

Revista Valise

Porto Alegre,
v. 9, n. 16, ano 9, dezembro de 2020



Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Reitor

Carlos André Bulhões

Instituto de Artes

Diretor

Raimundo José Barros Cruz

Vice-diretora

Daniela Pinheiro Machado Kern

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

Coordenação

Paulo Antônio de Menezes Pereira da
Silveira

Revista-Valise

Editores

Adaury Pieve Zimovski

Alice Porto dos Santos

Carla Borba

Eduardo Veras

Guilherme Figueras Dable

Juliana Proença de Oliveira

Ricardo Henrique Ayres Alves

Conselho Editorial

Ana Albani de Carvalho, UFRGS

Alexandre Ricardo dos Santos, UFRGS

Carlos Gerbase, PUC-RS

Daniela Mendes Cidade, UFRGS

Elida Tessler, UFRGS

Éder da Silva, UFCSPA

Flávio Gonçalves, UFRGS

Jacinto Lageira, Paris I, Panthéon-Sorbonne

Leila Danziger, UERJ

Luiz Cláudio da Costa, UERJ

Mabe Machado Bethônico, UFMG

Maria Amélia Bulhões Garcia, UFRGS

Maria Ivone dos Santos, UFRGS

Maria Lúcia Bastos Kern, PUC-RS

Marilda Oliveira de Oliveira, UFSM

Paulo Silveira, UFRGS

Regina Melim Cunha, UDESC

Rosangella Leote, UNESP

Sidney Tamai, UNESP

Suzane Weber Silva, UFRGS

Projeto Gráfico

Marina Bortoluz Polidoro

Diagramação

Guilherme Figueras Dable

Editoração

Ricardo Henrique Ayres Alves

Imagem da capa

Daiana Schröpel

Revisão

Eduardo Veras

Guilherme Figueras Dable

Juliana Proença de Oliveira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R454 Revista-Valise – ano 1, vol.1, n.1 (jul. 2011). – Porto Alegre :
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes,
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2011.
Ano 9, v.9, n.16, (dez. 2020).
Semestral, com publicações nos meses de julho e dezembro.
ISSN 2236-1375 (versão online)
1. Artes visuais – Periódicos. I. Universidade Federal do Rio
Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais.

CDU 7

Bibliotecária responsável
Catherine da Silva Cunha
CRB10/1961



SUMÁRIO

PÁGINAS INICIAIS

EDITORIAL

ENSAIO VISUAL

Rudimentos para Rastilhos .10.

Daiana Schröpel

DOSSIÊ

Documentos de trabalho: percursos metodológicos .18.

Flávio Gonçalves

Da coleta ao indício: a constituição de documentos de trabalho e narrativas ficcionais .40.

Daiana Schröpel

Meus pequenos fantasmas como documentos de trabalho .55.

Rodrigo Núñez

O documento de trabalho no processo de criação em fotografia: primeiro, segundo ou algo entre? .75.

Mariana Duarte

Documentos de trabalho: objetos e lembranças .85.

Elías de Andrade

Invocações: acesso aos documento de trabalho .98.

Mirele de Oliveira Pacheco



ARTIGOS

- As intervenções artísticas nas ações socioculturais de empresas na Zona Portuária de Pelotas .106.**

Leonardo de Jesus Furtado

- Os dispositivos de Thomas Hirschhorn: Foucault, participação e Zona de Autonomia Temporária .123.**

Alan dos Santos

- A fotografia expandida: usos e possibilidades com estudantes do Ensino Médio na disciplina de arte .136.**

Julia Maria Fernanda Machado Fernandes

- A pintura enquanto fóssil .147.**

Felipa Queiroz Pires

- Arte e natureza humana: observações sobre Strange Tools (2015) de Alva Noë .157.**

Guilherme Mautone

- Vestígios de uma estética urbana itinerante: o que podem as propostas coletivas? .173.**

Gabriela Betin Capa; Marilda Oliveira de Oliveira

- Entre a rua e o museu: a impermanência da arte no espaço urbano em duas poéticas de Alexandre Orion .184.**

Aline Schunck; Carolina de Oliveira Silva; José Márcio Ferreira da Rocha

- O faber de orixás: uma leitura simbólica através da arte, do etnodesign e da história oral .197.**

Anderson Diego Almeida



**Pretextos poéticos: algumas possibilidades sobre o
entendimento da relação entre a produção artística e
as regras**

.212.

Marcelo Armesto dos Santos



EDITORIAL

O décimo sexto número da Revista-Valise dá continuidade ao projeto de divulgar pesquisas da área de Artes Visuais através da publicação de textos e ensaios visuais, apresentando, desta vez, um dossiê que aborda a pesquisa em Poéticas Visuais a partir do conceito de *documentos de trabalho*, além de uma série de artigos de temática livre.

O dossiê é composto por trabalhos desenvolvidos na disciplina Documentos de Trabalho, ministrada pelo professor **Flávio Gonçalves** no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. O professor e pesquisador é autor de *Documentos de Trabalho: percursos metodológicos*, texto no qual apresenta o conceito a partir de considerações sobre a condição periférica dos documentos de trabalho em relação ao olhar e à ação do artista, no entanto destacando seu papel fundamental no processo criativo

Esta discussão também dá o mote para o artigo de **Daiana Schröpel**, autora que, além do ensaio visual, assina também *Da coleta ao indício: a constituição de documentos de trabalho e narrativas ficcionais*, texto no qual discorre sobre procedimentos de coleta e apropriação de elementos e sua relação com as narrativas por ela criadas em diferentes linguagens, como o desenho, o texto e o vídeo.

Em *Meus pequenos fantasmas como documentos de trabalho*, **Rodrigo Núñez** elenca seus artistas de referência, concebendo-os como documentos de trabalho, incluindo em suas reflexões uma entrevista com o artista Megumi Yuasa.

Mariana Duarte, no artigo *O documento de trabalho no processo de criação em fotografia: primeiro, segundo ou algo entre?*, discute três de seus trabalhos, procurando tensionar o conceito de documento de trabalho em relação à fotografia, principalmente partir de aspectos da arte conceitual.

Documentos de trabalho: objetos e lembranças, de **Elias de Andrade**, aborda a prática do desenho. Através dos documentos de trabalho, nomeados pelo artista como coisas de trás, é discutido o papel da memória em sua produção.



O artigo que encerra o dossiê, *Invocações: acesso aos documentos de trabalho*, de **Mirele de Oliveira Pacheco**, compila recortes de textos que abordam o conceito de documentos de trabalho. Reunindo nesse processo de apropriação também trechos de sua própria autoria, a autora apresenta um panorama do pensamento ligado à criação artística.

Dentre os artigos de temática livre, **Leonardo de Jesus Furtado** apresenta *As Intervenções artísticas nas ações socioculturais de empresas na Zona Portuária de Pelotas*, artigo no qual discute como o muro do Terminal de Toras do Porto de Pelotas se transformou em um espaço de arte, problematizando as relações entre a arte pública e o empresariado.

Já *Os dispositivos de Thomas Hirschhorn: Foucault, participação e zona de autonomia temporária*, de **Alan dos Santos**, analisa a obra artística de Hirschhorn a partir da teoria do filósofo francês, referência para a produção de algumas de suas obras, além de debater o conceito de participação a partir de Claire Bishop, bem como as zonas autônomas temporárias de Hakim Bey.

No artigo de **Julia Maria Fernanda Machado Fernandes**, *A fotografia expandida: usos e possibilidades com estudantes do Ensino Médio na disciplina de arte*, é apresentado o resultado de uma pesquisa que investiga o debate sobre a imagem a partir de Walter Benjamin e Vilém Flusser junto a estudantes de Ensino Médio a partir do conceito de fotografia expandida.

Em *A pintura enquanto fossil*, a artista **Felipa Pires** aborda seu processo pictórico, investigando procedimentos como a sobreposição de camadas e o soterramento de figuras, problematizando sua presença em relação à forma e à memória.

Guilherme Mautone apresenta *Arte e natureza humana: observações sobre Strange Tools (2015) de Alva Noë*, texto em que discute a obra da autora sobre a natureza humana, e em especial no que se refere à natureza da arte, através da noção de atividades organizadas.

Vestígios de uma estética urbana itinerante: o que podem as propostas coletivas?, de **Gabriela Betin Capa** e **Marilda Oliveira de Oliveira**, apresenta reflexões sobre o espaço urbano e a arte através da atuação colaborativa, discutindo aspectos da esfera relacional de Nicolas Borriaud e das considerações de Francesco Careri sobre o espaço da urbe.



O texto *Entre a rua e o museu: a impermanência da arte no espaço urbano em duas poéticas de Alexandre Orion*, de **Aline Schunck**, **Carolina de Oliveira Silva** e **José Márcio Ferreira da Rocha**, também debate a cidade a partir da investigação de dois trabalhos do artista, levantando a discussão sobre a pós-modernidade e sua relação com o espaço na arte contemporânea.

Em outra direção, **Anderson Diego Almeida** apresenta o artigo *O faber de orixás: uma leitura simbólica através da arte, do etnodesign e da história oral*, no qual discute aspectos referentes à plasticidade e ao processo de criação de objetos utilizados nos terreiros de candomblé a partir das criações de Beto Gomes.

Por fim, encerra a edição *Pretextos poéticos: algumas possibilidades sobre o entendimento da relação entre a produção artística e as regras*, de **Marcelo Armesto dos Santos**, que traz uma investigação em poéticas visuais a partir da relação de seu trabalho com questões do minimalismo, debatendo ideias de autores como Italo Calvino, Donella Meadows e Boris Groys.

Boa leitura!





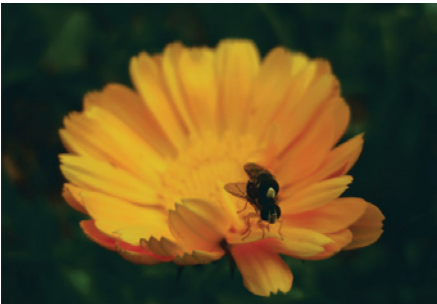
RUDIMENTOS PARA RASTILHOS

DAIANA SCHRÖPEL

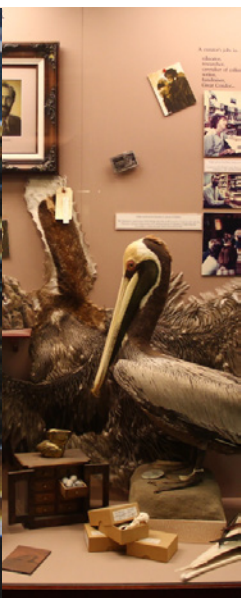
Rudimentos para rastilhos apresenta um conjunto de documentos de trabalho— objetos e imagens coletados e construídos na prática cotidiana da artista —, que operam ora como indutores do processo criativo, ora como elementos componentes de narrativas ficcionais.

Artista e pesquisadora graduada em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UFRGS (2013), mestra em Poéticas Visuais pelo PPGAV /UFRGS (2016) e doutoranda em Poéticas Visuais pela mesma instituição. Investiga relações entre arte, ficção e ciência, seus veículos e desdobramentos por intermédio de desenho, texto, vídeo, fotografia e objeto.















DOSSIÊ
DOCUMENTOS
DE TRABALHO

DOCUMENTOS DE TRABALHO: PERCURSOS METODOLÓGICOS

Flávio Gonçalves

Nasceu em Porto Alegre em 1966. É bacharel em Artes Plásticas (1988) e mestre em Artes Visuais (1993) pela UFRGS; obteve seu doutorado em arte (2000) pela Universidade de Paris I, França. É Professor Titular do Instituto de Artes da UFRGS, trabalhando nas disciplinas de desenho e junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais no mesmo instituto. Tem participado desde 1988 de exposições coletivas e individuais. Como pesquisador sua atividade está centrada no estudo do desenho como meio de expressão, dos documentos de trabalho e da semiótica.

Resumo: Este artigo procura apresentar em linhas gerais o estudo, em boa parte inédito, sobre os documentos de trabalho e a pesquisa em poéticas visuais. Os *documentos de trabalho* são descritos aqui como sendo elementos periféricos ao olhar e a ação do artista, mas que representam a forma como este percebe o mundo, contribuindo para a análise de uma produção em artes visuais. A partir de seu caráter muitas vezes indireto esses documentos propiciariam uma análise mais voltada ao processo de trabalho que apenas ao produto final. Conceitos como alegoria, coleção, apropriação e fantasma são estudados a fim de conceituar a forma de atuação desses documentos.

Palavras-chave: Pesquisa em poéticas visuais; documentos de trabalho; semiótica.

WORKING DOCUMENTS: METHODOLOGICAL PATHS

Abstract: This article tries to present in a general way the study, largely unpublished, on the working documents and the research in visual poetics. *Working documents* are described here as peripheral elements to the artist's gaze and action, but represent the way the artist perceives the world, contributing to the analysis of a production in the visual arts. From their indirect character these documents would provide an analysis more focused on the working process than just the final product. Concepts such as allegory, collection, appropriation and phantasy are studied in order to conceptualize the way these documents work.

Keywords: Visual poetics; working documents; semiotic.



Esse artigo procura abordar o estudo dos elementos materiais e imateriais que participam do processo de trabalho em arte e da constituição dos modos de operar do artista através do que chamamos *documentos de trabalho*¹. Esses documentos fazem parte do processo que se situa no limiar da concepção da obra propriamente dita, como objetos, fotografias pessoais, anotações, imagens apropriadas ou lembranças que povoam ou circundam o espaço e o imaginário do artista. A posição periférica, quase à margem do processo, permite que esses documentos auxiliem na proposição de conceitos operatórios quando da análise de uma produção em artes visuais. A abordagem dada ao estudo dos documentos de trabalho é metodológica, apontando perspectivas de estudo e aspectos relativos a caracterização desses documentos. O roteiro proposto aqui segue a estrutura da disciplina do mesmo nome ministrada pelo autor junto ao PPGAV/UFRGS desde 2008.

A intenção é debruçar-se nas seguintes questões: de que forma os documentos de trabalho podem auxiliar na análise de uma produção em arte? Quais as operações necessárias para que isso ocorra e quais os possíveis conceitos envolvidos?

O desafio é compreender a natureza cambiante desses documentos, o que são e como podem ser identificados como tal (se frutos de uma busca ou de um encontro inusitado), e qual sua função no processo de trabalho do artista/pesquisador.

Nos meus trabalhos, o tipo de informação que esses documentos fornecia dava conta de opções e escolhas que permeavam, numa visão de conjunto, a produção como um todo; fazendo com que muitas idéias fundadoras de minha poética estivessem melhor representados nesses documentos do que nos trabalhos propriamente ditos. Isso se deve em muito, como veremos, ao caráter aberto e projetivo dos documentos envolvidos num processo de trabalho, o que fornece terreno tanto para proposições poéticas quanto conceituais.

ANTES DE COMEÇAR

Nesse estudo a origem do termo *documento de trabalho* surgiu para mim de um catálogo sobre a obra do artista inglês Francis Bacon², que designava o conjunto de fotos e ilustrações arrancadas de jornais, livros ou revistas as quais o pintor se servia para fazer suas pinturas. A partir da aparente autonomia desse material em relação aos trabalhos de Bacon abriu-se a possibilidade de investigar



minha própria coleção de documentos de trabalho.

A relação de Francis Bacon com seus *documentos* levantou algumas questões chaves tratadas aqui. Bacon chamava esse material simplesmente de *minhas imagens*, e essas representavam para ele a referência exterior indispensável para a realização de suas pinturas, “o apoio que lhe permitia não se bloquear” (Hergott, 1996, 55), acionando dessa forma suas idéias e ações (Sylvester, 1995). Ele as utilizava como um ponto de partida e mesmo de retomada no decorrer do trabalho. Essas imagens formavam, junto com os objetos e a arquitetura de seu atelier, o referencial exterior dos seus trabalhos.

Basta olharmos para os *documentos* de Bacon (com suas manchas de pinturas e outras marcas), para compreendermos que se trata de uma relação de apropriação do objeto circunstancial, representado por essas fotos e páginas arrancadas e não simplesmente da imagem em si, que ele teria podido obter em quantidade, como é o caso do retrato do Papa Inocêncio X de Velázquez³. Bacon recorria constantemente a esse material, mesmo que estivesse pintando um outro tema⁴. Pela forma como esses documentos eram tratados pelo artista, podemos supor que a ação de colá-los sobre papel cartão ou mesmo sobre capas de livros, representava para ele uma espécie de rito de apropriação que perpetuava assim seu uso (fig. 1). Uma outra informação secundária nos parece relevante aqui: encontramos no catálogo de sua retrospectiva a mesma legenda repetida sistematicamente: “documento de trabalho encontrado no chão de seu atelier”

Esse material permanecia jogado durante ou após sua utilização, espalhados na célebre desordem de seu atelier. Esse fato não constitui no entanto nenhuma ambigüidade com a definição que lhe é dada de *documentos*, pois no método de trabalho de Bacon o chão de seu atelier representava uma fonte importante de informação para a realização de suas pinturas e marcava de forma contundente o seu contexto de produção, sendo possível tomá-lo como documento de trabalho em si.





Figura 1. Documento de trabalho de Francis Bacon. Photomatons de Francis Bacon e Gerge Dyer. Fotografia em preto e branco colada em cartão. Fonte: Catálogo Francis Bacon. Edições do Centre Georges Pompidou, 1996.

Isso nos coloca diante de algumas reflexões:

- A origem da escolha desses documentos por Bacon parece ter relação direta com o seu meio de expressão: a pintura. Qual seria, nesse caso, a relação dessa escolha com uma ideia que se possa constituir de pintura? Ou seja, seria possível falar de pintura através daquilo que atraía (e formava) seu olhar, ou mesmo do contexto onde elas foram produzidas?

- A utilização dos *documentos* de trabalho, por parte de Bacon, sugere uma forte evocação da maneira de operar da memória. O atelier poderia ser tomado como metáfora de um lugar onde as lembranças são depositadas, reordenadas, esquecidas, perdidas e principalmente enfrentadas, dentro de uma dinâmica de construção contínua de ligações através da utilização de todo o tipo de material que estivesse em seu entorno; como uma forma de enfatizar a ligação visceral entre o seu universo mental e as coisas à sua volta.

Essas questões sugerem que os *documentos de trabalho* fazem referência mais à forma como o artista olha o mundo e o representa de algum modo, do que são eles mesmos representados na obra como uma referência direta e imediatamente



identificável quanto ao seu sentido ou origem.

*

A partir de uma exposição organizada em agosto de 2000 reunindo documentos de trabalho de dez artistas convidados⁵, nasceu a ideia de aprofundar a reflexão sobre o tema como forma de propor uma abordagem possível para uma pesquisa em poéticas visuais. O estudo dos documentos de trabalho partiu assim de um pressuposto metodológico: promover a reflexão (escrita) por parte do artista/pesquisador sobre sua produção em arte (fig. 2 e 3).

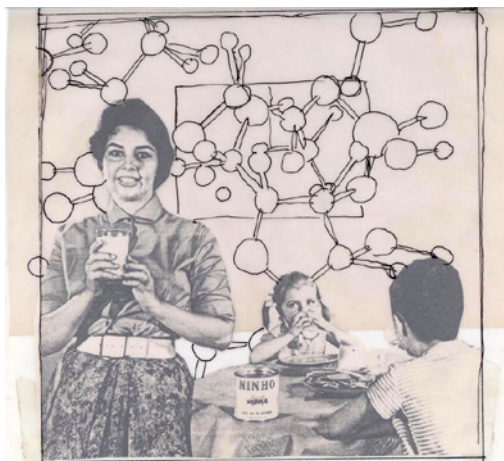


Figura 2. Richard John. Documento de trabalho, s/d. Fonte: do autor.





Figura 3. Nico Rocha. Documento de trabalho, s/data. Fonte: do autor.

O texto de apresentação da exposição serviu (e serve ainda) de referência para o estabelecimento dos contornos do que se quer conceituar aqui:

“A exposição *Documentos de trabalho* reúne apontamentos, imagens, objetos e outros materiais que participam do processo criativo dos artistas participantes. A ideia principal é de trazer a público esse material de caráter privado que testemunha o momento de instauração de uma ideia, referindo-se assim a obras já realizadas ou a outras que ainda se vêem potencializadas pelas qualidades específicas desses elementos. O que se chama aqui de *documento* é em geral anterior ao que chamamos de projeto. Eles podem fazer parte da rotina do atelier ou do entorno dos artistas; são imagens coletadas com rigor ou simplesmente redescobertas pelo olhar. O valor de documento que essas imagens ou objetos possam conter está relacionado à maneira como esses se colocam em perspectiva com o olhar sobre o mundo proposto por cada um dos artistas através de suas obras. O que se documenta, nesse caso, é o desejo de criar incorporado a esses elementos.

Esses documentos, ainda que colecionados, permanecem como lembranças num terreno da memória; guardados nos fundos de uma gaveta ou largados invisíveis num



canto do atelier. Eles compõem, portanto, uma teia imaginária de referências que se tece continuamente; e quando analisados revelam a persistência (ou a recorrência) de ideias ou temas, de formas ou modos de agir que não são facilmente visíveis nos trabalhos.

A vontade é de se aproximar desse momento onde o desejo de realização de uma obra é projetado, investido materialmente numa imagem ou num objeto qualquer que se torna, dessa forma, registro, documento ou referência de uma origem possível da criação artística.”

Documentos de trabalho seriam assim como ‘pistas’, indícios que podem servir ao estudo das ações e caminhos que constituem o contexto de concepção de um trabalho em arte.

Para construirmos esse conceito de documentos, devemos compreender como se dá a sua utilização e relevância no processo criativo em arte de cada artista/pesquisador (o que torna essa construção um desafio pessoal de investigação)⁶. Uma das principais funções que podemos inferir desses elementos é a de fomentar o processo criativo, independente do quanto estes sejam perceptíveis na obra final. O que estaria ali *documentado*, como dissemos, é a maneira como o artista constrói sua visão de mundo, estabelecendo suas escolhas a partir de seu processo de trabalho e do material significante utilizado.

Mesmo que sua função seja em muito periférica e mesmo imaterial (pois relacional e associativa), é preciso numa pesquisa apontar para esses documentos, nomeá-los; pois sabemos que eles se apresentam ali como numa *substituição*. Ao nomeá-los podemos deslindar um pouco da rede ou do fio de significações no qual eles estão inseridos.

A intenção de fazer com que o olhar se volte para o que é periférico no processo de trabalho procura retirar o peso da análise sobre a obra/proposta pronta, estimulando a reflexão sobre as escolhas feitas e como essas repercutem numa produção como um todo.

Esse olhar sobre a própria produção é um olhar *de través*, pois indireto e, num certo sentido, incerto; voltado ao estabelecimento de associações poéticas a partir de informações muitas vezes dispersas ou mesmo ocultas por detrás de um projeto ou estratégia. Esse olhar *de través* tem sua origem no pensamento sobre o desenho; na evidência de que é no lançamento primeiro das ideias que podemos ter acesso ao momento em que as possibilidades e os caminhos se mostram



em generosa quantidade⁷. Analisar uma opção em relação a outras que foram preteridas é se aproximar um pouco mais do contexto de produção de uma obra.

A premissa que faz do desenho um campo onde as projeções vão ganhar forma e corpo para além de sua realidade imediata, serve também para construir uma visão a respeito dos documentos de trabalho: num documento já estaria potencializado sua forma de utilização, pois o que move o trabalho, o que direciona o desejo do artista já estaria impregnado ali de algum modo.

*

Durante a pesquisa iniciada em 2001, procurou-se conceituar os documentos de trabalho através de entrevistas com os artistas escolhidos, na tentativa de identificar possíveis formas de sua utilização. Verificou-se que estes documentos participam em momentos distintos, variando conforme o processo de criação em arte: eles podem existir de antemão, ser produzidos durante a elaboração dos trabalhos e/ou serem gerados a partir de propostas já prontas (situação em que o trabalho pode ser tomado como um documento). A partir dessa identificação podemos qualificar os documentos de trabalho como sendo elementos subsidiários ao trabalho num sentido e como os constituindo num outro. Um documento de trabalho como o compreendemos aqui pertence a essa posição dinâmica capaz de fazer ver numa referência o contexto maior do qual ele surge⁸.

Os documentos de trabalho possuem diferentes graus de complexidade, o que corrobora para a facilidade ou não de sua identificação dentro do processo de trabalho do artista.

Alguns exemplos de documentos seguindo ordem de complexidade seriam:

- Documentos organizados como coleções;
- Documentos do processo;
- Trabalhos como documentos;
- Projetos como documentos;
- Objetos como documentos;



- Lembranças como documentos.

A fim de propor uma aproximação do nosso trabalho em arte através dos documentos de trabalho, formulamos um conjunto de questões cujas respostas visam a fomentar a análise e a produção textual na abordagem de uma produção em arte. Seriam elas:

1. O que seria para você um *Documento de Trabalho*?
2. Quais seriam as principais fontes de aquisição desse material?
3. Aquilo que é tomado como um *documento* (ou referência) é fruto de um encontro inusitado ou de uma busca? (Busca, nesse caso, pressuporia um projeto anterior, uma intenção preexistente)
4. Qual o procedimento que você realiza com suas referências que caracterizaria um ato de apropriação?
5. Um elemento encontrado/apropriado poderia permanecer como desejo ou possibilidade, sem vir a constituir a elaboração de um trabalho?
6. O espaço onde você trabalha (com tudo o que o constitui), pode se tornar uma referência para a realização de seus trabalhos? Caso a resposta for positiva, o que isso poderia significar?
7. De que forma esse material tomado como documento se mantém ou não como possibilidade de trabalho?
8. Como você situaria a importância ou relevância dessas referências no seu processo de criação?
9. De que forma ou quais os motivos que fazem com que uma referência deixe de ser interessante como possibilidade de trabalho?
10. Já aconteceu de você descobrir que um mesmo objeto ou imagem está sendo (ou já foi) utilizado por um outro artista? Qual a sua reação diante disso?
11. De que forma (ou em que medida) o material com que você trabalha condensa inquietações pessoais sobre a arte, sobre a vida?

*



A ideia de documento, de forma geral, está investida (ou envolta) de um valor que lhe é imputado: um fato histórico ou legal, por exemplo. Algo que faz com que seu poder de representação aluda a um significado maior do que sua presença material nos sugere. Ele é antes de tudo algo diverso dele mesmo – por isso podemos dizer que sua função é substitutiva ou indicial. Esse valor do documento é atribuído às coisas por força da autoridade ou através de nossa experiência habitual com elas. Trazendo essa perspectiva para o nosso campo de estudo, tomamos aqui a arte (a exemplo de Gadamer e Pareyson, por exemplo) como fruto da experiência no sentido de práxis – e seu valor repousaria nesse pressuposto. Os documentos dessa experiência possuiriam assim o valor de representá-la (ou ao menos de fazer refletir sobre seu percurso de instauração).

O documento sendo indicial, seria capaz de estabelecer relações contextuais a partir daquilo que ele indica (e que eventualmente substitui ou representa). Um documento de trabalho fala por outro, ou de outro; donde propomos que ele *alegoriza* no processo de trabalho o olhar do artista, suas importâncias e escolhas. Esse potencial alegórico do documento de trabalho está longe de constituir-se num conteúdo pré-estabelecido do qual o artista se cerca por sua segurança convencional – e cujo significado é conhecido de antemão, como em uma alegoria tradicional. Por sua natureza poética, nem todo documento se apresenta facilmente como tal, o que torna sua identificação direta e inequívoca um desafio de análise. Eles têm, muitas vezes, que ser descobertos a partir de uma visão de conjunto sobre os trabalhos realizados; indicados por outrem ou mesmo percebidos ao acaso.

