diretamente enraizado na aversão à mulher autodefinida, à mulher autodeterminada, à mulher que não é controlada pela necessidade, imperativo, ou manipulação masculina (Dworkin, 1978).

A sociedade em que vivemos ainda é visivelmente heteronormativa, e isso se mantém através dos mais variados discursos e práticas. A idealização do romance heterossexual é propagado massivamente na arte, na literatura, na mídia, na propaganda (Rich, 2010) e, conseqüentemente, em toda a vida cotidiana. Especialmente na mulher, por diversas razões ligadas ao peso histórico de subalternidade, essa falsa sensação de escolha da heterossexualidade é bastante presente e, assim sendo, torna-se um “meio de assegurar o direito masculino de acesso físico, econômico e emocional às mulheres” (Rich, 2010, p. 34).

O padrão heterossexual, assim como o lugar privilegiado do gênero masculino, foi cuidadosamente programado para ser mantido dentro da organização da sociedade. Além da idealização romântica do casamento, a heterossexualidade compulsória tem se fixado através do apagamento e da destruição de registros, memória e imagens documentando a realidade da existência lésbica (Rich, 2010). Ainda de acordo com Adrienne Rich, a sensualidade erótica entre mulheres – quando não feita como um produto para a apreciação masculina – tem sido o fato mais violentamente apagado da experiência feminina.

Como um exemplo do inegável apagamento da sexualidade implícito em algumas biografias, é interessante observar o livro *A Female Focus: Great women photographers* (Horwitz, 1996). A autora não só oculta a homossexualidade de duas fotógrafas, Alice Austen e Berenice Abbott, como afirma que elas eram solteiras – sendo que a primeira viveu com a mesma parceira, Gertrude Tate, durante 50 anos. Abbott, por sua vez, teve um relacionamento de 30 anos com Elizabeth McCausland.

Sobre a escassez de imagens de mulheres lésbicas, a fotógrafa e pesquisadora Tessa Boffin comenta, ao escrever para a coleção *Lesbian Subjects: A Feminist Studies Reader*, que existe pouquíssima representação para a quantidade de “desejos” entre mulheres: “os fardos impostos por esta escassez de representação podem, entretanto, ser superados se formos além de nossos arquivos empobrecidos para criar novos ícones” (Vicus, 1996, p. 123).



A mulher lésbica, mais especificamente no campo das artes visuais, pode ser considerada, portanto, duplamente invisível: primeiramente por ser mulher e, ainda, por se relacionar afetiva e sexualmente com outras mulheres. Ela não está conectada, de diversas formas, aos homens e, por isso, pode ser condenada a uma enorme marginalidade. Apesar disso, são muitas as mulheres que se relacionavam com outras mulheres e, mesmo com poucos registros, algumas delas deixaram rastros – alguns mais explícitos e outro menos – que atualmente podem ser revistos e reinterpretados.

Os anos durante e após a 1ª Guerra Mundial reconfiguraram a sociedade e abriram alguns espaços e profissões para as mulheres, especialmente pela mudança da base econômica de rural para industrial. Junto com isso também apareceram novas categorias sociais possíveis, como as mulheres adultas não casadas, mulheres solteiras, celibatárias ou, ainda, as mulheres sem homens – termos que, por muito tempo, podem ter contribuído para encobrir a palavra lésbica.

É nesse contexto, do período entre guerras, que Tirza True Latimer (2005) explora o surgimento de um senso de identidade coletiva entre as mulheres lésbicas. No livro *Women Together / Women Apart – Portraits of Lesbian Paris*, ela fala especificamente da capital francesa, onde um número maior de artistas lésbicas passaram a se mostrar publicamente e a retratar a vida entre mulheres.

Essa identidade lésbica inicial foi bastante ligada a um apresentar-se de forma considerada mais masculina – tanto nas vestimentas quanto no comportamento ou nos hábitos, como, por exemplo, o de fumar charutos. Segundo Latimer, isso provavelmente acontecia para que as lésbicas pudessem mostrar aos homens que elas não estavam disponíveis para eles; ou, ainda, o quanto elas estavam no mesmo nível que eles: “Minhas vestimentas dizem para o homem: eu sou sua igual... Se esses que usam cabelo curto e camisas com colarinho engomado têm toda a liberdade, todo o poder, então.. eu irei também usar cabelo curto e camisas com colarinho engomado” (Latimer, 2005, p. 25), palavras da psiquiatra feminista Madeleine Pelletier.

Romaine Brooks, italiana que passou grande parte da vida em Paris, foi uma das primeiras artistas a direcionar seu trabalho conscientemente para gerar uma nova imagem visual da mulher lésbica (Chadwick, 2012). Um bom exemplo é o autorretrato de 1923, onde a artista aparece com um chapéu, cabelo curto, vestimentas masculinas e um olhar firme e penetrante (apesar de um pouco ocultado pela sombra do chapéu, o que também foi interpretado por Latimer



como uma ambiguidade entre visibilidade e invisibilidade).

A obra *Lady Troubridge* (1924), traz o retrato de uma mulher (Una Troubridge, escultora e tradutora britânica) com um monóculo – acessório bastante popular entre as lésbicas da época. *Monocle* era, inclusive, o nome de um bar onde essas mulheres se encontravam, em Paris. Outro retrato, de 1920, traz a parceira de vida de Brooks, Natalie Barney, que está com vestimentas mais femininas e tem o título de “A amazona”. Apesar de ambas terem sido companheiras de vida por mais de 50 anos, pouco se fala do relacionamento entre as duas, que também incluía uma terceira mulher, Lily de Gramont, além de outras amantes ao longo do tempo.

Outra pintora francesa que, já no século XIX, desafiava a sociedade com suas vestimentas masculinas é Rosa Bonheur. Conhecida por retratar animais, ela precisava trabalhar em ambientes ao ar livre e inóspitos, e, por isso, obteve permissão escrita do governo francês para usar calças masculinas e botas reforçadas. Bonheur também tinha o cabelo bem curto, e novamente usava o tema de trabalho a seu favor: assim era melhor para trabalhar. Em sua época, ela foi uma pintora bastante reconhecida e seu quadro mais famoso é *The Horse Fair* (1853). Sua parceira de vida foi Nathalie Micas e, para viajarem juntas durante as férias, ambas precisavam se transvestir, pois não existia liberdade para duas mulheres viajarem sozinhas.

É justamente esse estereótipo, apresentado por artistas como Romaine Brooks e Rosa Bonheur, que Millie Wilson, na década de 1990, pretendia quebrar. Na instalação fotográfica *The Museum of Lesbian Dreams* (1990-92), Wilson utiliza-se de uma sequência de imagens achadas para fazer uma paródia da objetificação das mulheres lésbicas como mulheres masculinizadas, de cabelo curto e vestimentas masculinas. A artista recria, assim, um universo que por muito tempo foi obscurecido e negligenciado e, juntamente com isso, faz uma crítica à construção social da mulher lésbica, que está totalmente baseada no discurso heterossexual dominante.

Nos anos 1970, época importante para o movimento feminista nas artes visuais, surgiu o coletivo *Lesbian Art Project* (LAP). O grupo formou-se em 1977, no *Woman's Building*, em Los Angeles, como iniciativa da historiadora de arte Arlene Raven. O LAP não só procurava um resgate e uma aproximação da produção de artistas lésbicas, como também promovia eventos sociais e programas educacionais. Um dos projetos de destaque, entre diversos desenvolvidos, foi o



An Oral Herstory of Lesbianism, uma mistura de cenas que incluíam sequências improvisadas, monólogos e performances. A peça, que era apresentada apenas para um público feminino, procurava aumentar a visibilidade lésbica e tratar sobre as experiências e as lutas vividas por lésbicas na sociedade contemporânea. O termo herstory, contido no título, é uma crítica a forma tradicional da história, sempre contada a partir da perspectiva masculina (history ligada à palavra his, dele; e herstory ligada à palavra her, dela). Apesar de ter sido negligenciado pela grande mídia, o projeto foi bastante aclamado nas mídias alternativas.

Outro trabalho interessante de ser citado é Defaced Guerrilla Girls Poster (2006), do coletivo Ridykeulous, que transforma o cartaz The Advantages of Being a Woman Artist em The Advantages of Being a Lesbian Artist. Com referência direta ao poster feito pelas Guerrilla Girls nos anos 1970, o cartaz original é rabiscado e adaptado, cheio de ironias e piadas, para ser direcionado às artistas lésbicas. Em 2014, as fundadoras do grupo, Nicole Eisenman e A.L. Steiner's, organizaram a exposição Readykeulous by Ridykeulous: This is What Liberation Feels Like™, no Museu de Arte Contemporânea de St. Louis (EUA). Para a exposição foram convidadas diversas artistas, as quais trouxeram um amplo panorama da produção de mulheres lésbicas que falam sobre sua sexualidade e identidade, ambas inseridas em uma sociedade heteronormativa. A exposição, assim como o trabalho do coletivo, envolve bastante polêmica por usar o termo supremacia lésbica.

Um tanto diferente do Ridykeulous, que possui um trabalho mais ativista e radical, o coletivo LTTR (inicialmente chamado Lesbian to the Rescue) se designa como um coletivo artístico feminista e genderqueer. O grupo trabalha contemporaneamente e possui um jornal anual. Segundo a co-editora, Emily Roysdon: “Nós não estamos protestando contra o que não queremos, nós estamos performando o que queremos” (Butler; Schwartz, 2010, p. 68).

Uma artista de destaque, especialmente quando se fala em representatividade lésbica nas artes visuais, é a americana Barbara Hammer. Após concluir o bacharelado em Artes na Universidade da Califórnia, seguido do mestrado em literatura inglesa, em 1963, é no final da década de 60 que a artista decide passar da pintura para o vídeo. Interessada em abordar abertamente a identidade e a sexualidade lésbica, ela afirma que “um conteúdo radical merece uma forma radical” (Butler, 2007, p. 240).

Hammer explorou o vídeo de diversas formas, desde técnicas e câmeras



experimentais até projeções em diferentes formatos e espaços arquitetônicos, como também projeções que circulavam em diferentes salas, fazendo com que o público seguisse o vídeo e se tornasse um receptor ativo. Os filmes considerados mais provocativos de sua carreira, como *I Was/ I Am* (1973) e *Dyketactics* (1974), foram realizados no início de sua trajetória. O primeiro fala sobre a sua própria experiência de “sair do armário”, enquanto o segundo é considerado o primeiro filme erótico feito por uma lésbica que explora explicitamente uma relação sexual entre duas mulheres.

Barbara Hammer, que fundou sua própria distribuidora de filmes, a Goddess Films, seguiu produzindo bastante nas décadas seguintes. Nos anos 1980 ela passou o foco para questões mais atuais da experiência queer, como a AIDS e, conseqüentemente, a censura. Já nos anos 1990 e 2000, a artista concentrou-se em filmes mais documentais, que trazem histórias suprimidas de diversos casais homossexuais.

Uma também pioneira do erotismo lésbico é Tee Corinne que, em seus desenhos e fotografias, explorou o corpo e a sexualidade feminina. Interessada em arte desde cedo, ela obteve graduação e mestrado em desenho e escultura. No início dos anos 1970, Corinne juntou-se ao movimento feminista e se assumiu como lésbica. Um de seus mais importantes livros de desenho é o *Cunt Coloring Book*, um caderno para colorir que contém diversos desenhos da genitália feminina, e que foi importante tanto para um estudo da anatomia feminina como também para a desmistificação dessa parte do corpo da mulher.

Também durante os anos 70, Corinne iniciou os trabalhos em fotografia. Suas fotografias mais conhecidas são feitas através da técnica de solarização, a qual ela utilizava-se não só para manter a privacidade das modelos, como também para passar uma ideia de algo universal. Muitas das imagens são explicitamente sexuais, com mulheres se acariciando e se beijando. Além da visibilidade lésbica, a artista preocupava-se com a inclusão de mulheres fora de um padrão dito tradicional: muitas vezes ela buscava mulheres de idades variadas, não-brancas e com alguma deficiência física.

Corinne participou ativamente do movimento feminista organizando e publicando diversos jornais alternativos, tanto da comunidade feminista no geral quanto especificamente para a comunidade lésbica. Entre 1976 e 1988 ela produziu mais de 50 capas para a publicação *Naiad*, pioneira em romances lésbicos. A artista participou, ainda, de duas exposições importantes para mulheres lésbicas nas artes



visuais: A Lesbian Show (1978) e The Great American Lesbian Art Show (1980).

FOTÓGRAFAS: DE ALICE AUSTEN A PAOLA PAREDES

Alice Austen nasceu e viveu nos Estados Unidos e produziu entre o final do século XIX e início do século XX. Paola Paredes nasceu em Quito, no Equador, e sua produção se coloca a partir do século XXI – e segue em processo. Ambas são lésbicas e trabalharam/trabalham com a temática, em diferentes níveis, dentro de seus trabalhos fotográficos. A distância temporal e geográfica entre elas, aqui, é intencional; não apenas para englobar contextos distintos, mas principalmente para perceber as suas semelhanças e poder fazer um paralelo com outras fotógrafas.

Alice Austen nasceu em 1866, no estado de Nova York (EUA), e cresceu como a única criança na Clear Comfort – casa dos avós, onde vivia sua mãe e alguns tios. Quando ela tinha dez anos de idade, seu tio, que era capitão da marinha, trouxe para casa uma câmera fotográfica (acredita-se que era uma dry plate de fabricante britânico). Apesar da idade, ela ouvia com atenção as explicações sobre a câmera e logo teve permissão para manuseá-la. O outro tio, Peter, professor de química, ensinou Alice a lidar com os químicos e realizar as impressões. Quando Alice tinha 18 anos, suas fotografias já tinham uma qualidade considerada profissional.

Apesar de todas as dificuldades e preconceitos advindos daquele tempo, Austen registrou seu círculo de amigas – que, muitas vezes, aparecem explicitamente entre casais de mulheres (com trajes variados, desde vestidos longos até ternos masculinos). A fotógrafa também possui muitos registros de mulheres praticando esportes, como tênis e ginástica, e suas fotografias ilustraram o livro *Bicycling for Ladies*, de Violet Ward.

Em 1899, durante uma viagem de verão, Alice conhece Gertrude Tate em um hotel chamado Twilight Rest. As duas ficam rapidamente amigas e, a partir daí, surge também uma grande história de amor. Gertrude, que era professora do jardim da infância e também instrutora profissional de dança, passou a visitar Alice regularmente e as duas também começaram a passar longas férias de verão juntas na Europa. Mas apenas em 1917 que as duas passaram a morar juntas, na Clear Comfort, mesmo com a desaprovação da família.

Ao longo de sua trajetória, percebe-se que Alice Austen buscou incansavelmente a visibilidade das mulheres, especialmente em momentos de união – o que gera uma potencialidade ainda maior. Ela foi uma artista que



desafiou, em diversos sentidos, a sociedade tradicional que a cercava e que, até o fim, tentou invisibilizá-la como lésbica (pois, apesar de ser o desejo de ambas, Alice Austen e Gertrude Tate não foram enterradas juntas).

Paola Paredes, produzindo contemporaneamente, segue mostrando as diversas dificuldades que permeiam a vida da maioria dos homossexuais. Em seu projeto *Unveiled*, pelo qual ficou mais conhecida, ela registra o momento em que conta para a família sobre sua homossexualidade – ocasião, esta, ainda muitíssimo delicada para a maioria dos envolvidos.

Em seu projeto mais atual, *Until you change*, Paredes traz à discussão a brutal realidade das clínicas que prometem a “cura” da homossexualidade. A própria fotógrafa protagoniza as fotos – mas é importante destacar que tudo foi baseado em fatos reais, contados por pessoas que já estiveram internadas em tais locais. Neste projeto é apresentada a realidade do país natal de Paola, o Equador, mas ela atenta para o fato de isso acontecer em diversas partes do mundo.

Laura Aguilar, fotógrafa americana de origem mexicana, explorou questões de identidade lésbica centrada em mulheres de origem latina. Na série *Latina Lesbians*, a artista usa imagem e texto para desconstruir o estereótipo de lésbica e latina – para isso, ela registra mulheres de seu círculo e procura desassociar o corpo da mulher latina do olhar masculino, que a idealiza e sexualiza. Outras fotografias bastante conhecidas de Aguilar são seus autorretratos que exploram um corpo fora do padrão: uma mulher obesa que se coloca, nua, em diferentes paisagens.

Outra fotógrafa que procura desconstruir estereótipos, desta vez da mulher lésbica negra, é Zanele Muholi. Nascida na África do Sul, iniciou em seu país os estudos em fotografia e, em 2009, concluiu o *Master of Fine Arts* na Universidade de Ryerson, no Canadá. Em 2002, ainda no começo da sua carreira como fotógrafa, co-fundou a organização *Forum for the Empowerment of Women (FEW)*, dedicada à promoção de um espaço seguro para a reunião de mulheres lésbicas negras. Nessa época, a artista também realizou uma pesquisa sobre crimes de ódio contra homossexuais, a partir da qual foi desenvolvida sua primeira exibição individual, *Visual Sexuality: Only Half the Picture*. A mostra levantou discussões sobre assuntos como estupro corretivo, agressões físicas e AIDS.

Em seus trabalhos fotográficos, Muholi busca registrar a comunidade



LGBT como um documento para futuras gerações. “Eu trabalhei duro para criar imagens positivas e socialmente significativas de lésbicas negras. E assim temos feito um movimento significativo em direção à nossa visibilidade. Tem sido minha principal missão garantir que aqueles que vêm depois de nós terão outros olhos para enxergar”, explica.

A fotógrafa contemporânea Catherine Opie, reconhecida dentro e fora da cena LGBT, também trabalha com retratos dentro do círculo de mulheres lésbicas. As séries *Being and Having* (1991) e *Portraits* (1993—1997) mostram suas amigas e amigos na cena gay na cidade de Los Angeles, misturando a tradicional fotografia de retrato com um tema ainda tabu e não tradicional. Em 1999, com a série *Domestic*, ela adentra as casas de mulheres lésbicas e retrata os casais em seu lar e no seu dia-a-dia.

CONCLUSÃO

Com este artigo, busco a abertura de diálogo para as questões da mulher lésbica no campo das artes visuais. Procurei fazer uma pesquisa, mesmo que ainda incipiente, sobre o panorama de produções de artistas lésbicas: a invisibilidade que circunda a questão, os estereótipos e tabus, os desafios e lutas. Foram apresentadas algumas artistas que, mesmo com todas as dificuldades, demonstraram seu amor e admiração por outras mulheres e, com isso, foram quebrando algumas barreiras – mesmo que lentamente e com a consciência de que ainda há muito para ser modificado.

A negação da realidade e da visibilidade da paixão entre mulheres tem representado “uma perda incalculável do poder de todas as mulheres em mudar as relações sociais entre os sexos e de cada uma de nós se libertar” (Rich, 2010, p. 40). É pensando em reduzir, mesmo que minimamente, essa perda histórica, que trago o tema à discussão.



REFERÊNCIAS

BUTLER, Cornelia. *WACK! Art and the feminist revolution*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2007.

BUTLER, Cornelia; SCHWARTZ, Alexandra (orgs.). *Modern women: women artists at the Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art, 2010.

CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. London: Thames & Hudson, 2012.

DWORKIN, Andrea. The Power of Words. *Massachusetts Daily Occupied Collegian*, Vol. 1, No. 1, May 8, 1978.

HORWITZ, Margot F. *A Female Focus: Great women photographers*. Franklin Watts, 1996.

LATIMER, Tirza True. *Women Together/Women Apart: Portraits of Lesbian Paris*. New Jersey: Rutgers University Press, 2005.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

POLLOCK, Griselda; PARKER, Rozsika. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. New York: I.B. Tauris, 2013.

RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*. Tradução: Carlos Guilherme do Valle. In: Revista Bagoas, n. 05, p. 17-44, 2010.

VICINUS, Martha. *Lesbian Subjects: A Feminist Studies Reader*. Indiana: Indiana University Press, 1996.

WITTIG, Monique. *The Straight Mind and other Essays*. Boston: Beacon, 1992.

NOTAS

1. Traduções das referências em inglês foram feitas pela autora do artigo.



ARTE E ENTRETENIMENTO: APROXIMAÇÕES

Maximiliano Henrique Barbosa

Graduado em Comunicação Pela UFMG; Graduado em Artes Plásticas pela UEMG; Pós-Graduado em Arte Contemporânea pela UEMG; Mestrado em Comunicação pela PUC-MG; Doutorando em artes pela UFMG. Artista plástico, publicitário e músico.

Resumo: Esse texto propõe uma análise das relações entre arte e entretenimento na contemporaneidade. São abordadas aproximações entre o campo da arte e o do entretenimento, apontando algumas conexões possíveis, com ênfase no “modelo geral do jogo”, de Luhman, a noção de double coding, midiatisação e experiência estética.

Palavras-Chave: Arte. Entretenimento. Midiatisação. Experiência Estética. Double Coding.

ART AND ENTERTAINMENT: CONNECTIONS

Abstract: This paper presents an analysis of the relationship between art and entertainment in contemporary times. Approaches are discussed between the art and entertainment fields, pointing out some possible connections, with emphasis on “general model of the game,” of Luhman, the notion of “double coding”, media coverage and aesthetic experience.

Keywords: Art. Entertainment. Mediatization. Aesthetic Experience. DoubleCoding.

INTRODUÇÃO

No presente texto, procuramos articular abordagens a partir dos campos da arte – prioritariamente das artes visuais – e da comunicação, tendo como objetivo determinar algumas aproximações entre as áreas. Apesar de ser uma tarefa difícil conjecturar sobre a intenção do produtor de mensagem (principalmente no caso das artes) e sobre a forma como o receptor aborda a informação recebida, análises teóricas, referências na imprensa, exemplos e intenções mercadológicas perceptíveis podem nos levar a certas aproximações. Aqui pretendemos fazer algumas considerações gerais, levantando abordagens via a aproximação entre entretenimento e *jogo*, de Luhman, considerações de Neal Gabler (2000) sobre o tema, o conceito de *double coding*, midiatisação e experiência estética.