Como tratamos aqui de uma análise empreendida idealmente pelo próprio artista a respeito de sua produção, muita semelhança há entre esta análise e o trabalho de análise tal como proposto por diferentes campos de estudo: um ou mais fios precisam ser deslindados, tecidos; conexões precisam ser estabelecidas (Freud, 1991). Deparamo-nos então com uma característica essencial da função indicial dos documentos de trabalho que diz respeito à relação contextual que esta estabelece; a posição em relação ao aqui e agora do trabalho em arte. Os documentos precisam ser identificados, lidos e compreendidos a partir do que denotam imediatamente, o que só uma descrição atenta é capaz de revelar. E, num outro sentido, é preciso atentar para os desdobramentos desses documentos no contexto da poética do artista (as ideias que estes encerram ou o contexto de ideias as quais estes se filiam).

A semiótica nos ensina que essa posição indicial na qual o documento



de trabalho se coloca constitui dois aspectos interpretativos interdependentes: o *emocional* e o *dinâmico*, que podem se abrir ao discurso poético e conceitual, respectivamente: perceber como algum elemento se apresenta *imediatamente* à nossa percepção e como, de modo dinâmico e *mediato* esse mesmo elemento estabelece relações com o contexto e com nossa história pessoal.

*

É preciso que se faça algo com o que é documento ou mesmo simples referência para trazê-lo para um terreno de operações (torná-lo operatório, como se diz a respeito dos conceitos): precisamos lê-los, relacioná-los entre si, confrontá-los com nossas próprias ideias do que seja o nosso trabalho. Um documento de trabalho, é preciso reafirmar, nem sempre está na obra de forma direta ou inequívoca. Mas o que remete ele é a obra e seu processo.

Propomos então uma distinção crítica entre documento de trabalho e referência – duas formas distintas de indicialidade, que precisam ser conectadas a fim de fomentar a invenção poética. Chamamos de crítica essa distinção, pois, de algum modo, documento e referência compartilham fundamentos em comum, ocasionando uma sobreposição de fronteiras. Uma referência na obra é determinada pelo documento de trabalho e este último é determinado pelo conteúdo de que é alegoria⁹. Nada impede que tratemos apenas do que é simples referência e possamos avançar em muito naquilo que forma o modo como olhamos o mundo através de nosso trabalho.

Observar o entorno, o contexto imediato em que nossa produção se insere permite com que estendamos nossa análise para outros conceitos e suas conexões. Como pensar *percepção* e *memória* sem procurar compreendê-las em relação ao *tempo* e a *experiência*? Por essa razão é preciso investigar o que seja o tempo e como somos afetados por quaisquer definições que tenhamos sobre ele. O estudo da *imagem* se associa ao estudo do *tempo* e da *experiência* através de labirintos que nos remetem à antiguidade¹⁰. Tomados como conceitos esses três termos são capazes de conduzir, em grande parte, a compreensão de uma produção em arte, se nos dedicarmos a compreender o encadeamento de ideias que os aproximam e os impulsionam.

A transação entre documento e obra, pode ser compreendida pelo uso de estratégias de construção nos trabalhos. Ao chamarmos a atenção para os documentos de trabalho a partir da posição do artista e sua prática, vemos surgir



uma série de conceitos subsidiários a essa posição.

O conceito de alegoria é aquele que remete de forma mais geral à tarefa de ler uma imagem. A alegoria, no entanto, é um termo maldito nas artes visuais. O desconforto de seu uso remete ao caráter convencional com que ela foi utilizada tanto na construção quanto na leitura das obras de um passado recente. Sua utilização aqui procura confrontar o trabalho de arte às limitações das quais gostaria de se ver livre – principalmente o fato de que a arte opera dentro de um sistema de significação que é ora negado, subvertido ou reafirmado, mas que se mostra sempre presente. As evidências desse fio tênue que costura as coisas entre si encontra na estrutura alegórica um fantasma dos mais presentes. Propomos aqui que um documento de trabalho *alegoriza* a forma como o artista percebe o mundo. Mesmo que a estrutura alegórica tradicional enfatize os aspectos mecânicos da construção de seu significado, precisamos olhar mais além dessa distinção e perceber que os sistemas de significação, sempre presentes, atuam em estados mais ou menos convencionais.

“No que concerne sua estrutura tradicional, sua construção, a alegoria seria uma operação de ocultação da verdade (de seu significado), enquanto que sua leitura, ao contrário, seria como uma emersão reveladora dessa verdade. É próprio, pois, a esse jogo a presença de uma estrutura fragmentada, onde somos compelidos diante dessas lacunas, a interpretar seu enigma aparente.” (Gonçalves, 2000, 126)

Esse enigma que a estrutura alegórica propõe nos fala mais de nossa propensão ao decifrar que à existência de um conteúdo a ser revelado.

O que aproximaria o conceito de documento de trabalho da alegoria é o sentido de substituição presente em ambos (apontando sempre para outro lugar); um sentido que se apresenta encarnado e conformado como uma quebra-cabeças. Numa alegoria tradicional a boa reunião das peças faz o sentido oculto emergir; num documento de trabalho esse sentido é intuído, sendo desenvolvido a partir de uma abordagem poética e exploratória. Mesmo que compartilhem o desejo de deciframento, a convencionalidade alegórica é substituída aqui pela abertura poética do documento.

A coleção é outro conceito importante na análise dos documentos de trabalho. Ela é a forma mais corrente de reunião desses documentos e está diretamente associada à coleta e à apropriação. Sabemos que numa coleção o sentido maior, organizador, se sobrepõe à unidade da coisa colecionada. O que



constitui uma coleção está subjugado pelo desejo do colecionador – e por seus caprichos. Colecionar, nesse sentido, é como construir um mundo, como afirma Benjamin (2006, 239-240). Um mundo interior investido nos objetos os mais díspares. O ato fundamental do artista colecionador é a *apropriação*, assim como a aquisição o é para o colecionador tradicional.

A apropriação se constitui num outro conceito a ser considerado no estudo dos documentos de trabalho. Através da compreensão do imaginário utilizado por um artista numa dada coleção, podemos refletir sobre as recorrências, os procedimentos utilizados e a forma como esse imaginário se transfigura em seu trabalho.

Alegoria, coleção e apropriação põem em perspectiva algumas estratégias de construção de sentido num trabalho de arte. Tal como o conceito de *fantasma*, essas estratégias nos remetem mais ao continente dessas construções.

A evocação da figura do fantasma (e a conseqüente aparição da psicanálise como referência), se deve à relação que podemos estabelecer entre os documentos de trabalho e o desejo. Dizemos que os documentos são a expressão de um desejo: achados ou garimpados, eles seriam investidos deste.

O termo fantasma foi utilizado por Freud para designar a produção imaginária do sujeito em seu embate com o real. Essa produção imaginária constituiria a noção de realidade do sujeito, onde o seu desejo seria investido. O fantasma é, portanto, considerado como o elemento de ligação entre o sujeito e o objeto real de desejo (Ribettes, 1984, 185-213.). Viver às voltas com seus fantasmas seria o equivalente a se deixar levar por seus desejos (e fantasias). Segundo a psicanálise existiriam dois grandes fantasmas que a naturalidade da existência nos legou: o da origem e o da criação (Racamier, 1984). Mas somos capazes de fabricar muitos outros.

E qual seria, senão alegórica, a relação entre os documentos de trabalho e o fantasma psicanalítico? Uma vez que os documentos de trabalho são vistos como uma alegorização (obscura, pois pouco evidente), da visão de mundo do artista, eles persistiriam no seu imaginário como um fantasma da criação? Visto que o documento em si não é um fantasma propriamente dito, ele alegorizaria a função deste; constituindo-se como um referente deslocado, obscuro do desejo do artista e de seu universo de criação. Uma estrutura mais que um conteúdo (Racamier, 1984, 46).



Se a visibilidade de um documento de trabalho pode ser de difícil percepção, em virtude de seu grau de recorrência ou transfiguração no trabalho, a sua persistência ou evocação estaria relacionada a uma reafirmação de seu potencial fantasmático.

Nesse sentido os documentos de trabalho são tomados como expressão do desejo de criar, configurando através de seu conteúdo alegorizado a visão de mundo do artista. Esse mundo pode ser entendido como arte, como vida, como princípio de realidade.

A figura do fantasma é proposta aqui como uma presença que nos remete a um enigma: a função dos documentos de trabalho no processo de criação. Um fantasma, portanto, nasce antes, é ele que aponta a presença de um documento encoberto num conjunto de ações, nas repetições e recusas que formam o processo de trabalho; algo que surge no canto dos olhos, na periferia do olhar (já que ele nos envolve), associando-se à qualidades distintas em organizações aparentemente fortuitas, casuais, e que vão sendo formados lentamente na nossa consciência. O olhar *de través* que de que tratamos acima ilustra esse processo. O fantasma é um conceito central quando pensamos no desejo, pois exemplo dos documentos de trabalho, as construções fantasmáticas precisam ser interpretadas e re-elaboradas na abordagem dos trabalhos. Nesse sentido o caráter fragmentário dos documentos de trabalho proporcionaria através de sua análise o desenvolvimento da escrita, que busca estruturar de forma intersubjetiva o processo de trabalho do artista. Como elemento de ligação entre o sujeito e o objeto real de desejo, a função do fantasma é potencialmente relacional. Ele constituiria, por extensão lógica (e por envolver-se e encobrir-se na periferia do olhar), o contexto em que o desejo se inscreve. Buscar por documentos de trabalho é também lidar com fantasmas.

O que se quer com a escrita através desses documentos fantasmas não é a transcrição do desejo ou de seu significado, mas o seu percurso e as suas marcas.

Nesse esforço interpretativo dos documentos de trabalho devemos evocar dois campos de estudo bastante consolidados: de um lado a iconologia, através de autores como Aby Warburg e Erwin Panofsky. Nesses autores encontramos dimensões subjetivas em relação a interpretação das imagens que procuram abordar imaginários coletivos, convencionais ou rupturas na construção de sentido que se aproximam do que queremos conceituar aqui. Cada um deles desenvolveu suas teorias a partir de uma lista de preceitos, com diferentes modos e graduações



de sentido de alguns elementos interpretativos que auxiliavam na classificação e leitura das imagens. O esforço da iconologia é o de interpretar o conteúdo simbólico das imagens. Nesse ponto ela se aproxima da ciência dos signos. Mesmo que maciçamente baseada num conceito de símbolo bastante amplo e pouco preciso, a iconologia propõe uma leitura dos elementos constituintes das imagens a partir de uma base que vai do perceptivo ao culturalmente convencionado (ver Panofsky e Warburg). De outro lado, temos a semiótica de Peirce fundamentada nas três categorias fenomenológicas. A semiótica possui alguns pontos de contato, por vezes simplesmente análogos, com a fundamentação teórica da iconologia. Se a iconologia surge aqui pela necessidade de leitura dos documentos de trabalho (e por reforçar uma dimensão emocional e subjetiva das imagens), acreditamos que as categorias fenomenológicas peircianas proporcionam uma base metodológica sólida para a leitura desses documentos numa produção em arte, o que nos leva, por conseguinte, a propor o estudo dessas categorias visando a pesquisa sobre o processo de trabalho em arte.

*

Em minha atividade como artista, muitos documentos de trabalho persistiram ao longo dos anos, assim como muitos outros foram esquecidos. Esses documentos que persistem gravitam em torno de minhas ideias como lembranças de ações que devo modificar ou caminhos que não mais devo seguir. Volta e meia a sedução de utilizar um recurso antigo se renova de forma irresistível e alguma coisa dali ainda se pode aproveitar. De forma geral, esses documentos simbolizam aspectos do meu pensamento sobre o desenho que não se modificaram de todo: a mão armada, as figuras levitando ou na água, as sombras repartidas de seus corpos, um *tetrapode* ambíguo, etc. Esses conceitos parecem se colocar acima do contexto de produção dos trabalhos, podendo resistir a mudanças radicais e mesmo ao passar do tempo.

No entanto, uma outra classe de documentos está intimamente relacionada a esse contexto de produção: o espaço do atelier, os objetos de uso ou não que formam o entorno da ação do trabalho. Esses documentos são circunstanciais e entram no imaginário, às vezes, de forma sutil. Um desses documentos descreve a sobreposição do espaço interno e externo do atelier, representado pela sua janela e a grade que a emoldura (fig 4). Ele nasce da improvável circunstância onde o dentro e o fora possam compartilhar o mesmo espaço. Essa sobreposição de planos e de elementos que são postos em relação num mesmo espaço é de grande interesse no meu trabalho, pois envolve a conjugação de diferentes regimes ou



“camadas” de representação, como no desenho “Janela de Atelier” (fig 5). Essa ação reproduz num certo sentido a forma como percebemos a complexidade de uma cena onde elementos se sobrepõem e se justapõem em diferentes escalas e distâncias; a atenção é fragmentada e repartida entre esses elementos e num breve instante podemos construir associações e aproximações inusitadas.



Figura 4. Janela de atelier, 2007. Fotografia digital, 65 x 100 cm. Fonte: do autor.

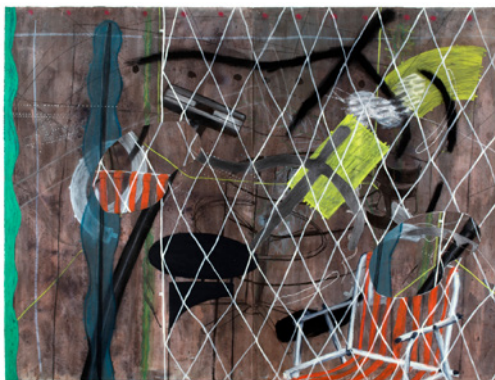


Figura 5. Janela de atelier, 2006. Desenho sobre papel, 121 x 153 cm. Fonte: do autor.

O espaço do desenho permite que planos sejam construídos com os mais



diversos materiais de referência: uma fotografia, um desenho de observação, uma embalagem planificada, um risco rápido e muita água, por exemplo. O espaço formado pelo desenho é como um campo mnemônico onde essas referências são inscritas, coabitam e se associam livremente. Como num plano em aberto, onde rascunho e finalização se equivalem, os elementos circundantes tendem a fazer parte do repertório de meus desenhos, em virtude do caráter imediato da linguagem utilizada.

*

O estudo dos documentos de trabalho se constitui numa abordagem metodológica na pesquisa em poéticas visuais que busca por esses elementos que se colocam na periferia do processo de trabalho, mas que o movem. Procuramos com isso uma posição de análise implicada com as decisões e escolhas tomadas, com os processos e materiais utilizados, partindo em crescente para associações contextuais e teóricas. O desafio é a escolha de uma abordagem que, por sua proximidade, põe em xeque apriorismos e ideias comumente aceitas. Esse texto procurou, dessa forma, delinear os contornos desse conceito, lançando perspectivas que podem ser melhor compreendidas no contato com os trabalhos e na rememoração de seu percurso.

NOTAS

¹ Uma versão anterior desse texto foi publicada na versão eletrônica da Revista Panorama Crítico nº 2, Ago/Set 2009, com o título *Uma Visão dos Documentos de Trabalho*.

² Catálogo da exposição retrospectiva de Francis Bacon realizada em 1996, no Centre George Pompidou, em Paris.

³ Essa afirmação é reforçada por uma declaração de Bacon à Sylvester a respeito da utilização das fotografias: “[...]minhas fotos estão muito estragadas. As pessoas caminham sobre elas, amassam, lhes fazem um monte de coisas. E isso traz outras implicações para a imagem; por exemplo, para uma imagem de Rembrandt, implicações que são estranhas à Rembrandt”, in *Entrevistas com Francis Bacon*. Cosac & Naify Edições, 1995, p. 38.

⁴ Idem, p. 32.



⁵ A exposição *Documentos de Trabalho* ocorreu na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS em agosto de 2000. Os artistas participantes foram: Adriana Boff, Angela Pohlmann, Elaine Tedesco, Fábio Zimbres, Lúcia Koch, Luis Marcelo Stralliotto, Marilice Corona, Mario Röhndt, Nico Rocha e Richard John.

⁶ O primeiro estudo feito sobre os documentos de trabalho procurou conceituá-los identificando seus usos e sua forma de aparição na obra dos artistas participantes da exposição realizada em 2000. Esses documentos eram em geral anotações, fotografias pessoais, objetos e imagens apropriadas que circundavam o espaço de trabalho daqueles artistas. A pesquisa *Documentos de trabalho: um estudo do momento anterior à obra* foi financiada pela FAPERGS em 2001 e que contou com a colaboração de Marina Camargo como bolsista à época.

⁷ Ver o artigo do autor O Desenho e a infância das imagens, in *Projeto: Revista de Educação*, v. 3, nº 5, junho/ dezembro de 2001, pp. 16-19. Editora Projeto: Porto Alegre, 2001.

⁸ O *Atlas* do pintor alemão Gerard Richter, que reúne de forma sistematizada seu referencial imagético apropriado ou pessoal, coloca seus documentos numa posição dinâmica entre referência e obra em si. Como um Atlas ele assume a dimensão de um imaginário favorecendo uma apreensão de conjunto e permitindo imersões pontuais e fragmentadas.

⁹ Um signo é determinado pelo objeto num sentido predicativo, ou seja, o objeto determina no signo uma qualidade em particular (uma ideia), ver Lucia Santaella, *A Teoria Geral dos Signos*. Editora Thomson Pioneira, São Paulo, 2004, principalmente as páginas 24 a 31.

¹⁰ Tomemos aqui dois textos clássicos como exemplos: *Enéadas* (livro III) de Plotino e *O homem e o tempo* de Santo Agostinho.

REFERÊNCIAS

BARACAT, José Carlos. *Plotino, Enéades I, II e III; Porfírio, Vida de Plotino. Introdução, tradução e notas (Volume I)*. Tese apresentada no curso de Linguística do IEL/ UNICAMP, 2006.

BENICHOU, Anne. Esses Documentos que são também obras..., in *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 3, n. 6, ano 3, dezembro de 2013.



BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2006.

BUCHLOH, Benjamin. Allegorical procedures: appropriation and montage in contemporary art, in *Artforum*, 21 (September 1982), pp. 43-56.

CARAËS, Marie-Claude e MARCHAND-ZANARTU, Nicole. *Images de Pensée*. Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2011.

CHIRON, Eliane. Pas propre, donc propre, in *Appropriation*, revue du CEREAP – n° 2, septembre 1996, p. 49-52.

COWAN, Bainard. Walter Benjamin's Theory of Allegory, in *New German Critique*, n° 22, Special Issue on Modernism (winter, 1991), pp. 109-122.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Editions La différence, Paris, 1984, 2 volumes.

ELSNER, John e CARDINAL, Roger (ed.). *The Cultures of Collecting*. Reaktion Books, Londres, 1997.

FLETCHER, Angus. *Allegory: the theory of a symbolic mode*. Princeton University Press, 2012.

FONTANILLE, Jacques. La Chute de Lucifer: la fin des évidences et l'avènement de la rhétorique du visible, in *Visio: la revue de l'association internationale de sémiotique visuelle*, vol 2, n° 1, 1997.

FREUD, Sigmund. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Editions Gallimard, édition bilingue, 1991.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da Obra de Arte*. Martins Fontes, São Paulo, 2010.

GONÇALVES, Flávio. *Ou se trouve le dessin: une idée de dessin dans l'art contemporain*. Tese de doutorado defendida na Université de Paris 1, Sorbonne, França. Ano 2000, 342 páginas.

HARRISON, Martin. *Francis Bacon: arquivos privados*. La Fabrica Editorial, 2009.

HERGOTT, Fabrice. La chambre de verre, in *Francis Bacon*, catálogo da exposição.



Edições do Centro Georges Pompidou, Paris, 1996, pp. 55-61.

KOFMAN, Sarah. *A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana*. Edições Relume-Dumará, RJ, 1996.

LACAN, Jacques. *Le séminaire livre IX: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Editions du Seuil, Paris, 1973.

LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, J-P. Fantasy and the Origins of Sexuality, in *The International Journal of Psycho-analysis*. Vol. 49, parte 1, 1968.

OWENS, Craig. O impulso Alegórico : sobre uma teoria do pós-modernismo, in *Arte Ensaios*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, nº 11, EBA/UFRJ, 2004, pp. 113-125.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2011,

PARAYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Editora Vozes, Petrópolis, RJ, 1993.

PEARCE, Susan. *On Collecting: an investigation into collecting in the european tradition*. Routledge, 2005.

RACAMIER, Paul. Sur la fonction du fantasme dans la création artistique et dans la psychose, in *Art et fantasme*. Editions Champ Vallon, Seyssel, 1984, pp. 41-49.

REIS, José. O tempo em Plotino, in *Revista Filosófica de Coimbra*, nº 12, 1997, pp. 381-439.

RIBETTES, Jean-Michel. La troisième dimension du fantasme, in *Art et fantasme*. Editions Champ Vallon, Seyssel, 1984, pp. 185-213.

ROCHLITZ, Rainer. *O Desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Edusc, Bauru, SP, 2003.

SANTAELLA, Lucia. Peirce's three Categories and Lacan's three registers of human condition, disponível em <http://www.pucsp.br/~lbraga/percelacan.html>.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Editora Nova Cultural, São Paulo, 2004.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos*. Cosac & Naify Edições, 1995.



WAJEMAN, Gérard. Narcisse ou le fantasme de la peinture, in *Art et fantasme*. Editions Champ Vallon, Seyssel, 1984, pp. 107-126.

WIART, Claude. Des fantasmes et des “ismes” en peinture, in *Art et fantasme*. Editions Champ Vallon, Seyssel, 1984, pp. 25-39.



DA COLETA AO INDÍCIO: A CONSTITUIÇÃO DE DOCUMENTOS DE TRABALHO E NARRATIVAS FICCIONAIS

Daiana Schröpel

Artista visual e pesquisadora. Doutoranda e mestra em Poéticas Visuais (2016) pelo PPGAV/UFRGS. Bacharela em Artes Visuais (2013) pelo IA/UFRGS. Investiga transversalidades entre arte, ciência e ficção, seus veículos e desdobramentos na contemporaneidade. Desde 2012 participa de exposições individuais e coletivas nas modalidades instalação, desenho e fotografia. Em 2018, recebeu prêmio de incentivo à criatividade pelo 22º Salão de Artes Plásticas da Câmara Municipal de Porto Alegre. Em 2017, participou do 5º Colóquio Internacional Figuras da Ficção – Dinâmicas da Personagem, na Universidade de Coimbra, Portugal, com pesquisa sobre processos de criação de personagens ficcionais no âmbito das poéticas visuais. Vive e trabalha em Porto Alegre/RS e em Navegantes/SC.

Resumo: Este artigo reflete sobre a constituição de documentos de trabalho na prática poética da autora. A partir da apresentação de procedimentos de coleta de elementos heterogêneos encontrados e apropriados de forma continuada, analisa-se o modo como tais objetos substanciam a criação de narrativas ficcionais em desenho, texto e vídeo. Considera-se que a interlocução entre memória, vivência, imagem apropriada e objeto encontrado suscita recontextualizações que inscrevem o estatuto indicial dos objetos de coleta em um regime duplo e, por vezes, simultâneo: ora trata-se de documentos de trabalho, ora evidências de fenômenos ficcionais no âmbito do trabalho poético. Objetos de coleta são tomados como vestígios de uma história a ser imaginada e narrada, na qual se instala o trabalho especulativo da ficção.

Palavras-chave: Coleta; indício; documentos de trabalho; narrativa ficcional.

FROM COLLECTING TO EVIDENCE: THE CONSTITUTION OF WORKING DOCUMENTS AND FICTIONAL NARRATIVES

Abstract: This article reflects upon the constitution of working documents in the author's poetic practice. By presenting procedures for collection of heterogeneous elements found and appropriated continuously, we analyze the way in which these objects



substantiate the creation of fictional narratives in drawing, text and video. It is considered that the interlocution between memory, experience, appropriated image and found object raises recontextualizations that inscribe the indexical status of objects of collection in a double and, sometimes, simultaneous regime: or working documents, or evidences of fictional phenomena in the context of poetic work. Collecting objects are taken as traces of a story to be imagined and narrated, in which the speculative work of fiction sets in.

Keywords: Collection; evidence; working documents; fictional narrative.

PREÂMBULO

O presente artigo reflete sobre os documentos de trabalho¹ produzidos ao longo de meu processo criativo em poéticas visuais. Abordarei, inicialmente, a matéria de que se constituem e os procedimentos que lhes dão origem. Em seguida, pensarei sobre como circundam e substanciam a criação de narrativas ficcionais, atendendo à questão de como elementos coletados em uma prática cotidiana transmutam-se em objetos que transitam por regimes diversos: ora documentos de trabalho, ora dados indiciais ficcionalizados.

Tal reflexão foi suscitada por um exercício de escrita elaborado a partir de uma série de ilustrações descritivas de ossos, componente do trabalho *Setor de Análises e Especulações* (2017). Assim, ao constituir o caminho inverso da criação – do objeto final aos seus elementos constituintes –, tomando por referência o que se determina como documentos de trabalho, dentre eles a memória, elaborei em texto as reminiscências do momento de encontro e de coleta dos objetos que operaram como referências diretas à produção daquelas ilustrações (a saber, ossos coletados em São José dos Ausentes (RS) em novembro de 2016).

Ao verificar registros fotográficos daquela excursão, comparando-os à paisagem construída em texto, constatei que a configuração espacial descrita apresentava discrepâncias em relação ao conteúdo das imagens. Um relato diverso fora criado sem que houvesse a intenção de tal desvio. Este se constituiu de forma espontânea como artifício inventivo descoberto entre um objeto de coleta, a memória e a imagem de arquivo. De tal confluência, uma nova paisagem fora criada, configurando-se uma dissociação entre a imagem como registro e o texto como relato testemunhal, partes complementares de uma mesma vivência. Enquanto aquela é contemporânea do fato narrado, este o é do ato de narrar. Entre ambos se justapõe o tempo que age sobre a memória, imagem decantada, composta por vieses e distorções que a distanciam dos fatos (cf. Gazzaniga;



Heatherton, 2005) – invenção por excelência.

Como sequência desse exercício, produzi um relatório ficcional que descreve o achado e a coleta de artefatos ósseos em uma ilha do Delta do Rio Jacuí por ocasião de uma suposta incursão realizada naquele espaço, cuja autoria foi atribuída à personagem Claire Lumpen, pesquisadora associada ao *Instituto Allostria de Análises e Intervenções Antrópicas Investigativas (IAALAI)* – instituição científica ficcional por mim criada. A análise comparativa das duas modalidades de escrita – uma que tenciona descrever uma experiência fatual e outra que instaura uma situação ficcional a partir de fenômenos vivenciados – evidenciou o modo como o encontro inusitado com elementos diversos e a prática da coleta constituem documentos de trabalho parcial ou integralmente transpostos ao contexto ficcional criado.

Nesse contexto, os procedimentos implicados na construção de um relato que se pretende fatual dialogam com aqueles operados na criação de narrativas ficcionais. O ponto de contato constitui-se justamente na operacionalização dos processos de coleta associados às vivências, aos percalços da memória e ao arquivo (material e imaterial). Este será aqui pensado como espaço de extração e adição constante de elementos que – uma vez articulados – instauram desvios criativos. No entanto, se o desvio inventivo é indesejado em um relato que se pretende verídico, veremos que no processo de criação ficcional, no qual a autenticidade é intencionalmente fingida, ele será elementar.

HISTÓRIAS POSSÍVEIS ENTRE A COLETA E O ACÚMULO

Por volta de 2009, em viagens realizadas à zona rural do Rio Grande do Sul, desenvolvi o hábito de coletar flores e insetos em imagens fotográficas. Uma modesta obsessão motivada pelo uso da câmera fotográfica: registrar e conter. Esse conjunto de imagens nunca se tornou uma coleção propriamente dita; elas repousam entre outras figuras mais ou menos banais, dispersas sem ordem nem distinção, embora singulares em si mesmas. Familiares, contudo não cotidianas. Ora objetivamente buscadas, ora casualmente encontradas, sem método nem motivação além do próprio registro. Elas repousam no arquivo.

Gradualmente, a coleta tornou-se um exercício constante ao hábito de caminhar. Das fotografias aos objetos: flores, folhas e insetos em estado natural. Não privados de vida mediante a captura, tampouco por meio do registro fotográfico, senão por sua própria condição. Vegetais e animais inertes sobre a



grama, à sombra de uma árvore, sobre a tensa superfície de uma poça d'água. Restos e fragmentos dispersos, diminutos, sem valor, sem vida, não vistos. Pequenas ruínas que compõem os estratos da paisagem, unidades de tempo e de espaço que portam sentidos. Com olhar vagante, a caminhante detecta-os e recolhe-os. O olhar uma vez capturado reanima-os e significa-os. Cada gesto de coleta contém em si memórias construídas relacionadas ao lugar, ao clima, às circunstâncias. Tais qualidades, aderidas ao artefato coletado, tornam-se potência de relato, íntimo ou compartilhado, real e ficcional.

Os objetos de coleta constituem dão origem a narrativas de existência. Em noites de verão, especialmente na zona rural, insetos aglomeram-se no entorno das fontes luminosas. Mosquitos, moscas, besouros, mariposas de variadas espécies, tamanhos e cores. Sobre as superfícies próximas movem-se de forma aparentemente aleatória. Uma economia complexa se estabelece em torno das lâmpadas enquanto grilos, cigarras e sapos entoam cânticos que ecoam em proximidades longínquas.

Os movimentos, a aglomeração e os sons formam mapas labirínticos. Eventualmente, uma lagartixa espreita a parede. Um sapo à sombra aguarda a queda de um acidentado besouro em seu choque contra a lâmpada. Um mosquito distraído assenta-se nas fatais proximidades. Na manhã seguinte, os insetos que jazem desprezados pelos já fartos predadores são energeticamente varridos do espaço doméstico, omitidos pelo gramado entre as tramas da folhagem como se ali fosse território agreste. Com eles vão os vestígios daquela lânguida monotonia e violenta agitação, simultaneamente encenadas horas antes. Restam imensos besouros que a grama não esconde.

Em outras épocas, formam-se nuvens de besouros da espécie *Iphimeis dives*, de cobertura metálica, ora azul, ora verde, e perninhas vermelhas. Nascem aos milhares, alimentam-se dos cultivos e fenecem na mesma proporção. Cobrem o solo reluzentes, notáveis aos olhos da coletora que os recolhe e os armazena em um frasco de vidro. A coleta é um hábito não programado: a coletora não sabe que algo a espera e tampouco conhece sua natureza. É o objeto que busca seus olhos vagantes quando ela percorre o quintal à luz do dia. Um besouro, grande demais para ser oculto pela grama rala, invoca o olhar matutino que redescobre o ambiente familiar. De um encontro inusitado que desperta interesse formula-se um acaso esperado: algo estará para ser encontrado, embora ainda não saiba o quê, nem mesmo quando.



De modo similar, uma colmeia de abelhas instala-se entre os encanamentos na parte externa de um prédio no centro da cidade. Atraídas pela luz, pelos aromas do café, do mel e da cera, transpassam os limites das janelas. Outras vezes entram, parece, sem razão. Vagam e, por vezes, escapam. Em geral, chegam já moribundas. Quando suas asas e suas perninhas não mais se movem, por fim esvaziadas de qualquer sopro vital, recolho-as em jazigo compartilhado: um pequeno frasco de alumínio que a essas alturas já se encontra quase cheio (Fig. 1). Uma coleção contínua de abelhas moribundas, que vêm ao meu encontro, fazem número e ampliam o conjunto. Um relato sombrio.

Repositórios compartimentados acolhem conjuntos de minerais diversos. Frascos de vidro contêm insetos e amostras de musgos que crescem à luz das janelas. Recipientes de alumínio acolhem abelhas e aranhas. Uma caixa de madeira guarda os ossos de um boi. Sobre a prateleira, descansam pedras brutas e roladas. Conjuntos heterogêneos são compostos com elementos deslocados de seus grupos e rearranjados em outras configurações. Encenam a dispersão: pedras, conchas, um espécime de líquen, uma cigarra, um objeto artesanal, uma flor seca; um conjunto de alfinetes, um compartimento vazio, um brinco de mulher, uma pedra; uma semente, uma pedra rolada, uma concha, uma folha seca, um broche. Cenários possíveis, artifícios possíveis.

Habitantes de um espaço de vivência e de trabalho, quase decorativos, os artefatos coletados são também promessas de criação e documentos de trabalho. Por vezes, suas histórias particulares se perdem, abrindo caminho para potenciais relatos inventados evocados pela associação. Constitui-se uma espécie de esforço enciclopédico que, aberto ao encontro inusitado com elementos tão diminutos quanto insetos, musgos, sementes e pedras, reorganiza-os como experiência. Por vezes, um agrupamento é formado segundo um tema específico, já em outras é constituído por elementos deslocados e reordenados a partir de percepções e associações momentâneas. Desenha-se uma espécie de incapacidade, de negação, à própria ordenação. Portanto, às vezes faz-se coleção, às vezes mero acúmulo.

A COLETA COMO PRÁTICA: UM ARQUIVO DE IMAGENS E DE ARTEFATOS

Se os procedimentos de coleta e de acúmulo de imagens e objetos constituíam exercício pouco consciente, a certa altura foram reativados como prática objetiva, pertinente tanto a um hábito lúdico quanto ao processo criativo. Primeiro, folhas, galhos cobertos por líquens, sementes, flores e insetos eram



acumulados em caixas ordinárias e guardados em um armário. Poderiam ser utilizados como referências para uma descrição elaborada em desenho ou em texto; interessavam por sua forma ou textura; serviriam como molde para a construção de um objeto em argila. Seu uso dependia ora da memória, ora de uma visita casual àquele repositório resguardado da visão cotidiana. Depois, um conjunto de objetos seria reunido sem função específica, senão pelo mero ato da coleta como exercício despretensioso, pelo encanto do objeto encontrado e o da prática em si. Como um jogo, encontrar e ser encontrado, instaurando singularidades na experiência cotidiana.

É isto o que se fez consciente no exercício da coleta. Tornar-se referência para um trabalho poético ou elemento constituinte deste é um fato potencial contido no próprio artefato coletado. Não calculado, seu uso pode ocorrer em algum momento posterior à coleta, próximo ou distante no tempo, desencadeado por outros aspectos, objetos, imagens, pensamentos, memórias, inquietações. Na mesma medida, o artefato coletado poderá permanecer continuamente em seu estado de latência, como enigma indecifrável, sem vir a constituir um trabalho ou a desencadear qualquer ideia.

Aí existe uma proximidade com os procedimentos surrealistas de encontro inusitado com fenômenos e objetos (*objet trouvé*) na vivência cotidiana, criando rupturas em sua continuidade habitual. André Breton, Salvador Dalí, Max Ernst, Joseph Cornell: exemplares em sua relação com os objetos, cujo emprego na prática e no pensamento poéticos desestabilizava categorizações racionalistas que opunham objetos etnográficos, científicos, poéticos e históricos. Nesse contexto, evidencia-se também uma dimensão psicológica atribuída aos objetos, motivada pelos estudos do inconsciente de Sigmund Freud.

Tal percepção estava associada à compreensão de que os objetos possuem, ao mesmo tempo, qualidades latentes e manifestas, conscientes e inconscientes. Conforme analisa Rosalind Krauss (2007, p. 274), eles seriam “[...] confirmações objetivas de alguma parte do eu do autor”, manifestando “[...] suas necessidades inconscientes ou desejos”. Os surrealistas atribuíam uma vida dupla aos objetos – característica evidenciada no encontro com o artefato, quando o eu se projeta sobre ele. Objetos cotidianos, não artísticos, de descarte, comprados em lojas, encontrados na rua ou na natureza eram, desse modo, apropriados e significados por sua potência simbólica e metafórica.

Em meu processo criativo, a coleta estende-se ainda ao recolhimento



de imagens em revistas e enciclopédias antigas. Esse material torna-se objeto de consulta: ou de forma desprestigiada quase como um oráculo; ou de modo objetivo na busca por um assunto discernido previamente. A Internet, arquivo eletrônico irrestrito (cf. Guasch, 2013), constitui a principal fonte de imagens. Elas são acessadas em bancos de dados, sites de notícias, associadas a outras imagens e em buscas por temas específicos. Neste caso, a coleta constitui uma busca objetiva, ao passo que está aberta ao acaso, segundo cálculos estabelecidos pelo mecanismo de busca. Num processo de contaminação, uma palavra ou um tema podem sugerir imagens, ao passo que estas podem suscitar outras representações e palavras.

A coleta de imagens digitais dá origem a pastas alojadas no computador, que, a sua vez, opera como um arquivo restrito (idem). Por vezes, as figuras são esquecidas e, posteriormente, reencontradas ou reativadas pela memória. Em outras ocasiões, elas permanecem ativas, seja por terem uso frequente, seja por repetirem-se em buscas ou em mais de uma pasta no computador, estando assim sujeitas tanto ao olhar que busca quanto ao que vaga. As possibilidades temáticas, por sua vez, multiplicam-se a cada nova associação entre as figuras.

DOCUMENTOS FICCIONAIS: DESLOCAMENTOS E RECONTEXTUALIZAÇÕES

Imagens e objetos operam como desencadeadores de ideias, dados referenciais e matéria constituinte de trabalhos poéticos. Uma mesma imagem poderá atuar, simultaneamente, nesses três regimes. A título de exemplo, o mapa que ilustra o arquipélago do Delta do Rio Jacuí (RS) (Fig. 2) apresenta aspectos inquietantes nas formas moldadas pela correnteza das águas que varrem aquela região. Em sua fluidez, elas produzem acúmulo e desmanche. O mapa como imagem topológica instaura a ideia de uma paisagem recortada, em sutil e constante transformação – sugere que o Delta é, a uma só vez, receptáculo e defluência. A imagem como metáfora amplia o horizonte de sentidos e torna-se pulsão criativa.

Em outro regime, a imagem define espaço – é forma convencionalizada. Inserido no domínio do trabalho poético, o mapa é forma descritiva que produz efeito de realidade e contextualiza as situações ficcionais criadas. Como referência, a figura define o lugar físico ao qual serão sobrepostos elementos imaginários. Nesse sentido, a representação será elaborada a partir de uma imagem que estabelece limites reconhecidos por convenção – a imagem contém informação.



A construção ficcional opera dentro desses limites e formula dados a partir de um contexto que já é, antes de tudo, representação. Assim, o processo de apropriação, que enseja leitura, interpretação e significação, motiva a criação. O mapa torna-se documento de trabalho ativo e multifacetado que opera como ideia, disparador de ideias em associação a outros elementos, dado referencial e objeto constituinte do trabalho poético.

Os deslocamentos e as recontextualizações de dados e artefatos podem, em minha prática poética, ser apresentados de forma pertinente a partir da produção, em 2016, de um pseudodocumentário designado *Delta do Rio Jacuí: o impacto de inseticidas neonicotinóides sobre abelhas* (Fig. 4 a 11), que aborda de forma especulativa a mortandade de tais insetos na referida zona. Nessa proposta, o mapa define o lugar concreto como ideia e receptáculo de uma situação ficcional. A ele associam-se as abelhas coletadas de forma contínua e habitual (Fig. 1).

Uma vez determinados três temas centrais – a saber, Delta do Rio Jacuí, mortandade de abelhas e documentário ficcional –, outras imagens foram buscadas em pastas do computador e realocadas em um repositório específico, destinado a conter a matéria a ser empregada no processo criativo. Constituíram outras fontes, revistas, enciclopédias e livros armazenados em meu espaço de trabalho (Fig. 3.). Em paralelo, realizei pesquisa sobre o tema da mortandade de insetos polinizadores, consultando documentários, matérias jornalísticas e artigos científicos.

Parte desse material foi empregada de forma bruta na montagem do vídeo ao passo que outra teve de ser produzida e reelaborada. Notícias ficcionais baseadas nos exemplos encontrados foram criadas por meio de procedimentos de apropriação, simulação e montagem. Imagens encontradas em revistas, enciclopédias e livros foram duplicadas por intermédio de captação fotográfica e de gravação em vídeo. Ilustrações anatômicas de abelhas foram apropriadas da Internet e de livros e empregadas como referências na criação de duas ilustrações, a sua vez, digitalizadas. Em um segundo momento, imagens de arquivo, figuras apropriadas e representações criadas foram montadas, constituindo uma narrativa coesa.

Mediante a descrição desse processo evidencia-se o modo como a interação entre elementos fundamentais derivados de procedimentos de coleta e de acúmulo (neste caso, as abelhas) e uma imagem tomada em si mesma como disparadora de ideias (o mapa) instaura um campo de criação na circunstancialidade de um tempo



e de um espaço. Como uma espécie de campo magnético, ele atrai para si outros elementos disponíveis ao olhar, apropriados, buscados, ativados pela memória e construídos (contidos no arquivo ou que a ele se somarão), constituindo uma rede que emite sentidos.

OUTROS REGIMES, NOVAS HISTÓRIAS

O estatuto indicial contido nos documentos de trabalho, como aqui apresentados, pode ser desdobrado em duas funções distintas. Uma se refere aos documentos como índices do processo criativo, outra como evidências de fenômenos criados no contexto da proposta poética. Ao retomarmos os objetos anteriores – a saber, abelhas e mapa –, discerniremos tanto seu sentido imediato como representações quanto seus desdobramentos ao serem deslocados para o interior do trabalho onde atuam como evidências de uma narração construída.

Sob essa perspectiva, três regimes poderão ser percebidos. O primeiro diz respeito ao procedimento de encontro e de coleta de um objeto singular. Deslocado de seu contexto original, ele passa a constituir uma coleção ou unidade em mero acúmulo. Nessa transferência, sua história estará condicionada pela experiência física e sensível do encontro e da apropriação, da qual ele é índice. O segundo regime se instaura quando esse mesmo objeto é tomado em sua potência criativa, como disparador de ideias ou referência formal. Quando sua multiplicidade de sentidos é acessada, ele torna-se efetivamente um documento de trabalho.

Nessa etapa, uma nova narrativa começa a ser formulada. Ela estará efetivada em um terceiro regime, quando o objeto torna-se evidência de uma história ficcional. Nesse âmbito, ele poderá estar contido no trabalho poético como matéria bruta (objeto em si, representando a si próprio) ou como referência de uma imagem construída (em fotografia, desenho ou texto). Nessas três etapas, constitui-se a transferência – de um regime a outro – de um mesmo objeto tido como singular a partir de um procedimento prévio de coleta. Tal artefato, por fim, encena o registro de um fenômeno ficcional.

Nesse processo estão implicadas as ações de coletar, agrupar e narrar, práticas que, sob uma perspectiva museológica, podem ser pensadas em termos de coleta, classificação, apresentação e criação de narrativas a partir de coleções – processos que constituem mecanismos de interação com o mundo visível. Elementos coletados na natureza por especialistas são transformados em objetos



de estudo de importância singular em torno dos quais são estabelecidos campos de saber, corpos feitos índices de histórias continuamente contadas ao longo dos tempos. Ora constituem microversos, ora nutrem cosmogonias. Então ignorados na dispersão da natureza, agora artefatos históricos. Os objetos encenam narrativas possíveis mais ou menos autênticas em conformidade aos padrões de verificação convencionados por determinada época.

Nesse sentido, conforme analisa a pesquisadora Susan Crane (2000), era comum que as coleções antigas contivessem enganos concernentes à legitimidade de seus artefatos. Um exemplo citado pela autora diz respeito a um osso de elefante pertencente à coleção do Ashmolean Museum, na Inglaterra, que no século XVII fora atribuído a gigantes. Crane (idem) compreende que parece ter sido suficiente que uma história supersticiosa ou folclórica associada ao objeto atestasse a potencial existência daqueles seres. Tais contos fabulosos, entretanto, não eram considerados embustes, o que indicaria – ainda segundo aquela autora – que o interesse por objetos curiosos estava diretamente associado a uma história conhecida ou aceitável. O conto, sustentado pelo imaginário da época, exaltava o objeto, atribuindo-lhe valor indicial.

Já artefatos não associados a um conto anedótico particular – como uma coleção de borboletas, por exemplo – remetem, consoante Crane (ibidem), a narrativas de conhecimento científico taxonomicamente construídas com base na distinção dos artefatos em espécies e categorias tipológicas de ampla disseminação entre cientistas. Tais contos de racionalidade desencadeariam, por sua vez, uma história própria das narrativas científicas, cada vez mais preocupadas em distanciar-se dos modos narrativos ficcionais a partir do final do século XVIII. Logo, o objeto coletado torna-se indício de uma história sempre ainda aceitável, embora constituída segundo princípios cientificamente estabelecidos. O benefício de uma perspectiva tal está em que o objeto torna-se, para além de sua dimensão poética, um espécime biológico inserido em uma ecologia mais ampla, conforme assinala Simon James (2012) ao analisar a obra de H. G. Wells.

Henry Rousso (1996, p. 90), por sua vez, assinala que “[...] o vestígio é, por definição, o indício daquilo que foi irremediavelmente perdido”. Se, por um lado, é sinal de uma passagem, por outro, é também marca daquilo que desapareceu sem deixar lembranças. Nesse sentido, se o vestígio designa uma falta incontornável, ele é também potência criativa em constante estado de possibilidade com o qual opera o trabalho especulativo da ficção. Esta, pouco comprometida com a dita verdade dos fatos, instala-se na lacuna do incógnito, dando-lhe uma fisionomia



possível. Entre conhecido e desconhecido, lançam-se hipóteses por intermédio da linguagem. Com objetos, imagens e palavras, inventam-se fontes e criam-se histórias.

Diante disso, penso o objeto coletado como uma peça que deixa detrás de si uma lacuna, campo oportuno para a criação, vasta geografia por desenhar. Sua materialidade não testemunha um imaginário determinado que o antecede, como no caso do osso de elefante que atestava a existência de seres míticos, tampouco corrobora uma taxonomia científica estabelecida em sentido restrito. Todavia, a dimensão poética do objeto tomado como documento de trabalho – pensado aqui em suas três instâncias, isto é, como desencadeador de ideias, dado referencial e matéria constituinte de trabalhos poéticos – associa-se a uma dimensão ecológica que considera os aspectos relacionais do objeto com o ambiente (originário ou não). Dessa consubstanciação configura-se uma dimensão imaginária que se deposita sobre um contexto espacial específico, ficcionalizando-o.

É isto o que depreendo da relação construída entre as abelhas coletadas, o mapa apropriado e a intenção de produção de um vídeodocumentário, que dão origem ao trabalho *Delta do Rio Jacuí: o impacto de inseticidas neonicotinoides sobre abelhas* (2016) (Fig. 4-11). Um objeto encontrado e coletado encena, desse modo, o registro de um acontecimento ficcional de forma intencional e por meio da criação de efeitos de realidade mediante usos específicos da linguagem, rearranjando vivência, memória, objeto coletado e imagem apropriada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O acontecimento ficcional é criado ao longo de um processo que culmina em sua documentação. A forma documental é suporte necessário à existência do fenômeno criado, sem o qual este existiria apenas como forma incompleta, diluída na imaginação. De um lado, a dimensão física que opera com materiais (imagem, texto, objeto, cartografia) no embate com a realidade percebida é o elemento ativador da imaginação – aí se constituem os documentos de trabalho; por outro, criar um documento ficcional que testemunha um acontecimento imaginário, autenticando-o e comunicando-o mediante formas convencionais, é um ato radical no interior do processo criativo, pois instaura um evento pontual no contexto do mundo em construção, definindo-o como corpo. O acontecimento ficcional é, assim, concebido na própria feitura do suporte documental – ele é criado não apenas para o registro, senão como registro.



Desse modo, o que se revela elementar não é o acontecimento em si (mesmo que ficcional), mas o registro que o evidencia, assim como a história que se conta a partir dele (como informação e relato testemunhal) e que ele legitima em sua forma documental. Contado a partir do registro, o acontecimento é sempre outro. Ele aponta sentidos diversos que se quer visíveis em dado contexto, pois é também forma a ser apropriada e interpretada. O registro como trabalho é aqui, a uma só vez, índice, memória e invenção. Os desvios instaurados dizem de uma experiência real, mas a dão a ver de outros modos e para além de si entre desejo, intenção e finalidade. Invenção, desvio, tendência, consubstanciam relatos.

Mesmo que não mais acreditemos na origem fabulosa dos objetos, nosso desejo por narrativas permanece intacto. Trata-se sempre ainda de uma história a ser contada no embate entre sujeito e objeto perpetuado em romances, documentários, museus, conversas cotidianas, relatos de si, narrativas científicas, no cinema, na publicidade, entre tantos outros meios. Artefatos arqueológicos, como pinturas rupestres, são especialmente representativos do nosso desejo de formular histórias aceitáveis para o passado, distância que desconhecemos, mas que aspiramos a reconstituir. De igual modo, entre a coleta de indícios e a formulação de evidências, lançamo-nos ao futuro, projetando destinos possíveis, ensaiando topografias do presente.



Fig. 1. Daiana Schröpel. Coleção de abelhas, 2015 -. Porto Alegre/RS. Acervo da artista.





Fig. 2. Mapa parcial do Delta do Rio Jacuí. Porto Alegre/RS. Fonte: SEMA – SecMAmb/RS.



Fig. 3. Enciclopédias. Porto Alegre/RS. Arquivo da artista.



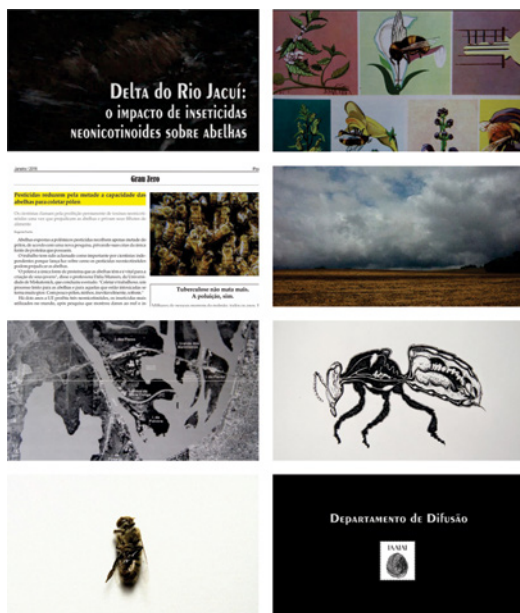


Fig. 4-11. Daiana Schröpel: imagens fixas extraídas de Delta do Rio Jacuí: o impacto de inseticidas neonicotinoides sobre abelhas, 2016. Vídeo: 3 minutos e 8 segundos, cor, áudio estéreo. Porto Alegre/RS. Acervo da artista.

NOTAS

¹ O tema documentos de trabalho é investigado por Flávio Gonçalves, artista, pesquisador e docente (PPGAV/UFRGS), no projeto *Documentos de trabalho: percursos metodológicos* desde 2001. Para Gonçalves, documento de trabalho é “O que serve de motor para a produção de um trabalho em arte [...]. Seja material ou imaterial, objeto ou lembrança, [...] ele informa ou indica rotas de sentido tanto relativas ao trabalho circunstancial quanto, de forma mais ampla, em relação à arte e o seu ofício.” (GONÇALVES, 2013, p. 100).



REFERÊNCIAS

BÉNICHOU, Anne. Esses documentos que são também obras... *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 3, n. 6, ano 3, p. 171-191, dez. 2013.

CRANE, Susan (Ed.). *Museums and Memory*. Palo Alto: Stanford University Press, 2000.

GAZZANIGA, Michael; HEATHERTON, Todd. *Ciência Psicológica: mente, cérebro e comportamento*. Porto Alegre: Artmed, 2005.

GONÇALVES, Flávio. Através. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3, p. 97-108, jul. 2013.

GUASCH, Anna Maria. Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v.3, n. 5, ano 3, p. 237-264, jul. 2013.

JAMES, Simon. *Maps of Utopia*. H. G. Wells, Modernity & the End of Culture. Oxford: Oxford University Press, 2012.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ROUSSO, Henry. *O arquivo ou o indício de uma falta*. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, p. 85-91, 1996.



MEUS PEQUENOS FANTASMAS COMO DOCUMENTOS DE TRABALHO

Rodrigo Núñez

Nasceu em Porto Alegre em 1970. Tem toda a sua formação no Instituto de Artes/UFRGS, atualmente é doutorando em Poéticas Visuais. É professor de cerâmica no mesmo Instituto. Trabalha com cerâmica, desenho, pintura e fotografia. Integra o coletivo Bando de Barro (www.bandodebarro.blogspot.com). Realizou mais de 50 coletivas no Brasil e exterior entre 1998 e 2018 e várias individuais. Possui obras no acervo do MARGS. Ganhou o Prêmio Açorianos, destaque em Cerâmica, com o coletivo Bando de Barro, em 2008.

Resumo: O presente artigo traz a reflexão sobre os artistas de referência como documentos de trabalho em meu processo criativo, partindo do cruzamento de dois conceitos: o de fantasma, de Racamier e o conceito peirceano de abdução como um argumento originário que constrói conexões possíveis. A metáfora do *akai ito* é usada como forma de estabelecer as profundidades das conexões existentes entre processo de criação e seus artistas de referência. Como exemplo da relação dinâmica de trocas e projeções desses documentos, uso a entrevista como recurso para ampliar as relações já existentes desta pesquisa com os artistas. Ao final, para exemplificar, trago a entrevista com o artista Megumi Yuasa.

Palavras-chave: fantasma, documentos de trabalho, abdução, *akai ito*.

MY LITTLE PHANTASMS AS WORKING DOCUMENTS

Abstract: The present article discusses the reference artists as working documents in my creative process, starting from the intersection of two concepts: Racamier's phantasm and the Peircean concept of abduction as a primary argument that builds possible connections. The *akai ito* (the red thread of destiny) metaphor is used as a way of establishing the depth of the existing connections between the creative process and its reference artists. As an example of the exchange and projections dynamic of these documents, I make use of the interview as a resource of enlarging the already existing relationships between this research and other artists. Finally, as an example, I include the interview with the artist Magumi Yuasa.

Keywords: phantasm, work papers, abduction, *akai ito* (the red thread of destiny).



“E o artista é aquele que não cessa de constatar que é o inventor de um mundo que já existia” (Racamier, 1984, p. 45)

Diante de minha trajetória como pesquisador o que fica são dúvidas, receios e algumas poucas certezas que acompanham o trabalho como destinos que foram marcados e gravados na memória; lembranças que conduziram até aqui, coisas que vi e vivi, pessoas com quem tive o prazer de conversar e de ouvir.