Arte e entretenimento são dois campos intimamente ligados e que em muitas situações possuem limites indiscerníveis. Já no conteúdo dos meios de comunicação podemos notar alguma indistinção, em maior ou menor grau, dentro do “jornalismo cultural”, cuja definição variável de acordo com o veículo comunicacional provoca discussões (CUNHA, Ferreira e Magalhães, 2008). A página de entretenimento do site da Rede Globo, por exemplo, traz as seguintes seções: Famosos, Música, Cinema, Teatro, Games, Culinária, Moda e Estilo, Bem Estar e Saúde, Infantil, Rede Globo. (ETC. Tudo Sobre Entretenimento, 2011). Já no jornal “O Estado de Minas” podemos encontrar as seções Cinema, Teatro, Exposições, Literatura, além de colunas sociais e até uma coluna sobre psicanálise (ESTADO de Minas, 2011).

Segundo Luhman, o entretenimento surge a partir do século XVII com o “romance moderno”, a partir do “jornalismo moderno, e isso por causa da necessidade de diferenciar, considerando as publicações impressas, fatos de ficções” (LUHMAN, 2005, p.98). Um dos pontos de partida abordados aqui é que:

É dita sobre arte a produção de *Ekstasis*, que em grego significa “nos colocando fora de nós mesmos”, presumivelmente propiciando perspectiva. Mas todos sabem da experiência pessoal que o entretenimento usualmente proporciona justamente o oposto: *inter tenere* nos colocando/forçando em nós mesmos para negar perspectiva” (GABLER, 2000, p.18, tradução nossa)¹.

Segundo Gabler, a etimologia de “entretenimento”, com toda probabilidade, vem do latim *inter* (entre, dentro) e *tenere* (manter)² (GABLER, 2000 p.18, tradução nossa). O mesmo autor também levanta a ideia de que arte seria feita para uma pessoa, ou seja, para interpretação individual, enquanto entretenimento teria o objetivo de atingir o máximo número de pessoas possível.

Luhman (2005, p.93) aborda o entretenimento colocando-o como “um componente da moderna cultura do lazer, para quem é familiar a função de liquidar o tempo supérfluo”, amparado pela orientação do “modelo geral do jogo”. Alguns detalhes desse modelo serão discutidos adiante.

Outra visada possível seria ter como referência o tipo de relação com o mercado de consumo, devido à ideia recorrente de que a relação de consumo no entretenimento seria mais radical do que no campo da arte, porém, acreditamos que tanto essa perspectiva quanto as outras colocadas aqui tendem a se tornar difusas dadas as condições atuais e dependendo do tipo de análise, como veremos.



Já a definição de “o que é” arte, até pelo tipo de operação que o campo realiza, e por suas referências históricas é campo de discussões frequentes. Mesmo no senso comum podemos notar também a dificuldade na articulação dos termos: em vários momentos, chega-se a considerar arte qualquer coisa feita com esmero, numa provável alusão ao lado de “artesanaria” da prática artística e à atmosfera de sofisticação geralmente atribuída ao campo. Não é difícil nos depararmos no dia a dia com expressões como “a arte de consertar sapatos” e afins. Dentro do próprio contexto das artes, não há consenso sequer sobre a possibilidade ou não de se chegar a alguma definição. A própria ideia de “função” da arte, que a princípio poderia apontar para uma definição, passou por alterações significativas historicamente (FISCHER, 1983). A arte como conhecemos hoje ocorre na virada para o séc. XX³, a grosso modo, quando temos a intensificação dos discursos artísticos que tinham como objetivo principal a discussão das próprias artes plásticas (CAUQUELIN, 2005), inicialmente mais ligadas a questões formais. É possível aqui, entretanto, ter como referência – ao menos para efeito de análise – a circunscrição do próprio campo como referência.

Em uma abordagem inicial, podemos dizer que o que difere arte de entretenimento são principalmente questões de foco para recepção e abertura de interpretação de conteúdo e relações entre imersão e distanciamento crítico. Porém, mesmo essas características precisam ser relativizadas. Primeiramente, podemos apenas abrir conjecturas sobre esse contexto, dado que não é possível definir a intenção de envio e muito menos a recepção desse conteúdo interacional, salvo análises específicas, ou seja, declarações dos próprios produtores e receptores de mensagens em casos particulares. Além disso, tomando-se os processos de uma forma geral e através de observações de campo e análises teóricas podemos notar correlações entre arte e entretenimento, relações às vezes de mesma direção, com sentidos diferentes, ou seja: notamos aproximações a partir dos dois campos.

Um comentário de Paschoal sobre literatura serve como “pista” para possíveis aproximações:

“A distinção muitas vezes discutível e até mesmo preconceituosa para muitos, entre literatura de entretenimento, portanto de baixa qualidade, e literatura canônica, portanto de alta qualidade, pode levar a uma compreensão falsa do fenômeno do prazer da leitura no mundo atual. A lógica do entretenimento perpassa praticamente todas as relações sociais em uma sociedade midiática fundamentada na comunicação.” (PASCHOAL, 2010)

Portanto, podemos perceber que, principalmente no contexto atual de



mediatização das relações sociais, uma tendência de diluição entre as fronteiras da chamada “alta arte” e do entretenimento é uma abordagem possível.

NO MUSEU – A PARTIR DO CAMPO INSTITUCIONALIZADO DA ARTE

A experiência de visita ao museu de arte, assim como a experiência estética, é relacional. (MONTEIRO, 1993). Contemporaneamente temos um grande aumento de visitas a exposições de arte, sujeitas a modismos, envolta a uma atmosfera de sofisticação no imaginário popular e consequentemente criando referências ao ego do visitante como sujeito “culto”, as exposições de arte estão nos jornais como mais um “programa” ou forma de lazer, juntamente com as opções de entretenimento. A atração das exposições de arte como entretenimento se faz presente no cotidiano. Daí, podemos inferir que a ida ao museu ou a outros espaços do campo da arte não constitui necessariamente uma experiência de “fruição construtiva” – no sentido de geradora de conteúdo “revelador” útil para a construção do sujeito – das obras. O contexto institucionalizado da arte não garante a vivência artística do espectador que pode entrar em contato com os trabalhos por motivos de pressão social, consumo, entre outros. Os museus e galerias reforçam essa condição, intensificando a oferta de produtos nas lojas nos museus, criando espaços de entretenimento como locais para as crianças brincarem, cafés, proporcionando atividades paralelas à visita ao espaço artístico.

Um evento bastante discutido nesse sentido, por exemplo, foi a exposição de Claude Monet no Brasil, em 1997, que apenas no Rio de Janeiro atraiu 430.000 visitantes. Diz a reportagem da revista Veja:

Se na vida real Monet foi um artista angustiado e carrancudo, no Brasil ele virou um velho jardineiro de barbas brancas e amante dos prazeres da boa mesa. Foi esse novo personagem que deflagrou a “monetmania”, uma febre de consumo que envolve de sementes de flores a canecas de louça, entre os produtos oferecidos ao público no final da exposição. Só o livro infantil *Linéia*, uma biografia adaptada da vida de Monet, vendeu 60.000 exemplares. O catálogo da exposição, outros 12.000 exemplares. (PIMENTA, 2011)

Outro exemplo notável é a exposição do estilista Alexander McQueen, considerada “recorde de público”, oitava mais popular exposição já feita no Metropolitan Museum of Art (Nova Iorque), por onde passaram 661.509 pessoas (VOGUE British, 2011). Note-se aqui o enorme volume de público visitante, e a curiosa condição da exposição recorde, que mostrava criações da área de moda. Não é objetivo deste texto discutir qualitativamente essa apropriação dos modelos



pelo campo da arte, mas vale notar que já não se trata de trabalhos unanimemente considerados pelo campo da arte, colocados em um dos mais importantes museus de arte do mundo.

Note-se que não é o objetivo aqui colocar a visita ao contexto artístico como absolutamente negativa do ponto de vista cultural, que não possa constituir experiência enriquecedora, mesmo do ponto de vista do campo da arte. No caso de um visitante que faz a visita por motivos de lazer ou, digamos, com repertório reduzido sobre o assunto, a potencialidade para essas experiências construtivas existem, e obviamente em maior grau do que em um contexto cotidiano (ainda que notemos as alterações intrínsecas à subsunção da arte pelo modelo mercadológico e processos de midiaticização – questões que tangem a experiência estética – a serem comentadas em outro momento nesse texto).

NO ENTRETENIMENTO, A PARTIR DA INDÚSTRIA DO LAZER

Exemplos e comprovações de aproximações – muitas vezes tentativas – de aproximação do entretenimento ao campo da arte são recorrentes. Parece haver uma atração geral pelo campo da “alta arte”, uma vez que circundada por certa atmosfera de “sublime” e de “genialidade” na compreensão popular. Também é importante notar que devido à natureza das atividades dos produtores nos campos, inclusive no que tange o instrumental utilizado para a realização de obras – da criatividade como processo de produção intelectual ao próprio uso das mídias –, contaminações tendem a ocorrer, num contexto praticamente natural. Aqui, uma relação simbiótica parece ocorrer. “Ronnie” Wood (da banda The Rolling Stones) e Arnaldo Antunes, músicos consagrados no universo da música *pop*, por exemplo, frequentemente participam de exposições de arte expondo seus trabalhos em galerias e museus. É um processo de contaminação constante em que atores e suas produções se influenciam mutuamente.

No território do cinema, geralmente mais ligado ao entretenimento, temos diversas aproximações. Dos experimentos das vanguardas artísticas do início do século XX ao chamado “cinema de arte”, cineastas como Godard realizam obras de estilo mais em diálogo com o universo das artes que com o do entretenimento e têm seus filmes exibidos em salas “comerciais” de exibição. O cinema nos parece uma área em que discursos de caráter mais artístico e o lazer descompromissado convivem, construindo um espaço de tensão entre os campos.

O que nos parece mais interessante aqui salientar são algumas condições



específicas do entretenimento que podem proporcionar condições de reflexões construtivas por parte do público. Com o alto índice de popularidade da indústria do entretenimento, ou seja, maior possibilidade de alcance, incluindo um potencial aumento de visibilidade da produção nos meios de comunicação, o campo do entretenimento é altamente atrativo para propositores com diversas intenções. E aqui notamos que, mesmo dentro desse sistema de alto teor mercadológico, existe possibilidade de inserção de conteúdo estético e crítico, inclusive subversivo. Por exemplo, o cineasta George A. Romero, conhecido no cinema de “terror”, operou críticas notáveis ao universo de consumo, realizando um filme de zumbis – *Dawn of the dead* (1978) – em que as pessoas ficam aprisionadas em um shopping center (operação que nos remete ao conceito de *double coding*, como veremos a seguir).

Outra aproximação de ordem política nos é apresentada por Gabler (2000), quando aponta para a ideia da adoção do entretenimento no sentido de recusa ao universo da “alta arte” vista como colonizadora e reflexo de dominação das elites: “o entretenimento de massa pode ter começado como a vingança dos democratas contra as elites que desprezavam”⁴ (GABLER, 2000, p. 29, tradução nossa).

JOGO

Em seu texto sobre entretenimento, Luhman (2005) destaca características de *jogo* que compõem as relações no processo do entretenimento. Nos parece que algumas dessas noções podem também ser aplicadas ao contexto artístico atual.

Uma delas é a situação de “contexto delimitado” para a experiência, em que a “realidade tomada como jogo é separada de realidade normal”, um mundo no qual a “moldura externa faz então surgir uma realidade ficcional própria” (LUHMAN, 2005 p.94-95). Acreditamos que dentro do contexto da arte um “segundo mundo” (para usar o termo de Luhman), simbólico e até lúdico, pode ser gerado, inclusive em duas instâncias: a primeira, pelo próprio contexto artístico, no caso de regimes de fruição centrados na obra (em museus galerias e afins), quando o espectador é direcionado para a condição específica de inserção no campo da arte, que (como no jogo) funciona sob condições diferentes do “real cotidiano”. A segunda pode ocorrer no próprio universo da obra, quando o visitante se depara com um trabalho que procura instaurar uma realidade diferente da sua habitual.

O aspecto lúdico pode também se instaurar na própria relação com o



caráter simbólico de alguma obra, na operação dos sentidos possíveis a serem gerados, como numa espécie de “jogo de combinação e adivinhação”, ou um “quebra-cabeças” de significantes constituintes do trabalho observado, quando o espectador articula os elementos apresentados para observação em busca de construção de sentido, ainda que particular.

Sobre a relação supracitada que coloca de um lado o entretenimento, como atividade imersiva negando perspectiva, e a arte de outro, como provedora de distanciamento crítico, notamos que em análise objetiva das circunstâncias atuais essa dicotomia também pode ser problematizada. Segundo Oliver Grau, “o fenômeno de espaços imersivos de ilusão está ancorado na história da arte” (GRAU, 2007, p. 393). De fato, é própria do contexto da arte a realização de trabalhos imersivos, que, variando de acordo com a obra, podem gerar diferentes níveis de percepção sensorial ou crítica. Na arte contemporânea, com a grande incidência de instalações ou nos trabalhos com ambientes digitais imersivos, diversos artistas discutem noções de realidade, relações entre arte e tecnologia, razão e emoção, natural e artificial, entre outras. A própria alteração da realidade sensorial pode servir como ferramenta para distanciamento e reflexão crítica via o estranhamento gerado pela distância entre o espectador e sua realidade.

O ambiente digital, essencialmente midiático e capaz de alterações sensoriais diversas, nos parece ser um campo útil para aproximações entre imersão, arte, jogo e entretenimento.

Grau (2007) nos apresenta um estudo aprofundado sobre o assunto da imersão na arte em seu livro *Arte virtual: de ilusão à imersão*. Diversos exemplos apresentados mostram como experiências de arte imersiva são executadas e podem ser articuladoras de análise crítica.

Entre várias obras citadas, Grau faz referência ao trabalho *Dialogue with Knowbotick South*, do coletivo *Knowbotick Research* (2007, p.243-250) que apresenta um sistema imersivo que convida o usuário a “explorar e interrogar interativamente um sistema abstrato auto-organizador”, em uma “combinação de componentes físicos e virtuais, (apresentando) ‘realidades mistas’.”

DOUBLE CODING

O *double coding*, segundo Eco, foi uma expressão cunhada por Charles Jenks sobre o campo da arquitetura, quando comenta que “o Edifício ou a obra de arte pós-modernos dirigem-se simultaneamente a um público minoritário de



elite, usando códigos ‘altos’, e a um público de massa, usando códigos populares” (ECO, 2003, p.200). A ideia é que o “pós-modernismo” comporta o *double coding*, dado que ele “é capaz de fundir ambos os componentes (códigos “altos” e populares) de forma não tradicional” (ECO, 2003, p.201.). Exemplos dessa prática são frequentes. Do cinema de Quentin Tarantino à trilogia de animação *Shrek* (GOMES e SANTOS, 2007) – a expressão é de uso muito comum no universo da animação, dado seu atual uso de capacidades intertextuais –, temos produtos culturais populares capazes de agradar ao espectador mais culto por suas articulações. A aproximação via *double coding* pode ocorrer do ponto de partida do universo da arte ou do entretenimento, ou seja, ocorre em sentido duplo, apontando para uma tendência ao aumento de complexidade na área de conexão entre os campos.

Não faltam exemplos. Podemos citar a obra de Ernesto Neto, artista plástico contemporâneo reconhecido internacionalmente, que faz referências ao movimento neoconcreto das artes visuais, gerando uma relação com a história da arte e possibilitando apropriações interpretativas de viés intelectual às suas obras, relacionando-se com a “alta arte”. Ao mesmo tempo proporciona um certo grau de entretenimento ao espectador: uma relação sensorial, trabalhando corpo em labirintos e instalações/esculturas – nas quais o visitante pode tocar, penetrar, deitar-se –, usando inclusive aromas de especiarias entre outros materiais.

MEDIATIZAÇÃO E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Nos parece que uma das principais razões da atual aproximação entre arte e entretenimento reside no contexto presente do processo de mediação e suas relações com a experiência estética. Os estudos atuais em comunicação e experiência estética apontam para a relação de ordem estética com objetos que não estão necessariamente no contexto do universo da arte, onde existe o “foco na obra”. Nos diz Braga:

Em uma sociedade na qual a mediação vai se tornando o processo interacional de referência, os produtos em circulação mediada tornam-se geradores probabilísticos de experiência estética.

Assim eliminadas as condições circundantes, organizadas e protegidas,

com suas filtragens prévias, definidoras de um objeto como estético, já não podemos afirmar de antemão quais objetos serão propiciadores ou “estimulantes”. A experiência em nível estético vai depender da probabilidade – maior ou menor – de ativação relacional (ou de recuperação relacional). (BRAGA, 2010, p.79)



Segundo comentário de Guimarães, Leal e Mendonça sobre Braga um dos traços indicadores da “incompletude estrutural” da mediatização é:

“o rearranjo e a construção de campos de significação que deslocam limites habituais entre “entretenimento e aprendizagem-educação; política e vida privada; economia e afetos; essência e aparência; cultura e diversão”⁵ (GUIMARÃES, LEAL, MENDONÇA, 2010, p.14)

Braga também coloca que “a mediatização aproxima sub-universos da realidade social, ao dar-lhes tratamentos transversais não especializados na lógica de sua expressão” (BRAGA, 2006, p.8). A mediatização dilui fronteiras entre campos e, de uma forma geral, tende a igualar instâncias entre eles, dado principalmente seu comprometimento com a ideologia de mercado.

Assim, uma vez que em contexto altamente mediatizado e sendo área de notável espaço para algum nível de “expressão”, fica clara a abertura do contexto do entretenimento para as possibilidades de experiência estética. Como tal, a experiência de entretenimento está também sujeita a interações de ordem afetiva e geradoras de estranhamento. Logo, se o entretenimento é capaz de gerar experiência estética, alguma possibilidade de vivência “artística” nessa situação existe.

O que tende a ser diferente é o nível qualitativo da produção, uma vez que não há o critério crítico e excludente do campo da arte (BRAGA, 2010) e que, no âmbito da mediatização, as produções em geral tendem a uma padronização, a algum nível de empobrecimento, dada a submissão dos “produtos” às lógicas de mercado.

Segundo Sodré, na mediatização a estesia generaliza-se por signos e ícones de consumo. No mundo mediatizado do “poder do valor econômico enquanto lei estrutural” (SODRÉ, 2002, p.77), as outras discussões, inclusive as de ordem crítica e política, tendem a se enfraquecer.

Outro ponto importante a se considerar é que, Luhman, ao caracterizar o entretenimento, trabalha com argumentos que apontam para uma dicotomia entre razão e emoção ou considera os aspectos de imersão na condição de entretenimento. Sobre esse assunto, os estudos mais recentes sobre a experiência estética indicam que essas formas de apropriação de conteúdo não são exclusivas.

A experiência estética é uma modalidade de apropriação de objetos que instaura uma condição específica. Uma forma de contato que ativa relações



e repertórios próprios, ligados em alguma instância ao afeto e à subjetividade. Podemos dizer que, quando um contexto propício à ocorrência da experiência estética ocorre, é deflagrada uma relação ativa entre o objeto potencializador da mesma e o sujeito, via os vetores de subjetivação presentes nesse contato. A experiência se dá entre o objeto comunicante e o que o sujeito faz com o que recebe ou é ativado dele. Portanto, é sempre dependente da forma de apropriação.

Inicialmente temos uma ideia de experiência estética como o momento de negação de uma racionalidade em favor de uma reflexão “pura” ou um “conceito integral de uma verdade e conhecimento, revelados unicamente pela obra de arte” (GUIMARÃES, 2006, p. 14). Presente em Heidegger, Adorno e Kant, entre outros pensadores, essa concepção considera “a arte como cognoscível e, como tal, indicadora de outra coisa que não ela mesma: para a estética, a arte é um meio para o aparecimento da verdade, sublinha Iser”⁶ (GUIMARÃES, 2006, p. 14).

Atualmente, propostas e análises de pensadores apontam para alterações nessa visão “clássica”. Entre outras análises críticas, a ideia da exclusão da racionalidade na experiência estética passa a ser questionada e o fenômeno passa a ter sua dimensão comunicacional mais considerada.

Os sentimentos estéticos também têm um conteúdo cognitivo explicável, como juízos de valor, assumindo, assim, o papel de razões num discurso estético. E mesmo um juízo estético puro, no sentido kantiano, embora não possa dar razões, se apresenta como uma razão (BARBOSA, 2006, p. 35). Assim, percebemos que a articulação do discurso estético apresenta em si um nível de racionalização.

CONCLUSÃO

O contexto anterior mais fechado e altamente excludente do campo das artes (LUHMAN, 1996) de alguma forma assegurava certo grau de qualidade, no sentido colocado pela chamada “alta arte”, às obras apresentadas nesse mercado. A menor preocupação com a conexão com o público popular em geral permitia com mais facilidade a inclusão de trabalhos mais complexos e dava menor valor a obras de fruição mais “fácil” e de caráter menos intelectual e mais sensorial.

Nos parece possível que no atual estágio de desenvolvimento da sociedade, dada a midiaticização em processo e o aumento da complexidade com a diluição das fronteiras dos campos de conhecimento, a ideia de uma distinção muito bem definida entre arte e entretenimento merece ser rediscutida. As considerações de tom mais modernista, que colocam o universo da arte



como fechado e “autopoietico” (LUHMAN, 1996), podem ser relativizadas, principalmente se levarmos em consideração a inclusão da experiência estética na arte contemporânea (e a capacidade de relação estética com o cotidiano incluída no conceito) nessa equação de relações. Muitas das operações que anteriormente pareciam ser exclusivas do campo das artes ou do campo do entretenimento “vazam” entre as áreas. Outro ponto a se considerar é a tendência à redução das diferenças devido à subsunção – intrínseca à ideia de entretenimento, mas também de forte influência no campo das artes institucionalizadas atualmente – às regras do mercado de consumo. É uma discussão que não permite considerações de “qualidade intelectual” do produto cultural, salvo análises sobre casos e contextos específicos, mas podemos cogitar que, grosso modo, no contexto de entretenimento a tendência é aumentar o grau de sofisticação e no contexto das artes visuais a tendência é de popularização. Ainda assim, a inclusão geral na lógica de consumo deve ser considerada.

As características e condições propostas para uma separação categórica entre arte e entretenimento podem ainda ser vistas como uma articulação abstrata que tem como objetivo uma melhor compreensão de especificidades dessa ou daquela experiência, mas é importante lembrar que no momento em que a fruição acontece há uma relação dinâmica e múltipla na qual essas condições se intercalam, misturam e combinam de formas variadas. Assim, a caracterização de certo agrupamento de circunstâncias como características de “arte” ou de “entretenimento” pedem cuidado. O que ocorre é que possibilidades de diferentes graus de experiência estética e artística tanto no universo do entretenimento quanto no mundo da arte podem ocorrer, de acordo com a qualidade do produto proposto, o repertório envolvido na observação da obra e diferentes outras condições, em última instância sempre a depender da forma de apropriação do “espectador”. Nos diz o próprio Luhman: “*Alter* de certo modo compreende o que *Ego* vivencia quando – dito à moda antiga – se torna fruidor de uma obra de arte, ou seja, quando se apropria dela” (LUHMAN, 1996, p.244).



REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ricardo. Experiência estética e racionalidade comunicativa. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRAGA, José Luiz. Experiência estética & midiatização. In GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos. *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p.73-88.

BRAGA, José Luiz. *Sobre “mediatização” como processo interacional de referência* – Compós XV: Bauru, 2006. Disponível em <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_446.pdf> Acesso em 23/09/2011.

CARVALHO, Victa de. Dispositivos em evidência na arte contemporânea. *Revista Concinnitas Virtual*. Ano 10, vol. 1, n. 14. Rio de Janeiro: 2009. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos14/victa.pdf>> Acesso em: 23 ago. 2011

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005.

CUNHA, Leonardo; FERREIRA, Nísio; MAGALHÃES, Luís. *Dilemas do Jornalismo cultural brasileiro*. 2008. Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/cunha-ferreira-magalhaes-dilemas-do-jornalismo.pdf>> Acesso em: 23/09/2011.

ECO, Umberto. *Ironia intertextual e níveis de leitura*. Sobre a literatura. Rio de Janeiro: Record, 2003

ESTADO de Minas. Belo Horizonte dias 29 de setembro e 2 de outubro, Caderno EM Cultura, 2011

ETC. Tudo sobre entretenimento. Disponível em:< <http://etc.globo.com/>> Acesso em: 26/09/2011

GABLER, Neal. The republic of entertainment. *Life the movie*. Nova York: Vintage Books, 2000.

GOMES, Luciana ; SANTOS, Laura. *O double coding na animação: a construção do desenho animado contemporâneo para adultos e crianças*. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. (2007) Disponível em <<http://www2.eptic.com.br/>>



sgw/data/bib/artigos/755f791e770edccf14e0bf902dde74dc.pdf> Acesso em 26/09/2011

GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo: Senac, 2007.

GUIMARÃES, César ; LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos. Experiência estética e comunicação: a partilha de um programa de pesquisa. *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica: 2010

GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno ; MENDONÇA, Carlos. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte, UFMG, 2006

LAURENTIZ, Sílvia. *Game art*. Enciclopédia Itaú Cultural (2009) Disponível em: <<http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=game+art>> Acesso em: 29/09/2011

LUHMAN, Niklas. A abra de arte e a auto-reprodução da arte. *Histórias de literatura*. São Paulo: Ática, 1996.

LUHMAN, Niklas. Entretenimento. *A realidade dos meios de comunicação*. Trad. Ciro Marcondes Filho. São Paulo: Paulus, 2005.

MACHADO, Arlindo. Arte e Mídia: aproximações e distinções. *Galáxia: Revista Transdisciplinar de Comunicação. Semiótica, Cultura*. São Paulo: EDUC, 2002.

MONTEIRO, Paulo. Públicos das artes ou artes públicas? Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação. 1993. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/monteiro-paulo-filipe-publicos-artes-pblicas.pdf>> Acesso em: 23/09/2011.

OROSCO, Dolores. G1 Pop e Arte. *Vik Muniz cria abertura de 'Passione' e se diz 'filho da cultura de massa'*. Disponível em <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/05/vik-muniz-cria-abertura-de-passione-e-se-diz-filho-da-cultura-de-massa.html>> Acesso em 25/09/2011

PASCHOAL, José. Arte e entretenimento. *Cultura e mercado*. Disponível em: <http://www.culturaemercado.com.br/pontos-de-vista/arte-e-entretenimento/>> Acesso em: 26/09/2011

PINENTA, Angela. Veja (online). *O anê do Monet, 1997* Disponível em: <http://veja.abril.com.br/160797/p_130.html> Acesso em: 26/09/2011

SODRÉ, Muniz. Ethos Midiatizado. *Antropológica do espelho*. Petrópolis: Vozes,



2002.

VOGUE BRITISH. *Coming home?* Disponível em <<http://www.vogue.co.uk/news/2011/08/31/mcqueen-exhibition-considers-london-venues>> Acesso em 26/09/2011

NOTAS

1. “Art was said to produce ekstasis, which in greek means “letting us stand outside ourselves” presumably to lend us perspective. But everyone knows from personal experience that entertainment usually provides just the opposite: inter tenere, pulling us into ourselves to deny us perspective.”
2. “The etymology of ‘entertainment’ is is all likelihood from the latin inter (among) and tenere (to hold).”
3. Considerando-se aqui o início da arte moderna como marco da ideia de “arte pela arte”. Outro momento importante nesse sentido ocorre na Renascença, quando temos o deslocamento da noção de “artífice” para “artista”, quando colocada a ideia de arte como “*cosa mentale*” (Da Vinci).
4. “mass entertainment may have begun as the democrat’s revenge against the elites they despised”
5. BRAGA, José Luiz. Imagem, Visibilidade e Cultura Midiática – Livro da XV Compós. Porto Alegre: Sulina, 2007. p.161-163
6. ISER, Wolfgang. O ressurgimento da estética. In: ROSENFIELD, Denis L. (org.) Ética e estética. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 38



REFLEXÕES SOBRE A AUTORIA: ENTRE O MURALISMO E AS PRÁTICAS COLABORATIVAS CONTEMPORÂNEAS

Michele Philomena

Mestranda em História, Teoria e Crítica da Arte na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Licenciada em Educação Artística (2006) e Bacharel em Artes Plásticas (2002) também pela UFRGS. Desenvolve pesquisa sobre arte mural na América Latina, em especial acerca da produção de Buenos Aires. Trabalha com arte-educação e pintura mural. É vice-presidente da Associação de Artistas Ateliê 1 e educadora do Colégio Marista Rosário.

Resumo: O artigo confronta os escritos de Claire Bishop acerca das artes participativas com a posição apresentada, em entrevista concedida, pelo grupo muralista argentino Contraluz Mural. Especula-se sobre a validade de dispensar a preocupação com a qualidade do objeto final da arte em prol do caráter social das ditas práticas e sobre se realmente é possível existir um apagamento do autor, conforme se propõe nessas atividades.

Palavras-chave: Arte colaborativa, autoria, objeto artístico, Contraluz Mural, Muralismo.

REFLECTIONS ON AUTHORSHIP: BETWEEN MURALISM AND CONTEMPORARY COLLABORATIVE PRACTICES

Abstract: The article confronts the writings of Claire Bishop about the participatory arts, with the position presented by the Argentine mural group Contraluz Mural, granted in an interview. It is speculated under the validity of dismissing the concern with the quality of the final object of the art in favor of the social character of the mentioned practices and if it is really possible to exist a deletion of the author, as these activities are proposed.

Keywords: Collaborative art, authorship, artistic object, Contraluz Mural, Muralism.



A imagem (fig.1) apresenta uma das faces do mural *La Boca a contraluz*, realizado entre 2010 e 2013 pelos artistas do Contraluz Mural, atuante desde 1996 na Argentina. A obra foi uma iniciativa do grupo formado atualmente por Néstor Portillo, Ariel Rodriguez, Fernando Santillán, Ivo Jurozdicki, em parceria com a Fundación X La Boca¹ – organização que gerencia e coordena projetos de entidades intermediárias e/ou programas voltados à integração urbana, social e cultural dos bairros La Boca e El Riachuelo, em Buenos Aires. O mural faz parte dos programas de recuperação do *Paseo de la Ribeira*, zona próxima à parte turística e que sofre com a degradação comum aos locais portuários. Contando a história da região, o mural é dividido em quatro setores e totaliza 310m² de área, circundando três prédios: um pertencente a *Dirección General del Puertos*, outro as *Administración Federal de Ingresos Públicos – Aduanas –*, e o terceiro é um velho destacamento dos Bombeiros Voluntários, no qual funciona atualmente o *Centro de Interpretación del Puente Traslador Nicolás Avellaneda*. Foi construído em vidrados, pinturas e peças cerâmicas recortadas, com cores elaboradas em queimas realizadas pelos artistas e seus colaboradores, formando uma obra que mescla características pictóricas e escultóricas. O setor do mural que aparece na fotografia é uma homenagem aos artistas (com o subtítulo *Los Artistas*) “que devolvem ao povo o que tomam dele em forma de arte”, conforme descrição do catálogo de apresentação da obra. Nessa sessão, vê-se um escultor talhando sua peça e um gravador na feitura de suas cópias. Implícito no tema retratado está o conhecimento técnico do artista que retira do bloco a forma desejada, ou que reproduz múltiplas gravuras para disseminar imagens, gerando assim o objeto final, autônomo e pronto para apreciação e julgamento dos espectadores.

Durante a maior parte da história da arte, a relação entre autor, obra e público seguiu uma ordem precisa. O autor era aquele que concebia a obra e a executava, criando um objeto independente, ao qual o espectador, passivo e distante dessa execução, atribuía um sentido e cujo resultado qualificava como satisfatório ou não, seguindo critérios específicos. A execução era o momento mais importante e determinava o sucesso do artista. Surgiam, desse modo, os grandes mestres, gloriosos no seu fazer: Michelangelo, Leonardo, Giotto, entre outros. No século XX, no entanto, houve um falseamento dessa ordem de fatores. Marcel Duchamp questionou a importância do fazer, atribuindo a autoria àquele que tivesse tido a ideia, e não a quem tivesse construído o objeto. O artista poderia se privilegiar de objetos industrializados para expressar-se: os *ready mades*.

Com efeito, limita-se a destacar o objeto do contexto que lhe é habitual, e



no qual atende a uma função prática: desambienta-o, desvia-o e conduz por uma via morta. Retira-o de um contexto em que, por serem todas as coisas utilitárias, nada pode ser estético, situa-o numa dimensão na qual, nada sendo utilitário, tudo pode ser estético. Assim, o que determina o valor estético não é um procedimento técnico, um trabalho, mas um puro ato mental, uma atitude diferente em relação à realidade. (ARGAN, 1992, p. 358).

Nesse processo, no entanto, o autor ainda necessitava da existência de um objeto, mesmo que feito industrialmente. O que mudava era a importância de se criá-lo, deslocando-se o foco da arte da habilidade manual para a capacidade mental. Todavia, continuava inalterada a definição do terceiro braço da cadeia artística: o espectador – que, nesse caso, era um sujeito passivo.

A participação ativa e consciente do espectador na obra alcançou êxito em outras propostas, tais como as que tinham como objetivo a interação com o objeto artístico, como no caso das experiências dos Neoconcretos, por exemplo, nas obras *Bichos*, de Ligia Clark e *Parangolés*, de Hélio Oiticica. No texto sobre a Nova Objetividade, de 1967, Hélio Oiticica reflete acerca do papel do espectador nessas ações:

O problema do espectador é o mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe a pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há, porém, duas maneiras bem definidas de participação: uma que envolve “manipulação” ou “participação sensorial corporal”, a outra que envolve uma participação “semântica” [...]. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição de participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à contemplação dos significados propostos na mesma – esta é, pois, uma obra aberta [...]. (OITICICA, 1967, in: FERREIRA & COTRIN, 2006, p. 162-163).

Manifestações artísticas mais recentes procuram modificar não apenas a atitude do espectador perante a obra, mas o seu lugar na estrutura, colocando-o na posição de autor. São obras nas quais supostamente há um apagamento ou uma partilha dessa figura, deslocando-a para um grupo envolvido em uma atividade específica. Segundo Claire Bishop,

Esse domínio expandido de práticas relacionais atualmente é conhecido por uma grande variedade de nomes: arte socialmente engajada, arte baseada em comunidades, comunidades experimentais, arte dialógica, arte litoral, participatória, intervencionista, arte baseada em pesquisas, ou colaborativa. Tais práticas estão menos interessadas em uma estética relacional do que nas recompensas criativas de uma atividade colaborativa – seja trabalhando com comunidades preexistentes, seja estabelecendo sua própria rede interdisciplinar. (BISHOP, 2008, p. 146).



Dessa forma, haveria uma quebra na ordem da cadeia artística, na qual o processo de coautoria substituiria a individualidade e se tornaria mais importante que o objeto final. Bishop discorre acerca da falta de critérios para julgar a qualidade dessas manifestações que, para ela, não se diferem muito de práticas de inclusão. Os balizadores estão em torno do seu caráter ético, sua eficácia em meio ao cenário social.

Sob certos aspectos, já no início do século XX, o Muralismo Mexicano voltava as atenções ao espectador, trazendo as obras para as ruas e colocando o público como protagonista dos temas.

A obrigação prioritária de vincular arte e sociedade, especialmente quando ela sofre de graves deficiências culturais e não tem capacidade ou meios para acessar informações que a colocam como protagonista da história, foi amplamente debatida no nível teórico e na prática particular de alguns artistas excepcionais durante o reagrupamento nacionalista dos anos 20 e 30. Mas os muralistas mexicanos levaram essa ideia vigorosamente em prática, dando-lhe uma dimensão de imposição física e convicção que ninguém poderia igualar mais tarde. (TRABA, 1994, p.14, *tradução nossa*).

Os primeiros muralistas pretendiam, usando a pintura, sensibilizar o povo em relação à sua condição proletária, incentivando sua participação na política, movendo as massas em direção aos levantes revolucionários, mas não tinham a intenção de torná-lo coautor de suas obras. Atualmente o muralismo ainda leva a arte ao público, mas trabalha com outras formas de inserção. O Contraluz Mural realiza diversas experiências com as quais intervém e modifica, com o apoio da comunidade, o espaço de determinadas regiões de Buenos Aires – foi o caso do mural *La Boca a contraluz*, que ajudou a ressignificar a paisagem da região portuária de La Boca. Por ser constituído por artistas docentes, o grupo trabalha o muralismo por um viés educativo e para a realização da obra, tendo criado a *Escuela de Capacitación en Oficio en Pintura Mural*, da qual participaram pessoas de diferentes partes da Argentina. Em seu ateliê, realiza sessões semanais de desenho de modelo e faz exercícios de pintura, tendo como referência David Alfaro Siqueiros, Lino Enéa Spilimbergo, Henri Matisse, Quinquela Martín, etc. Não pretende ser rotulado como um coletivo voltado a práticas contemporâneas, já que assim o é por natureza, pois, como os próprios artistas dizem: “existimos hoje, portanto, somos contemporâneos”. Por ser um grupo, já dividem a autoria dos murais entre os integrantes, porém, quando questionados sobre a participação do público no processo de criação, não o veem como coautores, tal como acontece nas práticas colaborativas a que Bishop se refere. Néstor Portillo, fundador do Contraluz, sabe do potencial de interferência do muralismo na sociedade e reconhece o valor das



oficinas para os envolvidos, mas não entende isso como o foco da produção. Para ele, as pessoas contribuem em inúmeras formas, mas lhes faltam a técnica e a pesquisa. Ele relata uma experiência que o grupo teve ao compor uma pintura mural de forma colaborativa:

Uma vez fizemos uma experiência assim, desenhamos e depois todos pintamos, mas a plástica não resultou boa, valeu como experiência, nutriu a muita gente. Mas plasticamente não teve muito sustento, pois você está falando ou discutindo com quem não sabe muito o que fazer. Seria como eu discutir com um mecânico como consertar um automóvel. (PORTILLO², 2017, *tradução nossa*).

Outro integrante do grupo, Ariel Rodríguez, ironiza ao falar das intenções de participação e da eficácia plástica dessa atividade como obra de arte: “É muito bom para o social. Eu gostaria de ajudar a seleção, mas talvez não nos classificássemos” (RODRIGUEZ³, 2017, *tradução nossa*).

Percebe-se que a autoria, como entendem, está ligada ao conhecimento técnico e à efetiva qualidade do trabalho artístico. Claire Bishop, falando sobre práticas compartilhadas, menciona o grupo Oda Projesi, de Istambul, que não apresenta a mesma preocupação com esse objeto final.

Já que muito do trabalho do Oda Projesi existe no nível da educação artística e de eventos comunitários, podemos ver suas integrantes como membros dinâmicos de uma comunidade que levam arte a um público mais amplo. É importante que estejam abrindo espaço para um tipo de prática não-baseada-em-objetos na Turquia, um país cujas academias e mercado de arte ainda estão, em sua maioria, voltados para a pintura e escultura. (BISHOP, 2008, p. 148).

Existe uma diferença entre os dois tipos de atividade, uma preocupada com o produto, a outra voltada ao processo. Mas o que de fato deve-se atentar é para a semelhança: em ambos os casos, a autoria pertence ao propositor. Para que todos integrantes da execução – aquele que sugere, os membros das comunidades, os espectadores ativos – dividissem uma autoria, seria necessário um estreitamento entre seus percursos, algo inacessível. Um pode ensinar ao outro o caminho, mas esses caminhos serão feitos de variadas experiências perante um terceiro elemento que é o objeto artístico. A própria intenção dos envolvidos não é homogênea: há aquele que conduz a atividade e que perante ela guarda domínio e objetivo, e aqueles que fazem dela um objeto de experimentação, seja ela estética, educativa ou de formação. Há consequentemente um autor/propositor e um expectador/colaborador.

No caso do Contraluz, os artistas têm clareza dessa posição. Entretanto,



a concepção de autoria compartilhada das artes colaborativas cai numa argumentação frágil. E essa fragilidade torna-se mais evidente quando a prática busca falsear a qualidade do objeto produzido nessas ações.

[...] seu gesto conceitual de reduzir o status autoral ao mínimo possível em última instância acaba tornando-o inseparável da tradição de arte da comunidade. Mesmo quando transposto para a Suécia, Alemanha e outros países em que o Oda Projesi foi exposto, não há quase nada que o diferencie de outras práticas socialmente engajadas, as quais acabam girando em torno de fórmulas previsíveis, como oficinas, discussões, refeições, exposições de filmes e caminhadas. Talvez o motivo disso seja o fato de o valor estético não ser válido para o Oda Projesi. (BISHOP, 2008, p. 148).

A abdicação do objeto em função da valorização do processo social coloca a ideia de arte colaborativa em um terreno delicado, pois esta procura legitimação dentro do campo artístico enquanto seu real potencial está em outros setores da sociedade. A produção da pintura mural possui critérios específicos que podem qualificá-la como tal, porém a atividade colaborativa mais recente encontra esse valor nas próprias ações: “Não há possibilidades de haver obras de arte colaborativa fracassadas, malsucedidas, não resolvidas ou entediadas porque todas são igualmente essenciais à tarefa de fortalecer os elos sociais” (BISHOP, 2008, p.147). Não havendo um objeto simbólico, um registro ou um valor mercadológico, não se encontram critérios que já tenham sido cunhados dentro do campo das artes para julgá-las:

O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra, ou, o que dá no mesmo, na crença do valor da obra. (BOURDIEU, 1992, p. 259).

Há uma transposição na atividade colaborativa do seu valor artístico para dentro do valor social. O que falta justamente é o objeto simbólico que Bourdieu considera como necessário para criar o julgamento daqueles dotados de aparatos para reconhecê-lo.

Os muralistas do Contraluz, no entanto, procuram separar o que consideram elementos do campo da arte do que está ligado a outras áreas:

Para mim o mural não é só uma resposta política, para mim o mural é a grande arte, justamente. Se nós fazemos as vezes murais políticos isso é outra coisa, pois nós somos



muralistas, não somos políticos (PORTILLO⁴, 2017, *tradução nossa*).

Se o mural vai atuar na sociedade como propaganda política, como elemento ideológico ou como agente social, é uma consequência que está fora do controle do universo artístico. Mas isso só pode ocorrer porque há um objeto para percorrer esses campos, dentro de uma prática instituída.

As práticas contemporâneas ditas participativas, portanto, enfrentam dois pontos sensíveis: carência de objeto artístico e a impossibilidade de coautoria entre quem propõe e aqueles que trabalham na execução dos projetos. Se as três grandes colunas que mantiveram a história da arte em desdobramento – o autor, a obra e espectador – estivesse sob essa ótica sofrendo um dismantelamento, seriam necessárias novas colunas para estruturar tais práticas. O próprio espectador que teve seu papel modificado, ainda se mantém como receptor da obra com maior ou menor participação. No entanto, a fragmentação do autor é uma discussão mais recente e presume-se ser necessário criar critérios para entender essa figura. Critérios que avancem para além do caráter de “propositor da obra” como é entendido atualmente. Para tanto, deve-se retomar práticas que já tentaram subverter essas posições e analisá-las no intuito de levantar hipóteses que contribuam com o debate dentro do cenário atual das experiências coletivas, para que elas possam ser percebidas sob um ponto de vista artístico e não apenas por sua suposta eficácia social. Investigações acerca de grupos muralistas, como no caso do Contraluz Mural e outros, que atuam com determinadas parcelas da sociedade podem ser um ponto de partida para discutir a atuação das obras coletivas e o resultado das ações propostas.



Fig. 1 Contraluz Mural: *La Boca a contraluz*, 2010/2013, 310m².

Fonte: <http://contraluzmural.wixsite.com/argentina/obra>. Acessado em: 10 de jun. de 2017.



REFERÊNCIAS

ARGAN, G. C. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia de Letras, 1992.

BISHOP, Claire. *A virada social: colaboração e seus desgostos*. Revista *Concinnitas*, ano 9, v.1, n. 12, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ENTREVISTA COM CONTRALUZ MURAL, registro audiovisual. Entrevista concedida a Michele Philomena e Ramón Alejandro Ruíz Velázco em 29 de julho de 2017.