Tudo parte do princípio de entender a pequenez de minha pesquisa diante de determinados trabalhos e pessoas; talvez ela seja revelada, no momento em que tento compreender a grandeza destes encontros e o quanto eles foram significativos para reconhecer-me como pesquisador.

Meus pequenos fantasmas—nome também dado à série de trabalhos práticos—, como chamo os artistas que são minha referência, não são pequenos por sua importância, mas por se encontrarem em quase todos meus trabalhos. Através de uma mancha, uma figura, uma combinação de cores, uma forma ou mesmo uma divagação que se manifesta e nos aproxima. Quando percebo... lá estão eles! Cabem no meu bolso, preenchem o corpo do trabalho; às vezes quero sê-los, outras até exorcizá-los, mas suas presenças sempre acompanham a pesquisa. Desta forma, eles foram se somando e, por consequência, constituindo as investigações. O trabalho só existe graças, principalmente, a estes fantasmas.

Paul-Claude Racamier, trata este tipo de fantasma como o “fantasma originário” que é aquele que organiza e nos coloca “...a verdade evidente, no entanto desconfortável a absorver que a vida está em nós, que ela é nossa, mas vem à nós de outro lugar” (Racamier, 1984, p. 43).

Minhas pesquisas são alimentadas por meus fantasmas; na raiz da produção encontro memórias muito profundas da infância e formação como artista. Uma rede de relações acaba sendo construída e é impossível dissolvê-la, ao contrário, a ela são somadas outras coisas sem perder, no entanto, as referências iniciais.

Existe uma lenda de origem chinesa e amplamente divulgada no oriente: o *akai ito* ou “fio vermelho do destino” que diz que os deuses, no momento do nascimento de uma criança, amarram em seu tornozelo um fio vermelho, invisível para os humanos, que a ligará à pessoa que está predestinada a ser sua alma gêmea (fig. 1). Na lenda, este fio tem um vínculo muito forte na ligação amorosa entre duas pessoas, até mesmo porque o deus responsável por esta tarefa é conhecido



como um antigo deus lunar casamenteiro chamado *YUÈ XIÀ LǎO RÉN* ou *YUÈ LǎO*.



Figura 1. *Akai ito*. Rodrigo Núñez, 2018.

Percebo que o que liga o trabalho a estes fantasmas é este desejo de tentar uma aproximação física, encurtar este fio, conhecer os nós, entender onde se encontra o que nos aproxima. Sinto-me ligado a eles pelo ato criador e pela forma como cada um organiza suas estruturas de pesquisa e processo. Mesmo que este fio se entrelace à outros, o próprio gesto de tentar desfazer estes nós leva a reconhecê-los novamente, e, nos aproxima ainda mais a cada tentativa de afastamento, percebendo-os novamente de maneira renovada. Esta experiência toca e modifica a estrutura da pesquisa, é algo próximo à paixão. Jorge Larrosa Bondía escreve que: "A paixão funda sobretudo uma liberdade dependente, determinada, vinculada, obrigada, inclusa, fundada não nela mesma, mas numa aceitação primeira de que algo que está fora de mim, de que algo que não sou eu e que, por isso, justamente, é capaz de me apaixonar" (Bondia, 2002, p. 26).

Acredito que este fio foi amarrado em mim por *YUÈ LǎO*, pois o que liga as investigações a estes artistas é mais do que uma simples referência, é um desejo, uma eterna insatisfação, uma tensão de sentir-me, ao mesmo tempo, confortado e preso, feliz por senti-los sempre por perto e sofrido por perceber o quão inatingíveis são. O conceito de abdução em Peirce esclarece este encontro na medida em que o coloca como um lampejo, um *insight* (Peirce, 2000, p. 221; Santaella, 2004, p. 103-105). Tudo começou ali, não no sentido de mera



reprodução do que se estava vivenciando, mas sim, como um começo sugerido, um conhecimento que só se consegue através de um olhar cuidadoso que não procura um caminho mas apenas preocupa-se em caminhar. A experiência física deste conhecimento, o momento específico em que vi seus trabalhos e/ou os conheci pessoalmente, são as origens desta pesquisa.

Este gesto de percepção desta aproximação provoca, não uma solução para as questões levantadas na pesquisa poética, mas sim, uma abertura para inúmeras possibilidades e a descoberta de um gesto falível que permite-se ser incerto, inseguro e por isso, disponível para descobertas.

Na medida em que esses processos iam se acumulando, os cruzamentos, as somas e sobreposições destas vivências, constroem uma complexa relação pouco controlável, um jogo que a cada movimento lança a pesquisa novamente para a frente, mesmo com a possibilidade de enfrentar um penhasco; se a queda é provável, ao menos tenho a certeza de que estou preso pelo tornozelo.

A abdução marca então o início desta investigação onde sou assombrado pela primeira vez por meus fantasmas onde percebo que aquelas imagens tem o poder de produzir hipóteses prováveis a serem desenvolvidas.

Permito-me cruzar os conceitos de Peirce e Racamier onde o segundo vê que “o fantasma na criação não tem a necessidade de destruição para viver, ele existe em si, ele é profundamente ativo no artista” (Racamier, 1984, p. 45). O primeiro coloca os momentos abduativos como momentos que nascem mais soltos em relação a uma estrutura lógica (Peirce, CP 7.218). Ambos trabalham na construção e entrecruzamento de um universo de possibilidades que não cessam de se recombinarem, sua força se constitui, justamente, na ambiguidade, nas incertezas entre o inventado e o pré-existente, mas, principalmente, ambos se encontram no argumento de que tanto a abdução quanto os fantasmas originários ganham sua força e fecundidade no ato da criação, são onde se encontram os argumentos de uma nova ideia (fig. 2).





Figura 2. Movimentos abduativos involuntários. Rodrigo Núñez, 2018.

A sentença provocada pelos momentos de abdução com meus fantasmas me acompanham desde muito cedo. Na entrevista com o artista Megumi Yuasa¹, em março de 2018, ele alertou sobre uma descrição que lhe fiz sobre meu primeiro encontro, aos cinco anos de idade, com o artista Gustavo Nakle. Era 1975 e pela primeira vez via seu trabalho. Megumi então me fala: “aquele menino determinou você, sem forçar, você fez porque quis, mas aquele menino te abriu as portas. É uma coisa maluca, ele é a obra fundamental do seu trabalho”. Em outro momento Megumi sentencia: “aquele menino é teu mestre!” (fig. 3).

E assim, sucessivamente, os artistas fantasmas foram sorrateiramente aparecendo: Marlies Ritter, Megumi Yuasa, Antonio Segui, Eduardo Vieira da Cunha, Guto Lacaz e Liniers.

Em cada um destes encontros, novos rumos para meus trabalhos surgiam. Não se trata somente da confirmação de um pensamento, mas sim, um ponto onde encontro um começo para novas conjecturas.





Figura 3. *Sem título.* Rodrigo Núñez, 2018.

Permito-me ver estes fantasmas também como um documento de trabalho. Segundo Anne Bénichou “A noção de documento é subentendida pela ideia de autenticidade (o documento é uma prova), de vestígio (tem valor testemunhal), mas também por um valor didático, ele informa, instrui” (Bénichou, 2013, p. 172), como indica sua etimologia latina (*documentum*, do verbo *docere*, que significa ensinar).

Nada mais testemunhal do que um encontro. Vestígios destes continuam teimosamente gravados na materialidade do gesto. O valor didático a que Anne Bénichou refere-se, neste caso específico, encontra-se tanto na literalidade do que pude apreender nestes encontros, quanto à possibilidade aberta de investigação que estas referências provocam dentro do próprio trabalho.

Entre o visível e o invisível, a noção fantasmagórica se sedimenta e, como documentos, eles são a prova das transformações e questionamentos da pesquisa, são como lembranças ou, como coloca Flávio Gonçalves “Esses documentos, ainda que colecionados, permanecem como lembranças num terreno da memória” (Gonçalves, 2016, p. 4).

Os fantasmas gravitam em torno do gesto assombrando as reflexões e práticas da pesquisa. Aquele momento transformador provocado pela experiência, o instante em que algo nos acontece, em que alguma coisa nos muda, nos toca, que nos faz perceber que tudo faz sentido, mas, em paradoxo, abre-se ou expande-



se em múltiplos sentidos; esse instante permanece e persiste e à ele continuamente recorro, não no sentido de tentar reproduzi-lo, mas sim, com o intuito de não esquecê-lo. A cada retorno algo se apodera da pesquisa e, novamente, a transforma. Um pouco de paixão, um pouco de desejo, uma certa liberdade dependente, um permanecer aberto e disponível para ouvir seus sussurros.

Ao propor ouvir literalmente algumas de minhas referências artísticas sobre forma de entrevista, reforço e reafirmo a percepção da experiência como afirmação da existência. Ao cruzar novamente nossas narrativas, construo um olhar renovado sobre suas presenças na pesquisa, possibilitando um percurso que se baseia em uma descoberta constante. O ato de ouvi-los mais uma vez deixa ainda mais complexa a rede de conexões do trabalho. As entrevistas reveem minhas incompletudes e reafirmam a existência deste fio que nos une.

Mais do que vestígios, estes pequenos fantasmas são testemunhos e agentes de uma experiência transformadora. A entrevista, como recurso, restabelece a emoção dos sentidos e com isso, abre novamente um espaço de transformação no trabalho. Neste sentido, a entrevista com o artista Megumi Yuasa é de suma importância pois, esclarece a complexidade das relações construídas dentro do processo de criação.

ENTREVISTA COM MEGUMI YUASA COM A PARTICIPAÇÃO DE NAKO YUASA E SANDRA LAGUA (REALIZADA EM MARÇO DE 2018, EM SÃO PAULO)

Megumi Yuasa, ceramista, nascido em 1938, em São Paulo, Capital.

Naoko Jaquene Yuasa, ceramista, nascida em 1939, em São Paulo, Capital. É esposa de Megumi Yuasa.

Sandra Lagua de Oliveira, artista, nascida em 1949, em São Paulo, Capital.

MEGUMI YUASA — Quando eu o conheci eu o admirei pela capacidade de fazer as coisas. E a gente vê o tipo de sensibilidade dele para se haver com isso que ele está colocando aí neste texto. É um cara muito especial.

SANDRA LAGUA — Tinha aquela história de que era uma carta que falava da solidão do objeto.



MEGUMI – É, ele sempre se interessou, mais do que eu mesmo, pelas coisas que eu fiz. Então, é uma pessoa que me despertou... E na verdade, isso que ele diz, desde a primeira vez, eu senti que há algo que nos une, independente de arte, é uma coisa meio que – como se possa dizer – é um encontro meio absurdo o que aconteceu. E ele não sabe disso, mas eu sempre o admirei. Desde a primeira vez ele me pareceu um aluno interessado em querer saber, e ele era professor lá da Universidade. E eu nem universidade fiz na minha vida, eu nunca fiz coisa nenhuma [...]

Agora, acho que sempre o encontro entre duas pessoas produz conhecimentos novos [...] Então, o diálogo, por exemplo, eu costumo dizer que arte é uma trilogia de diálogos, consigo, com a matéria que ele trabalha e com os outros e outras atividades, outras formas de conhecimentos e outras disciplinas. E esse diálogo é o que produz, no fundo, a cultura do mundo. Mas isso, todas as outras atividades, se pensarmos direito, tem esta trilogia de diálogo.

[...]

Agora, quando encontrei você, foi uma coisa muito especial também, porque você traz, com toda esta sua luta... veja: um menino de 5 anos quase que decide uma vida. Apareceu lá no Nakle, viu algumas coisas, se interessou. Aquele menino é seu mestre, ele é um mestre. Aquele menino, o Rodrigo que foi junto com o pai; o pai é quem ajudava o Nakle [que] ainda não era conhecido [...] O Nakle morava num casebre de pau a pique, ou coisa parecida, de madeira. Já estava fazendo o trabalho dele, mas era muito difícil e o pai dele ajudava o Nakle a sobreviver, também. Ele, de certa forma, é obra da obra importante do Nakle, é claro que é. Ele viu esse artista fazendo essas coisas de uma forma difícil, e ajudou; e levou o filho, e o filho, de repente faz a coisa. Veja que encontros. Mas veja a sensibilidade deste menino de 5 anos, dele conseguir ver. [...] Ver é toda a civilização humana, é ver e refletir, não é ver só com os olhos, o lado sensitivo, mas você vê, reflete, intui, pensa, desenvolve, pesquisa e lança uma nova coisa. [...] Aquela criança é o seu mestre. O Megumi fez um pedacinho de barro com pedra lá e você se encantou, mas, na verdade, aquele menino determinou você, sem forçar, você fez porque quis, mas aquele menino te abriu as portas. É uma coisa maluca. Ele é a obra da obra fundamental do seu trabalho. Ai você já viu outros artistas, viu outras coisas; mas aquele primeiro menino que viu os faunos e talvez a narrativa venha um pouco deste universo também. Não é? É tão bonito isto. [...]

Então, é um pouco isso, viu Rodrigo. Eu fico muito emocionado em



conhecer um cara que pegou o meu trabalho e, de repente, transformou em um negócio para discutir num doutorado, eu, um pobre desgraçado.

SANDRA – Isto estabeleceu um diálogo, tanto com o Nakle como contigo. De uma forma ele vai juntando as pessoas.

[...]

RODRIGO – Quando você fala em criança, a sua história toda com a argila, aquela criança que você foi é quem determinou os seus rumos?

MEGUMI – Possivelmente. Eu tenho um texto sobre duas coisas. A preliminar do meu trabalho foi a árvore. A árvore tem uma simbologia muito profunda porque lá eu não brigava com os meus irmãos que me tratavam muito mal, porque eu fui um bebezinho que mamãe foi carregando para o Japão, e ficou mais de um ano entre a viagem e a volta, e os meus irmãos tinham 4 anos, 3 anos, com toda a razão ficaram com ciúmes. Por que não eu e foi este palhaço aí [...] Quando eu voltei, sofri um *bullying* dos diabos [...]

Eu chorava muito porque eles me ignoraram. Agora somos nós. Mas na árvore não havia isto. Na árvore eu era um gato. Eu subia numa árvore com mais de dez metros de altura, subia e brincava de pegador, correndo em cima da árvore. Brincava de pegador, mesmo. Eu atravessava os galhos, que ficavam cada vez mais fino na ponta, aquilo balançava, a gente ia equilibrando e pulava de um galho para o outro, subia e aprendia a fazer isto, com 3 ou 4 anos de idade. De vez em quando algum despencava de 4 ou 5 metros de altura.

Mas em cima da árvore todo mundo se protegia um pouco, não tinha esta briga, não havia *bullying*, não havia nada. Então, a árvore, para mim, foi um negócio que eu chamo de castelo, ou catedral de fogo e luz. Era um lugar luminoso um lugar onde os contrários comungavam como a luz, eu diria.

RODRIGO – Isto foi em que ano?

MEGUMI – Em 1941. Eu brinquei muito nessa árvore. Nós éramos considerados os caras craques na árvore [...] E esta compulsão, esta loucura de ficar fazendo árvores repetidamente, eu faço isto há mais de 50 anos e ainda não terminei o meu trabalho. Eu, todo dia, acordo e faço um pouco daquela árvore (fig. 4).





Figura 4. Árvores. Megume Yuasa. Cerâmica, s/d. Fonte: do autor.

RODRIGO – O que veio primeiro em relação à forma? A árvore o acompanhou este tempo todo? [...] Você, como criança, se encontrou naquele lugar, e aquele lugar o tornou o que é hoje?

MEGUMI – A segunda coisa foi que eu encontrei argila no quintal da minha casa. [...] Mas eu não sabia que era cerâmica, nunca tinha visto isto. Naquela época ninguém tinha informação sobre isto. Cerâmica, ninguém ouvia falar sobre o que era isto.

Nós começamos a brincar com isto. Eu tinha 3 ou 4 anos. Brincar, e achei interessante aquilo. De repente, depois do almoço a gente ficou até tarde fazendo brinquedinhos com aquilo. [...] Agora eu pergunto: como é que é, criança não sabe mas faz, depois vai aprender como? Aquilo e a árvore foram duas coisas, para mim, que me deram tanta alegria, e eu brincava com um irmão que me fazia *bullying*. Ele, hoje, é ceramista lá em Goiânia. [...] E nós dois ficamos lá a tarde inteira fazendo objetos sem nunca antes ter visto fazer, sem nunca ter modelado coisas [...] Pensei em fazer até um pote para a minha mãe guardar carvão de lenha de fogueira [...] E eu fiz um pote com tampa. Eu tinha 4 ou 5 anos, e fiz com minhoca. Como é que eu fiz com minhoca se eu nunca tinha visto antes? Fiz como os índios fazem, mas eu nunca tinha visto alguém fazer e nem tinha ouvido falar que se faz assim [...] Em 1963, eu fui preso, antes do Golpe.

SANDRA – Um pouquinho antes do Golpe, ele estava pregando cartaz de reunião comunista, era o grupo de leituras marxistas.

MEGUMI – Só bobo ia preso naquela época, só bobo como eu. Aí eu fui mandado embora do emprego [...]



Eu estava naquela situação e, de repente, sem mesmo pensar, eu estava procurando argila em São Paulo. Na rua 23 de maio havia um monte de argila e eu fui lá pegar. Levei para o apartamento, comecei a preparar a argila e comecei a fazer. Eu não sabia o que eu estava querendo fazer. Comecei a fazer esculturas de objetos. Enchi o banheiro, que ficou quase entupido de barro, lama para todo o lado.

NAOKO YUASA – Ele só comprava livros e fazia argila. Livros e mais livros.

MEGUMI – Foi assim que começou.

RODRIGO – Meio catártico assim, uma coisa meio de catarse?

MEGUMI – Sim, sem saber porque. Era a saudade da infância. De repente veio uma vontade, aquela alegria da infância, de mexer com a argila. A partir daí. O meu mano, que também tinha trabalhado comigo, que tinha uns 7 ou 8 anos quando eu mexi com argila, e eu tinha uns 5 anos, ele me falou: olha, eu estou em Goiânia, eu sou piloto, mas eu tenho ideia de fazer cerâmica, você poderia ir para lá. Então, começou assim.

[...]

RODRIGO – Quando você está trabalhando na cerâmica propriamente dita, estas conexões são mais presentes? Você se sente mais conectado quando está trabalhando com a argila? Tem algum outro material que lhe dê esta satisfação?

MEGUMI – Qualquer material. Eu faço cerâmica porque como eu tinha muita argila, eu fazia cerâmica, mas poderia ser de pedra, já fiz coisas de pedra, já fiz coisas de madeira. Mas para mim era mais fácil trabalhar com argila. Mas eu misturo ferro, etc. etc. Uma coisa que acho é que é matéria, e a terra tem um conteúdo desta relação material. Talvez esta coisa que eu falo do diálogo, no fundo quem me ensinou foi a matéria mesmo. Porque da terra sai árvore, não é? E também o arenito sai lá da terra. Então, é multidirecional esta argila que nós trabalhamos. De outra forma ela está produzindo verdura, frutas, está produzindo alimento para animais, que você também come. Então, há em tudo uma inter-relação.

[...]

RODRIGO – [...] Qual o papel da argila em seu processo criativo? Tem mais alguma coisa a falar neste sentido?



MEGUMI – O processo de criação é um processo que envolve o lado do pensamento do cérebro e outro lado de uma prática manual, um pouco mais objetiva do fazer, mas as duas coisas se entrelaçam e se organizam. Ritmos e o tempo se organizam naturalmente, você não precisa ficar preocupado com isto. A própria matéria faz isto se organizar. No processo de criação nem sempre o que você fez antes, como operações cerebrais ou materiais de manipulação e de ação sobre a matéria, são conteúdos que permanecem na obra. Eles não são obrigados no que concerne a isto. A obra é uma coisa à parte, é um outro ser. É uma espécie de dialética, de uma síntese, que é muito mais do que as partes.

Neste processo a gente não sabe no que vai virar o objeto. E o objeto final não é a resposta única de todo o processo de criação. Acho que esta obra, que é o término de um processo de criação produz e se desdobra em muitos milhares de obras da obra. Ele não é só aquilo que apareceu como obra final. Isto talvez seja o lado bastante inesperado do processo da criação, e principalmente porque o próprio artista vai sendo uma destas obras da obra, porque, depois de feita a obra, ele se modifica. Ele não é mais a mesma pessoa, é uma outra coisa. Aquela obra o transformou. Ele pode não perceber, porque não obrigatoriamente ele se transformou radicalmente, mas ele vai se modificando a cada obra realizada. Ele é um outro indivíduo.

[...]

E a criação não é criar apenas um objeto bonito, bem feito, uma obra prima, é criar uma interconexão, interatividade com tudo, isto é a maior criação da arte.

RODRIGO – Quando você está efetivamente construindo um objeto, pensa muito e reflete muito sobre o papel da arte, o significado dela e as relações que ela traça com outras coisas? Não acaba no objeto, não começa no objeto, as coisas são uma rede de relações infinitas...

MEGUMI – É uma teia.

RODRIGO – É uma teia enorme e, em muitos casos quase que de forma desordenada, sem uma ordem, necessariamente, mas ela tudo alcança. Muito parte da construção efetiva de um objeto. [...] Como funciona isto? Porque você tem um poder de síntese, de forma, muito forte.

SANDRA – Tem elementos que se repetem.



RODRIGO – Tudo isto na cabeça, quando você senta para trabalhar, isto escapa como? Ou não escapa? A mão fala antes do pensamento?

MEGUMI – Eu acho que trabalho num estado em que não tenho muita consciência do que estou fazendo. O fazer, para mim, é muito comum, de repente, eu estar fazendo alguma coisa e a coisa desarma, porque eu não estou muito consciente. Mas também não estou pensando naquilo que eu quero fazer. Não é uma coisa muito dirigida. Vão surgindo situações que vão fazendo. Esta síntese também não é uma coisa procurada. A síntese está na própria coisa [...] Por exemplo, eu tenho um trabalho que se chama *Espássaro*. É uma homenagem a Brancusi. [...] Chama-se *Espássaro*, porque, no fundo, é pássaro no espaço. Esta é uma vontade de pensar que o pássaro no espaço lembra um pouco uma coisa de estar livre para voar, livre para ir para qualquer lugar [...]

RODRIGO – Estas peças vêm em série?

MEGUMI – São cíclicas. As peças vão e vem. O meu trabalho o tempo inteiro vai e vem, do começo ao fim. Não tenho nenhuma criação especial, ele está sempre indo e vindo. Não sei se o primeiro é o primeiro ou é o último [...] O tempo para mim, o antes, o meio e o depois... O tempo é um assunto muito importante para mim, na questão da arte. Uma das questões que coloco é que se você disser que tira um milionésimo de instante em um segundo, agora, já é futuro, e se acrescentar, é passado. Então, onde está o presente? O presente é um limite virtual entre o passado e o futuro. No que você acabou de falar já é passado. Então, quando alguém falar que estamos vivendo o presente, mas que presente? O presente não existe [...] Então, esta coisa do tempo, para mim, é meio simultâneo, é como se tudo estivesse acontecendo em algum espaço que a gente não pensa, porque a nossa cabeça usa o relógio, mas a criança que você era, está aí.

NAOKO – E esta história do Rodrigo [...] Sabe, cinco aninhos e ele perceber o artista criando. O que ficou em você...

MEGUMI - O olhar desta criança é um olhar de um oráculo. Ela viu, ela se encantou e ela professou. É uma profecia. Você hoje é isso aí [...] Não é qualquer um que vai num lugar desses e se encanta desta maneira. Esta criança que foi lá teve esta sensibilidade e percebeu, e você guarda esta sensibilidade até hoje, cada vez mais. [...]

NAOKO – Esse doutorado está sendo emocionante, não é?



[...]

RODRIGO – Sim, parece um reencontro com aquilo que eu construí até hoje. Isto é muito bacana.

MEGUMI – E qual é o tempo? É o passado, o presente ou o futuro? Ele não se mistura? Ele não faz isso?

RODRIGO – É, mas, teoricamente, o meu dilema disso tudo é que tudo é materialmente representado por um tempo sequencial. [...] O tempo sequencial traz à tona o conflito da existência desta simultaneidade, de uma certa organização. O tempo sequencial organiza a simultaneidade que eu trago. Eu trago sequencialidade de uma certa forma para a gente fazer isto aqui. Ele serve para organizar. [...]

MEGUMI – Mas a verdadeira organização, é o simultâneo que nos organiza tudo. Isto não quer dizer um contra o outro. As duas coisas existem. Mas se você pensar, de fato, este tempo que falamos é um tempo abstrato. Este que nós vivemos, esta linearidade. O passado, o presente e o futuro.

RODRIGO – [...] O meu estranhamento em relação ao seu trabalho é que ele tem um mistério por detrás, ele sempre foi muito misterioso para mim. Existe esta síntese, mas existe uma aura de mistério que eu nunca consegui penetrar neste mistério. Para mim sempre foi muito difícil entender como é que isto me atrai tanto.

MEGUMI – Sabe o que eu acho? É que não é só você que se estranha tanto com isto, eu também. Para mim é um negócio meio estranho. Agora, por que eu aceito como tal, como trabalho? É porque, no fundo, este diálogo já existe antes que a gente perceba. Não é um negócio nosso [...] No fundo essas conexões não são invenções da gente, a gente que está dizendo que é. A gente apenas descobre que é. Já está lá [...] Então, quando eu faço um trabalho, mesmo que eu não entenda, eu não me preocupo muito. Tem tantas outras coisas que eu não entendo e que estão acontecendo, que eu não fico preocupado. Eu não quero explicar. Nem pra mim. Mas estão acontecendo coisas que eu nem percebo. Estes diálogos todos estão acontecendo o tempo inteiro. Eu, no fundo, no fundo, acho que eu não sou nem artista direito. Eu sempre tenho dificuldade de me considerar um artista, mesmo fazendo coisas. [...]

NAOKO – Mas, o Rodrigo colocando, eu acho que... eu sinto que ele



[Megumi] faz arte.

MEGUMI – Sabe, tenho um texto que uma hora eu mando para você. É por que eu faço arte [...] Aí eu vou falando, faço arte para me conhecer, quem sou eu, o que estou fazendo, o que estou querendo, faço arte porque tem coisas ali que são interessantes, mas no fim eu falo: pouco ou nada consegui nisto tudo, pelo contrário, é um fracasso. Eu continuo ainda olhando para a matéria e tentando começar de novo alguma coisa, porque até agora consegui muito pouco. É um pouco assim o texto.

Mas, na verdade, o que me interessou foi a travessia e os diálogos absurdos que aconteceram durante o período. [...] Eu fiz uma travessia. Se eu consegui, ou não, possivelmente eu não tenha conseguido quase nada. Mas encontrei caras muito malucos, conversei com eles, teve um diálogo muito interessante. E com a matéria também, foi sempre um diálogo [...]

RODRIGO – Nesta travessia, você saiu do lugar ou ficou no mesmo?

MEGUMI – Olha, eu acho que a travessia já diz, como a própria palavra, é um atravessar uma planície, atravessar um terreno, num tempo e espaço bastante amplo. Foi caminhando. Agora, se melhorou ou piorou, não sei. Mas eu caminhei. E eu gostei da caminhada.

[...]