CATÁLOGO DE APRESENTAÇÃO DO MURAL. *La Boca a contraluz*. Fundacion X La Boca. Buenos Aires, 2013.

OTTICICA, Helio. *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1967) in: FERREIRA, Glória; COTRIM. Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*, Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

TRABA, Marta. *Arte de América Latina: 1900-1980*. Banco Interamericano de Desenvolvimento. Nova Iorque, 1994.

NOTAS

1. Para saber mais sobre a *Fundación X La Boca*: <https://fundacionxlaboca.org.ar/>
2. Transcrição da ENTREVISTA COM CONTRALUZ, registro audiovisual. Entrevista realizada em 29 de julho de 2017.
3. Transcrição da ENTREVISTA COM CONTRALUZ, registro audiovisual. Entrevista realizada em 29 de julho de 2017.
4. Transcrição da ENTREVISTA COM CONTRALUZ, registro audiovisual. Entrevista realizada em 29 de julho de 2017.



O BREVE ESPAÇO DA ARTE LATINO-AMERICANA EM PORTUGAL

Renata Ribeiro dos Santos

Doutora em História pela Universidad de Granada. Mestre em História da Arte pela mesma instituição e licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo. Realizou intercâmbios em universidades da Argentina, Chile, Uruguai, Portugal e México. Publicou artigos em revistas, capítulos e livros na Espanha, Portugal e países latino-americanos. Atualmente trabalha em linhas de pesquisa relacionadas à arte latino-americana contemporânea, a redefinição da geopolítica da arte nos séculos XX e XXI e a diplomacia cultural.

Resumo: O chamado boom da arte latino-americana, ocorrido entre 1970 e 1980, gerou um renovado interesse e um consequente aumento da promoção da arte da região através de exposições organizados nos países centrais (Europa e Estados Unidos). Entretanto, devido a condicionantes políticas, históricas e econômicas, Portugal lançou-se a este novo descobrimento com algo de atraso. Neste texto, se propõe uma breve análise de algumas exposições de arte latino-americana realizadas em Portugal nos anos finais do século XX até a primeira década do século XXI, buscando sistematizar e entender as ações portuguesas neste panorama, percebendo as motivações por detrás das escolhas realizadas.

Palavras-chave: Arte latino-americana, arte contemporânea, exposições, Portugal.

THE BRIEF SPACE OF LATIN AMERICAN ART IN PORTUGAL

Abstract: The so-called boom of Latin American art, which occurred between 1970 and 1980, generated a renewed interest and a consequent increase in the promotion of art in the region through exhibitions organized in central countries (Europe and the United States). In the meantime, due to political, historical and economic conditioning factors, Portugal launched this new discovery with some delay. In this text, a brief analysis of some exhibitions of Latin American art held in Portugal from the end of the 20th century to the first decade of the 21st century is proposed, seeking to systematize and understand Portuguese actions in this panorama, understanding the motivations behind the choices made.

Keywords: Latin American art, contemporary art, exhibitions, Portugal.



O BOOM DA ARTE LATINO-AMERICANA: ASPECTOS INTRODUTÓRIOS

A arte moderna e contemporânea da América Latina, produzida nos séculos XX e XXI, experimentou a partir do final da década de 1970 um crescimento do interesse de regiões consideradas como centrais no sistema de difusão das artes, leia-se Europa e Estados Unidos. Entretanto, este renovado interesse não foi algo inusitado, respondia a uma série de mudanças nos campos sociais, políticos e econômicos ocorridos naquelas décadas, que modificaram o mapa geopolítico mundial. Dentro deste panorama, algumas vozes se levantaram — impulsionadas por discursos pós-colonialistas, descolonialistas e defensores da multiculturalidade — que reivindicavam uma maior presença da produção artística e cultural periférica, relegada até então às margens e aos interstícios (RIBEIRO DOS SANTOS, 2018).

Arelado a este motivo *conceitual*, este (re)descobrimento da arte latino-americana foi motivado pela adoção de uma espécie de *sistema de cotas politicamente corretas*. Em meio às exigências multiculturais desta redefinição geopolítica global, aos artistas de espaços periféricos lhes foi cedido uma pequena brecha de visibilidade, ainda que em muitos casos, este espaço esteve supeditado à elaborações devedoras de concepções coloniais¹. Ainda, dentro das perspectivas do capitalismo globalizado, o mercado de arte teve um papel fundamental no incremento do valor e da valorização da arte de regiões fora do eixo central (RIBEIRO DOS SANTOS, 2018a).

Esta ampliação do mercado foi batizada pelo pesquisador mexicano Joaquín Barriandos (2008) como *activo periferia*. Barriandos a definiu como um novo paradoxo que se instaura no imaginário europeu e estadunidense: a ideia das riquezas e possibilidades pensadas na etapa da colonização foi substituída por “*una operación corporativa transnacional de reposicionamiento de lo subalterno, por el axioma de la rentabilidad estética de la austeridad y de la carencia*”² (BARRIANDOS, 2008, s.p.).

Imerso neste panorama, ocorreu o que ficou conhecido como *boom da arte latino-americana*³ (TARROJA, 2004; SALCEDO MILIANI, 2005), com um aumento das exposições de arte que tentavam elaborar a representatividade e a representação da arte latino-americana mais atual. Como causa e efeito destas exposições, se viu também um incremento das pesquisas, das publicações e do colecionismo relacionado à produção latino-americana.



Este fenômeno se deu primeiramente nos Estados Unidos devido à importante presença de coleções, museus, departamentos universitários, acadêmicos e teóricos vinculados diretamente a estas propostas (ISE, 2011). Enquanto na Europa, ainda que pareça obvio que os países ibéricos deveriam lançar-se imediatamente na promoção desta produção, apoiados nas suas antigas relações coloniais, culturais e linguísticas; Portugal e Espanha entraram com algo de atraso neste processo, se comparamos com projetos e atividades promovidos por outros países como França e Inglaterra.

Esta demora pode ser entendida em grande medida, pela posição semiperiférica ou intermediária que ocupava Espanha e Portugal no mapa geopolítico daquele momento (SOUZA SANTOS, 1985). Devido a seus processos históricos recentes, vítimas de longas e talhantes ditaduras militares, que frearam a paridade com os processos globalizantes de outras nações europeias.

Especificamente no caso de Portugal e no que diz respeito à gestão artística e cultural, a meados da década de 1980 o país luso apenas contava com equipamentos destinados à promoção e difusão cultural — como museus, centros de arte e outras instituições — apresentando um panorama bastante deficitário si comparado aos países vizinhos (PINTO RIBEIRO, 2014 e VON HAFE PÉREZ, 2014). Mesmo a produção e promoção da arte contemporânea local se viu afetada por esta deficiência, que somente começará a transformar-se na década seguinte com a inauguração de vários museus e instituições no país, principalmente em Lisboa. Por exemplo, o Centro Cultural de Belém foi inaugurado em 1992, mesmo ano em que aparece a Culturgest. O Museu do Chiado será reinaugurado em 1994 e o Museu Serralves do Porto em 1999. O Museu Berardo se inaugurará na capital somente no ano de 2007.

De forma que, dentro do que se considerou como *boom da arte latino-americana*, Portugal deu uns primeiros passos cambaleantes, quase sempre com a realização de exposições, eventos e pesquisas sobre a arte brasileira. Declinar pela promoção da produção de arte do Brasil em Portugal é perfeitamente compreensível: o país foi sua única antiga colônia da atual América Latina, o que ocasionou os óbvios vínculos históricos, culturais e linguísticos. O aumento das atividades em Portugal que promoviam a arte moderna e contemporânea brasileira tiveram um exponencial crescimento nas datas próximas ao ano 2000, impulsionadas pelas comemorações do V Centenário da chegada portuguesa ao Brasil (RIBEIRO DOS SANTOS, 2014 y 2015)⁴.



PORTUGAL E O BOOM LATINO-AMERICANO. ESCASSAS REPRESENTAÇÕES.

Contudo, quanto à exposições de artistas de outros países latino-americanos que se realizaram em Portugal, devemos de destacar algumas. Em 1995, no Centro Cultural de Belém se realizou um festival chamado *A magia do México*, um claro índice do *boom* e da grande internacionalização da arte produzida por artistas mexicanos neste processo. Dentro das várias atividades acontecidas durante o festival, destacamos a exposição *Gravura Contemporânea. Presença do México*, com curadoria de Beatriz Vidal de Alba, diretora do Museu Nacional do Gravado na Cidade do México (VIDAL DE ALBA, 1995).

No ano de 1999 encontramos um exemplo de uma mostra enciclopédica, tipologia frequentemente utilizada nesta época, que buscava apresentar de maneira didática e esquemática o longo caminho da arte latino-americana moderna e contemporânea a um público que praticamente a desconhecia⁵. Titulada *Das vanguardas ao fim do milênio*⁶ (Fig 1), com curadoria do argentino Jorge Glusberg, foi possivelmente a única mostra com estas características exibida em solo português.

Glusberg, ensaísta, crítico de arte e editor, era diretor do *Museo Nacional de Bellas Artes* em Buenos Aires quando foi convidado pela Culturgest para organizar aquela exposição. O argentino, assim como outros teóricos das últimas décadas de século XX, defendia uma ideia unificadora de América Latina: “A América Latina não é uma dispersão de povos, mas antes uma unidade cultural: é esse o sentido da região” (GLUSBERG, 1999, p.16), com o objetivo de marcar sua especificidade frente à arte hegemônica.

O curador argentino, para fundamentar esta ideia, se baseava num conceito estético sistematizado e problematizado por ele, que denominou como *Regionalismo crítico*. Para Glusberg o *Regionalismo crítico* ressemantiza os elementos da arte central através da transgressão e da subversão e, “portanto, localiza o universal para universalizar o local” (GLUSBERG, 1999, p.16). Assegura que este processo crítico não é somente contemporâneo, mas tem raízes no Barroco, pois o que se produziu na América Latina, não foi nem uma cópia, nem uma rejeição dos elementos do cânone central, mas que tratou de: “incorporar os modelos externos, recodificando-os segundo a decisão e o critério do artista, para dar conta do seu mundo regional, que é a sua missão” (GLUSBERG, 1999, p.15).

Afasta o tom derivativo que pesava sobre as vanguardas latino-americanas



afirmando que: “Além de Figari, os argentinos Xul Solar e o já citado Antonio Berni, o venezuelano Armando Reverón, os brasileiros Tarsila do Amaral e Emiliano Di Cavalcanti, e à sua maneira, os muralistas mexicanos Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, entre tanto outros, lançam as bases da arte latino-americana, que foge tanto ao folclorismo demagógico como à cópia servil das tendências europeias” (GLUSBERG, 1999, p.16).

Partindo desses pilares, elabora um projeto expositivo vastíssimo com obras que vão da década de 1920 chegando a produções de 1998. Sobre a existência de possíveis traços comuns entre as obras selecionadas, comenta na introdução ao catálogo que estes podem ser a vitalidade, a energia criativa, a reflexão crítica sobre a relação natureza-cultura e, um tema mais complexo e latente naquele momento: a emigração baseada em causas políticas e econômicas (GLUSBERG, 1999).

Mesmo se tratando deste modelo de exposição didático/enciclopédico, o que chama a atenção da seleção vista em Lisboa é a quantidade de artistas representado⁷s. Ainda que apareça entre os nomes a vários dos expoentes da plástica da América Latina que atraíam o público naquele momento, vemos com algo de surpresa a uma série de nomes pouco usuais em exposições internacionais desta envergadura.

Talvez uma das explicações a essa participação podemos encontrá-la observando a procedência das obras selecionadas. Porquanto, devemos de ter em mente, que os conceitos e as ideologias embaralhados no momento de idealizar uma proposta expositiva, devem de adaptar-se a uma série de fatores, mais ou menos externos à prática artística: a disponibilidade das obras necessárias para montar uma narrativa, os interesses econômicos e de representação tanto da instituição de acolhida quanto os do curador e, de ser o caso, da instituição onde este realiza sua atividade profissional.

De forma que, não é gratuito observar que grande parte das obras exibidas na Culturgest pertenciam a acervos de galerias privadas. Com exceção das peças da Argentina, todas parte da coleção do *Museo Nacional de Bellas Artes* o dos acervos pessoais dos artistas. As relações profissionais entre curador e galeria se tornam explícitas, quando vemos por exemplo, que 07 dos 12 artistas mexicanos representados em *Das vanguardas ao fim do milênio*, procedem da coleção de uma galeria privada da Cidade do México. Ou, que o único artista chileno presente, Roberto Matta, era representado por três obras procedentes da mesma galeria bonaerense (GLUSBERG, 1999).



EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS DE LATINO-AMERICANOS EM PORTUGAL

Nos primeiros anos do século XXI, posterior ao incremento das atividades expositivas relacionadas principalmente com às comemorações do V Centenário do Descobrimento do Brasil (RIBEIRO DOS SANTOS, 2014 y 2015), se observa que não existiu uma efetiva continuidade de exposições que marcassem um real (re)encontro entre Portugal e a América Latina, ou mesmo que somente com o Brasil. Na primeira década do século XXI praticamente desapareceram as exposições coletivas de produção latino-americana em Portugal, dando lugar à exibições monográficas.

Este giro de intenções pode entender-se desde distintas óticas. Evidenciam, de certa maneira, uma aposta segura naqueles artistas brasileiros e latino-americanos que lograram seu acesso ao escalão mais alto no panorama internacional das artes. Várias das exposições individuais realizadas em Portugal foram dedicadas a nomes já consolidados — ou em plena legitimação — pelo sistema da arte. Por outro lado, e não menos importante, mostras individuais representam um desprendimento financeiro e logístico bastante menos importante que as exposições coletivas, fator que pode ser decisivo nestas escolhas.

Existem alguns antecedentes destas exposições monográficas na década anterior, como pode ser a mostra individual *Hélio Oiticica* vista no Centro de Arte Moderna/ Fundação Calouste Gulbenkian (CAM / FCG) entre 20 de janeiro e 20 de março de 1993 (**Fig 2**). Esta foi uma mostra itinerante que a partir de 1992 foi exibida na Witte de White de Roterdã, Jeu de Paume em Paris, Fundació Antoni Tàpies em Barcelona, Walker Art Center em Mineápolis e no Centro de Arte Hélio Oiticica no Rio de Janeiro (SARDENBERG, 2011). Ela representa o pontapé inicial do reconhecimento internacional do artista neoconcretista brasileiro: a primeira grande monografia sobre sua obra com a edição de um catálogo trilingue com textos de Guy Brett, Haroldo de Campos, Waly Salomão, Lygia Pape e Catherine David (BRETT et.al, 1992).

Em 1996, a Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, realizou a mostra *Torres- García*⁸, que se pautava no reconhecimento e na admiração que possui Vieira da Silva à obra do artista uruguaio (CUNHA RÊGO, 1996). A pintora portuguesa reconhecia em Torres-Garcia um maestro e uma influência direta para seu trabalho, sem que nunca tivessem se conhecido pessoalmente. A relação entre a Vieira da Silva e o icônico artista uruguaio foi alimentada durante anos em um



vigoroso contato postal, acontecimento que aquela exposição buscava resgatar e dotar de importância a través da exposição de obras, arquivos e documentação pessoal (CUNHA RÊGO, 1996).

*Espelho diário*⁹ é o nome da obra da artista brasileira Rosângela Rennó, apresentada dentro do programa *Interferências* do Museu do Chiado em 2002, sob a curadoria Pedro Lapa, diretor da instituição naquele momento. Dez anos depois Rennó teria uma monográfica na cidade portuguesa, *Rosângela Rennó. Frutos Estranhos*¹⁰, desta vez no CAM / FCG. Com curadoria de Isabel Carlos, também diretora da instituição desde o ano 2009, a exposição traçava duas décadas de trabalho de artista mineira, com obras datadas entre 1992 e 2012.

Aquele ano de 2012 foi frutífero no que se refere à exposições relacionadas à América Latina. No CAM, além da mostra de Rennó, foram programadas outras três: *Beatriz Milhazes. Quatro estações* (com curadoria de Isabel Carlos e Michico Kono) (**Fig 3**), *Josef Albers na América. Pintura sobre papel* (curadoria de Heinz Liesbrock do Josef Albers Museum Quadrat Bottrop e de Michael Semff da Staatliche Graphische Sammlung München) e *Doris Salcedo. Plegaría muda*.

Quando em entrevista à Isabel Carlos (2014) lhe perguntamos sobre o porquê daquela inclinação, nos respondeu que as mostras de Rennó e Milhazes faziam parte da programação do CAM / FCG dentro das atividades propostas para o ano do Brasil em Portugal (de setembro de 2012 a junho de 2013) e que acreditava que eram duas artistas que criavam obras fundamentais para que o público português se aproximasse da arte contemporânea do Brasil.

Meses antes se havia clausurado uma exposição de outra artista latino-americana. Nos referimos a *Doris Salcedo. Plegaría muda* (**Fig 4**), vista entre 09 de novembro de 2011 a 22 de janeiro de 2012, também com curadoria de Isabel Carlos. Com a carga histórica e pessoal que normalmente dá o tom aos trabalhos da artista colombiana, naquela instalação vista no CAM procurava: “confrontar-nos com o pesar contido e não elaborado, com morte violenta quando reduzida à sua total insignificância e que faz parte de uma realidade silenciada como estratégia de guerra” (SALCEDO, D. em CARLOS, 2011, s.p.).

Como outros objetos criados por Doris Salcedo, aqueles expostos em Lisboa se remetiam a um acontecimento real: entre os anos de 2003 e 2009, cerca de 1500 jovens colombianos apareceram mortos pelo Exército da Colômbia sem um motivo aparente. Mas, havia uma hipótese bastante evidente. O



governo colombiano criou incentivos e benefícios para os militares, no caso que apresentassem um maior número de guerrilheiros mortos em combate. Com o que: “Colocado perante este sistema de prêmios e incentivos, o Exército começou a contratar jovens de zonas remotas e marginais, oferecendo-lhes trabalho e transportando-os de imediato para outros locais onde eram assassinados e apresentados como ‘guerrilheiros não identificados mortos em combate’” (SALCEDO, D. em CARLOS, 2011, s.p.).

A partir desse relato cria uma narrativa poética através de uma instalação composta por uma série de mesas idênticas e sobrepostas, entre as quais se encontra uma capa de terra. Com o passo dos dias, da terra nascem plantas que afloram pela estrutura inversa das mesas. De acordo com a artista: “Cada peça, apesar de não estar marcada com um nome, encontra-se selada e tem um caráter individual, indicando um ritual funerário que aconteceu. A repetição implacável e obsessiva do túmulo enfatiza o caráter traumático dessas mortes, considerando irrelevantes pela maioria da população” (SALCEDO, D. em CARLOS, 2011, s.p.).

Uma obra que trata de um acontecimento local, de uma realidade colombiana, mas que não a torna inalcançável para os espectadores portugueses. De acordo com Isabel Carlos (2014) aquela exposição foi seguramente um dos momentos mais marcantes de sua direção do CAM / FCG e assegurava que, ainda não tenha sido a mostra mais visitada (as das artistas Rosângela Rennó e Beatriz Milhazes tiveram mais público), recebia uma grata resposta dos espectadores portugueses, que se referiam a ela como uma exposição que lhes ficou gravada na memória.

Além da plasticidade da instalação de Salcedo, com a concepção de um espaço diáfano, quase *site specific*, que seguramente poderia marcar os visitantes; a identificação entre obra e espectador pode relacionar-se a um conceito globalizante das obras que tratam de aspectos que a primeira vista parecem locais. Esta característica já aparecia apontada por Isabel Carlos em seu texto para o catálogo da exposição. Conta que conversando com Doris, lhe dá notícias sobre as famílias que buscam a seus desaparecidos durante a Guerra Civil Espanhola ou aqueles das Guerras dos Balcãs, com o que conclui: “[...] Salcedo, colombiana, recordava-me assim, através destas notícias, que não era só no seu país ou na América Latina que esta realidade e sofrimento existem, mas também aqui, na Europa” (CARLOS, 2011, p.61).



ALGUNS APONTAMENTOS FINAIS

Nesse breve repasso realizado nas páginas anteriores, pode-se perceber como Portugal entrou com algo de timidez e atraso nas atividades de reconhecimento, inclusão e promoção da arte latino-americana, operadas nas décadas finais do século XX. As próprias condicionantes históricas, políticas e sociais do país o impediram de lançar-se neste processo com o fervor visto em outros países europeus ou nos Estados Unidos. Além disso, devido aos vínculos históricos coloniais — e ao posterior estabelecimento dos processos pós-coloniais — entre Portugal e Brasil, um maior esforço, ainda que não especialmente grande, se deu em promover e dar a conhecer a produção moderna e contemporânea da arte brasileira a través da organização de exposições de arte e outros eventos culturais.

Contudo, nota-se que ainda que com pouca frequência, é possível sistematizar as políticas culturais expositivas de Portugal para com a América Latina a través de dois modelos principais. No país luso também se replicaram as grandes mostras enciclopédicas / didáticas realizadas em instituições internacionais, que tratavam de preencher a falta de relação entre o público e a arte latino-americana. Estas exposições tentaram, com mais ou menos êxito, traçar uma especificidade da arte da região diferenciando-a da arte hegemônica, para que finalmente pudesse obter seu espaço. Característica que não se viu livre das críticas posteriores, que apontam que esta abordagem reforçou a folclorização e a hegemonização desta produção.

Estas grandes mostras coletivas / didáticas cederam lugar nos primeiros anos do século XXI a uma maior atenção na realização de exposições individuais. A eleição de exhibir artistas de maneira monográfica deve-se em importante medida, ao menor custo de produção e desprendimento logístico desse tipo de atividades. Além disso cabe lembrar, que os artistas latino-americanos que *ganharam* exposições individuais — como Hélio Oiticica, Beatriz Milhazes, Rosângela Rennó ou Doris Salcedo — já possuíam certo grau reconhecimento e legitimação internacional, o que aponta que as instituições portuguesas optaram por *apostas certas*.





Fig. 1 Capa do Catálogo da exposição *Das vanguardas ao fim do milênio*. Lisboa: Culturgest, 1999.



Fig. 2 Capa do Catálogo da exposição *Hélio Oitica*. Lisboa: CAM / Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.