NAOKO – Quando você [nos] convidou para irmos a Porto Alegre da última vez Rodrigo, na verdade não sei como a gente vai, mas isto é com muita emoção, porque é sempre esta travessia. Quando você convida, ele [Megumi] já vai elaborando o que vai ser feito no dia, no workshop, ou na palestra, mas é uma travessia, e aquilo faz vibrar o coração, a mente, a vontade de falar ou de fazer arte. Isto é o que sempre o impulsiona [...] Ele fala fracasso, mas acho ótimo, porque do que ele viveu se é fracasso ou não, é uma caminhada muito expressiva. Não é melhor nem pior do que ninguém, mas é algo que fez sentido até hoje. Não sei explicar.

[...]

RODRIGO – Como você pensa a ocupação do espaço? Tem alguma preocupação neste sentido? Quando está produzindo ou expondo, há a preocupação com relação a como as pessoas irão acessar o seu trabalho ou isto



não interfere na sua produção?

MEGUMI – Eu não sei o que vai acontecer com o meu trabalho. Eu nunca achei que o meu trabalho fosse para algum lugar. Já fiz trabalhos específicos, mas eu sempre gostaria de colocar a coisa em um lugar em que ninguém espera. Ou seja, poderia ser dentro do mato [...] Um dos trabalhos que vou fazer é dar um curso de escultura, é para o cara que nunca fez escultura, é um curso completamente sem pé nem cabeça. Um dos assuntos que eu gostaria é que o pessoal ocupasse um pouco o espaço, mesmo que não ficassem os trabalhos lá, nem todo mundo gostaria de deixar a coisa jogada no meio do mato. Mas se a gente encontrar uma forma de entrar no mato sem agredir, manter o mato como está, mas fazer uma relação, pendurar coisas, usar o espaço do jeito que está, conversando com as árvores, os animais, tem muitos macaquinhos lá. [...]

Enfim, neste sentido tenho interesse, mas não é no sentido de que os contemporâneos colocam de que tudo tem que haver com tudo, que tem que fazer uma relação após cidade, etc. Esse tipo de pensamento mais elaborado acho que não tenho [...] O Guto Lacaz, por exemplo, fez uma série de trabalhos como um periscópio no prédio da Light, um periscópio gigantesco², e ele tem esta coisa da arte contemporânea.

RODRIGO – Você se diverte trabalhando?

MEGUMI – Eu acho que sim. É uma forma... o meu divertir é cheio de traumas. Eu me divirto, mas estou sempre tentando me safar daquela dor de não servir para nada, sabe. De ser meio... afinal, tu estás fazendo o que nessa vida? É meio assim [...] Eu posso não ser dos mais alegres, mas, na verdade, acho que a arte é uma coisa brincante, que deve ser brincante. É brincadeira. É como uma criança. Eu faço as minhas coisas me divertindo com isto, mas é uma diversão muito pessoal, então eu fico muito procurando literaturas para encontrar relação com as coisas [...] Esta árvore, para mim, se eu te mostrar o texto que escrevi do que é uma árvore para mim, é a referência de todas as coisas boas na minha vida, era um lugar onde explodia tudo. É perigoso, você pode cair se ficar brigando com outro em cima. Então, era um lugar de paz, que dava certo as coisas que a gente conversava, um ajudava o outro. [...]

RODRIGO – De alguma forma, a visão do público interfere no seu trabalho?

MEGUMI – Eu não sei, porque, na verdade, não sei o que significou



para os outros. Não tenho nenhuma clareza disso. O que significou. Muito pouca gente falou sobre o meu trabalho e os que falaram foi aquelas coisas, gostei disso ou daquilo, ou coisa parecida, era mais uma relação social do que qualquer outra coisa. [...]

RODRIGO – Ele vem mais como uma etapa do processo de todas as suas reflexões e pensamentos e da sua relação com o outro. Ele é mais um elemento nesta teia.

MEGUMI – Eu acho que as coisas que fui vivendo tem mais a ver do que o trabalho; fez isso ou fez aquilo. Eu não sei possuir objetos, sabe? Tem pessoas que possuem objetos, levam a sério. As minhas peças estavam enterradas, jogava fora, era meio assim. A Naoko, às vezes, pegava uma e ia vender para pagar as contas. Era meio assim.

SANDRA – Megumi, referente à pergunta do Rodrigo, você não acha que o diálogo até um pouco mais intenso que muitas vezes se estabeleceu, de alguém que via o seu trabalho, alterou de certa forma, não é? Porque se surge o diálogo, quantas vezes você teve uma experiência.

NAOKO – É. Ele não passa ileso à essas relações.

MEGUMI – Deve ter tido, mas eu não percebo. Deve ter, sem dúvida. A primeira coisa que eu vejo é que o leitor é, sem dúvida, um coautor [...] Quem lê o trabalho de um artista está criando uma nova abrangência da obra. Por isso que eu digo que o leitor é uma das obras da obra. Ele recria situações que o artista, às vezes, não pensou. Mesmo que o artista concorde ou discorde. Ele está vendo e ele está criando uma interpretação sobre aquilo. [...] Mais do que isto, eu acho que ele alterou o próprio objeto de alguma maneira. Isto é uma riqueza.

RODRIGO – O seu trabalho, eu vejo isto, tem muito de uma poesia tipo um *haikai*, a precisão dele, ou de um micro conto, assim. Existe todo um poder sintético nele. Eu posso me referir a ele assim?

MEGUMI – Não sei. Para mim é uma honra, porque eu acho o meu trabalho muito sujo, muito complicado, muito cheio de salamaleques grudados...

RODRIGO – E o que sobra para o meu trabalho, então?

MEGUMI – As tuas sementes! Elas têm informações diversas, mas elas são ultra sintéticas, apesar de ser completas em vários sentidos. Acho um trabalho



limpo. Parece que o meu, aparentemente, é mais limpo, mas o seu, você tem uma concisão, e a turma entra no seu trabalho. O meu trabalho, sabe, os japoneses, sabe, você olha para o Zen Budismo, você vai entender aquele negócio, o cara não fala nada, só fica pondo aquela coisa e parece que está tudo ali. São pouco explicativos. É falta de generosidade. Você vai ler o Zen Budismo... o grego já explica, mas o zen budista, você fica naquela situação e não entende o que ele quer dizer com aquilo, o que ele quer dizer com aquele negócio.

[...]

Acho que este lado que você diz que o meu trabalho é sintético, acho que tem um pouco deste arquétipo meio budista, meio não explica nada e parece que está lá. Mas eu não sou budista não, não tenho esta profundidade que os caras têm. O meu negócio é mais... eu consegui sobreviver e ainda não morri, até agora. E consegui, de alguma forma, uma travessia meio complicada, mas eu gostei da travessia.

NAOKO – Mas tem os arquétipos, não é? Por mais que você diga agora, verbalmente, aquilo que você é, não estou dizendo que você esteja mentindo, mas existe, por trás disso tudo, algo que, quer queira, quer não, você é um descendente...

MEGUMI – Deve existir. Não é uma coisa perseguida. Porque nós, no Ocidente, nós queremos nos apropriar da consciência, da inconsciência de tudo. Mesmo a psicologia junguiana, senão você não é você. No Japão ele diz: você já é. Não está percebendo, mas você já é. Mas como se eu não estou sacando nada? Então, tem este tipo de coisa.

RODRIGO – Sobre a relação do seu trabalho com o meu, sobre o tipo de narrativa que você tem, e o tipo de narrativa que eu tenho [...], por que tenho você como uma das minhas principais referências? A resposta: isto não é para explicar, é para sentir. É isso, a relação que eu tenho com o seu trabalho não é uma coisa que se explica, necessariamente, e sim que se sente. Só fui compreender o seu trabalho quando pude sentir o material, que foi quando comecei a fazer cerâmica.

MEGUMI – Você fazendo, não é?

RODRIGO – Eu fazendo. Fazendo comecei a ter a dimensão do porque aquilo lá me tocou tanto. Aquilo me tocou, aquela imagem me tocou, e aquela imagem me questionou coisas que não sabia responder. Só fui aprender a responder um pouco mais sobre elas na medida em que fui me inteirando deste



lugar onde aquela imagem estava.

NAOKO – Olha só! É tão bonito isto que o Rodrigo está colocando.

RODRIGO - Uma pergunta que é muito capciosa: como é que você vê o humor, hoje, na arte? Ou a falta dele?

MEGUMI – Eu acho que o humor, não só hoje, o humor sempre foi alguma coisa muito inteligente. Tem muito a ver com a criança. A criança não tem o humor do tipo que os humoristas fazem, mas a criança é bem-humorada, ela brinca muito, ri muito, e faz muito. Acho que o humor, não só a falta do humor na arte, porque os artistas começaram a [se] levar a sério demais, como se aquilo fosse uma coisa, assim, cara dura, séria. Acho fundamental o humor. [...] Infelizmente a arte virou esta coisa séria [...] Acho que tinha que ser visto mais pelo lado brincante, mesmo. E o humor é a forma de apresentar a coisa brincante, lúdico e inteligente. Você consegue pegar coisas profundas dando risadas. E acho que o seu trabalho tem isso.

NOTAS

¹ Entrevista reproduzida ao final desse texto.

² O trabalho de Guto Lacaz *Periscópio*, instalado no Edifício da Light fez parte do Arte Cidade II. São Paulo, 1994.

REFERÊNCIAS

BÉNICHOU, Anne. Esses documentos que são também obras..., in: *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 3, nº 6, ano 3, dez. 2013.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber e experiência (tradução: João Wanderley Geraldi), in: *Revista Brasileira de Educação* nº.19, S/D.

GONÇALVES, Flávio. *Documentos de Trabalho*. Texto de curadoria na exposição “Documentos x documentos”, no Instituto de Artes/ UFRGS – PPGAV, 2016.



PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2000.

PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Edição Eletrônica. Vols. I-VI editados por Charles Hartshorne and Paul Weiss (Harvard University Press, 1931-1935); Vols. VII-VIII editados por Arthur W. Burks (Harvard University Press, 1958).

SANTAELLA, Lucia. *La Evolución de los tres tipos de argumento: abduction, induction y deduction*. Universidade Católica de São Paulo, Brasil. Disponível em <http://www.unav.es/gep/AN/Santaella.html>.

SANTAELLA, Lucia. *O método Anticartesiano de C. S. Peirce*. Editora UNESP, São Paulo, 2004.

RACAMIER, Paul-Claude. Sur la fonction du fantasme dans la création artistique et dans la Psychose. In: *Art et fantasme*. Editions Champ Vallon, Seyssel, 1984. (Tradução livre de Flávio Gonçalves).



O DOCUMENTO DE TRABALHO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM FOTOGRAFIA: PRIMEIRO, SEGUNDO OU ALGO ENTRE?

Mariana Duarte

Mestre em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS) (2019). Bacharel em Artes Visuais pela mesma universidade (2016). Pesquisa sobre processos de criação, a transdisciplinaridade das artes visuais e o borramento de suas fronteiras com outras áreas do conhecimento como possibilidades do fazer artístico.

Resumo: O presente ensaio tem como objetivo avaliar os lugares dos documentos de trabalho em meu processo de criação em fotografia, assim como tensionar seus conceitos e seus papéis, procurando ir além da ideia de documento como anterior ao trabalho ou do documento como registro. Apresentando três trabalhos artísticos distintos, busca-se a reflexão sobre as possibilidades da materialidade do documento de trabalho, sobre documento como parte do trabalho final, assim como a existência concomitante do documento e do trabalho artístico. Tais questões dialogam com o papel da fotografia na produção em arte na contemporaneidade como herança da arte conceitual.

Palavras-chave: Documentos de trabalho, *performance*, fotografia, arte contemporânea.

THE WORKING DOCUMENTS IN THE CREATIVE PROCESS IN PHOTOGRAPHY: FIRST, SECOND OR SOMETHING IN BETWEEN?

Abstract: This essay aims to evaluate the places of the working documents in my creative process in photography, as well as to stress their concepts and their roles, trying to go beyond the idea of document as prior to work or the document as a record. By presenting three different artworks, the essay seeks a reflection on the possibilities of the materiality of the working document, the document as part of the final work, as well as the concomitant existence of the document and the artistic work. These issues dialogue with the role of photography in contemporary art production as an inheritance



of conceptual art.

Keywords: Working documents, performance, photography, contemporary art.

Pensar o processo de criação artística acaba por levar, por uma via ou outra, à reflexão de que este é dependente de diversos fatores que contribuem para a sua própria constituição, sendo que de tal processo resultam muitos elementos e experiências que, muitas vezes, não estão visíveis no objeto de arte a ser apresentado ao público. A ideia que nasce no artista depende de incontáveis aspectos e basicamente tudo o que a pessoa viveu, experiencia no presente e tem como expectativa de futuro constrói um acervo particular de visão de mundo que nos torna únicos. Nesse sentido, pode-se recorrer a um acervo interno ou a objetos físicos que existam do lado externo ao corpo do artista.

Do processo criativo nasce um corpo de trabalho que é considerado pronto; entretanto, tal percurso lança mão ou resulta em diversos artefatos que são importantes para a construção da obra e podem ser considerados *documentos de trabalho*.

Da mesma forma que elementos que nos rodeiam participam da concepção de um trabalho artístico, nosso acervo interno exerce suas potencialidades no processo de criação, podendo ser considerado consciente ou inconscientemente; é inegável que componentes inconscientes participam de tais processos, seja na fatura ou em tomadas de decisões, por exemplo. Já os fatores conscientes podem aparecer como lembranças e memórias, elementos buscados nos nossos arcabouços internos de forma voluntária. Podendo não estar de forma explícita no objeto artístico resultante do processo de criação do artista, poderiam esses fatores conscientes ser considerados documentos de trabalho?

Ao pesquisar no dicionário o significado da palavra *documento* encontra-se que se trata de um substantivo masculino, sendo:

“(1) Qualquer escrito ou impresso que fornece uma informação ou prova, usado para esclarecimento de algo; (2) Qualquer elemento com valor documental (fotos, filmes, papéis, peças, fitas de gravações, construções, objetos de arte etc.) capaz de provar, elucidar, instruir um processo, comprovar a veracidade ou evidência científica de algum fato, acontecimento, teoria, declaração etc.; (...) (8) Qualquer objeto, prova, testemunho, etc. que possa servir de confirmação para conferir autenticidade a um fato histórico qualquer.” (DOCUMENTOS, 2018)



Portanto, segundo o significado da palavra *documento*, podemos inferir que documentos de trabalho podem fornecer informações, pistas, provas e esclarecimentos de um trabalho artístico ou processo, podendo ser objetos, materiais escritos, gravações ou testemunhos.

Então, quais são os lugares do documento de trabalho no processo de criação artística? Esses documentos podem estar antes do trabalho artístico, ou ainda vir após o trabalho ser finalizado como registro. Anne Bénichou traz algumas outras possibilidades, como por exemplo, a obra e o documento existirem concomitantemente ou o diálogo entre o documento e a obra serem fundamentais para a ação artística (BÉNICHOU, 2013, p. 177). Partindo desses conceitos, busco avaliar e questionar a origem dos documentos de trabalho resultantes do meu processo de criação de imagens fotográficas e tensionar a participação desses elementos no corpo de trabalho que considero a ser apresentado ao público.

Durante uma fase mais primordial da pesquisa da minha *poiesis*, instaurei o *fluxo de consciência* como método de criação. O fluxo de consciência pode ser definido como uma sucessão contínua de experiências, como um fluxo de pensamentos, sentimentos, imagens, ideias, sensações, concepções, emoções, etc., partindo de um estímulo qualquer e ocorrendo de forma única em cada um por depender de suas experiências prévias como indivíduo em uma determinada sociedade (POPE & SINGER, 1978). Assim, aplico o fluxo de consciência como método de criação, ou seja, registro em um diário de bordo as possibilidades de onde meu pensamento consciente pode ir a partir de determinado estímulo – o registro se dá durante o fluxo dos meus pensamentos, isto é, o registro é o fluxo em si. A partir desses registros o trabalho visual é criado.

Em *Abismo do eu* (Fig. 1), um tríptico fotográfico, o processo de criação teve origem num pequeno texto produzido através do método instaurado com base no *fluxo de consciência* e representa alguns questionamentos que passeavam em meus pensamentos. Esse texto, invisível no trabalho físico, é traduzido por mim em imagem, tornando-se a parte visível do objeto artístico.

E quanto à parte invisível no trabalho apresentado ao público? O fluxo de consciência, transformado em texto, fica como documento de trabalho, parte essencial para o resultado imagético e prova que pode elucidar e acrescentar significados à imagem. É a evidência documental de um pensamento¹. É importante pontuar que, por mais que esteja na forma escrita, o fluxo de pensamento tem como origem o acervo interno a mim. Ele existe fisicamente



como texto, entretanto ele é apenas uma tradução de algo que já existia de forma imaterial. Como negar que pensamentos e questões internas ao artista possam ser consideradas documentos de trabalho? O meu fluxo de consciência é registrado como texto num diário de bordo. Seria então o texto um registro da existência de um documento? Nesse sentido, o documento de trabalho aqui vem antes do artefato artístico.

Os documentos de trabalho podem vir antes ou depois, conforme já discutido, mas e durante a fatura desse trabalho, inerente ao processo? Em *Video games*, é possível perceber que considero o documento de trabalho presente no objeto artístico final, sendo um exemplo desse caso. Aqui o fluxo de consciência também é usado de forma direta para criação da série de imagens. Sem muitas limitações, deixo fluir a concepção de cada imagem, uma depois da outra, anotando no diário de bordo. A imagem final é uma fotografia onde eu (fora da televisão) interajo com minha imagem (eu dentro da televisão) (Fig. 2). O resultado é uma sequência narrativa composta por fotografias encenadas frutos de dois momentos: para cada uma das cinco imagens, primeiro fotografo o eu que ficará “dentro” da televisão. Passo a imagem para a televisão e fotografo minha interação com esse eu já representado.

O trabalho *Video games* também remete a uma narrativa em abismo. De certa forma, o próprio fluxo de consciência se dá em abismo; é característica desse processo mental infinitas ramificações de pensamentos. Tendo o trabalho se originado, conceitualmente, através do meu fluxo de consciência, já reside aí uma aproximação com a *mise en abyme*.

As imagens se compõem em níveis narrativos que dialogam entre si: a imagem dentro da televisão dialoga com a imagem fora da televisão. Os signos e o sistema simbólico presentes no nível mais “profundo” do abismo fazem referência à narrativa como um todo. A presença da minha imagem em ambos os níveis das fotografias proporciona a reflexão especular, remetendo ao que Dällenbach considera sobre *mise en abyme* - qualquer espelho interno refletindo a narrativa como um todo por duplicação simples, repetida ou ilusória (DÄLLENBACH, 1989).

Ao analisar o processo de criação deste trabalho, posso afirmar que a imagem que é reproduzida na televisão é uma fotografia que participa do trabalho final, mas ela não existe como trabalho se exposta somente ela (Fig. 3). O trabalho existe na interação entre as duas imagens da minha pessoa. Essa fotografia que foi



realizada previamente para ser usada para compor o trabalho final existe como imagem em um banco de dados e é fruto do processo de criação de *Video games*, dessa forma, considero essas imagens que são usadas para serem reproduzidas na televisão nesse trabalho em questão como documentos.

Por se tratar de *mise en abyme*, vejo aproximações desse trabalho com a produção artística de Marilice Corona. A artista trabalha a autorreferencialidade do meio pictórico assim como a autorrepresentação (Fig. 4), de forma a constituir uma metalinguagem. Também considero meu trabalho metarreferencial, de acordo com o conceito trabalhado por Wolf. Segundo o autor, a metareferência ocorre quando a autorreferência pode ser entendida como uma prática significativa que cria um sentido autorreferencial, que elícita um *processo cognitivo* ou de *reflexão* sobre si próprio, sobre outros elementos do sistema ou sobre o sistema como um todo (WOLF, 2017, p. 299). Uma vez que em *Video games* é possível identificar que existe a fotografia (sendo reproduzida na televisão) dentro da fotografia que é o meio do trabalho final, pode se configurar a metarreferência.

No que tange ao significado dos documentos de trabalho na produção de Corona, a artista afirma que estes possuem uma energia vital e geradora da obra e que são capazes de nos colocar em “certa disposição de alma” (CORONA, 2009, p.68). Em *Pintura Latente*, Marilice utiliza a fotografia como documento de trabalho, e ainda afirma que:

“A fotografia, habitualmente, ocupa em um processo de pintura um espaço anterior ou posterior à obra. Dito de outro modo, ou ela é utilizada como imagem de referência que dá partida à pintura, ou é o registro da pintura acabada com o objetivo de catalogação futura. Nos processos de inversão, por exemplo, entre negativo e positivo, ela passa a atuar também no meio do processo. O espaço expositivo é fotografado; a imagem fotográfica é invertida em ‘negativo’ e impressa; a pintura é realizada em negativo (...); a pintura em negativo é fotografada; a fotografia da pintura é novamente invertida no computador, e surge então uma fotografia invertida da pintura em positivo.” (CORONA, 2009, p. 70)

Nesse sentido, percebemos os documentos de trabalho e obra no processo de criação de Corona sofrendo alternâncias; ora o documento gera um trabalho, ora o trabalho gerado torna-se documento para o próximo trabalho.

“As representações em abyme encontram um terreno fértil quando se estabelece um território partilhado entre pintura e fotografia. O ato de alternar, durante meu processo de trabalho, pintura-fotografia-pintura-fotografia... e deixar que essa alternância apareça na obra acabada cria uma incerteza no que diz respeito às nossas concepções de origem, de matriz. (...) A ideia de modelo, referência ou ponto de partida para a representação torna-se oscilatória.” (CORONA, 2009, p. 160)



Dessa forma, seu trabalho em pintura depende de uma fotografia prévia, que é considerada documento de trabalho, para a sua existência e desdobramentos posteriores. Esta pintura também pode servir de documento para futuros trabalhos. Também é possível perceber, como em *Video games*, o documento no meio do processo, com seus signos presentes no trabalho final a ser apresentado. Entretanto, assim como vejo em meu trabalho, a primeira fotografia que origina a primeira pintura de Marilice Corona é claramente essencial para o trabalho final, porém esta isolada não funciona como trabalho, já que sua intencionalidade foi a de registro para uma futura pintura.

Conforme Corona menciona, alguns documentos de trabalho são resultantes do registro de uma obra pronta. O registro de uma pintura acabada, do espaço expositivo, de uma escultura ou o registro de uma *performance*. Meu trabalho poético envolve a presença do (meu) corpo através da *fotoperformance*, que pressupõe a realização de uma ação exclusivamente para o meio fotográfico. Nesse sentido, a fotografia é o trabalho que escolho apresentar ao público, como por exemplo, na Fig. 5, trabalho em *fotoperformance*, *Sem título*, que integra o livro de artista *Deslizar à vontade de uma coisa para outra* (2016).

Nesse trabalho, escolho executar uma ação – traçar o contorno do meu corpo – e avaliar uma implicação não óbvia. O resultado é uma sequência fotográfica que constrói a narrativa da execução da ação. Entretanto, embora seja uma ação pensada e feita para o meio fotográfico, e não para ser apresentada em público, não se pode negar que a ação de fato ocorreu. A experiência do processo de delineamento do meu corpo, junto à folha branca de papel, com um pedaço de carvão na mão, ocorreu.

A arte conceitual, influenciadora da arte contemporânea, veio a repensar o caráter de a obra vir previamente ao documento. Um exemplo foi o surgimento da *performance* e sua exploração no campo da arte, sendo que tal arte efêmera se perpetua através dos registros – além da impressão e memória que causa em seus observadores. Conforme Anne Bénichou (2013, p.179), nesse tipo de trabalho artístico é recorrente a concomitância da obra e de sua documentação, sendo comum que algumas *performances* sejam idealizadas e encenadas para registro fotográfico ou fílmico. Um exemplo é o trabalho intitulado *Eye Body* de Carolee Schneemann, que foi performando de forma privada para produzir fotografias como trabalho final. Nesse sentido, Bénichou afirma que não há como distinguir o momento da ação performática de sua documentação, sendo que estas ocorrem, de fato, concomitantemente.



Assim, vejo meu trabalho *Sem título* (Fig. 5) apresentando simultaneamente características de um trabalho em *performance* e de documentação dessa ação, mesmo que esta tenha sido planejada para se dar somente para o meio fotográfico; vejo essa simultaneidade como uma qualidade que confere potência a trabalhos de *fotoperformance*. Por essa razão, me posiciono em não abordar uma oposição entre a *performance* executada ao vivo e a fotografia ou vídeo – que trata do vestígio –, concordando com Bénichou.

Portanto, diversos são os elementos que participam de uma ação criadora e diversas podem ser as origens dos documentos de trabalho que participam desse processo. Penso o documento como algo prévio ao físico, como memória, como força vital geradora, como explica Marilice Corona, vindo de um ato consciente através de um método de fluxo de consciência, como em *Abismos do eu* (Fig. 1); ou o documento participando do trabalho a ser apresentado ao público (*Video games*, Fig. 2), onde ocorre um diálogo e uma oscilação entre documento e trabalho artístico; ou, finalmente, o documento existindo concomitantemente com o trabalho artístico, exemplificado na *fotoperformance Sem título* (Fig. 5). O trabalho em cima desses conceitos é uma via de tensionar teoricamente minha produção artística, assim como o papel da fotografia na arte contemporânea.

FIGURAS



Fig. 1 Mariana Duarte: *Abismo do eu*, 2016.





Fig. 2 Mariana Duarte: *Video games*, 2018, 45 x 70 cm cada fotografia, série fotográfica.

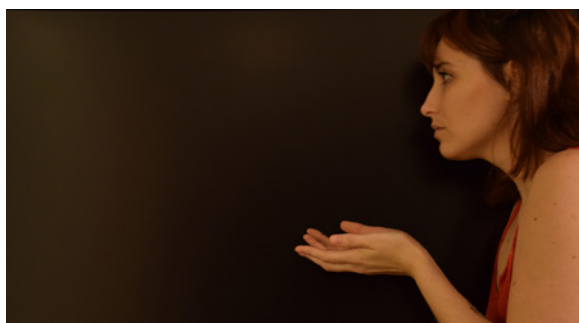


Fig. 3 Mariana Duarte: Documento de trabalho de *Video games*. 2018





Fig. 4 Marilice Corona: *Pintura Latente*, 2007, 70 x 140 cm. Fonte: CORONA, 2009.



Fig. 5 Mariana Duarte: *Sem Título*, 2016.



NOTAS

¹ A imagem desse texto foi omitida por decisão da autora. Trata-se de um texto muito particular e de ordem privada.

REFERÊNCIAS

BÉNICHOU, Anne. Trad. Flávio Gonçalves. Esses documentos que são também obras... *Revista-Valise*, n. 6, v. 3, 2013.

CORONA, Marilice. *Autorreferencialidade em território compartilhado*. 2009. 282 f. Tese (Doutorado em Artes). Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2009.

DÄLLENBACH, L. *The Mirror in the Text*. Cambridge: Polity, 1989.

DOCUMENTOS. *Dicionário online Michaelis*, 28 set. 2018. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/documento/>. Acesso em: 28 set. 2018.

POPE, Kenneth S.; SINGER, Jerome L. (ed). *The Stream of Consciousness: Emotions, personality, and psychotherapy*. Nova Yorke: Plenum Press. 1978. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=_23SBwAAQBAJ&lpq=PA3&dq=stream%20of%20consciousness%20visual%20arts&pg=PR5#v=onepage&q=stream%20of%20consciousness%20visual%20arts&f=false>. Acesso em: 29 ago. 2018.