Fig. 3 Vista da exposição *Beatriz Milhazes. Quatro estações*. Lisboa: CAM / Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. Foto: <http://intergalacticrobot.blogspot.com/es/2012/02/frutos-estranhos.html>



Fig. 4 Vista da exposição *Doris Salcedo. Plegaria muda*. Lisboa: CAM / Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. Foto: <http://intergalacticrobot.blogspot.com/2011/12/plegaria-muda.html>



REFERÊNCIAS

BARRIENDOS, Joaquín. Desconquistas (políticas) y redescubrimientos (estéticos). Geopolítica del arte periférico en la víspera de los bicentenarios de América Latina. *Corneta Semanario Cultural de Caracas*, n° 55, 2009. Disponível em: http://www.corneta.org/no_55/corneta_geopolitica_del_arte_periferico.html. Acessado em: 14 de nov. de 2014.

BRETT, Guy et.al. (coord.). *Hélio Oiticica*. (Catálogo de exposição celebrada na Witte de With Center for Contemporary Art, Galerie nationale du Jeu de Paume, Fundació Antonio Tàpies, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian e na Walker Art Center). Roterdã: Witte de With Center for Contemporary Art en colaboración con Projeto Hélio Oiticica y The Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992.

CARLOS, Isabel. (coord.). (2011). *Doris Salcedo. Plegaria muda*. (Catálogo da exposição celebrada no Moderna Museet Malmö, Centro de Arte Moderna Azeredo Perdigão – Fundação Calouste Gulbenkian e no MAXXI, Roma). Londres: Prestel, 2011.

CARLOS, Isabel. *Entrevista*. Entrevistador: Renata Ribeiro dos Santos. Lisboa, 30 de abril de 2014 (58 min.).

CUNHA RÊGO, Ivonne. (coord.). *Torres-García*. (Catálogo de exposição celebrada na Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva). Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 1996.

DE SOUZA SANTOS, Boaventura. Estado e Sociedade na Semiperiferia do sistema mundial: o caso português. *Análise Social*, n°87, 88, 89, pp. 869-901, 1985.

GLUSBERG, Jorge. (coord.). *Das vanguardas ao fim do milénio*. (Catálogo de exposição celebrada en la Culturgest). Lisboa: Culturgest, 1999.

ISE, María Laura. Arte latinoamericano en los ochenta y noventa: una mirada desde algunas exhibiciones y catálogos. *Nómadas*, n.35, pp. 31-47, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n35/n35a03.pdf>. Consultado em: 15 de abril de 2013.

LUCAS, Joana. Entrevista a António Pinto Ribeiro. *Arte Capital*, junho de 2009. Disponível em: <http://www.artecapital.net/entrevista-87-antonio-pinto-ribeiro>. Consultado em: 18 de março de 2014.



PINTO RIBEIRO, António. *Entrevista*. Entrevistadora: Renata Ribeiro dos Santos. Lisboa, 24 de março de 2014 (69min.).

RIBEIRO DOS SANTOS, R. Um oceano inteiro para nadar A (des)presença da arte do Brasil (século XX) em Portugal, 1980-2000. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, 4 (7), pp. 184-198, 2014.

RIBEIRO DOS SANTOS, Renata. Exposiciones de arte global como idearios de redefinición geopolítica y social a finales del siglo XX. *Revista Humanidades*, 8 (2), pp. 1-27, 2018a.

RIBEIRO DOS SANTOS, Renata. Saudades do Brasil em Portugal. Consideraciones sobre la presencia y ausencia del arte brasileño (Siglos XX y XXI) en Portugal. IN López Guzmán, Rafael; Guasch Marí, Yolanda; Romero Sánchez, Guadalupe. (eds). *América: cultura visual y relaciones artísticas*. Granada: Editorial UGR, 2015.

RIBEIRO DOS SANTOS, Renata. Un océano entero para nadar. La promoción del arte latinoamericano contemporáneo en España y Portugal, 1992 – 2014. IN Baigorri, J. y Elvert, J. (eds). *Historia, memoria e integración europea desde el punto de vista de las relaciones transatlánticas de la UE*. Bruxelas, Peter Lang, 2018.

SALCEDO MILIANI, Antonio. América Latina: Arte y Territorio. *Atrio. Revista de Historia del Arte* (10/11), pp. 133-140, 2005.

SARDENBERG, Ricardo. (ed.). *Arte contemporânea brasileira no século XXI. 10 brasileiros no circuito internacional*. Rio de Janeiro: Capivara, 2011.

TARROJA, Rosa. La política cultural del Quinto Centenario en España. ¿Un punto de inflexión respecto a la recepción a la recepción del arte latinoamericano? *Boletín Americanista* (54), pp. 199-207, 2004.

VIDAL DE ALBA, Beatriz. (coord.). *Gravura contemporânea. Presença do México*. (Catálogo de exposição celebrada Centro Cultural de Belém). Lisboa: Centro Cultural Belém, 1995.

VON HAFE PÉREZ, Miguel. Imagens para os Anos 90, Serralves, Porto, 1993. IN *Simpósio Exposições coletivas: uma reflexão crítica*. Museo Serralves: Porto, 15 de março de 2014.



NOTAS

1. Algumas exposições realizadas na década de 1980 tentaram elaborar e apresentar um modelo de arte global. Paradigmático neste sentido, foi a exibição de Magiciens de la Terre, no Centro Georges Pompidou e no Paris Grande Halle at the Parc de la Villette em 1989, que recebeu possivelmente a mesma quantidade de críticas e elogios. Para ampliar sobre o tema ver: RIBEIRO DOS SANTOS, 2018a.

2. “uma operação corporativa transnacional de reposicionamento do subalterno, pelo axioma da rentabilidade estética da austeridade e da carência” (Tradução da autora).

3. O chamado boom da arte latino-americana foi um fenômeno que começou nos anos finais da década de 1970 e estabeleceu-se na década de 1980. Seu nome faz referência à expressão utilizada no despontar da literatura da região, acontecida nas décadas anteriores. Entretanto é importante destacar que inicialmente, o boom das artes teve um caráter especificamente comercial, pois foi impulsionado pelo aumento da taxa de lotes que continham obras de determinados artistas latino-americanos (principalmente Frida Kahlo, Diego Rivera e Roberto Matta) nas grandes casas de subasta dos Estados Unidos.

4. Diversas exposições dedicadas à arte brasileira foram realizadas como comemoração do V Centenário do Descobrimento: Brasil brasis cousas notáveis e espantosas. (Olhares modernistas), no Museu do Chiado de 28 de abril a 28 de junho de 2000; Século 20. ArteDoBrasil, no CAM / FCG, entre outubro de 2000 e janeiro de 2001; e Um oceano inteiro para nadar —mostra exemplar que trata de relacionar a arte brasileira e portuguesa contemporânea— curada por Rose Rosegarten e Paulo Reis no espaço da Culturgest (02 de maio a 30 de julho de 2000).

5. Alguns exemplos de exposições com estas características realizadas nesta época são: Arte Iberoamericano 1820 – 1980, com curadoria de Dawn Ades e celebrada no Palácio Velázquez de Madri entre os dias 14 de dezembro de 1989 e 04 de março de 1990; Artistas latinoamericanos del siglo XX, coordenada por Waldo Rasmussen dentro das atividades da Exposición Universal de Sevilla, Estación Plaza de Armas, Sevilla, 11 de agosto a 12 de outubro de 1992. Esta mostra posteriormente foi reformulada e exibida no The Museum of Modern Art de Nova Iorque, de 06 de junho a 07 de setembro de 1993.

6. A exposição foi vista entre os dias 23 de abril e 01 de agosto de 1999 nas Galerias 1 e 2 da Culturgest em Lisboa.

7. A lista de artistas participantes por países é a seguinte: Argentina: Gustavo López Armentía (Buenos Aires, 1949), Nora Aslan (Buenos Aires), Jacques Bedel (Buenos Aires, 1947), Luis Fernando Benedit (Buenos Aires, 1937), Antônio Berni (Rosario, 1905 – Buenos Aires, 1981), Juan Carlos Distéfano (Buenos Aires, 1933), Hernán Dompé (Buenos Aires, 1946), Ana Eckell (Buenos Aires, 1947), Daniel García (Rosario, 1958), Victor Grippo (Junin, 1936), Guillermo Kuitca (Buenos Aires, 1961), Luis Felipe Noé (Buenos Aires, 1933), Emilio Pettoruti (La Plata, 1892 – Paris, 1971), Alfredo Portillos (Buenos Aires, 1928), Alejandro Xul Solar (San Fernando, 1887 – Tigre, 1963), Clorindo Testa (Nápoles, 1923), Nicolas Garcia Urriburu (Argentina, 1937); Brasil: Tarsila do Amaral (Capivari, 1886 – São Paulo, 1973), Frida Baranek (Rio de Janeiro, 1961), Lia Mena Barreto (Rio de Janeiro, 1959), Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920), Antônio Dias, Alex Flemming (São Paulo, 1954), Jac Leirner



(São Paulo, 1961), Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948), Beatriz Milhazes (Rio de Janeiro, 1960), Emmanuel Nassar (Capanema, 1949), Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937 – Rio de Janeiro, 1980), Cândido Portinari (São Paulo, 1903), José Resende (São Paulo, 1945), Édgard de Souza (São Paulo, 1962), Tunga (Pernambuco, 1952 - 2016); Chile: Roberto Matta (Santiago, 1911); Colômbia: Alvaro Barrios (Cartagena, 1945), Beatriz González (Bucaramanga, 1938); Cuba: José Bedia (La Habana, 1959), Wilfredo Lam (Sagua La Grande, 1902 – Paris, 1982), Los Carpinteros; Ecuador: Mauricio Bueno (Quito, 1939), Oswaldo Viteri (Ambato, 1933); México: Julio Galán (Múzquiz, 1959), Yolanda Gutierrez Acosta (Ciudad de México, 1970), Sergio Hernández (Huajuapán de León, Oaxaca, 1957), Frida Kahlo, (Ciudad de México, 1907 – 1954), José Castro Leñero (Ciudad de México, 1953), Rocío Maldonado (Nayarit, 1951), José Clemente Orozco (Zapotlán el Grande, 1883), Diego Rivera (Guanajuato, 1886 – Ciudad de México, 1957), David Alfaro Siqueiros (Chihuahua, actual Ciudad Camargo – Cuernavaca, 1974), Rufino Ramayo (Oaxaca, 1899 – Ciudad de México, 1991), Francisco Toledo, Jesús Urbieta (Oaxaca, 1959); Perú: Jorge Eielson (Lima, 1924), Ramiro Llona (Lima, 1947), Carlos Runcie-Tanaka (Lima, 1958); Uruguay: Rafael Barradas (Montevideo, 1890 – 1929), Pedro Figari (Montevideo, 1861 – 1938), Joaquín Torres-García (Montevideo, 1874 – 1949), José Gurvich (Lituania, 1927 – Nueva York, 1974), Ignacio Iturría (Montevideo, 1949); Venezuela: Jacobo Borges (Caracas 1931), Sigfredo Chacón (Caracas, 1950), Carlos Zerpa (Valencia, Carabobo, 1950).

8. A exposição ocorreu entre os dias 09 de maio e 21 de julho de 1996.

9. A exposição foi exibida entre os dias 9 de novembro de 2001 e 24 de fevereiro de 2002.

10. A exposição foi exibida entre os dias 17 de fevereiro a 06 de maio de 2012



EXPOSIÇÕES DE ARTE E GÊNERO: PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES EM ARTE CONTEMPORÂNEA

Rosa Maria Blanca¹
Jacks Ricardo Selistre²
William Silva³
Letícia Honorio⁴
Livia Cocco⁵
Raianny Silva⁶

Resumo: Este artigo discute a importância de estratégias expositivas e curatorias para a problematização de imagens (des)identitárias na arte. Apresenta as práticas expositivas como modos de produzir conhecimentos que questionem os processos de classificação de identidade e como lugar de confrontação estética. A partir dos estudos de subjetividades, *queer* e feministas, problematiza-se a produção de conhecimento sujeita em um regime epistemológico visual binário. Sugere-se que as curatorias a partir de uma perspectiva de gênero abrem espaços para a produção de subjetividades, permitindo (des)identificações no espaço expográfico. Analisam-se exposições de recorte de gênero e *queer*, além das práticas artísticas do Laboratório de Arte e Subjetividades (LASUB) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). O esboço de (in)sensibilidades através da projeção de espaços, desprende atos e gestos de sutileza eminente. O caráter político, muitas vezes suscitado pelas obras, podem chegar a constituir-se como ecos de realidades e contingências próprias da atualidade.

Palavras-chave: Arte contemporânea; curatorias; estudos de subjetividades; imagens (des)identitárias;

EXHIBITIONS OF ART AND GENRE: PRODUCTION OF SUBJECTIVITIES IN CONTEMPORARY ART.

Abstract: This article discusses the importance of expository and curative strategies for



the problematization of (des) identity images in art. It presents expository practices as ways of producing knowledge that question the processes of identity classification and as a place of aesthetic confrontation. From the studies of subjectivities, queer and feminists, the production of subject knowledge is problematized in a binary visual epistemological regime. It is suggested that curators from a gender perspective open spaces for the production of subjectivities, allowing (des) identifications in the expographic space. Analyses of gender and queer clipping expositions, as well as the artistic practices of the Laboratory of Art and Subjectivities (LASUB) of the Federal University of Santa Maria (UFSM) are analyzed. The outline of (in) sensibilities through the projection of spaces, renders acts and gestures of eminent subtlety. The political character, often provoked by the works, can come to constitute themselves as echoes of actualities and contingencies of the present time.

Keywords: Contemporary art; curators; studies of subjectivities; images (dis) identity;

INTRODUÇÃO

Este artigo discute a importância de estratégias expositivas e curadorias para a problematização de imagens (des)identitárias na arte. Apresenta as práticas expositivas como modos de produzir conhecimentos que questionem os processos de classificação de identidade e como lugar de confrontação estética. A partir dos estudos de subjetividades, *queer* e feministas, problematiza-se a produção de conhecimento sujeita em um regime epistemológico visual binário. Sugere-se que as curadorias a partir de uma perspectiva de gênero abrem espaços para a produção de subjetividades, permitindo (des)identificações no espaço expográfico. Analisam-se exposições de recorte de gênero e *queer*, além das práticas artísticas do Laboratório de Arte e Subjetividades (LASUB) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). O esboço de (in)sensibilidades através da projeção de espaços, desprende atos e gestos de sutileza eminente. O caráter político, muitas vezes suscitado pelas obras, podem chegar a constituir-se como ecos de realidades e contingências próprias da atualidade.

A produção da identidade nas exposições de arte tem sido estudada sob diversos prismas, como a antropologia, a arqueologia e a história da arte. Os estudos feministas e *queer* problematizam a forma em que opera o conhecimento para a visualização de um regime identitário dominante. A arte contemporânea, a partir de uma perspectiva *queer* feminista, propõe-se a atravessar o espaço institucional binário, mediante exposições que ressignificam os processos de subjetivação e a produção de conhecimento sujeita em um regime epistemológico visual dicotômico: masculino/feminino, civilizado/selvagem, branco/preto, etc.



As subjetividades na arte constroem espaços para novos discursos e práticas a partir de outras perspectivas do sensível. Segundo Michel Archer (2001, p. 236) “a arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado”. As preocupações com a vida contemporânea estabelecem, portanto, estéticas que trazem marginalidades para o centro das discussões de convívio social e de acessibilidade aos espaços discursivos. Muitas vezes, ativismo e arte se sobrepõem, operando formas de resistência e posturas contra-hegemônicas, que realizam fissuras, desvios e estratégias de desnaturalização.

Os atuais estados de conservadorismo na sociedade parecem permanecer distantes das realidades que envolvem os problemas sociais, as discussões de gênero e sexualidades e a urgência de novas abordagens sobre o corpo, os afetos e a diversidade. Se percebe que, quando trazidas à baila, estas discussões desestabilizam os formatos estruturais dos discursos dominantes.

O momento político atual é atravessado por manifestações que provocam tensões nos posicionamentos de diferentes discursos de cultura, de políticas, de crenças coletivas que disputam suas visibilidades. Diferentes saberes emergem através da necessidade de readequações dos modos de pensar a respeito das interações culturais. Há uma necessidade de mudança, acreditada através da igualdade nas manifestações coletivas e individuais, que buscam a possibilidade de coexistência para romper com as invisibilidades. A arte contemporânea se manifesta favorável ao debate e à reavaliação dos métodos de produção de significados, sensibilidades e normatizações do corpo e de suas formas de controle.

Teresa de Lauretis afirma em seu artigo *A tecnologia do gênero* (1994), que só é possível explicar o gênero por meio da representação construída e aceita por uma sociedade. A tecnologia sexual é um conjunto de técnicas que maximizam a vida, surgida a partir da concepção de que não há sexualidade, sendo criada para satisfazer a cultura das sociedades burguesas dominantes. As técnicas envolvem a elaboração dos discursos sobre quatro bases que vão desde a sexualização das crianças e do corpo feminino, o controle de procriação e a psiquiatrização do comportamento sexual anômalo como perversão. Esses discursos estão consolidados na pedagogia, na medicina e na economia, onde o sexo passou a ser uma preocupação do Estado, exigindo uma vigilância total sob seus indivíduos. As exposições de arte, os museus e suas coleções, grande parte dos discursos da



história de arte e da educação, o cinema, etc, constituem-se como tecnologias de gênero, por serem um conjunto de técnicas, métodos e instrumentos, que produzem gênero.

As exposições e curadorias que reúnem artistas com propostas (des) identitárias, reapropriam-se das tecnologias de gênero propondo modos de linguagem capazes de evocar outras temporalidades e percepções. Porém, algumas pautas da atualidade, utilizadas nessas poéticas visuais, são (des) classificadas através de uma visão binária dos discursos culturais dominantes. Não raramente, sob a acusação de apresentarem perigo, obras e exposições que intentam dar visibilidade às situações periféricas (minorias sociais, liberdades sexuais, etc.) colidem com as estruturas sociais convencionadas a partir das idealizações. É importante salientar que é a partir destes posicionamentos que se estabelecem as hierarquias de valores e as relações de poder, pautadas a partir dos dualismos e oposições que instalam modos de leitura e interpretação permeados pela linguagem (Medeiros, 2008). Neste âmbito, as sexualidades dissidentes, que não pertencem aos sistemas de representação da heteronormatividade, ocupam um espaço de transgressão. Promover debates sobre as condutas sexuais e as expressões de gênero, por exemplo, problematiza os espaços institucionais destinados à diversidade e a diferença.

Simultaneamente, o circuito expositivo tem se mostrado aberto às mostras que abordam as intersecções entre gênero, sexualidade e arte. Desde os anos 1980 essas temáticas vêm sendo problematizadas pela vida e pela arte. Mais frequentemente essas exposições ganharam espaço na mídia, revelando que a arte se preocupa com as problemáticas sociais, inscrevendo-se assim na interdisciplinaridade.

A inserção das exposições do *queer* se associam ao desenvolvimento das teorias LGBT-Q, que influenciaram a revisão da história da arte (Crimp, 1999). Essas exposições ativaram estéticas e leituras renegadas em virtude de sua diferença. Assim as novas narrativas surgiram com um potencial revelador/transgressor.

A alteridade, o androcêntrico e o binário são traspassados pelas exposições. Sugere-se a prática expositiva como um modo de produzir conhecimento que questione os processos de classificação identitária e como lugar de confrontação perceptiva de si.



Uma pesquisa relevante no que se refere à invenção da alteridade tem sido desenvolvida por Lotte Arndt. Em *Une mission de sauvetage: Exhibitions. L'invention du sauvage au musée du quai Branly*, Arndt critica o tipo de mostras que pretendem desconstruir aquilo que estão reafirmando. A autora refere-se a exposições como *Exhibitions. L'invention du sauvage* (2011), exposta no Musée Quai du Branly, onde o objetivo era produzir uma descolonização do olhar. Analisa o processo de hierarquização e racialização na ideia de classificação, e as inúmeras representações da outridade durante a colonização. A sistematização humana no racismo científico e a espetacularização da diferença são questões abordadas na mostra estudada por Arndt.

Outra pesquisa dentro do contexto das exposições *queer* e feministas, pertence a Fabiane Dumont. No seu artigo *Approches féministes et pensées queer en Europe* (2013), Dumont explica que as questões feministas, na América, embora tenham começado em 1970, só deram início, recentemente, na França. Contudo, a Europa tenta produzir seu próprio conhecimento no que se refere a gênero e ao *queer*. Enfatiza a importância da escolha de determinadas mídias, como a fotografia e o vídeo, em exposições como *Female Trouble*, na Pinakothek der, em 2008. Analisa o papel significativo de foto-performances, neste tipo de mostras, como uma maneira de desconstrução do estereótipo da identidade feminina.

No Brasil, destaca-se o artigo de Renato Pinto intitulado *Musens e diversidade sexual: Reflexões sobre mostras LGBT e Queer* (2012). Pinto discute a cultura material como elemento significativo para a apresentação da memória de identidades minoritárias no espaço museal. Propõe uma arqueologia *queer* e feminista, para apresentar o surgimento dos estudos de gênero na academia, sem desconsiderar o papel dos movimentos sociais. Explica como o androcêntrico determinou o olhar sobre o passado na academia, assim como a homogeneidade nos acervos e coleções dos museus de caráter colonizador.

ARTE E SUBJETIVIDADES

A produção artística contemporânea se salienta pela relação entre a vida e obra do/a artista e suas subjetivações como parte do desenvolvimento poético. Isto quer dizer o trabalho artístico está atrelado aos afetos, fragilidades, desejos e complexidades do/a artista. O/a artista se defronta a si mesmo/a. Nesse processo de se (a)rrostar surgem despojos, arrojados e quaisquer tipo de arrebatamentos, que se descobrem na tela, no papel ou qualquer suporte no espaço expográfico.



Várias exposições abordam criticamente a construção de identidades nas produções plásticas de artistas, mas pouco se percebe que muitas vezes reafirmam o que questionam. Embora falar de processos de subjetivação implique falar de individuação, no contexto das ações do LASUB, existe um interesse na performatividade. Não se deseja afirmar as políticas de identidade ou de representatividade. Almeja-se produzir gestos que modifiquem formas de percepção de si e dos/as outros/as, aspirando ao estranhamento subjetivo, mediante estéticas em constante (re)invenção.

A arte como um artefato cultural também materializa as subjetivações através de estéticas que produzem significações e afetos. As sexualidades, as identidades, as questões étnico-raciais, por exemplo, podem ser engendradas dos imaginários e cânones construídos da arte como um dispositivo epistemológico. A liberdade artística também pode contribuir para desestabilizar essas categorias, propondo aberturas de paradigmas mediante a apresentação de espacialidades e (des)configurações plásticas.

As diferentes abordagens e olhares suscitados pela proposição artística que escapam à norma, provavelmente, são capazes de desenvolver outros discursos e geografias que não aqueles hegemônicos. Outras realidades, saberes e vivências, problematizam alguns valores e disciplinas na arte e na cultura.

Segundo Jacques Rancière (2012) as propostas artísticas se baseiam na criação de ficções como estratégias para a mudança de referenciais daquilo que é visível e enunciável. O autor diz que, nesse processo, as estratégias dos artistas tentam “mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido do sensível das percepções e na dinâmica dos afetos” (2012, p. 64).

O grupo de artistas pesquisadores(as) do Laboratório de Arte e Subjetividades (LASUB) do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) se utiliza deste viés para discutir realidades em gênero, sexualidades, questões étnico-raciais e formações identitárias.

O LASUB surge em 27 de maio de 2015, no Curso de Artes Visuais. Em um primeiro momento, foi configurado por discentes da graduação, sob coordenação de Rosa Blanca, que pertenceu ao Núcleo de Identidades, Gênero e Subjetividades (NIGS), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), sob coordenação da sua orientadora de doutorado, a antropóloga Miriam Pillar



Grossi.

Em 2016, o LASUB passou a pertencer ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART/UFSM). O Curso de Artes Visuais não contava com grupos ou projetos de pesquisa, que tivessem como objetivo os estudos de gênero. Nos primeiros encontros, tentou-se a autogestão, pois vários/as integrantes tinham trânsito nos movimentos sociais. Contudo, esse método de organização não teve sucesso. Houve muita instabilidade, no início. Alguns de seus/suas membros foram ou são: Ana Elisa Belizário, Caroline Pereira, Cheyenne Luge, Georgia Sampieri, Larissa Brum, Letícia Honório, Livia Cocco, Jacks Ricardo Selistre, Marília Jeffman, Rai Silva, William Silva e outros/as integrantes, não menos importantes, de como Marcelo Chardosim, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Lino Arruda e Eliana Ávila, da Universidade Federal de Santa Catarina, etc. Com projetos propostos pelo LASUB, várias integrantes têm sido bolsistas do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e do Fundo de Incentivo à Pesquisa (FIPE/UFSM).

A necessidade de discutir com base em teorias feministas e *queer* se fez eminente.

Após numerosos encontros e discussões, o objeto de estudo do laboratório (re)configura-se constantemente. Consensualmente, se decidiu não produzir arte de denúncia ou de caráter afirmativo. Privilegiar a arte e a subjetividade como fenômeno, parece ser uma das prerrogativas. Antepõe-se a subjetividade à identidade. Privilegia-se a pesquisa artística como um modo de percepção e de produção de si.

Através de ações coletivas que envolvem processos curatoriais e expositivos, assim como práticas colaborativas, o grupo apresenta e estuda visualidades que questionam e discutem os posicionamentos dominantes, em sua maioria, fundamentados por dicotomias e binarismos de identidades. Mediante pesquisas teóricas e de ações artísticas, abordam posicionamentos críticos com o anseio de ressignificar determinados modos de ver e ser na arte e nas relações interpessoais.

Pensando nos espaços de artes locais, da cidade de Santa Maria, tem-se como uma das potências a Sala Cláudio Carriconde, localizada dentro do Centro de Artes e Letras (CAL) na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Isso não somente por estar localizada dentro de um meio acadêmico, mas também por



integrar um espaço onde se iniciam várias pesquisas e poéticas que buscam através da arte abordar essas reflexões identitárias, questões LGBTQIA e feministas.

Através dos processos de subjetivação dos/as artistas, configuram-se divergências, determinados imaginários e discursos. Neste sentido, tornam-se políticos, pois estudam estratégias performativas que potencializem sensibilidades e sutilidades, somente possíveis no espaço expográfico.

Frente a essa realidade, o LASUB propõe visualidades e saberes que rompem com a agenda de normatividade na arte e expandem as noções de corpo, de sexualidades e de desejos, que constituem as subjetivações dos/das artistas que revelam outras identidades não correspondentes às dicotomias esperadas (Blanca, 2017).

No ano de 2016, o LASUB realizou a exposição *Trânsitos (Des)Identitários*⁷, que abordou a subjetividade na construção dos sujeitos artistas e as relações consigo e com o/a outro(a). A mostra apresentava diferentes estéticas, dentre elas visualidades gays, *queer* e feministas como propostas de desnaturalização da heteronormatividade, visibilizando dissidências através dos dispositivos de (re) invenção. No mesmo ano, a mostra é realizada na cidade de Porto Alegre⁸.

Nas mostras, são usados painéis que se dispõem marcando intervalos e intervenções no espaço. A cada passo, o/a espectador/a é surpreendido por imagens ambíguas.

O projeto curatorial deseja que o/a visitante conheça distintos pontos de vista da subjetividade, a partir do deslocamento no espaço da mostra. Dessa forma, o enquadramento identitário fica em suspenso.

Participando das duas mostras, a artista Letícia Honório tem desenvolvido através da fotografia e da pintura críticas às normatizações identitárias, que surgem através da imagem de corpos femininos. Na série de fotografias “*Sem título*”, onde é possível observarmos diversos recortes de corpos femininos, muitas dessas fotografias apresentam figuras acéfalas, retratos de sujeitos que não são passíveis de identificação facial, e em determinados momentos nem de gênero. A disposição dos fragmentos corporais sugerem um estranhamento do feminino. No entanto, as cores e sobreposições expressam a descoberta de uma estética produzida na proposição da pintura. Essa estética é também presente em outros trabalhos de Honório, com serigrafia. Há uma busca pelo atraente e pelo prazer pictórico do corpo, sem aceitar a previsibilidade.



A imersão dessas personas transfiguradas nesse espaço expositivo remete à constante (des)construção ocorrida no processo de identificação de um sujeito mulher e da subjetividade intrínseca na construção performática desses processos identitários. Além disso, fica evidente que os sujeitos apresentados através dessas fotografias não buscam se encaixar na estética construída a partir da reflexão dos padrões sociais de beleza, do *mito* que reforça os padrões binários normativos.

Jacks Ricardo Selistre propõe autorretratos realizados com tintas aguadas que se escorregam na tela. Mediante cores vivas, as pinceladas do seu rosto são praticamente transparentes. Não contêm nenhum indício do consenso formal estético. O gesto se impõe solto. Sem dramas, a sensação de si torna-se alegre.

Rosa Blanca apresenta um conjunto de desenhos com lápis Conté, sobre papel de seda. Os papéis são dispostos como voando em cima de um painel, brincando com as probabilidades do espaço. A fragilidade do papel dialoga com a fragilidade da subjetividade. São esboços de corpos alados, evocando anjos. A ideia de esboço sugere riscos do corpóreo, onde a identidade se dilui na delicada aparência (in)decifrável.

Em 2017 e a partir do contexto do marco do Seminário Internacional Fazendo Gênero 11, o LASUB realiza no Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria, a exposição coletiva que conta com obras de seus integrantes, junto de trabalhos das artistas da II Exposição Internacional de Arte e Gênero⁹.

As obras apresentam experimentações semânticas e visuais, implicadas em discussões teóricas do LASUB, que propõem sentidos e percepções capazes de suscitar transgressões visuais, problematizando as estruturas e sistemas de poder, mas sobretudo, explorando realidades sociais convencionalmente marginalizadas.

Na obra da artista Cheyenne Luge, por exemplo, uma artista pesquisadora que atuou no LASUB, a ressignificação artística se desenvolve através da apropriação de palavras e elementos pejorativos como material para a elaboração de estéticas e visualidades que confrontam a heteronormatividade.

Cabe destacar, que as manifestações artísticas do LASUB são desenvolvidas paralelamente das produções textuais¹⁰ do grupo, que contribuem para os posicionamentos críticos sobre as políticas de produção de subjetividades. História, Teoria e Crítica e Poéticas Visuais são articuladas, privilegiando o exercício da conceitualização, frente à práxis binária do sistema das artes que se empenha em



separar a teoria da prática. Os estudos *queer* se propõem a desconstruir a maneira como se produz o conhecimento. Na arte, os meios, interlocuções, interligações, correlações e reciprocidades, são necessárias para a modificação das maneiras de intervir epistemologicamente e metodologicamente, no campo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Laboratório de Arte e Subjetividades (LASUB) propõe-se a desenvolver exposições e projetos curatoriais em arte contemporânea, com a finalidade de contribuir para a desconstrução do gênero e das identidades e para a descoberta, ressignificação e produção de subjetividades. A maneira de operar é colaborativa, tentando desierarquizar o modo de operação curatorial. Mediante uma museologia feminista, o processo de montagem busca estabelecer diálogos de forma a descobrir outros modos de pensar o espaço expositivo, para a configuração de uma intersubjetividade entre as obras, entre os/as artistas e entre o público.

A maioria dos/as integrantes do LASUB possui uma trajetória ativista, sugerem-se como uma multidão *queer*. Nesse sentido, as práticas artísticas propostas atravessam o espaço público e privado. Paul B. Preciado, em seu artigo *Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”* (2003), aponta que o corpo da multidão *queer* está no trabalho de desterritorialização da heterossexualidade, uma vez que a desterritorialização afeta todos os espaços cotidianos e também o espaço corporal. Nesse processo corporal, nosso ser se vê obrigado a resistir aos meios do tornar-se “normal”. É nessa “normalidade” que a multidão *queer* vê então uma possibilidade de intervir nos dispositivos de produção de subjetividade sexual.

O espaço expositivo das mostras do LASUB sugerem ambiguidade, dissidência e vulnerabilidade (Blanca, 2017). Considerando a subjetividade enquanto elemento que constitui o corpo do/da artista, pensemos as relações dos desejos e das singularidades que fazem parte do discurso poético e das seduições visuais. Reinventam-se sentidos e percepções.

No âmbito de grandes exposições institucionais que abordam o tema da diversidade, a aposta em curadorias mais inclusivas a respeito das identidades parece estar presente nas práticas artísticas curatoriais e pláticas do LASUB.

A arte contemporânea muitas vezes joga com as sensibilidades, não sendo



sempre agradável. O potencial conceitual das obras de arte e a interpretação crítica são chaves para leituras artísticas. Entretanto nem sempre a interpretação caminha de mãos dadas com as leituras conceituais. É importante não reafirmar o que se está questionando.

As exposições e práticas artísticas propostas pelo LASUB contribuem para a discussão de gênero e sexualidade, que são assuntos importantes para a construção da cidadania. Entretanto, esses são assuntos perseguidos por movimentos conservadores. Exemplo disso é o Programa Escola Sem Partido, que proíbe a discussão de gênero nas escolas, fortalecendo assim preconceitos já existentes.

Neste sentido, é importante discutir sobre arte e gênero a fim de criar histórias e discursos menos autoritários, mais plurais e inclusivos. Bem como se faz necessário discutir sobre as teorias de gênero na arte, a fim de compreendê-las como estéticas e subjetividades que não são normatizadas. As exposições *queer* se distanciam da heteronormatividade, alteram as perspectivas curatoriais, abrindo espaços para contradiscursos e para novas subjetividades. As interpretações de gênero são (re)significadas, outros discursos surgem e a história se mostra no devir, sendo constantemente reescrita e revisitada, de modo a desconstruir paradigmas excludentes, abrindo-se à pluralidade.

Artistas subvertem o cânone binário de gênero, desconstruindo os paradigmas tradicionais da arte. Essas exposições se destacam pela autonomia artística, já que sua ação não era delimitada pelos cânones artísticos. A abordagem *queer* e de gênero contribui para a pesquisa em curadoria e subjetividades, propondo formas de produção de exposições, práticas e teorias marginais.



REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*. Uma história concisa. São Paulo, Martins Fontes 2001.
- ARNDT, L. Une mission de sauvetage: Exhibitions. L'invention du sauvage au musée du quai Branly. *CAIRN. INFO. La Découvert | Mouvements*, Vol. 4 N° 72, pp. 120 - 130, 2012.
- BLANCA, Rosa Maria. Exposições queer: Contextos mundiais e locais. *Cadernos de Gênero e Diversidade*. Vol. 3 N° 3, pp. 93 - 101, 2017.
- CRIMP, Douglas. *Estudos culturais, cultura visual*. Revista USP, Brasil, n. 40, p. 78-85, feb. 1999. ISSN 2316-9036. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusps/article/view/28422>>. Acesso em: 21 mai. 2016.
- DUMONT, F. Approches féministes et pensées queer en Europe. *Perspective* [En ligne], 1 | , 592 - 598, 2011.
- GUATARRI, Félix, ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 7. Ed. rev. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org). *Tendências e impasses*. O feminismo como crítica da modernidade. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MEDEIROS, Afonso. *O imaginário do corpo entre o erótico e o obscuro*. Fronteiras líquidas da pornografia Raimundo Martins (ed) Goiânia FUNAPE 2008. 1v.
- PINTO, Renato. Museus e diversidade sexual: Reflexões sobre mostras LGBT e Queer. *Arqueologia Pública*. N° 5, pp. 44 - 55, 2012.
- PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Estudos Feministas*. Vol. 1, N° 19, p. 11 - 20, 2012
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Benedetti. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.



NOTAS

1. Rosa Maria Blanca é docente, pesquisadora, curadora e artista, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria. É Coordenadora do Curso de Artes Visuais da mesma universidade. Possui Doutorado em Ciências Humanas (UFSC) e Mestrado em Artes Visuais (UFRGS).
2. Jacks Ricardo Selistre é pesquisador, artista e curador. Também é Mestre em Artes Visuais (PPGART/UFMS).
3. William Silva é pesquisador, artista e curador. Também é Mestrando em Artes Visuais (PPGART/UFMS).
4. Letícia Honorio é pesquisadora, artista e assistente de curador. Também é Graduada do Curso Artes Visuais (CAV/UFMS).
5. Livia Cocco é pesquisadora e artista. Também é Graduada do Curso de Artes Visuais (CAV/UFMS) e Bolsista Fundo de Incentivo à Pesquisa (FIPE/UFMS).
6. Raianny Silva é artista e Graduada do Curso de Artes Visuais (CAV/UFMS).
7. Exposição realizada no evento acadêmico *I seminário de (Des)Configurações e Subjetividades em Artes* na sala de exposições Cláudio Carriconde, no Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria, 2016.
8. Bici-atletas voadoras. (Des)Configurações e Subjetivações em Artes: Gênero, sexualidades e sustentabilidades. Exposição coletiva promovida pela Secretaria Adjunta da Livre Orientação Sexual, Secretaria da Justiça e dos Direitos Humanos e Secretaria de Segurança Pública do Estado, realizada no Memorial da Justiça Federal RS, no período de 3 de agosto a 27 de outubro de 2016.
9. II Exposição Internacional de Arte e Gênero, realizada no Museu de Arqueologia e Etnologia, no marco do Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 junto ao Congresso Mundos de Mulheres 13 em Florianópolis SC, 2017.
10. Entre o visual, o musical e o escrito: poéticas das divergências. *Periódicus*, Salvador, n.4, v.1, nov. 2015-abr. 2016 – Revista de estudos interdisciplinares em gêneros e sexualidades.



REFERÊNCIAS DA HISTÓRIA DA ARTE EM HAMILTON MACHADO

Vanessa Costa da Rosa

Mestre em Artes Visuais na área de Teoria e História da Arte pela Universidade do Estado de Santa Catarina UDESC/CEART. Possui Especialização em História da Arte (2013) e Graduação em Artes Visuais (2011) pela Universidade da Região de Joinville UNIVILLE. Tem experiência na área de Artes com ênfase em Teoria da arte, História da arte e Arte Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: História da Arte e Ensino.

Resumo: O presente texto expõe uma pequena contextualização da obra e do artista joinvilense Hamilton Machado (24/03/1949 – 26/08/1992) e referências de sua poética com artistas da história da arte. Realizando assim, a retomada de temas e trechos apresentados na dissertação de mestrado: Hamilton Machado – referências e sobrevivências da história da arte, defendida em 2016 no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), com orientação da Profª Drª Sandra Makowiecky.

Palavras-chave: Hamilton Machado; Referências; História da arte;

REFERENCES ART HISTORY IN HAMILTON MACHADO

Abstract: This paper exposes a small contextualization of the work and the artist joinvilense Hamilton Machado (03.24.1949 - 08.26.1992) and the relationship of his poetic with artists of art history. Performing the resumption of themes and excerpts presented in the master's thesis: Hamilton Machado - references and survivals of the history of art, defended in 2016 in the Postgraduate Program in Visual Arts (PPGAV), the University of the State of Santa Catarina (UDESC) with guidance of Profª Drª Sandra Makowiecky.

Keywords: Hamilton Machado; References; History of Art;



A arte é apenas o modo no qual o anônimo que chamamos artista, mantendo-se em constante em relação com uma prática, procura constituir a sua vida como uma forma-de-vida. A vida do pintor, do músico, do carpinteiro, nas quais, como em toda forma-de-vida, está em questão nada menos do que a sua felicidade. Gostaria de concluir com as palavras de um grande pintor de Scicli, que à pergunta “para o senhor, Piero Guccione, pintar é mais que viver?”, apenas respondeu: “Pintar é certamente para mim a única forma de vida, a única forma que tenho para defender-me da vida”. (Agamben, 2013, p. 360)

Hamilton José Machado (23 de março de 1949 – 26 de agosto de 1992) desde que se decidiu pela arte fez dela sua forma-de-vida. Como um profissional da arte dedicou-se a sua profissão e viveu sua vida elaborando e sustentando-se através dela. Segundo filho de um lar de cinco irmãos, teve no ambiente familiar os primeiros contatos com a arte. A mãe Elly Silveira Machado, além de professora era também cantora, maestrina e tocava órgão na igreja que frequentava (a família fazia parte da denominação Assembleia de Deus) e o pai José Oliveira Machado (comerciante) apreciava a linguagem do desenho. Da mesma família, os filhos de João de Oliveira Machado (irmão de José Oliveira Machado), Juarez Machado e Edson Busch Machado também se consolidaram na profissão de artista. Juarez por ser nove anos mais velho que Hamilton não chegou a participar junto a ele das primeiras Coletivas de Joinville, mas Edson, mais jovem, participou ativamente das Coletivas de Artistas no mesmo tempo que o primo.

Os interesses culturais da família vieram a contribuir na formação de Hamilton e em escolhas e preferências culturais que estabeleceram sua produção artística, assim como a de seus irmãos. Da figura do pai, Hamilton recebia todo o incentivo para a criação de desenho. José dedicava-se a técnica e possuía álbuns de desenhos que realizava como uma atividade prazerosa. Da mãe chegou aos filhos o interesse pela música, em especial a música clássica/erudita e pela literatura de modo geral.

Ao abordar as referências familiares de Hamilton, não buscamos argumentar em termos de uma genialidade de berço, dom, ou qualquer sentido que busque conferir a sua figura as características de um gênio criador. Na realidade falamos apenas de gestos e experiências que eles, todos os filhos do casal, acompanharam no ambiente familiar e que, por escolhas próprias, resolveram ou não se interessar pelas linguagens e artes que eram de interesse de seus pais. E esses observando os filhos se interessarem por tais linguagens faziam questão de incentivá-los. Foi assim que ainda pequeno Hamilton começou



a traçar seus primeiros desenhos, como muitas crianças o fazem na mesma idade, a única diferença é que o pai, feliz pelo gosto de desenhar do filho e por seu fascínio particular pela técnica, incentivou ainda mais o menino a continuar a desenhar, dando-lhe os materiais necessários. Como vemos na fala do próprio artista: “comecei com bico de pena desde muito jovem ainda com 7 anos de idade e nem pensava em ser artista” (Machado In: Jornal O Estado, 1979, n.p.). Hamilton deixa evidente que seus desenhos de infância são oriundos do gosto por desenhar. Ação tão constante em diversas crianças da mesma idade e que talvez elas levem adiante e continuem durante a adolescência ou simplesmente a abandonem com o surgimento de outros interesses que tomem o lugar daquele prazer. Hamilton continuou gostando do desenho. Preferia desenhar que jogar bola, assim ele aproveitava para desenhar os meninos jogando, como relembra a amiga do artista Nadja de Carvalho Lamas (informação verbal)¹. Por volta dos 11 anos de idade, decidiu elaborar suas próprias HQ’s, como lembra Christina Machado, viúva de Hamilton, que guarda em sua casa algumas dessas histórias em quadrinhos feitas por ele².

Do espaço familiar, Hamilton construiu o interesse pela música, pelo desenho e pelo que mais lhes fosse comum no ambiente da casa, como a religiosidade evangélica. Com a maturidade, a independência e a construção identitária ele abriu-se cada vez mais para tantos outros interesses, para tantos outros livros que não estavam e nem poderiam povoar o ambiente familiar, como o antropomorfismo do livro *Os Cantos de Maldoror* de Lautréamont, mas também as coleções de livros de artistas, como a coleção ‘Mestres da Pintura’ da editora Abril Cultural, muito comuns nas bancas de revista da época. E ainda a literatura fantástica, na figura dos autores do realismo mágico como Jorge Luis Borges e Júlio Cortázar. Na música seguiu gostando dos clássicos, mas o rock de bandas como The Beatles e Rolling Stones também passaram a fazer parte de seu repertório. Interessou-se pelo cinema, em especial os filmes surreais e críticos do espanhol Luis Buñuel. Interessou-se também por filosofia, pela anatomia humana (como forma de aperfeiçoar a técnica do desenho), pela arqueologia e tantos outros assuntos que não deixaram vestígios mais concretos nos discursos que ficaram em matérias de jornais e nas lembranças dos mais próximos. Como podemos ver Hamilton tinha um arquivo extenso de referências, de imagens, sons, conceitos, ideias, que habitaram seu arsenal memorial, para ressurgir como formas sobreviventes em sua obra. Essas sobrevivências ressurgem e atingem Hamilton e sua obra, como esclarece Didi-Huberman:

‘Função memorativa das imagens’? Essa é justamente a questão a que desde o começo,



correspondeu o conceito warburgiano de sobrevivência. É a maneira pela qual as imagens *sobrevêm e retornam*, num mesmo movimento, que constitui o movimento – o tempo dialético do sintoma. (Didi-Huberman, 2013, p. 390)

Durante toda a nossa escrita sobre Hamilton Machado temos sempre em mente a existência desse arquivo. Desta junção de coisas que ele foi coletando pelo caminho, como uma espécie de ato de bricolagem. Coisas que retornam em imagens em suas obras, como sobrevivência.