WOLF, W. *Metafiction and metamusic: Exploring the limits of Metarreference*. In: Bernhart, Walter (ed.). *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf* (1992–2014). Boston: Brill Rodopi. 2017, p. 295 – 316.



DOCUMENTOS DE TRABALHO: OBJETOS E LEMBRANÇAS

Elias de Andrade

Artista visual, Londrina-Pr. Mestre em Poéticas Visuais pelo programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Exposições na Galeria DeArtes – UFPR/ Curitiba, Sesc – Foz do Iguaçu e Galeria Municipal de Caxias do Sul. Experiência como professor no ensino formal e informal. Membro do coletivo de artes cãosemplumas.

Resumo: Discorro neste texto sobre os documentos de trabalho nomeados *coisas de trás* como experiências que são guardadas na memória e revisitadas no processo de criação. A memória é um motivador para este estudo, a investigação sobre ela se dá aqui tanto pelo desenho quanto pelo texto. O desenho é a linguagem escolhida para representação e forma de conhecimento que se dá pelo embate entre sujeito, matérias e ferramentas utilizadas em tal momento. Ao redor é para onde olhamos e este proporciona acionar na memória alguns locais já visitados.

Palavras-chave: Documentos de trabalho, Desenho, Memória, Processo de criação.

WORKING PAPERS: OBJECTS AND MEMORIES

Abstract: This text discusses about related work documents such as the experiences that are stored in memory and revisited in the creation process. Memory is a motivator for this study, an investigation about it is here both by drawing and by text. Drawing is a language chosen for the representation and form of knowledge that is given by the clash between the subject, the materials and the tools used in a given moment. *Around* is where we look, and this allows one to activate in memory some already visited places.

Keywords: Working Papers, Drawing, Memory, Creation process.





Figura 1. Elias de Andrade. *Caderno*. Grafite e caneta esferográfica sobre papel. 21 x 30 x 0,18 cm. 2019.



Figura 2. Elias de Andrade. *Descascar laranjas*; Desenho: grafite sobre papel; Fotografia; 30 x 155 cm; 2018.





Figura 3. Elias de Andrade. *Deslocar para apagar rastros*. Nanquim e grafite sobre papel; 100 x 210 cm; 2018.

O presente texto¹ relaciona coisas de trás, as quais entendo como objetos propulsores para o processo de criação e também como experiências que são guardadas na memória, e que são nomeados aqui como documentos de trabalho. O limite entre documento de trabalho e obra a ser exposta é tênue. Os documentos caracterizam-se pelas referências próximas ao artista e este ao deslocar-se carrega consigo algo de suas experiências e confronta-se com outras em outros locais.

Retorno aos objetos de pesquisa que me foram propulsores para que este estudo tomasse corpo, tais como cadernos de desenho, a relação entre imagem e palavra, o desenho como motor de tensão para a investigação do bidimensional - seja em gravura, pintura ou escrita. Faço esse retorno pois são experiências importantes e somente depois de um tempo - talvez de espera ou de olhar afastado - começo a estabelecer relações a partir desses elementos.

O caderno é um instrumento que me acompanha pela solidão; vejo que há algo de companheirismo nesse objeto (Figura 1). Essa afirmação me faz lembrar daqueles que levei ao Japão em uma viagem em busca de trabalho, onde registrava letras tortas e imagens distorcidas. Durante a graduação em artes visuais o caderno continuou como objeto de investigação do desenho, mesmo as frases ou pequenos textos relacionavam questões sobre como olhar para o corriqueiro - aquilo que está ao redor - assim, desenho e palavra somam-se. Posso dizer que nesse instrumento experiências são registradas de modo a querer guardar alguma coisa a qual posteriormente posso retornar, pois registrar é um meio de assegurar a memória e de apropriar-se de determinado instante que nos foi importante. Os cadernos de desenhos não seguem uma ordem específica, alguns são originados como trabalhos outros não. Todavia, há desenhos que abarcam o objetivo e outros que impulsionam, no sentido de projetar impulsos para trabalhos futuros.



A ação como motor para seguir adiante – entendo dessa maneira o desenho e também as relações que são aprendidas pelo fazer, em que as palavras não dão conta da retenção do conhecimento prático. Entendo o desenho como um conhecimento que sempre se acumula e se reorganiza mais e mais a cada realização e não um conhecimento estagnado pela memória automatizada. O desenho alimenta-se das ações corriqueiras que guiam nossas mãos sobre o indeterminado. Por exemplo: a ação de retirar o caderno da mochila é um gesto potente para o ato de desenhar.

Ações corriqueiras são manipuladas e observadas como instrumentos que se dão pelo fazer, por determinado embate entre sujeito - matéria - ferramentas. Coar café é um exemplo dessa ação e foi justamente nessa ação que percebi o quanto meu processo de criação está envolvido tanto com a manualidade quanto com esse embate entre sujeito e seu contexto. Em uma ação corriqueira aprendemos a olhar o mundo. Observar alguém manuseando uma ferramenta gera certo fascínio por aquela ação. A primeira tentativa de fazer semelhante é geralmente um fracasso, pois essa mesma ação necessita de um determinado tempo para ser aprendida - o que se dá pela prática. Desta maneira, o conhecimento é construído de modo particular para cada pessoa. Não há uma precedência exata de como finalizar um desenho.

Caminhar até um local é uma experiência única; fazer novamente o mesmo trajeto torna-se outra experiência. Penso que a singularidade de cada ação esteja nas experiências que nos atravessam, como afirma Jorge Larrosa Bondía: “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (2002, p. 21). Talvez, semelhante a olhar para uma cicatriz que nos remete à sua origem sempre que nos perguntam sobre tal marca.

A experiência acumulada na memória renova-se no fazer como possibilidade de repetição dos movimentos, de maneira a mudá-los sutilmente para acomodações desejadas. Penso em experiência e memória no sentido de que é possível buscar lembranças de acontecimentos em objetos e ações, e em articular o que é selecionado para ser lembrado e o que é lembrado de modo involuntário. Estes últimos, muitas vezes, surgem de fatores externos.

Nkem observa Amaechi descascar batatas, vendo a casca fina formar uma espiral translúcida.

“Cuidado. Você descasca tão rente”, diz.



“Minha mãe costumava esfregar casca de inhame na minha pele se eu tirasse muito inhame com a faca. Levava dias para parar de coçar”, diz Amaechi com uma risadinha (Adichie, 2017, p. 40).

Nessa passagem, a escritora Chimamanda Ngozi Adichie narra fatos corriqueiros que remetem a lembranças diferentes das duas personagens. Ao acessar a memória, da maneira que for, encontro recorrências e apontamentos no que faço hoje. Desta maneira, percebo que algumas coisas que me interessam são constantes. A faca, por exemplo, é um instrumento comum; a mesma faca que corta os legumes é aquela que limpa o peixe na beira do rio. Não a mesma, talvez, mas é uma faca. Para limpar peixes é preciso uma faca pontuda, pois é preciso espetá-lo em determinada parte e seguir cortando-lhe o couro. Em uma aproximação com o desenho, como não enxergar traço e risco nessa ação? Entendo que esses conhecimentos pareçam distantes da pesquisa, mas são aprendizados que contribuem para que o desenho enquanto manipulação de ferramentas possa estar presente como incisão sobre o papel.

Fiz desenhos das facas que peguei emprestadas de amigos². O desenho *Descascar laranjas*, 2018³ (Figura 2) surgiu da necessidade de devolver as facas emprestadas, assim registrar e representar o que não teria mais. Parece que algum sentimento de nostalgia antecipatória age no sujeito quando ele sabe da partida de algumas coisas que foram presentes até determinado momento.

Esse trabalho faz referência à ação de descascar laranjas enquanto impulsionadoras de gestos únicos. Ao olhar para o refeitório da universidade, percebo que o modo como cada pessoa descasca uma laranja é singular. A faca é um utensílio que me interessa para além de seu uso enquanto ferramenta de corte, embora essa característica incisiva e agressiva não deixa de ser a sua caracterização primordial. Assim, semelhante à criança que desmonta um brinquedo para saber o que há dentro e, na ausência de chave de fenda ou *Philips*, utiliza uma faca com a ponta gasta. Quando eu aproximo descascar laranjas de desenhar, procuro fazer ver que há instantes de primeira tentativa, que se dão pelo conhecimento de tatear as coisas, como no exemplo da criança curiosa com o brinquedo. Tanto a faca quanto a ação de descascar se constituem em documentos de trabalhos que impulsionam a criação. Flávio Gonçalves define documentos de trabalho como realizadores de transportes imperfeitos de histórias a serem realocadas de modo imprevisível e diverso⁴. Esses transportes acontecem corriqueiramente.

Maria José Martínez de Pisón, em seu texto *Salvando as distâncias*, discorre



sobre o fato de o presente não existir enquanto experiência desse momento, mas ser sempre uma lembrança, e “Daí a necessidade de representar, de contar-nos histórias” (Pisón, 2009, p. 24.). Pergunto-me: sobre o que desenho? A resposta demora a se formar. Tomo como exemplo os desenhos de hidrantes (Figura 3) que ficaram fixados durante semanas. Cada encontro com eles perpetuava o passado no presente através de cada traço. Os hidrantes são objetos aparentemente obsoletos e desenhá-los, talvez, seja um modo de insistir na sua existência.

As relações com o desenho necessitam de repetições que se desenrolam no tempo e é nesse viés que vejo a lembrança recontada como a ultrapassagem do presente. Assim como Samuel Beckett fala de seguir adiante e de personagens que, mesmo na mísera condição de viver, continuam suas repetições como uma incisão e insistência em viver e assim prolongam o tempo⁵. Acredito que Maria José Martínez de Pisón refere-se à necessidade de representação e de contar como uma afirmação de que realmente se vive. Se não contamos, parece que não existimos. O desenho conta de algum vazio existente entre o artista e o entorno? E desenhar preenche esse vazio com possibilidades de contar, e contar significa que foi real? Esse é outro ponto do processo de criação que entendo como o lugar de possibilidades que acontecem entre o artista e objeto observado.

Ao recontar estamos acrescentando e retirando, recriando a partir de lembranças. Talvez seja nesse emaranhado de lembranças que a relação entre desenho, escrita, gravura e vídeo se insere. Em meio a todas essas linguagens que se desdobram do desenho, tenho o caderno como local em comum, como depositário de ideias.





Figura 4. Elias de Andrade. *facão*; Nanquim, grafite e guache sobre papel; 42 x 60 cm (cada); 2018.





Figura 5. Elias de Andrade. Série: *morar sozinho*. Grafite e nanquim sobre papel; 21 x 30 cm (cada); 2017 - 2019. Detalhes ao lado.





Figura 6. Elias de Andrade. Frames do vídeo time-lapse *cadeiras e caixas*, 2018. (https://drive.google.com/open?id=1e_s_3iQF6IUQXjcVEDjW8SosGSpX1BmR)



Figura 7. Elias de Andrade. Frames do vídeo time-lapse *palette*, 2017. (https://drive.google.com/file/d/1Xr2UyY9S8xgCvVRyu6X4pz14r63horZ_/view?usp=sharing)



AS COISAS QUE SÃO DOCUMENTOS

Coisas, como um substantivo, sugere um termo amplo; assim, elenco coisas que são documentos de trabalho para o meu processo criativo. Esses documentos muitas vezes estão próximos enquanto suportes para os trabalhos, como uma pista que nos ajuda a chegar a um determinado local. De acordo com a diversidade do entendimento do que é arte, direciono-me pelo documento de trabalho enquanto potência de criação. Anne Bénichou, em seu texto *Esses documentos que são também obras...* (2013), discute obra e documento: “Uma multiplicidade de objetos que circulam no campo da arte de hoje funcionam como documentação em certas ocasiões e como obras em outras; ou ainda podem ser referidos aos dois estatutos simultaneamente” (BÉNICHOU, 2013, p. 173). A mudança acontece de fato no ato instaurador, articulando os documentos como propulsores para trabalhos ou como recorrências passíveis de mudanças.

Recolho objetos e imagens e entendo essa ação como modo de organizar o conhecimento adquirido. Ilya Kabakov, em seu texto *O homem que nunca jogou nada fora* (1977), discorre sobre a separação peculiar do lixo de modo a questionar que o que nomeamos como lixo é imposto por meios externos. Ao desaparecermos, deixamos nas coisas um pouco do que fomos. Desta maneira, a memória está nas coisas. Escolher o que guardar e o que jogar fora é um modo de seleção do que possivelmente seja um documento de trabalho.

A memória auxilia o direcionamento de nossos olhares. Quando percebemos, em meio ao processo de criação, que determinados caminhos ou objetos já estão intrínsecos em nós, conseguimos perceber o quanto do que fazemos são repetições. Por exemplo, o facão usado para cortar as bananeiras na casa de minha avó não é o mesmo que observo há alguns dias para desenhar (Figura 4); nem os martelos e ferramentas da marcenaria, nem os utensílios que ficavam guardados no *monoke* (despensa, no idioma japonês que minha avó falava). Por estar em outra cidade, encontro os mesmos objetos que são outros para a reconstrução de minhas lembranças e possíveis desenhos.

Ao guardar notas de maquininhas de cartão sem saber qual o objetivo para aquela ação, estava apostando que teriam algum sentido um dia. Depois de algum tempo, essas notas foram descartadas. Hoje percebo que guardo etiquetas de frutas e legumes, das quais compro somente uma unidade, e acredito que esteja relacionado ao colecionismo de notas de maquininhas, de observar as impressões em papéis finos, da relação com as xilogravuras em papel arroz. Lembranças são



aqui acessadas, pois, ao morar sozinho, lembra-se mais do outro que no passado esteve perto. A série *morar sozinho* (Figura 5) é o primeiro contato com o desenho de objetos próximos, após a mudança de Londrina-PR para Porto Alegre-RS.

Acredito que, mesmo quando os documentos de trabalho não são utilizados em trabalhos recentes, há algo que os potencializa para direcionamentos futuros. Por exemplo: a casa de estudante em que habito, como uma organização coletiva de que me aproximo e vejo-a como um documento ou um local importante para a criação. Nessa mesma casa, observei dois caixotes sobre duas cadeiras por alguns dias, estavam secando em dias ensolarados. A insistência deles, dia após dia naquela posição, motivou-me a desenhá-los e registrar a ocorrência da passagem do tempo materializada nos trânsitos do artista que está se relacionando com esses objetos por meio do desenho. Essa ação deu origem ao trabalho *Cadeiras e caixas*, 2018 (Figura 6) e ao vídeo de mesmo título. Decidir desenhar não foi instantâneo, mas se deu pela aproximação que se fez pela insistência. O *time-lapse* começou como um registro transversal do trabalho *paleta*, 2017 (Figura 7) e, neste trabalho *Cadeiras e caixas*, o vídeo *time-lapse* é articulado como trabalho a ser exposto junto com o desenho. Entendo essa transição, do registro para o trabalho a ser exposto, como a transformação do documento de trabalho.

Os documentos de trabalho estão próximos e não deixam de ser importantes. Eles possivelmente ficam estacionados em algum local, sejam as coisas em si ou na memória enquanto potências. O sujeito carrega consigo a potência de instaurar a partir do que está guardado, semelhante a recontar histórias e fatos. Entendo que não criamos o novo sem referência.

Olhar para o mundo e ter esse posicionamento é fruto de experiências que são guardadas em algum canto da memória. A partir de nós mesmos olhamos o mundo e este nos olha: assim acreditamos fazer parte dele. Observar ao redor com olhos variados, vez ou outra sonolentos, baixos, vivazes, ou até precipitados, são potências para a criação. De acordo com Ecléa Bosi: “[...] a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações” (Bosi, 1994, p. 46). O passado é acordado com o presente e esse toma formas variadas por meio da criação. Portanto, os documentos são tanto físicos quanto abstratos, já que, ao desenhar, olho para perto, mas esse olhar tem base sólidas em experiências, as quais inundam o presente e premeditam os olhares.



NOTAS

¹ "Este artigo, com modificações, integra a dissertação de mestrado "Desenhos e deslocamentos - memória e objetos próximos", defendida pelo autor em setembro de 2019, sob a orientação do Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS

² Perdem-se muitas facas em uma casa de estudante, amigos que me emprestaram facas: Fernanda, Duda, Bárbara, Rafael, Dalila e Paulo.

³ Esse trabalho foi desencadeado pela proposta na disciplina de 'Processos participativos em arte: a conversa infinita', ministrada pela Prof.a Dra. Cláudia Vicari Zanatta. A proposta na disciplina era de descascar laranjas na tentativa de acionar lembranças de como se aprendeu a realizar essa ação. Pela prática procurou-se chegar à memória de uma determinada experiência. O registro e interação dessa proposta deu-se pelo desenho, pela escrita e pela narração.

⁴ *Fragmentos e transportes imperfeitos: algumas estratégias de formação de imagens*. Manuscrito inédito, 2018, p. 21.

⁵ "O único caminho de volta era adiante e adiante era sempre de volta" (BECKETT, 2012, p.97).

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *No seu pescoço*. - 1ªed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n.19, 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>

BECKETT, Samuel. *Companhia e outros textos*. São Paulo: Globo, 2012.

BÉNICHOU, Anne. Esses documentos que são também obras..., in *Revista-Valise*. Porto Alegre. v.3, n.6, ano 3, p.171-191, dezembro / 2013.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças dos velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.



GENET, Gean. *O ateliê de Giacometti*. 2ªed. 1ªreimpressão. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

GONÇALVES, Flávio. *Fragmentos e transportes imperfeitos*: algumas estratégias de formação de imagens. Manuscrito inédito, 2018.

KABAKOV, Ilya. The Man Who Never Threw Anything Away. in *Ilya Kabakov: Ten Characters*. London: Institute of Contemporary Arts, 1989.

MARTINEZ, Maria José. Salvando as distâncias, in *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v.16, n.26, p.23-27, maio / 2009.



INVOCAÇÕES: ACESSO AOS DOCUMENTOS DE TRABALHO

Mirele de Oliveira Pacheco

Mestra em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica (PPGAV/UFRGS). Graduada em Fotografia (ULBRA). Graduada em Artes Visuais - Licenciatura (Instituto de Artes/UFRGS). É repórter fotográfica e professora de fotografia, em suas pesquisas dedica-se às relações entre arte e internet no âmbito das relações sistêmicas da arte.

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar uma colagem composta por recortes de textos utilizados na abordagem de documentos de trabalho em artes visuais. Na perspectiva da construção teórico-poética as transcrições aqui reunidas reproduzem segmentos de textos originais captados da literatura e escritos de artistas. A metodologia consiste da apropriação, contudo, respeita os autores de acordo com as referências que expressam as fontes. Da mesma forma, alguns trechos são de autoria própria, configurando uma espécie de invocação aos documentos como portadores de mensagens simbólicas e subjetivas. À semelhança de uma escavação, revelam-se tais camadas sequenciais, a fim de explicitar processos do fazer artístico e reflexivo da pesquisadora e artista.

Palavras-chave: Arte contemporânea, Apropriação, Colagem, Literatura.

INVOCATIONS: ACCESS TO THE WORKING DOCUMENTS

Abstract: This article aims to present a collage composed by clippings of texts used in the approach of working documents in the visual arts. In the perspective of the theoretical and poetic construction, the transcriptions gathered here reproduce segments of original texts captured from literature and writings by artists. The methodology consists of the appropriation, however, it respects the authors according to the notes that express the sources. In the same way, some passages are of their own authorship, configuring a kind of invocation to the documents as carriers of symbolic and subjective messages. Like an excavation, these sequential layers are revealed, in order to make explicit the processes of artistic and reflexive making of the researcher and artist.

Keywords: Contemporary art, Appropriation, Collage, Literature.

Escrever sobre abordagens processuais que antecedem ou permeiam o próprio trabalho em arte pode representar uma invocação nem sempre agradável ou fluida. Invocar pode ser um ato carregado de subjetividades dificilmente identificáveis num primeiro plano da percepção. Chamar, rogar, suplicar, irritar,



conjurar, implorar, recorrer. Invocações como forma de acesso às mais caras memórias, invocações como chamamento ao sentir e pensar, pois que só me reconheço sentindo. Como em um oráculo onde posso conjurar propriedades ocultas para que me revelem o que desejo saber, refugio-me então nas palavras escritas e nas reproduções digitais de obras de artistas como Marlene Dumas e Iberê Camargo. Percorro os espaços dispostos nas entrelinhas dos fragmentos que guardo impressos em papel e arquivos digitais.

Verifico nesta análise o fértil território interativo de ocorrências entre a realidade material ou visual de um dado objeto e a subjetividade gerada na interpretação. Uma das principais características é a de apresentar uma interface entre a produção artística e alguns elementos, objetos, referências que a antecedem. Destaco as relações estabelecidas nesta rede entre o corpo de pesquisadora, a tecnologia e a informação. A intenção é abordar um cenário da produção teórica que utiliza, na composição do repertório em artes visuais, a introdução de movimentos de apropriação de outras fontes, produzindo, assim, novos sentidos para a investigação a partir de metáforas que articulam linguagem e compreensão estética. Se há algum poder nos documentos, ele reside menos em algum tipo de valor de registro do que na sua destruição, ou seja, o poder reside na capacidade de subjugação da realidade em prol da construção de um sentido de ficção que os incorpore ao ato produtivo em arte.

No processo de produção, seja poético ou teórico, é preciso recorrer a experiências, sentimentos, percepções e à própria consciência dos fenômenos. Como um desafio, o sentido de escrever sobre o que está guardado aproxima-se de uma espécie de jogo de quebra-cabeças. À semelhança de um território fragmentado em imagens, textos, memórias, emoções, acumulam-se sobre a mesa materiais para anotações, cadernos, blocos de notas, agenda, livros da biblioteca, balas de gengibre, clipes de metal nunca utilizados, pastas e mais pastas contendo papéis. O porta-canetas em madeira pintada e decorado com reproduções de cenas de cinema abriga lápis, tesoura, pincéis... Pergunto-me: para que os pincéis, se não estou pintando?

Ora, eu pinto porque sou mulher. É uma necessidade lógica. Se pintar é feminino e insanidade um mal feminino, então todas as pintoras são loucas e todos os pintores são mulheres. Se toda boa pintura é acerca da cor, então a má pintura é acerca de ter a cor errada. Mas, as coisas más podem ser boas desculpas. Tenho pensado nisso e ocupo muito tempo com esse tipo de imagens e imaginação. Eu pinto porque sou uma mulher religiosa. Eu acredito na eternidade. A pintura não congela o tempo. Ela circula e recicla o tempo como uma roda que gira. Aqueles que foram os primeiros podem muito bem serem os



últimos. Pintar é uma arte muito lenta. Ela não viaja à velocidade da luz. (DUMAS, 1993)

A luz que vem da janela à minha frente avisa que o sol está se pondo. Mais um dia ou menos um na minha tão rabiscada linha do tempo? O tempo parece um fantasma sempre a relativizar o tempo. Como se transporta a experiência do tempo através de distintas janelas que não são físicas? Nada facilmente identificável ou reconhecível, a não ser pela estreita relação com memórias de lugares, pessoas e situações que poderiam estar armazenadas na mente de qualquer um de nós. Composições e enquadramentos que retratam territórios isolados, e mesmo quando há a presença da figura humana o fazem também por fragmentos, imagens difusas, apagamentos...

Nunca esquecido, entretanto, está um pequeno tubo em formato de rolo com uma saliência também cilíndrica na parte superior, encaixada dentro do rolo como um tubo de menor largura; pela saliência é possível girá-lo. A cor externa é amarela com palavras escritas em preto; a cor das bases e dos acabamentos é preta; possui uma abertura em sua extensão vertical, como um corte com uma aba saliente de onde está aparente uma tira de material plástico na cor marrom com alguns pequenos recortes retangulares na lateral. Esse material pode ser puxado, pois está enrolado dentro do cilindro. Na base inferior do cilindro há uma abertura por onde se pode ver o encaixe do seu interior. É o mundo interno que revela as palavras:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor a ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás porque não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras – e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão. (LISPECTOR, 1988)

Na dimensão da minha essência repousam as qualidades sobre meu tempo e minha experiência. No sentido de experiência não me é possível afirmar o que teria surgido primeiro, se as imagens desencadearam as palavras que as designam ou se palavras deram origem às imagens que as acompanham. O que pode ser também um sentido de ambiguidade ou dualidade provocado intencionalmente. Não que as imagens sempre necessitem de palavras para explicá-las ou que palavras devam coexistir com imagens, mas, neste caso afirmam estreita relação e constroem a cumplicidade narrativa que me acompanha.



A narrativa da memória afetiva ligada ao objeto torna-se a potência que eclode no confronto. Há uma persistência em função do olhar romântico girando em torno da recorrente pergunta: será que tudo se esvai restando apenas uma atitude estética?

Ela sofreu tanto da primeira vez que encontrou um cabelo branco! Arrancou-o rápido e, sem ninguém perceber, o jogou ao chão. Percebeu, atordoada, que já estava ficando velha. Ou seria uma acumulação de experiência? Dizem por aí que quando se arranca um fio branco, nascem dois no lugar. Estão quase certos, porque o que aconteceu foi que nasceram cinco outros fios pouco depois. Ela arrancou todos, que voltaram a nascer, acompanhados de muitos outros. Em cinco horas já estava com a cabeça toda coberta de cabelo branco e mal de Alzheimer. (ANDRESSA CE., 2014)

Porque ninguém me prende mais. Continuo com capacidade de raciocínio – já estudei matemática que é a loucura do raciocínio. Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar, pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante – já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante – já que também não é mais. (LISPECTOR, 1988)

Neste instante, visualizo o objeto cilíndrico - é um velho rolo de filme utilizado em câmeras analógicas. Eu o guardo como um tesouro. Não sei de que época nem o que contém sensibilizado em seus fotogramas. O paradoxo é que ao mesmo tempo em que desejo mandar revelá-lo, sinto uma imensa vontade que permaneça inviolável... Por quê? Talvez como um gesto que reflete muito do que o próprio rolo de filme representa para mim.

No momento em que desenrolo a escrita, posso visualizar a construção de camadas sucessivas de manipulações, tenho em mente que os objetos escritos são referências primárias. À medida que eu as invoco, percebo nitidamente algum tipo de relacionamento com elas, então, sou capaz de parar e refletir sobre o tratamento que dispensei a isso em minha pesquisa. Afinal, aqui e agora, este conteúdo é o objeto de pesquisa ou é a própria fonte?

A dimensão da fonte me leva a pensar como pensa uma historiadora, talvez seja uma estratégia interessante, produtiva até! A postura de ser historiadora diante de fontes que pareciam obscuras e arquivadas para perceber sua organização subjacente, bem como a própria postura diante dos documentos. Não é simplesmente como sentar em frente ao computador e ter a segurança de que tudo está ali, disponível. O documento pode ser a raiz, um dado bruto, que necessita ser pensado e amparado por seus pares. Assim, o papel de historiadora



não seria o de contar a história, mas de interrogar o documento. Então, que inquietações surgem desse contato?