Hamilton arquiva os conteúdos a partir da atração que possui por eles, a partir do momento que sabe que aquilo dialoga ou faz pulsar sua obstinação. A obstinação de Hamilton não é necessariamente uma forma, tal como poderíamos considerar a Ninfa para Warburg. A obsessão de Hamilton é uma ideia, um conceito geral que leva a formas, muitas vezes ambivalentes, outras vezes simbólicas. É o questionamento da definição da figura humana, seu leitmotiv, tal como acontece com alguns movimentos da arte moderna, precedidos por alguns românticos, como Lautréamont, o homem em descrença, em fragmentação, em dúvida, em conflito consigo mesmo e com o mundo, como argumenta Eliane Robert Moraes em *O corpo impossível* (2002). Esta ideia que circunda o arsenal de Hamilton tem o seu duplo, o seu oposto, ou melhor, as suas ambivalências dentro deste mesmo arsenal. Por isso vemos em algumas vezes a obra do artista migrar da fragmentação para a serenidade, do homem cruel, ao homem heroico, da crítica ao humanismo, oriunda principalmente dos surrealistas e seus predecessores românticos, para um humanismo de tendências renascentistas. Essa reflexão sobre o homem é uma constante em sua obra, opostos que se atraem de maneira dialética.

A recorrência de sobrevivências, próximas ao surrealismo, devem-se também ao fato de que Hamilton procura trabalhar o homem no plano consciente e subconsciente, aproximando-se de um realismo-mágico, utilizando signos e outros conceitos caros aos surrealistas, como o amor, o erotismo, o homem duplo e fragmentado.

Na sua obra a preocupação com os artistas da arte moderna em geral é também determinante. A produção destes artistas são as imagens pulsantes que ressoam na obra de Hamilton Machado.



DESENHO, UM MEIO DE OLHAR O MUNDO

Em um ambiente propício para a criação artística, Hamilton explorou a atividade de desenhar. Ele tinha verdadeira atração por essa prática. Um desenho que surgia em qualquer momento. Prova disso são alguns desenhos executados em guardanapos, pedaços de papel, esboços, que Hamilton realizava em qualquer hora ou lugar, como as fig. 2 e 3. Na argumentação de Nadja de Carvalho Lamas³ a impulsividade do traço é evidenciada como algo próprio e cotidiano de Hamilton:

[O desenho dele] é um desenho espontâneo, não é aquela coisa sofrida; parecia que era extensão do braço do Hamilton. Era um desenho leve, espontâneo, que saía com muita facilidade, que fluía mesmo. Ele pensava com o olhar, pensava o mundo a partir de sua perspectiva de artista. (Lamas apud Rossi, 2014, p. 153)

O desenho constitui o primeiro interesse de Hamilton pela arte. Em desenhos serão realizadas suas primeiras produções artísticas em 1965. Os desenhos apresentados nas produções artísticas das fig. 1 e fig. 2 são estudos realizados por Hamilton Machado, nos primeiros anos de sua trajetória. Em ambos, o artista procura estudar a musculatura humana. No primeiro ele realiza figuras mais estáticas e no segundo ele busca captar as mudanças da musculatura a partir do movimento do corpo. Hamilton insere nesses desenhos, personagens de seu arsenal pessoal, por isso tanto em *Desenho músculos* (1966) quanto em *The Beatles em Rei do Ie Ie Ie – Estudo de Músculos* (1966) ele coloca no papel integrantes da banda The Beatles.

Em uma matéria do jornal Diário do Paraná, de 1967, comenta-se sobre a necessidade de Hamilton em alcançar o domínio da anatomia humana. O texto, além de evidenciar os estudos que o artista realizava para chegar ao domínio da anatomia, deixa claro os objetivos do artista, a longo prazo, na busca por conseguir, assim que dominar a anatomia, deformar o homem. Ou seja, nesse pequeno trecho datado de 1967 já avistamos a busca de Hamilton em representar o homem em sua fragilidade, em fragmentos.

Tem pesquisado a anatomia do corpo humano e quer chegar à sua perfeição. Depois que dominar inteiramente a anatomia do corpo humano, afirma que irá ‘deformar’ as suas figuras para expressar o que sente em sua inspiração. ‘Ver coisas além do corpo’. Pretende por as coisas interiores nas formas exteriores depois que conseguir uma nova técnica de pintura. (Jornal Diário Do Paraná, 1967, p. 3)

Desenho, pintura, gravura, colagem, desenho gráfico e ilustração são linguagens pelas quais Hamilton desenvolveu sua fatura. Mas será o desenho a



linha essencial desta fatura, nas mais diversas experiências ele estará presente tal como um fio condutor. Na pintura é possível perceber o desenho como o elemento conceitual, a linha do desenho que lhe dá origem ou é ela que evidencia o contorno das formas. Na gravura o processo de construção se inicia pelo desenho. Com exceção apenas de duas colagens e algumas pinturas que realiza nos últimos anos de vida, de forma expressiva e impressionista onde são adotadas pinceladas gestuais e intencionalmente visíveis como procedimento de fatura.

Hamilton procura encontrar no arsenal de referências o impulso para sua obra, mas também procurava experimentar o mundo das diferentes técnicas, dos materiais os mais diversos, como nanquim e o bico-de-pena, lápis de cor, giz pastel, tinta a óleo, guache, água-forte e litografia. Isto quer dizer que houve em sua trajetória uma rotina de experiências com diversos meios e materiais. Segundo ele, “Depois da decisão [de ser artista] aos 15 anos passei esporadicamente pelo óleo, guache, lápis de cor, pastel, e agora tudo volta nesses trabalhos, basicamente a pastel, lápis de cera, lápis de cor e bico de pena” (Machado apud Jornal O Estado, 1979, n.p.).

A exploração de materiais e linguagens técnicas que, de início, poderia ser considerada parte de um processo formativo passou a ser um processo cotidiano, tanto que, por exemplo, nas produções do final da década de 80, Hamilton não teve medo de adotar novos rumos para a forma como vinha lidando com a linguagem da pintura, adotando em algumas obras uma pinceladas mais expressivas. Na medida em que os anos passaram, os desenhos e estudos, que na adolescência faziam parte de um processo formador, de domínio técnico, cedem lugar a novas possibilidades técnicas em uma constante formação.

É ainda na adolescência que Hamilton inicia seu percurso artístico, no ano de 1965 realiza sua primeira exposição artística, uma exposição de desenhos na Biblioteca Pública da cidade de Joinville. Aos 16 anos de idade outra exposição, agora na cidade de Blumenau, na Galeria Busch. Além da intensa produção em desenho, Hamilton passa a estudar artistas da história da arte, em estudos oriundos de sua vasta coleção de livros de artistas, biblioteca que infelizmente não se conservou depois de sua morte, pois os livros foram doados a um sebo que ficava próximo à casa do artista.

O interesse e admiração por Pablo Picasso será grande nesse período, tanto que o leva a assinar algumas obras como Socapi (que representa o nome de Picasso silabicamente ao contrário). Antes de assinar como Socapi, sabe-se de



um pequeno período em que ele assina como Hamilton José, ou Hamilton José Machado. Em 1969 há a transição e ele para de assinar como Socapi; a partir daí assina a imensa maioria de suas obras como Hamilton Machado ou Hamilton J. Machado.

A obra *Sem Título*, fig. 3, é do mesmo ano da primeira exposição do artista. Aos 16 anos Hamilton Machado começa a construir seus trabalhos preocupando-se com o desenvolvimento da técnica, mas também com a expressão sensível da imagem. Podemos supor que a obra transparece indícios da formação intelectual do artista, que busca na história da arte os artistas que o interpelam. Neste caso, nos referimos a Pablo Picasso, no qual o artista demonstrou atenção desde o início de seu percurso. A obra de Pablo Picasso *Os pobres na Praia* (1903), fig. 4, serve como suporte para o diálogo que a obra de Hamilton enceta numa proximidade que para nós se constitui muito mais pela potência sensível que pelo uso de materiais ou traços semelhantes. O aspecto emocional dos personagens, a solidão e vulnerabilidade que é intensificada pela ausência de um cenário determinado e o olhar perdido da mulher da obra de Hamilton e da criança da obra de Picasso reafirmam a proximidade que encontramos entre ambas

As preocupações com as emoções humanas são trabalhadas por Hamilton nessas produções dos anos iniciais e retornam em outros momentos em sua obra. Como fala o próprio artista em entrevista cedida ao jornal *Extra* em 1979: “Desde quando fazia estórias em quadrinhos, sempre senti a solidão no homem, esse mal-estar, essa ansiedade, essa vulnerabilidade, e isso até hoje, de certa forma, continua me perseguindo como objeto de inspiração” (Machado, 1979, n.p.). Essa inspiração de Hamilton confirma o que já havíamos comentado no início deste artigo, a obstinação que o impulsiona a pensar o homem. Vislumbramos na obra *Sem título*, 1965, fig. 5, esse olhar sobre a vulnerabilidade do humano. Uma composição que apresenta a compaixão diante do momento de angústia do outro. Conferimos a obra uma relação proximal a *Pietá* (1499) de Michelangelo⁴, mas a obra de Hamilton constrói sua narrativa em outro tema bíblico, o encontro de Jesus com Madalena.

Expressando uma máxima da compaixão, Hamilton inverte os papéis dos personagens bíblicos, já não é mais a mãe que acolhe um filho morto, mas o homem que recebe uma mulher tomada pela angústia.

Numa sensibilidade que ultrapassa qualquer fidelidade com a escritura bíblica, Hamilton modifica a cena e, se durante séculos a representação de Jesus e



Madalena foi retratada como uma relação de súplica da mulher aos pés do Cristo, ou aos pés da cruz junto a outras representações femininas em meio a dor de sua morte, na obra de Hamilton Madalena encontra o colo do profeta. Perde-se o aspecto de submissão, há ali uma acolhida profunda, onde o compassivo sente-se tocado pela dor do outro e a acolhe nos braços na busca por acalenta-la. A disposição dos personagens nos lembra a cena de Michelangelo da mãe e seu filho morto.

Eis nessa obra uma sobrevivência. A imagem da representação de Madalena, oriunda da tradição cristã, ressurgue na obra de Hamilton. Tal como “as imagens têm um inelutável devir que as faz e desfaz interminavelmente, para fazer de sua própria desapareição – ou de sua perda de vista temporal – o objeto de uma memória, de uma sobrevivência” (Didi-Huberman, 2011b, p. 30), na obra de Hamilton a imagem simbólica da Madalena bíblica encontra o artista e provoca-lhe a experiência, um lampejo, apresentando-se como sobrevivência metamorfoseada, deslocada de seu gesto habitual. As formas simbólicas, como essa e tantas outras que ressurgem em sobrevivências na obra do artista surgem da experiência com os símbolos vivida no presente através da empatia. Segundo Didi-Huberman (2013):

A forma simbólica “só surge realmente numa experiência de *Einfühlung*, e os símbolos, inicialmente, só visam – como no sonho – ‘conferir alma’ as coisas inorgânicas. Afinal, a Madona Sistina de Rafael não é apenas um grande pedaço de tela sem vida? Mas o caráter ‘vital’ de sua eficácia simbólica emerge na conjunção de uma *Einfühlung* (ou seja, uma experiência estética vivida no presente) com uma *Nachleben* (ou seja, um retorno do imemorial: a ‘mãe divina’, o ‘eterno feminino’ [...]). (Didi-Huberman, 2013, p. 357)

A obra de Hamilton Machado possui vários momentos de ressurgimento de símbolos, de experiência com eles. Os símbolos são carregados de empatia e sobrevivências que os constituem como tal, Didi-Huberman (2013, p. 356). Deste modo, vale compreender a “experiência empática – esse momento sintomático – como um ‘contato’ com os símbolos, apreendidos em sua densidade temporal e seu poder de obsedar e de reaparecer” (p. 357). Essa experiência se dá com o artista ao deparar-se com a sobrevivência destas formas. Deste modo, cabe a Hamilton ‘tirar a poeira’ desses símbolos “envelhecidos ou sobreviventes”, pois “é assim que a arte se torna capaz de reinterpretar os símbolos do mito ou da religião” (p. 360).

Voltemos à imagem e perceberemos que na obra, o desenho de Hamilton é cautelosamente construído com linhas retilíneas e irregulares que conferem as



figuras o volume e os detalhes das tiras de tecida estampadas na roupa de Madalena. Feita a nanquim em bico-de-pena, a imagem apresenta um contraste de luz e sombra carregado, com alguns pontos de linhas mais grossas e preenchimentos em preto. Ao longo da trajetória de Hamilton os desenhos ganharam linhas mais finas, algumas vezes com fundos claros e brancos que acabaram dando ao desenho uma leveza diferente. No fundo desta obra, assim como na da fig. 5, Hamilton utiliza a pigmentação sobre o próprio dedo que esfrega sobre o papel preenche-o e dando-lhe um aspecto esfumado e nebuloso, acentuando a expressividade da cena.

PICASSO, O ASSOMBRO DE TODA A VIDA

Arriscamo-nos a pensar que o grande interesse de Hamilton por Picasso se dá no olhar que ele lança para a obra dele como um todo. Esse olhar sobre a obra do artista fez com que Hamilton construísse uma fascinação por ela. As imagens e pensamentos retirados de suas leituras sobre o artista, uma vez presente em seu arsenal memorial tornam-se matéria para experimentações e estudos. Assim como, essas o surpreenderam em alguns momentos específicos com o desencadear de suas sobrevivências.

O artista buscou observar o modo como Picasso conseguiu experimentar tantos estilos e técnicas. “[...] Picasso, com sua criatividade febril e o talento profuso que o acompanhou até a velhice, foi um homem de muitos estilos, cuja vida artística revela um processo de contínua descoberta.” (Brito, 2005, p. 25). O procedimento de descoberta, de se arriscar ao novo e desafiar-se na experiência, esteve muito presente na vida de Hamilton, experimentando muitas técnicas e estilos diversos em sua trajetória artística e, nesse sentido, Picasso aparece como uma referência positiva que lhe estimula a experiência. “[...] para Picasso [a arte] é intervenção resoluta na realidade histórica. [...] A chamada coerência estilística, pela qual todas as partes de uma obra de arte formam uma totalidade harmônica, é um preconceito a ser eliminado: a arte é realidade e vida, a realidade e a vida não são coerentes.” (Argan, 2002, p. 424).

Na exposição *Experiências*, realizada em 1983, Hamilton Machado apresentava uma série de obras de sua trajetória artística até o ano de abertura da mostra. Nessa série de obras ele privilegiou uma seleção com a diversidade de materiais, técnicas e estilos que tinha experimentando até então. Na matéria de jornal, o artista aborda justamente sobre o ponto de vista de coerência estilística que vimos no comentário de Argan.



Machado diz querer que as pessoas saiam de sua exposição com a impressão de terem visto obras de vários artistas [...]. Entretanto, ele argumenta o fato de que quando um artista tenta fugir dessa ‘unidade’, a crítica não aceita, alegando não existir consistência nos trabalhos ou estilo marcante do artista, ‘mas eu, desde que comecei a fazer arte, adotei o princípio de não me copiar jamais’. (Jornal Extra, 1983, n.p).

Picasso é para Hamilton uma referência de gesto e pensamento. Isso se torna ainda mais evidente quando encontramos numa fala do próprio Picasso, o comentário de que ele procura nunca copiar a si mesmo: “O artista é como um receptáculo de sentimentos que vêm de toda parte [...]. Temos de procurar o que é bom para o nosso trabalho e isto em toda parte, exceto no nosso próprio trabalho. Copiar-me a mim próprio horroriza-me” (Picasso apud Walther, 2005, p. 18). Outro ponto igualmente importante é a preocupação com o homem, que sempre foi destacado por Hamilton como questão central de sua obra e que encontra confluência com obras e ideias de Picasso: “Através do desenho, e da cor, pois que eram estas minhas armas, pretendia penetrar de forma cada vez mais profunda no conhecimento do mundo e dos homens, para que este conhecimento nos fizesse mais livres dia após dia [...]” (p. 10). Será no processo das experiências de Hamilton que Picasso estará presente. Algumas vezes como sobrevivência imagética, outras como referência de linguagem, ainda outras mais como um dos artistas que lidaram e que provavelmente influenciaram algumas de suas sobrevivências simbólicas, como é o caso da obra *A ninfa e o Minotauro*, 1978, fig. 6.

O Minotauro é uma sobrevivência simbólica que assola uma imensidão de produções artísticas ao longo da história, uma *forma de phátos antropomórfica* que retorna em diversos momentos da história. Seria equivocado associar a sobrevivência do minotauro que aparece na obra de Hamilton apenas a uma sobrevivência de Picasso.

Através da sobrevivência do Minotauro é possível fazer conexões com um número significativo de artistas e imagens que habitavam o arsenal memorial de Hamilton Machado. Encontramos também o pensamento do artista sobre homem em metamorfose, o homem animalizado, híbrido, selvagem. Provavelmente intensificado ainda mais pelas ideias surrealistas das quais buscou compreender.

O gesto surrealista operava, pois, no sentido de desumanizar a anatomia, para penetrar no ‘domínio supostamente intransponível das sensações internas e das imagens mentais que fazem nascer as relações sexuais. Daí que uma das mais frequentes aspirações desse imaginário tenha sido colocar em cena o corpo capturado no momento do prazer, submetido ao desregramento dos sentidos, à desordem que caracteriza o erotismo. (MORAES, 2002, p.69)



A obra de Hamilton traz a tona uma *Ninfa* que dança aos olhos do Minotauro, enquanto uma terceira figura toma a melodia com uma flauta. A representação de *Ninfa* é uma segunda forma fantasmal que compõe a imagem. A *Ninfa* foi imensamente estudada por Warburg que de forma incansável prostrava-se diante das imagens do passado, de Botticelli, Ghirlandaio, da antiguidade, etc, na busca de compreender o retorno dessa imagem sobrevivente. “A *Ninfa*, portanto, seria a heroína impessoal – pois reúne em si um número considerável de encarnações, de personagens possíveis – da *Pathosformel* dançante e feminina.” (Didi-Huberman, 2013, p. 219).

Na imagem a ninfa é sedutora e dançante, nua se apresenta ao Minotauro, retratado com um homem grande e viril, em contraste com a figura da mulher de corpo delicado e curvilíneo. As tranças do cabelo parecem evidenciar ainda mais a delicadeza da figura que de costas para nós movimenta-se na dança. O ambiente é fechado apensar da forma circular superior nos levar a imaginar que uma janela aberta reflete sobre a parede a luz da lua. Nesta obra, podemos acompanhar novamente o domínio do traço minucioso. O jogo de luz e sombra garante a obra maior atenção, dividida na diagonal por uma parte dominada pela sombra e outra pela luz, criando um contraste na composição, sem que essa perca seu equilíbrio. Por conta disso a figura do Minotauro fica em evidência, e apesar de ter a sua frente uma bela ninfa dançante, parece que ele nos mira com o seu olhar.

Em Picasso um número infindável de obras lidam com a imagem do Minotauro, como a da fig. 7. Apesar de não ser possível afirmar, é interessante notar que em muitas obras de Picasso o Minotauro está associado a relação erótica e sexual, como também sugere a imagem de Hamilton, uma sobrevivência metamorfoseada de sentidos.

Os autores literários argentinos Jorge Luiz Borges e Julio Cortázar, citados por Hamilton como personagens importantes para sua formação artística, são outros dos quais lidam com o tema do Minotauro em seus escritos. Revisando o mito, eles criam novas narrativas sobre o homem-animal. Inclusive Borges construiu textos onde discutia sobre os labirintos.

Pensamos também nos surrealistas, Dalí, Breton, Man Ray, entre outros tantos que apresentam em suas obras considerações e imagens sobre essa figura mitológica. A revista *Minotaure* (1933-1939) do grupo de Breton, é claramente inspirada no ser mitológico:

‘La revue à tête de bête’ – é assim que Breton apresenta o Minotaure no editorial do último



número da revista, publicado no ano de 1939, numa ‘primavera carregada de ameaças’. Exaltando a selvageria vital do touro branco – “que implica e traduz a libertação de forças particulares a serviço do triunfo da vida” –, o editorial proclamava a conjunção de uma imagem clara e de uma força tenebrosa, para restituir à figura-totem da revista a ambiguidade atestada pelos diversos aspectos e as múltiplas versões da lenda. (Moraes, 2002, p. 178)

Os surrealistas em alguns momentos buscaram atualizar os mitos, instituir-lhes uma mitologia moderna, “Espero que uma verdadeira mitologia moderna esteja em formação” (Breton apud Moraes, 2002, p. 117). Em seu livro, Moraes apresenta como exemplo as novas versões para o mito da esfinge. São as imagens sobreviventes que ganham novas configurações e se metamorfoseiam em obras da vanguarda moderna.

Bataille também buscou refletir sobre o mito e o labirinto, onde este ser encontra-se, pensando inclusive as relações entre o homem preso ao labirinto: “metáfora da intensa significação na obra batailliana, o labirinto representa, no plano arquitetônico, a ‘forma informe’, posto que dissolve os eixos de orientação, dispersa os sentidos de direção, fazendo o homem perder o norte e, assim, perder a cabeça.” (Moraes, 2002, p. 219). O labirinto suscitado pela lembrança do mito do Minotauro, é mais uma forma sobrevivente que encontra espaço nas imagens de Hamilton Machado. Estes fundam-se com a imagem do caracol, numa metamorfose de formas que faz com que o labirinto em caracol aparece muitas vezes associado a parte superior da cabeça de seus personagens, fig. 8, tal como sugere Moraes ao falar sobre Bataille e as considerações sobre o labirinto em seu pensamento do *informe*, na obra de Hamilton o labirinto permanece sobre o pensamento dos personagens, evidenciando talvez, a ideia de estar perdido em si mesmo, em uma prisão mental, interna, uma confusão.

Através desta construção textual procuramos apresentar um pouco sobre a *forma-de-vida* de Hamilton Machado. Deste modo, evidenciamos sua formação intelectual e artística; sua necessidade de experimentar e dominar diferentes linguagens e técnicas artísticas; e especialmente assuntos, temas e artistas que fizeram parte de seu arquivo pessoal. Buscamos mostrar vestígios e sobrevivências deste arquivo presente em algumas de suas obras.

Em nossa escrita damos evidência a produções artísticas onde encontramos referências relacionadas a artistas como Pablo Picasso, Michelangelo e os surrealistas de modo geral. Entretanto, temos consciência que aqui encontra-se um recorte, uma escolha feita por destacar sobrevivências específicas em



obras apresentadas neste texto. Ao lançarmos um olhar investigativo e atencioso a sua poética percebemos que há ali um leque de referências e sobrevivências muito vasto para ser explorado. A um universo de artistas da História da arte, que reaparecem em suas obras como referências fantasmais, tais como Cézanne, Da Vinci, Rembrandt, Monet, Miró, Magritte, Klee, entre outros. Além disto, a reaparição de imagens simbólicas, sobrevivências de tempos anacrônicos, tais como ninfas, pássaros, violinos, chaves e maçãs. Desde modo, concluímos que ao longo de sua vida Hamilton construiu para si um arsenal de referências, de imagens, formas e técnicas que ultrapassam os limites de seu tempo. Assim, como fala Didi-Huberman (2013) sobre Warburg, de modo semelhante, Hamilton constrói sua obra em “um modelo fantasmal da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, *sobrevivências*, remanências, reaparições das formas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25). Hamilton pinça da história da arte todos os artistas pelo qual nutre fascínio. Constrói para si um acumulado de referências, que passeia também pela música, pela literatura, pelo cinema, para formar as imagens de suas obras. Concluímos,



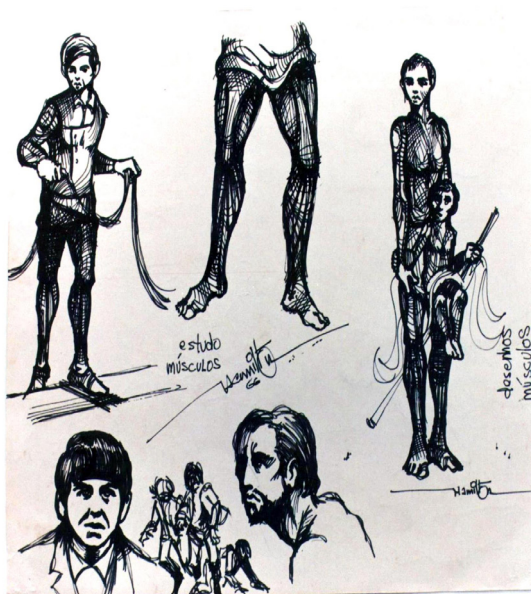


Fig. 1. Hamilton Machado. *Desenho músculos*, 1966, desenho a caneta, 28 x 22 cm. Acervo particular de Índio Negroiro, Joinville. Fonte: OLSEN e MACHADO, 1993.

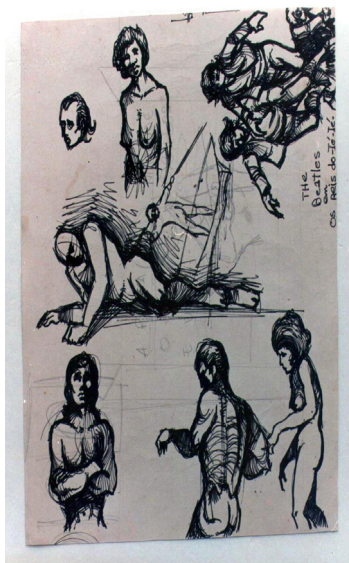


Fig. 2. Hamilton Machado. *The Beatles em Rei do Ie Ie Ie – Estudo de Músculos*, 1966, desenho a caneta, 22 x 24 cm. Acervo particular de Índio Negroiro, Joinville. Fonte: OLSEN e MACHADO, 1993.





Fig. 3. Hamilton Machado. *Sem Título*, 1965, bico-de-pena, 60 x 45 cm. Acervo particular de Carlos Adaudo Vieira, Joinville. Fonte: OLSEN e MACHADO, 1993.

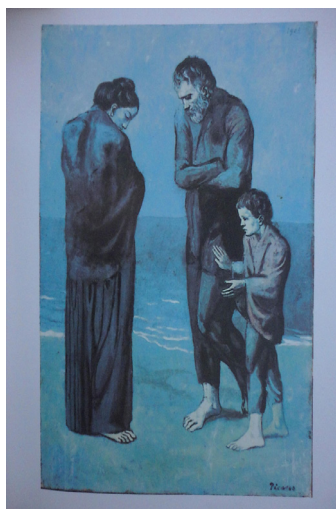


Fig. 4. Pablo Picasso. *Os pobres na Praia*, 1903, óleo sobre madeira, 105,4 x 69 cm. Gallery of Art, Washington. Fonte: WALTHER, 2005.





Fig. 5. Hamilton Machado. *Sem título*, 1965. Nanquim sobre papel – Bico-de-pena. Dimensão n/e. Acervo particular de Paulo Santana, Joinville. Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora durante a abertura da Exposição *Mens Joinvillenses*, do acervo de obras de Paulo Santana, com curadoria de Nadja de Carvalho Lamas e Letícia Mognol, Aliança Francesa e Circolo Italiano, 23 de fevereiro de 2016.

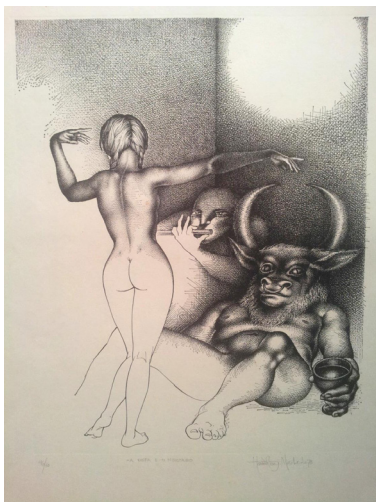


Fig. 6. Hamilton Machado. *A ninfa e o Minotauro*, 1978. Gravura em metal. 50x50 cm. Acervo do Museu de Arte de Joinville. Fonte: Reprodução fotográfica feita pela autora em visita ao acervo do Museu de Arte de Joinville.



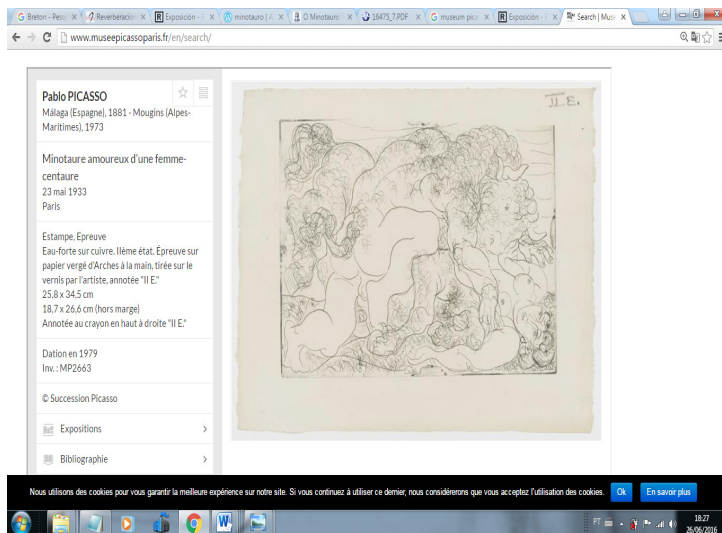


Fig. 7. *Minotaure amoureux d'une femme-centaure*, 1933. Água-forte. 25,8x34,5cm. Acervo do Museu Picasso, Paris. Fonte: Site oficial do Museu Picasso – Paris. Disponível em: <<http://www.museepicassoparis.fr/en/search/>>. Acesso em 25 out. 2015.



Fig. 8. Hamilton Machado. *Um pouco de misticismo*, 1985. Óleo sobre papel cartão. 49 x 39cm. Acervo particular de Gilberto Bayer Martins. Fonte: MACHADO e OLSEN, 1993.



portanto, que o arquivo presente em sua produção nos permite construir tantas outras observações e leituras sobre as sobrevivências e referências presentes ali e que aqui apresentamos uma pequena contribuição para refletir sobre sua poética.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da obra de arte. Transliteração e tradução de Vinícius Nicastro Honesko. *Princípios: revista de filosofia*, v.20, n.34, jul-dez. 2013, p.349-361. Disponível em: < <http://www.principios.cchla.ufrn.br/arquivos/34P-349-361.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2015.

ARGAN, Giulio Carlos. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ARTISTA joinvilense expõe temas sociais em Curitiba. *Jornal O Estado*, Florianópolis, 21 de out. de 1979, n.p.

BRITO, Ronaldo. *Experiência Crítica*. Sueli de Lima (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *De semelhança a semelhança*. Alea vol.13 n.1, Rio de Janeiro, jan/jun, 2011b. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-16X2011000100003&script=sci_arttext>. Acesso em 14 abr. 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

HAMILTON qualifica sua exposição de coletânea de tudo o que já produziu. *Jornal Extra*, Joinville, 03 de jun. de 1983, n.p.

MACHADO, Hamilton. Hamilton Machado: Nossa arte nasceu assim - Entrevista de Hamilton Machado ao Jornal Extra. *Jornal Extra*, Geral, Joinville, 07 à 14 de julho de 1979, n.p.

MACHADO, Izabel Christina e OLSEN, Margit (Orgs.). *Catálogo de obras do artista Hamilton Machado*. Casa da Cultura Fausto Rocha Junior, GMAVK, Joinville, 1993.

MACHADO, Izabel Christina e OLSEN, Margit (Orgs.). *Catálogo de documentos*



sobre o artista Hamilton Machado. Casa da Cultura Fausto Rocha Junior, GMAVK, Joinville, 1993.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Museu Picasso. Reprodução de imagem virtual da obra do artista Pablo Picasso. *Site oficial do Museu Picasso*, Paris. Disponível em: <<http://www.museepicassoparis.fr/en/search/>>. Acesso em 25 out.2015.

ROSSI, Juliana. *Artes Visuais e o blog como mediador cultural*. 2014. 203 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade da Região de Joinville (Univille), Joinville, 2014.

SOCAPI pinta a agonia do Homem. *Jornal Diário do Paraná*, 3º Caderno, Curitiba, Paraná, 26 de março de 1967, p.03.

WALTHER, Ingo F. *Pablo Picasso: 1881-1973 - O Gênio do Século*. Trad. Ana Maria Cortes Kollert. Colônia: Taschen, 2005.

NOTAS

1. Em relato infomal com a autora Nadja de Carvalho Lamas relata que Hamilton Machado comentava que desenhava desde criança e dizia ainda que enquanto os outros meninos jogavam bola, ele os desenhava jogando, Joinville, nov. 2014.
2. MACHADO, Izabel Christina. *Conversa concedida a autora*. Joinville/Rio de Janeiro, 21 out. 2015.
3. Nadja de Carvalho Lamas, é professora e pesquisadora em arte. Enquanto Hamilton Machado era vivo, Nadja foi amiga pessoal dele e de Christina (esposa do artista), além de ter sido aluna de Hamilton na Escola de Artes Fritz Alt. Assim como Hamilton, ela acompanhou de perto várias mudanças no espaço da arte em Joinville, desde que se mudou para a cidade na década de 80. Ela também realizou suas pesquisas de mestrado e doutorado sobre outro artista joinvilense contemporâneo a Hamilton, Luiz Henrique Schwanke. Participou da formação e legitimação do Instituto Luiz Henrique Schwanke, tendo sido presente da instituição. Leciona na Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE) nos cursos de graduação em Artes Visuais e Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade.
4. Michelangelo é um artista referente da História da arte, que assombra a produção artística de Hamilton, constituindo-se em mais um artista do qual ele procurará para construir suas imagens.
5. “A Pathosformel, portanto, seria um traço significante, um traçado em ato das imagens antropomórficas do Ocidente antigo e moderno: algo pelo qual ou por onde a imagem pulsa, move-se, debate-se na polaridade das coisas.” (Didi-Huberman, 2013, p.173).



FABRIS, Y. PURAS MISTURAS: AS NARRATIVAS SOBRE CULTURA POPULAR NO PAVILHÃO DAS CULTURAS BRASILEIRAS EM 2010.

Georgia Graichen B. Guterres

Mestranda em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), na linha de pesquisa Mediações e Cultura. Possui graduação em Bacharelado em Design pela UTFPR. Seus temas de pesquisa e interesse são: Design e Cultura, Cultura Material e Memória e Patrimônio.

Resumo: Este resumo tem como objetivo apresentar o trabalho de dissertação de Yasmin Fabris (2017), em que a autora realiza uma análise crítica à exposição “Pura Misturas” que aconteceu no ano de 2010 no Pavilhão de Culturas Brasileiras, localizado dentro do Parque Ibirapuera em São Paulo. O trabalho que apresenta uma análise da curadoria e da expografia, nos conduz pela mostra de maneira crítica e bem referenciada, possibilitando uma visita à exposição por meio da leitura da dissertação.

Palavras-chave: Cultura popular, Expografia, Curadoria, Pavilhão das Culturas Brasileiras, Puras Misturas.

Abstract: This abstract is meant to present the dissertation work of Yasmin Fabris (2017), where the author performs a critical analysis of the exhibition “Puras Misturas” held in 2010 at the Pavilhão de Culturas Brasileiras, located inside the Ibirapuera Park in São Paulo. The work presents an analysis of curatorship and exhibition design that guides us through the exhibition in a critical and well - referenced way, making it possible to visit the exhibition through the reading of the paper work.

Keywords: Popular Culture, Exhibition design, Curatorship, Pavilhão das Culturas Brasileiras, Puras Misturas.



O texto aqui resenhado apresenta a dissertação de Yasmin Fabris¹, em que a autora reflete sobre a exposição “Puras Misturas” que aconteceu no Pavilhão de Culturas Brasileiras, localizado dentro do Parque do Ibirapuera em São Paulo, no ano de 2010.

O principal objetivo desta pesquisa foi identificar narrativas sobre cultura popular que aparecem na mostra “Puras Misturas”, a partir de análise da curadoria e da expografia dessa exposição. Ao construir um adensamento deste projeto, por meio de uma reconstrução de estratégias curatoriais, identificação de vozes ativas dentro da construção da exposição, entrevistas com os responsáveis pelo conceito, organização e desenvolvimento do projeto e de uma profunda leitura e análise documental, a autora nos convida a passear pelo Pavilhão de Culturas Brasileiras com um olhar crítico e preciso. Mostrando que as exposições “(des) constroem, deslocam e reforçam, por meio da organização dos objetos e dos conteúdos apresentados na arena expositiva, narrativas sobre os valores que atravessam a vida social” (p.19).

A metodologia científica apresentada por Fabris consiste em uma importante análise documental de diversas tipologias, como a narrativa dos sujeitos que fizeram parte a mostra – com base na análise pela história oral por meio de entrevistas como método para obtenção de documentos; o catálogo da mostra; os projetos expográficos; os textos de parede, assim como as legendas das peças que foram expostas e fotografias da exposição. Para a organização destes documentos a autora separou as informações por núcleos expositivos, elaborando assim, um protocolo a fim de coletar saberes específicos para dar início ao processo de descrição e reconstrução do evento.

O Pavilhão de Culturas Brasileiras, local onde foi realizada a exposição, foi um museu idealizado pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e teve o seu início no ano de 2007. Este início aconteceu quando, por determinação do Ministério Público, o município de São Paulo recebeu a guarda do acervo Rossini Tavares de Lima, pertencente ao antigo Museu do Folclore. Por meio da figura do então Secretário da Cultura, Carlos Augusto Calil (gestão 2005-2012), e com a assessoria especializada coordenada pela curadora Adélia Borges, foi definida, ainda em 2007, as diretrizes desta nova instituição.

O espaço tinha como pretensão criar um ambiente para o povo brasileiro se reconhecer e ser reconhecido. Colocando em diálogo as diferentes culturas do país, onde foi apresentado, lado a lado, o erudito e o popular. A inauguração deste



espaço foi a exposição “Puras Misturas”, com duração de sete meses, a mostra teve como objetivo anunciar as intenções desta nova instituição. A exposição apresentou cinco módulos temáticos além de performances por coletivos indígenas e populares.

A autora relata que o trajeto percorrido pelo espectador até a chegada ao Pavilhão é norteado, por um lado, pela imponência de grandes prédios com caráter modernista e por outro, envolvido pela exuberância do paisagismo do Parque Ibirapuera. E ainda destaca, alçada em Gonçalves (2004), que para os novos cenários da arte, a questão da arquitetura dos museus e do seu entorno cumpre um papel importante para a qualidade teatral das exposições.

Esta dissertação relata que a cenografia para um projeto expositivo vai muito além de uma característica de suporte, pois carrega a responsabilidade de aproximar o objeto do visitante, sustentando conceitos e também acrescentando ruídos. A expografia de “Puras Misturas”, como mostra Fabris, foi realizado pelo arquiteto Pedro Mendes e que para ele, as relações do espaço expositivo com o edifício era “um elemento tão importante quanto o diálogo e as orientações das curadoras. Foi nos contornos do prédio que o arquiteto encontrou modos para acomodar os artefatos na arena expositiva” (p.118). Sendo assim, a materialidade do projeto gera uma disputa de ideias e de valores.

Apoiada em Obrist (2014), Fabris coloca que o que antes era uma pessoa (o curador), hoje é o projeto de curadoria. Adélia Borges, responsável pelo projeto do museu do Pavilhão de Culturas Brasileiras, também foi responsável pela curadoria de “Puras Misturas”. Com a equipe curatorial composta para além de Adélia Borges (Curadora Geral) integrava: Cristina Barreto (Curadora Adjunta), José Alberto Nemer, Vera Lúcia Cardim de Cerqueira e Baixo Ribeiro. É visto nessa dissertação que as escolhas feitas pelos curadores dentro do projeto se constitui como uma arena de disputas mediadas por interesses políticos, teóricos e pessoais. Sendo a escolha curatorial nunca uma escolha neutra.

Ao entrar na exposição, Fabris relata um “Hall de acolhimento” com artefatos característicos da cultura popular (um carrinho de venda de quebra-queixo, um carrinho de venda de café e um carrinho de pipoca) e dois textos explicativos sobre a mostra (um assinado por Carlos Augusto Calil, Secretário de Cultura da época, e outro pelo grupo de curadores). No piso térreo, o primeiro módulo que o visitante tinha contato era o intitulado “Viva a diferença!”, onde estavam expostos bancos de origens distintas, confeccionados por artesãos,



designers e grupos indígenas. Este era o único módulo em que o visitante poderia interagir com a exposição, podendo sentar e experimentar os diferentes artefatos.

O módulo seguinte chamava-se “Abre-alas”, tinha a finalidade de homenagear os pesquisadores das Missões Folclóricas da década de 1930. Já o terceiro módulo, intitulado “Da Missão à Missão”, carregava um caráter histórico. Pretendia expor, por meio de uma extensa linha do tempo, as iniciativas já realizadas no país sobre a documentação da cultura popular brasileira.

Ao acompanhar o percurso previsto pelo projeto da exposição, apresentava-se o módulo “Fragmentos de um Diálogo”, este que teve curadoria de José Alberto Nemer, tinha como objetivo evidenciar a proposta conceitual do Pavilhão de Culturas Brasileiras, e para materializar os conceitos desse projeto, foram expostas doze células temáticas que buscavam diálogos entre culturas letradas e iletradas, evidenciando seus diálogos, tensões e contaminações.

No lado de fora do edifício ficou o módulo “Extramuros”, com a curadoria de Baixo Ribeiro. Este módulo era composto por uma série de grafites que foram feitos durante a abertura da exposição. E, ao chamar a atenção dos visitantes que passavam pelo Parque Ibirapuera, dialogava com os conceitos apresentados dentro e fora do espaço expositivo.

A autora coloca que, quando foi realizada a exposição, o museu estava fixado de maneira improvisada, ainda mais se comparado com outros museus que habitam o Ibirapuera. Sem uma estrutura aceitável de acervo e as reformas previstas para o edifício ainda eram iniciais.

Com essa dissertação, é possível corroborar com a ideia de que a “estadia dos artefatos no museu deve ser interpretada apenas como um estágio na sua biografia cultural” (p.75). Por meio do caminho traçado do projeto até a execução da mostra a autora apresenta argumentos sobre a cultura popular brasileira presentes na exposição e um constante tensionamento principalmente no que diz respeito entre a expografia e o projeto curatorial.

Entende-se assim a artificialidade da oposição artefato x ideias, pois como apresentado pela autora, as disputas que ocorrem na arena expositiva acontecem de maneira simultânea, por mais que ora um se evidencie mais que o outro. Ao trazer vários olhares para o projeto, Fabris utiliza-se do artifício de um resgate constante do seu lugar de fala e intenções durante toda a leitura. Apropriando-se da exposição e conduzindo o leitor de maneira delicada, sempre muito bem pautada



de referências. Apresentando assim, na trajetória desse projeto, a importância da organização dos objetos para a construção da narrativa de uma exposição.

REFERÊNCIAS

GONÇALVES, Lisbeth R. **Entre cenografias**: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004.

OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da Curadoria**. Rio de Janeiro, Cobogó: 2014.

NOTAS

1. Yasmin Fabris concluiu o seu mestrado no Programa de Tecnologia e Sociedade pela UTFPR. Atualmente ela é doutoranda no Programa de Design da UFPR.