Muitas coisas podem ser feitas com imagens desse tipo. Esqueça todas as formas de arte padronizadas. Faça com que não esteja claro, nem mesmo para você. A arte tem sido sempre diferente dos problemas mundanos, e agora você tem que se esforçar para fazer com que tudo fique difuso. Liberte-se de seus espaços. Você não tem que estar em todos os lugares ao mesmo tempo. Você nem ao menos tem que estar em todos os lugares. Divida o seu tempo e deixe que seja em tempo real. O tempo real é encontrado quando coisas estão ocorrendo em lugares reais. Não tem nada a ver com tempo único, o tempo unificado de peças ou música. Tem ainda menos em comum com reduzir ou aumentar a velocidade das ações porque você quer fazer algo expressivo ou trabalhar de uma maneira integradora, formando uma composição. O que quer que aconteça, deve acontecer em seu tempo natural. Já que você está no mundo real e não na arte, jogue o jogo pelas regras reais. Trabalhe com o poder ao redor de você, e não contra ele. Isso faz as coisas serem muito mais fáceis, e você tem interesse em realizar as coisas. (KAPROW, 1966)

Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. (LISPECTOR, 1988)

Queria poder guardar um pedaço, um punhado, um pouco de tudo.
Eu preciso fazer alguma coisa a respeito disso. Já é o quarto dia que vivo o mesmo dia.
Eu tenho a sensação de que o que eu ia dizer eu já disse antes.
Eu lhe diria que horas são, mas briguei com o tempo. O maldito não me esperava.
Até que descobri que nem tudo podia ser guardado, nem tudo se podia ter um pedaço, um punhado, um pouco, um nada. Nem tudo lhe pertencia, nem tudo lhe era controlável.
Deixou solto. (ANDRESSA CE., 2014)

Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. E no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é. (LISPECTOR, 1988)

Neste agora do é, os trechos apropriados oferecem elementos para a articulação de relatos em formas e sentidos que são determinados no momento da leitura, portanto, pode ser considerada característica de um processo relacional encontrado na proposta referenciada pelos documentos de trabalho. As dinâmicas envolvidas nos processos de produção de sentidos são facultadas pela estrutura utilizada em blocos de informações que constituem os textos apropriados sobrepostos em sequência. Interconectados pela assinatura de cada um de seus autores contribuem, assim, para configurar uma imagem mental.

Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no



ponto tenro e nevrálgico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida. Não pinto ideias, pinto o mais inatingível “para sempre”. Ou “para nunca”, é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão com a palavra. Palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo da fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente viva. (LISPECTOR, 1988)

Eu, aqui, uma passiva observadora a transitar entre escolhas, na profusão de informações e expressões estéticas. Posso recombina, diluir, destruir, recriar. Posso interpretar e, contudo, não chegar a conclusão alguma. Trata-se de uma relação com aproximações e distanciamentos do objeto, na qual a dimensão de causa e consequência opera na direção de um território de experiências participativas. É sempre o retorno da experiência, a reexperimentação de algo que está por vir. Essas tensões podem ser um tanto incômodas, entretanto, a arte necessita de atritos para ser compreendida. Desvios, contradições, diferenças são aspectos convergentes como pontes construídas para aprofundar o caráter especulativo deste exame “documental”.

Neste sentido, o ato de trazer à tona, de jogar luz sobre esses dados transforma-se em processo proativo de transferência de conhecimento, e que não é, necessariamente, dependente de um contexto, mas portador de uma estrutura diferenciada. O tempo de contato e o território da experiência constituem os veículos da estrutura, operam como um médium entre a fonte original e seu ponto de chegada. O conteúdo que se modifica no transcurso é uma incógnita, será desvelada somente no movimento narrativo da pesquisa artística. Poderíamos dizer que, modificados, tais documentos adquirem um conceito expandido de documentação; muito provavelmente, constituem recursos complexos, carregados de ambiguidades e dicotomias. Articulam e dispõem a interdependência de seus desdobramentos, situando o documento como um dado simultaneamente material e mental. Assim é que atuam na interação com a realidade ou uma fronteira entre realidade e subjetividade; na articulação da linguagem como elemento que permite a ocorrência do processo de comunicação, de fato, pela codificação de sinais abstratos.

Olhar para os sinais era como ver a minha vida retornando a mim de uma forma e conteúdo que eu jamais imaginara. Imagens da infância foram as que mais se revelaram. Acessei tais coleções de memórias emolduradas por intempestivos questionamentos. Seriam eles o início ou o fim da prospecção de uma imagem? Minhas duas avós gostavam imensamente de fotografar as festas de família ou de



simplesmente flagrar os netos brincando no pátio. Mais tarde, e já na faculdade, então, é que fui descobrir que mantinham suas câmeras muito bem guardadas, em um local inalcançável por nós, pequenas crianças “arteiras”. Lembro que senti um imenso alívio ao retornarem cenas à minha tela mental, como fotogramas as memórias se aglomeravam e se embaralhavam, mas com nitidez eu pude perceber de onde vinha tamanha paixão. Eu amava aquelas duas avós, fizeram parte de toda minha infância, carinhosas cada uma a seu modo, amorosas e cuidadosas. Registraram etapas da minha vida que eu não conheceria se não tivesse acesso aos incontáveis álbuns de fotos que se espalhavam pelas gavetas, e aos quais tínhamos acesso como se fosse um evento – estar com as mãos limpas e sentar na presença de uma delas para folhear os álbuns.

Aconteceu então que, décadas depois, eu estava graduada em Fotografia. Encaro a fotografia como um estilo de vida, além da profissão. Minha essência é de artista. Sou imensamente grata a esse legado afetivo, creio que por isso mantenho o tal rolo de filme à minha mesa de trabalho. Ali dentro existem memórias que eu posso desconhecer ou nem mesmo ter participado, na verdade, não conheço a origem nem a época deste rolo. Prefiro manter a expectativa envolvida em minhas imagens mentais. Um dia, talvez, elas sejam reveladas a mim.

Tal formato de apresentação leva a pensar sobre as possibilidades de estruturar imagens por meio de textos a partir de perspectivas diversas, a fim de realizar uma leitura dessas histórias concebidas como pessoais. Analisando um conteúdo tão específico de trabalho, como os documentos, a intenção vai além da mera reprodução ou apropriação de palavras ou imagens. Há, principalmente, um interesse no modo de sobreposição de sentidos que emergem do material utilizado. Impressos ou virtuais, os elementos simbolizam um canal de investigação através do deslocamento e da descrição que imprime um sentido novo. Enunciam a probabilidade da subversão para além do que a narrativa poderia conter nos limites de seu enquadramento.



REFERÊNCIAS

ANDRESSA CE.. Blog *Histórias nem tão reais nem tão fictícias*. 2014. Disponível em <https://historiasnemtaoreais.com/>

DUMAS, Marlene. 1993. O conteúdo pode ser acessado em <https://culturavisualqueer.wordpress.com/2010/07/15/marlene-dumas/>

KAPROW, Allan. *Como fazer um happening. Assemblage, Environments and Happenings*, 1966.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Editora Rocco, 1988. Disponível em <http://lelivros.love/book/baixar-livro-agua-viva-clarice-lispector-em-pdf-mobi-e-epub/>

ONLINE

<https://culturavisualqueer.wordpress.com/2010/07/15/marlene-dumas/>

<https://www.marlenedumas.nl/>



AS INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS NAS AÇÕES SOCIOCULTURAIS DE EMPRESAS NA ZONA PORTUÁRIA DE PELOTAS

Leonardo de Jesus Furtado

Mestrando do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas, especialista em Artes Visuais pelo SENAC EAD/RS (2012), possui graduação em Design Gráfico pela Universidade Federal de Pelotas (2003). É membro fundador do Grupo C.D.M. – Centro de Desintoxicação Midiática. Tem experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: desenho, instalação, coletivos, intervenção urbana e ativismo.

Resumo: O artigo realiza um estudo de caso do muro do Terminal de Toras do Porto de Pelotas que se transformou em um espaço de arte a céu aberto. As intervenções artísticas estão vinculadas a um projeto de arte pública que levanta questionamentos e críticas sobre a associação da arte com objetivos comerciais de grandes empresas.

Palavras-chave: Pelotas, Porto, Arte Pública, Arte Urbana, Muro.

ARTISTIC INTERVENTIONS IN SOCIOCULTURAL ACTIONS OF COMPANIES IN THE PORT ZONE OF PELOTAS

Abstract: The article carries out a case study of the wall of the Log Terminal of the Port of Pelotas that has become an open space art space. The artistic interventions are linked to a public art project that raises questions and criticisms about the association of art with commercial objectives of large companies.

Keywords: Pelotas, Port, Public Art, Urban Art, Wall.



Percorrer as ruas da cidade de Pelotas é se deixar surpreender com as manifestações artísticas que podem ser encontradas em determinados locais, mas a proposta desse artigo é ir além das sensações percebidas nos trajetos cotidianos e propor um pensamento crítico das relações dessas práticas artísticas com o urbanismo e a arquitetura da cidade. Como objeto de estudo será usado o muro do Terminal de Toras do Porto de Pelotas, que é vinculado às ações socioculturais das empresas Sagres e Celulose Riograndense.

O artigo tem como principal questão saber como se desenrolam as relações da arte com a produção do espaço urbano na cidade de Pelotas. Além disso, tem como objetivos específicos caracterizar e definir o que se chama de arte pública e de arte urbana e analisar o trabalho dos artistas que intervieram no muro da zona portuária. Procurou-se embasar teoricamente este texto com referências relacionadas com o assunto abordado, sendo realizada uma pesquisa documental e, do mesmo modo, procurou-se saber a opinião de alguns atores envolvidos sobre as intervenções artísticas.

Primeiramente, comenta-se sobre a área da cidade onde o estudo de caso desse artigo aconteceu, o Bairro Porto. Posteriormente, será discutido, com opiniões relevantes, sobre a diferença entre o que é caracterizado como arte pública e o que é caracterizado como arte urbana, e evidenciar os principais tipos de arte urbana que se encontram na cidade de Pelotas. E, por fim, serão feitas as considerações sobre as intervenções artísticas realizadas no muro do Terminal de Toras do Porto de Pelotas.

O CONTEXTO: A ZONA PORTUÁRIA DE PELOTAS

Antes de se entrar no tema principal do artigo, fala-se um pouco sobre a cidade de Pelotas e a zona portuária da cidade, para se entender o contexto em que estão inseridas as intervenções artísticas no muro do Terminal de Toras do Porto de Pelotas. Pelotas é a terceira cidade mais populosa do estado do Rio Grande do Sul, localiza-se às margens do Canal São Gonçalo. Ela se destacou historicamente por causa da produção de charque¹ que era vendido para todo o Brasil e que enriqueceu a cidade no passado.

Atualmente, a cidade possui várias instituições públicas e particulares de ensino superior e técnico, teatros, biblioteca pública, dezenas de museus, jornais impressos, emissoras de televisão, um aeroporto e também um porto fluviolacustre localizado às margens do Canal São Gonçalo. Economicamente a



cidade é voltada para o agronegócio sobressaindo a produção de pêssego e de arroz, e também para o comércio que atrai compradores da região sul do estado para as lojas localizadas no centro da cidade ou para um recente *shopping center*. Culturalmente a cidade se destaca em âmbito nacional por realizar a Fenadoce – Feira Nacional do Doce e pelo carnaval, eventos que acontecem anualmente.

Sobre o Bairro Porto, pode-se dizer que ele está localizado na região do Centro (Fig. 1), conforme o mapa urbano encontrado na página *web* da prefeitura da cidade de Pelotas e que divide a área urbana em sete regiões administrativas (Zona Urbana, 2006). É também onde acontecem as ações socioculturais do Otroporto (antigo Porto das Artes²).

Segundo Poetsch (2002), a atividade portuária teve seu início por causa do charque e de outros produtos manufaturados, tendo seu início datado aproximadamente em 1815, ano de implantação do Primeiro Loteamento da cidade. Depois, paulatinamente, várias indústrias se instalaram onde hoje é o Bairro Porto. Devido ao declínio da manufatura do charque, ocorreu uma transformação na economia pelotense, com o surgimento de fábricas que configuraram grande parte do ambiente da zona portuária. A partir de meados da década de 1980, o Porto de Pelotas entra em decadência. Poetsch (2002) acredita que por diversos motivos manifestados desde a década de 1940, entre eles: a prioridade ao transporte rodoviário; o esgotamento das indústrias pelotenses; a elevação do preço do transporte marítimo; e a concorrência com o porto marítimo do Rio Grande.

Atualmente, o bairro ganha mais vida por causa da iniciativa de algumas empresas de se instalarem na zona portuária, mas também por causa da concentração no bairro de vários edifícios de unidades acadêmicas onde estudam os alunos da Universidade Federal de Pelotas. Nesse ínterim, também tem influência a retomada das atividades portuárias que estão movimentando cargas e em plena atividade devido a emergente indústria de papel e celulose.

ARTE PÚBLICA E ARTE URBANA

Entende-se que a denominada arte urbana esteja inserida no espectro da arte pública, mas divergindo dela por ter como características principais a efemeridade e ser realizada sem permissão, ou seja, ela é em seu âmago transgressora, ao contrário da endossada arte pública.



Pois segundo Waclawek (2011), a arte pública e a arte urbana não são inteiramente diferentes. Para a autora, a arte pública refere-se a uma vasta variedade de formas de arte e práticas, como, por exemplo, murais, estatuária cívica, arte efêmera (dança, performance, teatro), intervenções subversivas, e, para alguns, *graffiti* e *street art*. Waclawek afirma que os projetos de arte pública são com frequência encomendados para enriquecer um ambiente com o intuito de melhorar o contexto sociocultural. Mas também admite que tanto a arte pública quanto a arte urbana exploram bastante o espaço público, mas a natureza da interação é diferente.

A arte pública, de acordo com Pasternak (2010), além de ser patrocinada pelos meios oficiais, é cheia de regras de segurança, é anti-*graffiti* e apropriada para toda a família, tornando como consequência esse tipo de trabalho encomendado insípido. Pasternak também questiona as oportunidades oficiais de se criar arte pública quando os artistas são sobrecarregados com limitações ao seu processo criativo.

A partir destas manifestações, pode-se dizer que a arte pública pode ser financiada pelo estado, por uma instituição ou até mesmo encomendada pelo setor privado. Esse tipo de arte é apropriada a qualquer tipo de público e por causa disso os artistas podem ter o seu trabalho criativo limitado, pode ser encontrada em espaços públicos ao ar livre ou cobertos, e tem uma permanência duradoura.

Já a arte urbana se manifesta exclusivamente na rua. Os artistas urbanos têm a liberdade de expor as suas próprias ideias e estilo pessoal, alguns de forma anônima e sem pedir permissão, provocando mistério e controvérsia. De acordo com Waclawek (2011), os artistas urbanos utilizam variadas técnicas para se destacarem na paisagem da cidade, como a popular latinha de *spray*, a tinta acrílica ou a óleo, o giz pastel oleoso, o carvão, os *stickers*, o pôster artístico, o estêncil, o mosaico de ladrilhos e inclusive as tecnologias de código aberto envolvendo luzes e projetores.

Lassala (2010) lembra que a arte urbana também pode ser mais diferente e ocupar as ruas para expressar o ponto de vista de uma pessoa ou até mesmo de um grupo. Ele afirma que esse tipo de intervenção urbana não usa necessariamente palavras e desenhos e pode se valer de outros artifícios, como, por exemplo, produzir placas falsas e encapuzar estátuas com o intuito de se diversificar as formas de comunicação urbana.



Desse modo, é possível afirmar que a arte urbana é uma prática artística que tem como características principais estabelecer um contraponto à arte institucional e a sua formalidade, mas também questionar os espaços de arte, como os museus e galerias, simplesmente usando a rua como suporte artístico e oferecendo o seu trabalho de forma gratuita. Os artistas urbanos também podem agir de forma anônima na via pública, sem pedir permissão para nenhuma autoridade, ou seja, são transgressores. Como consequência de tal liberdade, os temas abrangidos pelos artistas urbanos são mais diversificados e polêmicos, e as suas intervenções artísticas têm uma duração mais efêmera do que a da arte pública.

Identifica-se na cidade de Pelotas alguns tipos de manifestações artísticas no espaço público. Em várias praças da cidade, por exemplo, depara-se com monumentos e estátuas que exaltam personagens históricos, entre outros. Este tipo de arte caracteriza-se como arte pública porque, como já foi dito, é uma arte feita sob encomenda, financiada por instituições públicas ou privadas e são permanentes, sem um prazo definido de quando serão retiradas dos locais em que se encontram.

Também consegue-se achar caminhando aleatoriamente pelas ruas da cidade de Pelotas o popular *graffiti* com sua variedade de estilos em vários edifícios e muros, adesivos ou *stickers* colados no verso de placas de sinalização e em outros mobiliários urbanos, pôsteres artísticos ou lambe-lambes afixados em postes de iluminação pública ou tapumes de obras, estênceis aplicados em locais inusitados ou até mesmo esporadicamente intervenções artísticas urbanas. Deduz-se que a maioria destas manifestações artísticas são feitas de maneira independente e com recursos próprios dos artistas, são feitas também sem permissão, com os artistas expressando as suas próprias ideias e estilo pessoal, mas são temporárias ou efêmeras. Assim sendo, pode-se caracterizá-las como arte urbana.

AS INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS NO MURO DO TERMINAL DE TORAS DO PORTO DE PELOTAS

Segue-se com as observações sobre as intervenções artísticas no muro do Terminal de Toras do Porto de Pelotas. Na reportagem de Mazza (2017) se teve um dos primeiros contatos com as ações socioculturais do Otroporto, especificamente o projeto denominado de Arte no Muro – Espaço de Arte Urbana. Na matéria, descobre-se que o referido projeto está atrelado às ações de infraestrutura das empresas Sagres e Celulose Riograndense que inclui também



a construção de passeios e a recuperação das fachadas do antigo Armazém São Francisco (Fig. 2) e do edifício administrativo no Terminal de Toras do Porto de Pelotas.

Antes de se dar prosseguimento, informa-se de que forma trabalham as empresas que estão conduzindo as ações de infraestrutura na zona portuária de Pelotas. A Sagres Agenciamentos Marítimos Ltda. é uma empresa prestadora de serviços de logística que atua no ramo de navegação em várias frentes, como, por exemplo, a de operações portuárias, tendo o funcionamento da sua matriz localizada no Porto do Rio Grande e uma das quatro filiais operando no Porto de Pelotas (Sagres Agenciamentos Marítimos Ltda, 2019). A Celulose Riograndense é parte do grupo chileno CMPC, sendo uma empresa que atua no mercado internacional de celulose de fibra curta de eucalipto, possuindo uma fábrica na cidade de Guaíba (Celulose Riograndense, 2017).

Em reportagem do jornal *Diário popular* do dia 26 de agosto de 2017, é divulgado que após 35 milhões em investimentos na infraestrutura e em equipamentos para poder ser implantado o Terminal de Toras no Porto de Pelotas, 32 barcaças com madeira são enviadas por mês em direção à fábrica da Celulose Riograndense. Além disso, de acordo com a matéria do jornal *Diário popular*, o Porto de Pelotas, em conjunto com o Porto do Rio Grande, assegura a região como uma referência em logística hidroviária no estado do Rio Grande do Sul e garante empregos e contrapartidas sociais (Pela Água, 2017).

Identifica-se as ações de infraestrutura das empresas Sagres e Celulose Riograndense como uma dessas contrapartidas sociais, como a revitalização da orla do Porto de Pelotas, a recuperação das fachadas do antigo Armazém São Francisco e as ações socioculturais do Otroporto. Mas em reportagem de Sanguiné (2017), descobre-se que a prefeitura de Pelotas é que solicitou a construção de um muro acústico com 288 metros de extensão para diminuir o barulho causado pelas atividades portuárias das empresas Sagres e Celulose Riograndense que funcionam durante às 24 horas por dia.

Na mesma reportagem, Sanguiné (2017) relata que para evitar que as empresas fossem caracterizadas como antipáticas e segregacionistas perante a sociedade pelotense, artistas foram convidados a intervir no muro (Fig. 3). Ademais, em determinados pontos o muro foi vazado com a construção de janelas de vidro e o objetivo de fazer com que o morador da zona portuária de Pelotas possa manter contato visual com o canal São Gonçalo e ter ideia do tipo



de trabalho realizado pelas empresas.

Constata-se na matéria de Mazza (2017) que as intervenções artísticas do projeto Arte no Muro ocorreram na parte do muro que fica pela rua Conde de Porto Alegre, cuja extensão é de 162 metros. Sob a coordenação de uma agência de publicidade, os artistas Bero Moraes, Guilherme (Ges), Fernando Muswieck (Gordo 17), Madu Lopes, Nina Moraes e Estúdio Choer, transformaram o muro do Terminal de Toras do Porto de Pelotas em um espaço de arte a céu aberto.

O trabalho dos artistas apresentou uma temática sobre águas e pessoas e uma pequena variação de técnicas à mão livre que foi da pintura ao *graffiti*, com a ajuda de projetores. O primeiro trabalho observado ao longo do muro é a pintura do Estúdio Choer que fica contígua a entrada do Terminal de Toras. O estúdio é localizado na cidade de Pelotas e é composto por irmãos formados em arquitetura. Este primeiro painel ocupa dois vãos do muro e tem as dimensões de 20 metros de largura por 3 metros e 60 centímetros de altura (Estúdio Choer, 2017). Intitulado *Águas do Porto*, o painel representa cinco seres mitológicos tatuados nas cores vermelho e branco e que parecem estar mergulhados nas profundezas do mar por causa do fundo em azul-claro da pintura e por um dos seres usar um escafandro.

O segundo painel, que fica ao lado do painel do Estúdio Choer, é um *graffiti* do pelotense Guilherme (Ges) e também ocupa dois vãos do muro do Terminal de Toras. Esse painel representa de forma mais detalhada, usando o recurso de sombra e luz, ruínas de uma cidade cercada por peixes e que está no fundo do mar, num primeiro plano aparenta ser regida pelo deus grego Poseidon. Na sequência, pode-se observar o terceiro painel que ocupa apenas um vão do muro e é assinado pela artista visual Nina Moraes, que é pelotense e radicada na cidade do Rio de Janeiro. Usando latas de spray e pincéis ela representou, em seu painel, chamado de Chuva de estrelas, três mulheres usando roupas de banho listradas em uma noite na praia com o céu estrelado.

Antes de se chegar ao quarto painel é necessário passar por um portão de metal e pela fachada recuperada do antigo Armazém São Francisco, para então deparar-se com a arte que ocupa três vãos do muro do Terminal de Toras. O referido trabalho foi realizado pelo grafiteiro pelotense Fernando Muswieck (Gordo 17) e pelo artista visual de Dom Pedrito, mas morador de Pelotas, Madu Lopes. Esta obra colaborativa, nomeada de *Os marinheiros encantados*, representa de forma muito colorida uma divindade africana dos mares cercada por marinheiros pintados majoritariamente em preto e branco e um barquinho de papel. Entre este



painel e o último se encontra a fachada restaurada do edifício administrativo, que foi vazada com a construção de janelas de vidro para o passante poder observar o canal São Gonçalo e as atividades que acontecem no Porto de Pelotas.

O quinto e último painel do projeto Arte no Muro originalmente era um outro trabalho colaborativo dos grafiteiros Gordo17 e Bero Moraes. A arte do pelotense Bero Moraes ocupava a maioria do painel que abrange um pouco mais de dois vãos do muro, ela representava em destaque uma caravela com a bandeira de Portugal navegando em um mar contendo vários objetos, seres e animais marinhos submersos. O grafiteiro afirmava que a bandeira de Portugal era uma referência a empresa Sagres, que é de origem portuguesa. O grafite de Gordo 17 ocupava uma pequena parte do painel e representava um marinheiro sentado em um barril de madeira flutuando no mar.

Consegue-se obter algumas repercussões que as intervenções artísticas no extenso muro do terminal de toras do porto de Pelotas propiciaram. Em reportagem do jornal *Diário da manhã* do dia 23 de fevereiro de 2017 foi publicado que a chamada galeria a céu aberto amanheceu com um dos painéis pichado com tinta preta. Na foto da matéria, percebe-se que a pichação danificou o painel do grafiteiro Bero Moraes, especificamente o *graffiti* da caravela com a bandeira de Portugal (Fig. 4). Na matéria, um funcionário da empresa Sagres informa que eles tentariam a remoção da tinta porque os painéis receberam uma camada de verniz para proteção, mas quase sete meses depois da pichação quem caminhava próximo ao painel danificado ainda podia perceber uma grande mancha de tinta sobre o grafite de Bero Moraes e a frase “NÃO FOI CABRAL” que também foi pichada e omitida na reportagem do jornal. Na mesma matéria, a arquiteta responsável pela restauração do muro do Terminal de Toras do Porto de Pelotas afirma que a zona portuária recebeu novos ares devido ao projeto Arte no Muro (Vandalismo, 2017).

Analisando-se a pichação em si, percebe-se que a tinta preta foi borrifada da parte de baixo até a parte de cima do muro, e a frase que foi escrita ficou menos perceptível para quem transitava na rua por causa dos objetos pintados pelo grafiteiro que compõe a arte do painel. Como aponta Lassala (2010), a pichação subverte os suportes que não são autorizados ou cedidos, para chamar a atenção para uma ideia. Ela é realizada de forma rápida e anárquica, com o pichador atuando com ferramentas diversas para se manifestar e com o uso de poucas cores.

No primeiro semestre de 2018, o grafiteiro Bero começou a renovar



sozinho o painel pichado com um novo *graffiti* chamado de *Vitória-régia*. O artista, buscando manter a temática sobre águas e pessoas, inspirou-se em uma lenda indígena que conta a história da planta aquática que é símbolo da Amazônia. Bero pretendia pintar no novo painel os elementos que compõem a lenda, como um pântano com uma abundância de vitórias-régias, a lua em destaque e uma pequena silhueta de uma índia ao fundo (Arte, 2018).

Em vídeo sobre o projeto Arte no Muro publicado em página do *Facebook* da empresa Sagres é capaz de se conhecer os artistas que participaram da iniciativa e entender melhor o processo de realização dos painéis. O vídeo teve 135 reações, sendo apenas duas negativas e foi compartilhado mais de 200 vezes. Um dos compartilhamentos foi do artista visual Rogério Marques, que também foi um dos que reagiu negativamente ao vídeo e teceu o seguinte comentário ao projeto Arte no Muro no dia 27 de março de 2017:

[...] parabéns aos envolvidos. projeto financiado pela indústria da celulose em Pelotas. Arte em favor (a serviço) do desenvolvimento agroindustrial/econômico /// desertificação do bioma pampa e gentrificação urbana/// ...quando a arte colabora com processos de descaracterização/revitalização urbana parece que sua potência quanto arte é esvaziada ao transferi-la a interesses econômicos/espaciais especulativos da cidade. arte domesticada (Marques, 2017).

Um comportamento que se nota, transitando ao longo do muro do Terminal de Toras, é que é comum que moradores da região ou pessoas que estão em automóveis parem em frente aos painéis pintados e saquem os seus celulares ou máquinas fotográficas dos bolsos e tirem fotos compondo cenas com as pinturas realizadas pelos vários artistas do projeto ao fundo.

A ARTE COMO ATRAÇÃO CULTURAL DE GRANDES EMPRESAS

Apesar do nome do projeto ser Arte no Muro – Espaço de Arte Urbana, e trabalhar com a estética e alguns artistas de arte urbana, ele pode ser caracterizado, essencialmente, como um projeto de arte pública com financiamento privado, pois é uma iniciativa em que empresas encomendaram e patrocinaram as intervenções. O raciocínio é reforçado pelo fato do projeto não possuir o caráter transgressor, demonstrar ser permanente e ter uma temática que agradava os interesses dos patrocinadores e que foi explorada por todos os artistas.

É possível afirmar que o muro do Terminal de Toras do Porto de Pelotas, com os seus *graffiti*, está inserido no espaço público, pois qualquer pessoa que transita pela rua onde ele se encontra pode ter acesso. Entretanto,



contraditoriamente, só com a permissão das empresas que operam no Terminal de Toras, é que algum outro artista poderá fazer a sua interferência sem transgredir a lei³. Portanto, o próprio muro do Terminal de Toras do Porto de Pelotas pode ser considerado uma intervenção no espaço público ou um espaço especial, um obstáculo geográfico, onde se pode andar ao longo dele, mas não se pode atravessá-lo nem acessá-lo, por ser de propriedade privada, levando-se em conta as reflexões sobre a questão das fronteiras e do espaço público de Jacobs (2011).

Ainda se constata que as intervenções artísticas foram fundamentais para que a comunidade não demonstrasse objeções em relação à construção de um muro de 288 metros de extensão na zona portuária, o que poderia prejudicar a imagem das empresas envolvidas. A escala do muro mudou consideravelmente. Antes da construção do Terminal de Toras do Porto de Pelotas, nota-se em registro fotográfico, que o muro que existia no Antigo Armazém São Francisco deveria ter aproximadamente 1 metro e 80 centímetros de altura. O muro atual varia a sua altura em toda a sua extensão, mas tem, no mínimo, 3 metros e 60 centímetros, o dobro da medida citada acima.

Mesmo com todo esse cuidado de se regular o conteúdo abordado, as empresas responsáveis não conseguiram evitar o conflito ou opiniões contrárias ao projeto Arte no Muro. Por estabelecer uma temática despretensiosa e ter um determinado painel que foi interpretado como uma afirmação da narrativa oficial do descobrimento do Brasil, os organizadores da exposição a céu aberto tiveram que lidar com pichações críticas a esta perspectiva. Mas era algo esperado, já que os painéis receberam uma camada de verniz para proteção e também em razão de que:

[...] a vida urbana pressupõe encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive no confronto ideológico e político) dos modos de viver, dos “padrões” que coexistem na Cidade (Lefebvre 2001, p.22).

Além disso, nas redes sociais, onde o vídeo sobre o projeto Arte no Muro foi publicado na página da empresa Sagres, e teve reações e comentários predominantemente favoráveis, encontra-se posição contrária à iniciativa. O posicionamento de Marques (2017), conflitante ao projeto, acredita que o que se presencia ao observar o muro é, na verdade, uma arte domesticada e que perde toda a sua força ao se aliar a interesses econômicos que estão prejudicando a natureza da região e transformando áreas urbanas desvalorizadas em áreas



urbanas subitamente valorizadas.

Colabora com este posicionamento o que fala Arantes (2005) sobre a convergência da cultura com os negócios. Para a pesquisadora, é uma situação contraditória porque acontece um desarmamento da instância crítica das artes para que elas sejam usadas como atrações culturais de grandes empresas, que sem a incorporação dos valores culturais podem ter as suas transações comerciais inviabilizadas, chegando até a comprometer o próprio futuro dos negócios (Arantes, 2005).

Traz-se para essa discussão a teoria da reificação, onde as formas de trabalho humano, nesse caso as obras de arte que não tem um fim prático, são orientadas pelo sistema capitalista para cumprir um objetivo, são instrumentalizadas, mercantilizadas, tendo valor só quando podem ser “usadas” e são reduzidas à um mero meio (Jameson, 1994). Questiona-se, então, com o auxílio de Jameson (1994), se nesse caso as intervenções artísticas não estariam sendo usadas pelas empresas envolvidas como uma simples manipulação e distração para se criar uma ilusória harmonia social?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo comentou-se sobre o contexto das ações socioculturais do Ottoporto (antigo Porto das Artes), a zona portuária da cidade, destacando o Bairro Porto que fica na região do Centro e que era mais ativo no passado. O bairro passou por um período de decadência e atualmente está, de forma vagarosa, a ganhar mais vida por causa dos edifícios das unidades acadêmicas que abrigam cursos da Universidade Federal de Pelotas e também por causa da indústria de celulose representada pelas atividades das empresas Sagres e Celulose Riograndense.

Procurou-se entender como se pode definir as manifestações artísticas encontradas nas ruas de uma cidade, se são de arte pública ou de arte urbana, com a discussão de algumas ideias. Identificou-se que os dois tipos de arte podem ser encontradas na cidade de Pelotas, concluindo que a arte pública é aquela que é feita sob encomenda, é financiada e tende a ser permanente; e a arte urbana é aquela que é feita de forma independente e com recursos próprios, não tem permissão, e tende a ser temporária ou efêmera.

Analisou-se a produção artística no muro do Terminal de Toras do Porto de Pelotas e percebeu-se que o trabalho dos artistas apresentou uma temática que



predominou em todos os painéis, sendo as artes criadas com diversas técnicas, como a pintura e o *graffiti*, contando ainda com o auxílio de projetores. O muro acabou sendo um atrativo para algumas pessoas que circulam próximo da zona portuária da cidade, mas uma pichação foi realizada em um dos painéis e comentários contrários a iniciativa Arte no Muro foram identificados em vídeo do projeto compartilhado nas redes sociais pela empresa Sagres.

Com as reflexões produzidas se deduz que o próprio muro do Terminal de Toras do Porto de Pelotas é uma intervenção no espaço público, mas que de forma paradoxal só poderá ser interferido com a permissão das empresas que administram o local. A estética apresentada é de arte urbana, mas entende-se que o projeto é essencialmente de arte pública por ser patrocinado e não ter o caráter transgressor e ser permanente, ou seja, tem-se uma arte pública disfarçada de arte urbana.

Pode-se dizer que as manifestações artísticas no muro do Terminal de Toras do Porto de Pelotas, pelo motivo de terem sido permitidas e financiadas pelas empresas proprietárias do espaço, desenvolveram um conteúdo que em sua grande maioria não deveria provocar e gerar grandes reflexões para a quem as observava, mas gerou interações com o muro pintado e até mesmo pichações críticas foram realizadas no local. Comentários contrários à iniciativa em redes sociais remetem a possibilidade da ressignificação e valorização do lugar acontecer devido à aliança entre uma arte considerada domesticada, por ter a sua instância crítica esvaziada, e interesses econômicos que podem ter o seu futuro comprometido sem esta integração.



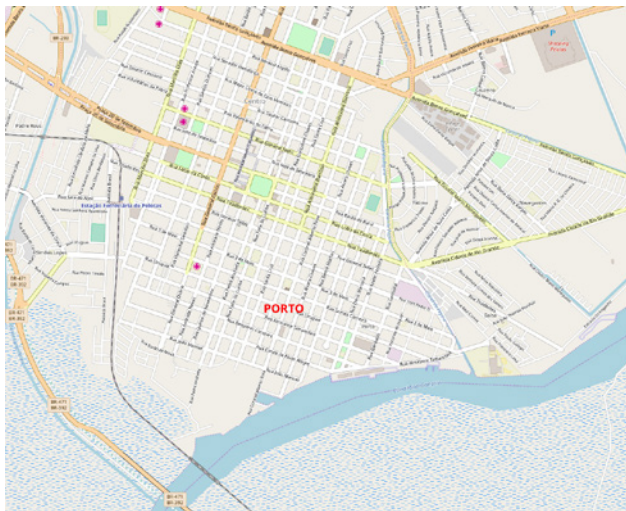


Figura 1 – Localização do bairro Porto na região administrativa do Centro de Pelotas.
Fonte: Adaptação do autor em imagem de OpenStreetMap, 2017.



Figura 2 – Antigo Armazém São Francisco (junho de 2011) antes da construção do terminal de toras. Fonte: Google, 2018.





Figura 3 – Nina Moraes, Guilherme (Ges) e Estúdio Choer, s.d. pintura mural, 50 m x 3,60 m. Fonte: O autor, 2017.



Figura 4 – Pichação em painel do grafiteiro Bero Moraes. Fonte: O autor, 2017.



NOTAS

¹ É uma carne que não precisa de refrigeração por ser desidratada pela forte salga e ficar exposta ao sol por vários dias.

² No dia 4 de março de 2018, durante o evento cultural Sofá na Rua, o projeto Porto das Artes foi rebatizado e passou a se chamar Otroporto (Mazza, 2018).

³ A lei de nº 5.832, de 05 de setembro de 2011, que institui o código de posturas do município de Pelotas, diz no artigo 18, item II, que é proibido, nas vias públicas urbanas, sob pena de multa: pichar, escrever e danificar de qualquer modo as fachadas das edificações, muros, cercas, tapumes e quaisquer equipamentos urbanos nas vias públicas (Pelotas, 2012).

REFERÊNCIAS

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. A "virada cultural" do sistema das artes. In: *Margem Esquerda*, São Paulo, n. 6, p. 62-75, 2005.

ARTE de Bero Moraes é renovada no muro do TTP. *Satolep Press*, Pelotas, 02 jul. 2018. Disponível em: <https://satoleppress.wordpress.com/2018/07/02/arte-de-bero-moraes-e-renovada-no-muro-do-ttp/>. Acesso em 18 fev. 2019.

CELULOSE RIOGRANDENSE. (Brasil). *Empresa*. Disponível em <http://www.celuloseriograndense.com.br/empresa>. Acesso em: 08 set. 2017.

ESTÚDIO CHOER (Brasil). *Painel finalizado*. Pelotas, 10 jan. 2017. Facebook: choer51B. Disponível em <https://www.facebook.com/choer51B/photos/a.507489175940064/1312747322080908/?type=1&theater>. Acesso em: 09 set. 2017.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

JAMESON, Fredric. *Reificação e utopia na cultura de massa*. In: *Crítica Marxista*, Campinas, v.1, n. 1, p. 1-25, 1994.

LASSALA, Gustavo. *Pichação não é pixação: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas*. São Paulo: Altamira Editorial, 2010.



LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

MARQUES, Rogério N. *Parabéns aos envolvidos*. 27 mar. 2017. Facebook: rogerio.marques.96930. Disponível em: <http://www.facebook.com/rogerio.marques.96930/posts/1580264622001501>. Acesso em: 01º abr. 2017.

MAZZA, Gabriela. Revitalização da orla portuária recupera as fachadas do Armazém São Francisco. *Satolep Press*, Pelotas, 16 fev. 2017a. Disponível em: <http://satolep.press.wordpress.com/2017/02/16/revitalizacao-da-orla-portuaria-recupera-as-fachadas-do-armazem-sao-francisco/>. Acesso em: 17 fev. 2017.

_____. Sofá na Rua abre o ano cultural com muitas atrações e show de Luiz Vagner. *Satolep Press*, Pelotas, 2 mar. 2018. Disponível em: <http://satoleppress.wordpress.com/2018/03/02/sofa-na-rua-abre-o-ano-cultural-com-muitas-atracoes-e-show-de-luiz-vagner/>. Acesso em: 8 abr. 2018.

PASTERNAK, Anne. Just do it. In: MCCORMICK, Carlo; SENO, Ethel (Ed.); SCHILLER, Marc e Sara. *Trespass: história da arte urbana não encomendada*. Colônia: Taschen, 2010.

PELA ÁGUA: portos modernos e movimentados. *Diário Popular*, Pelotas, 26 ago. 2017. Especial de Aniversário, p. 9.

PELOTAS. *Lei nº 5.832, de 05 de setembro de 2011*. Institui o Código de Posturas do Município de Pelotas. Pelotas: Câmara Municipal [2011]. Disponível em http://server.pelotas.com.br/interesse_legislacao/leis/2011/LEI_5832.pdf. Acesso em: 18 de mai. 2012.

POETSCH, Martha C. *Zona do porto de Pelotas e sua identidade*. 2002. 166 f. Tese (Doutorado em Integração Regional) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2002.

SAGRES AGENCIAMENTOS MARÍTIMOS LTDA. (Brasil). A Sagres Agenciamentos Marítimos. Disponível em: <http://www.sagresrg.com.br/index.php>. Acesso em: 15 fev. 2019.

SANGUINÉ, Leon. Manter e transformar. *Diário Popular*, Pelotas, 16 fev. 2017. Cultura_DP, p. 12-13.

VANDALISMO atinge obras do projeto Arte no Muro e parte das fachadas do



Armazém São Francisco. *Diário da Manhã*, Pelotas, 23 fev. 2017. Disponível em: <http://diarioda.manhapelotas.com.br/site/vandalismo-atinge-obras-do-projeto-arte-no-muro-e-parte-das-fachadas-do-armazem-sao-francisco/>. Acesso em: 23 fev. 2017.

WACLAWEK, Anna. *Graffiti and street art*. London: Tames & Hudson, 2011.

ZONA URBANA: mapa de ruas. Pelotas: Prefeitura Municipal de Pelotas, 2006. 1 mapa color., 125cm x 85cm. Escala 1:25.000. Disponível em http://www.pelotas.com.br/storage/gestao-da-cidade/mapa_urbano.pdf. Acesso em: 9 out. 2018.



OS DISPOSITIVOS DE THOMAS HIRSCHHORN: FOUCAULT, PARTICIPAÇÃO E ZONA DE AUTONOMIA TEMPORÁRIA.

Alan dos Santos

Docente do curso de Licenciatura em Filosofia da Universidade Metropolitana de Santos. Doutorando em Educação, Artes e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo.

Resumo: O presente ensaio visa discutir a obra artística de Thomas Hirschhorn, especialmente seus trabalhos que envolvem o pensamento do filósofo francês Michel Foucault. A obra *Foucault Map*, por exemplo, é uma peça, um elemento da vivência artística *24h Foucault*, proposta por Hirschhorn no museu *Palais de Tokyo*, em Paris. A partir da obra artística de Hirschhorn pretendemos discutir conceitos foucaultianos como os de *sujeito* e *poder*. Por fim, pretendemos retomar a discussão sobre a *participação* a partir de um artigo escrito por Claire Bishop, em que ela opõe a participação ao espetáculo. Para enriquecer o debate, relacionamos a participação com a estratégia das *zonas autônomas temporárias*, descrita por Hakim Bey.

Palavras-chave: Participação, Bishop, Hirschhorn, Foucault.

THE DISPOSITIVES OF THOMAS HIRSCHHORN: FOUCAULT, PARTICIPATION AND TEMPORARY AUTONOMOUS ZONE.

Abstract: The present paper aims to study the artistic works of Thomas Hirschhorn, especially the works about Foucault philosophy. The *Foucault Map*, for example, is a piece, an element of the artistic experience *24h Foucault*, created by Hirschhorn in the *Palais de Tokyo*, in Paris. From the artistic work of Hirschhorn it pretends to discuss some foucaultian concepts as those of *subject* and *power*. Finally, we intend to make a discussion about the *participation* described on an article by Claire Bishop. Finally, we related the participation with the strategy of *temporary autonomous zones*, described by activist Hakim Bey.

Keywords: Participation, Bishop, Hirschhorn, Foucault.



FOUCAULT MAP: PEÇA DE FOUCAULT ART WORK

Foucault Art Work é um projeto artístico coletivo idealizado e realizado por diversos artistas e intelectuais renomados, dentre eles Claire Bishop, Jacques Rancière, Daniel Defert, Philippe Artières, Nicolas Bourriaud e, por fim, Thomas Hirschhorn. Não se trata de uma obra exclusiva de um autor, mas de um projeto coletivo o qual Hirschhorn participou propondo e realizando uma exposição (“vivência estética” talvez seja uma expressão mais grata e adequada).

A exposição de Hirschhorn no projeto *Foucault Art Work* intitula-se *24h Foucault*. Diversos elementos compõem a vivência proposta por Hirschhorn: 1) um auditório, um espaço para o público transitar livremente; 2) uma biblioteca com os trabalhos e livros de Foucault; 3) músicas e recursos auditivos; 4) vídeos e recursos visuais; 5) performances e experimentações dos corpos e das subjetividades; 6) arquivos *Merve Verlag*; 7) um bar; 8) uma loja de souvenir (lembranças da vivência e experiência estética); 9) jornais (leituras rápidas); 10) um estúdio com áudios e pronunciamentos próprios de Foucault.

A exposição *24h Foucault* é o trabalho geral de Thomas Hirschhorn dentro do trabalho coletivo *Foucault Art Work*. Já a obra *Foucault Map* é uma peça, um elemento dentre vários da exposição de Thomas Hirschhorn. Em resumo, há, pois, uma obra coletiva (*Foucault Art Work*), uma vivência geral proposta e criada por Hirschhorn (*24h Foucault*) e uma obra específica intitulada de *Foucault Map*, a obra que pretendemos analisar mais detidamente nesse ensaio.

A exposição de Hirschhorn reúne um conjunto heterogêneo de forças que unidas compõem um todo – uma vivência associada ao pensamento de Foucault. A obra é composta por uma multiplicidade de elementos (de forças), mas também por uma unidade que garante o sentido fundamental da exposição. O filósofo Foucault – objeto da obra –, por sua vez, escreveu algo muito semelhante sobre os dispositivos (de poder ou de resistência). Um dispositivo, para ele, é um conjunto heterogêneo de forças que variam desde práticas discursivas e ações humanas até práticas não discursivas e ações não diretamente humanas – o dispositivo é uma espécie de rede que se estabelece entre esses vários elementos concedendo unidade e coesão a partir de uma dada multiplicidade. Há uma semelhança operacional ou processual entre a vivência artística proposta por Thomas Hirschhorn e as reflexões de Foucault sobre os dispositivos que talvez nos permita sugerir a obra artística como um dispositivo, um conjunto de forças que visam romper com a passividade dos sujeitos contemporâneos e com a comodidade existencial. Com



um leve esforço, poderíamos afirmar que a vivência *24h Foucault* é um dispositivo artístico capaz de oferecer vivências estéticas associadas ao pensamento filosófico de Michel Foucault, esse importante filósofo francês da segunda metade do século XX. Eis a citação de Foucault sobre os dispositivos:

Por esse termo [dispositivo] tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos.

Em segundo lugar, gostaria de demarcar a natureza da relação que pode existir entre esses elementos heterogêneos. Sendo assim, tal discurso pode aparecer como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação dessa prática, dando-lhe acesso a um novo campo de racionalidade. Em suma, entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes. (Foucault, *Sobre a história da sexualidade*, 2012, p. 364-365)

Pode ser um exercício interessante pensar uma exposição ou uma obra de arte como um dispositivo estético-político-filosófico, ou seja, um dispositivo interdisciplinar (é da natureza de um dispositivo ser “interdisciplinar”, como vimos na citação acima de Foucault). Certamente essa proposta vai ao encontro do *Foucault Art Work*, idealizado por artistas e intelectuais, filósofos e não filósofos. Tanto a obra de Hirschhorn como o conceito de dispositivo se caracterizam pela composição de elementos heterogêneos, pela multiplicidade sensorial.

A obra *Foucault Map*, como o próprio nome diz, é um mapa do pensamento de Foucault. Analisar ou experimentar a obra de Hirschhorn significa navegar pelas principais noções conceituais de Michel Foucault. A estrutura geral do pensamento do filósofo está exposta no mapa de Hirschhorn. Poder-se-ia afirmar, pois, que a obra *Foucault Map* realiza uma bela materialização estética do pensamento filosófico de Foucault.

A obra é composta por imagens, fotos, recortes diversos e, sobretudo, por palavras. Melhor dizendo: a obra não é composta por palavras, mas por conceitos ou no mínimo por hipóteses conceituais. Discutiremos, nas linhas a seguir, dois conceitos caros para Foucault e expostos singularmente por Hirschhorn: as questões do sujeito e do poder.



A PROBLEMÁTICA DO SUJEITO

No ano de 1984, Foucault (2012, p. 228) escreveu um verbete anônimo para um dicionário francês explicando o percurso do seu próprio pensamento. Nele, Foucault afirmou que seu objetivo não era investigar o poder (embora tenha feito isso com êxito), mas criar uma história sobre os diferentes modos pelos quais os seres humanos tornam-se sujeitos. Analisar os processos de subjetivação produzidos pela história de nossa cultura, com especial atenção ao projeto político da modernidade e seus desdobramentos ainda atuais, é o que constitui a natureza de suas pesquisas. Fora num momento específico das suas pesquisas que a análise dos poderes fez-se urgente para a sequência de seu projeto filosófico.

Entretanto, é necessário cautela ao abordar temas como “sujeito” ou “subjetividade” em suas obras. Foi ele quem anunciou textualmente a sentença de “morte do homem” como horizonte do saber na contemporaneidade. Por isso, ao mesmo tempo em que se dedica a analisar o modo de ser e os processos de formação da subjetividade, a busca por um sujeito fundamental representa o maior ponto de distanciamento das suas pretensões filosóficas.

Trata-se de uma análise do sujeito que implica necessariamente numa dobra com o outro - social, político, cultural, histórico, o outro sujeito e assim por diante. Categorias como o “eu”, mas também toda a intimidade subjetiva é, afinal, outro, fora; um fluxo do sensível. A subjetividade é produzida pelas múltiplas vivências e encontros que temos com os outros (incluindo os saberes, as produções culturais e as tecnologias de poder): é preciso afetar-se por forças exteriores para, dessa soma, emergirmos como sujeitos. Foucault tratou também da estética da existência (proposta originária de Nietzsche), que visava aproximar a ética da estética, ou seja, propunha fazer da vida uma obra de arte, algo passível de estilização.

[...] nós descobríamos que a filosofia e as ciências humanas viviam sobre uma concepção muito tradicional do sujeito humano, e que não bastava dizer, ora com uns, que o sujeito era radicalmente livre e, ora com outros, que ele era determinado por condições sociais. Nós descobríamos que era preciso procurar libertar tudo o que se esconde por trás do uso aparentemente simples do pronome ‘eu’. (Foucault, *Lacan, o libertador da psicanálise*, 2012, p. 329-330)

O mapa de Hirschhorn recupera a problemática do sujeito ressaltada por Foucault. Embora o mapa apresente um panorama global do universo foucaultiano, percebe-se uma ênfase decidida para questões ligadas ao ser humano



e à sua conversão em sujeito. Poderíamos afirmar, sem titubear, que o mapa expõe uma completa visão do homem contemporâneo sem criar uma representação imagética. Esse é um ponto curioso e interessante: através do pensamento de Foucault, Hirschhorn descreveu as características dos sujeitos contemporâneos. Em seu mapa, vemos expostas as questões da identidade, o conflito entre a razão e a loucura, a problemática da sexualidade, a falência do cogito cartesiano (a concepção substancial do humano), enfim, questões diversas ligadas ao problema do humano, além de expor de modo muito direto, e numa região central do mapa, a questão do homem (*the question of man*). Nesse sentido, podemos afirmar que Hirschhorn foi certeiro, cirúrgico, ao apreender e apresentar a obra filosófica de Foucault.

Thomas Hirschhorn, Claire Bishop e os demais intelectuais envolvidos na obra *Foucault Art Work* tentaram demonstrar que Foucault, através da filosofia, produziu arte. Essa é a tese central do *Foucault Art Work*. Contudo, poderíamos afirmar igualmente que, através da arte, Hirschhorn produziu, criou filosofia. Seu mapa é um ótimo guia para navegar pelas principais noções foucaultianas.

A QUESTÃO DO PODER

O tema do poder também aparece no mapa com certo destaque, ainda que de modo secundário se comparado com o problema do humano e do sujeito. Foucault se dedicou ao tema das relações de poder porque julgou necessário para o processo de compreensão dos sujeitos contemporâneos. E mesmo quando tratou do poder, no fundo o que estava em questão era a questão do sujeito. Isso fica muito evidente quando analisamos, por exemplo, a noção de “disciplina” em Foucault, apresentada por Hirschhorn no mapa. Por trás da denúncia acerca dessa modalidade de poder, o que está em questão é o disciplinamento do corpo humano e a produção de sujeitos politicamente dóceis, mas economicamente úteis - isto é, domesticados para atuar em sociedade.

Segundo Foucault, precisamos reconhecer uma instância produtiva nas relações de poder. Os poderes não só reprimem ou dominam; eles também fazem isso, mas não somente. Os poderes produzem. Há uma capacidade produtiva nas relações de poder. E o principal produto a ser engendrado pelas relações de poder é a subjetividade, nossa condição existencial, nossa historicidade, em suma, o comportamento, as ações. O objetivo dos poderes é governar as condutas, de modo mais geral: governar as vidas – daí também o surgimento do biopoder, o poder sobre a vida biológica das populações urbanas.



A disciplina é uma tecnologia de poder voltada exclusivamente para o corpo individual. O poder das disciplinas é exercido majoritariamente pelas instituições modernas. Ao nascer, o corpo humano vê-se envolvido numa primeira instituição: a família. Ao atingir certa idade, o corpo é capturado por outra instituição: a escola. Adiante, outra captura: o trabalho, a indústria. E assim por diante. Cada uma das instituições afeta o corpo, dá forma à vida, domestica as energias vitais. As sociedades de cunho disciplinar atuam pelo mecanismo da captura e domesticação dos corpos. Percebe-se, portanto, que por detrás da reflexão acerca do poder disciplinar, encontramos novamente a problemática do sujeito, da produção da subjetividade. Não dá para fugir do humano. É-nos quase impossível. Não à toa Foucault expressou um esgotamento com relação ao humanismo.

Ainda sobre a discussão do poder há uma questão (sutil, é verdade) que me chamou a atenção no mapa de Hirschhorn. Ele trabalha com uma espécie de linha (pintada, traçada manualmente) interconectando os diversos conceitos e noções de Foucault. Essa linha aparece no mapa através de três cores distintas: azul, preto e vermelho. Não saberia dizer se há uma razão específica para se utilizar dessas cores, se houve uma racionalização por parte do artista. Todavia, há, nessa diversidade de cores, uma questão interessante associada à problemática do poder.

Percebi que Hirschhorn não conectou as modalidades de poder – a disciplina, por exemplo – com a linha vermelha. A cor vermelha, dentre outros significados, poderia transmitir a imagem da violência, da agressão, do sangue, desses temas mais pesados, mais hostis, e que foram problematizados politicamente por Foucault. Os temas são hostis, mas necessários de serem pensados, problematizados, e que bom que Foucault o fez. Entretanto, como vimos há pouco, não existe poder com P maiúsculo, mas relações de poder, relações móveis e estratégicas. Em verdade, o que define o poder como uma relação de forças é o fato de que existe a possibilidade de resistência. O poder só é uma relação de forças porque existem as resistências; caso contrário, haveria tão-somente formas uniformes de dominação e agressão. Poder como relação de forças; resistências e dominações são as forças em relação num embate perpétuo.

As formas de agressão e violência não totalizam as relações de poder. Precisamos reconhecer a instância produtiva dos poderes, reconhecer as possibilidades existentes de resistências, de contraofensivas. Não podemos identificar os poderes como violências tão somente, seria uma simplificação imperdoável para o filósofo francês. Essa identificação salta aos olhos, é prazeroso



apresentar-se como contrário aos poderes, denunciá-los constantemente. Mas precisamos entender o que Foucault chama de relações de poder. A violência e a dominação são elementos das relações de poder, mas não totalizam os poderes. São parcelas existentes, ainda que diminutas e não totalizantes. O que quero dizer é que não podemos enxergar o poder como uma força vermelha, algo que nos tira o sangue. E Hirschhorn pareceu ter compreendido esse ponto muito bem, melhor do que muitos intérpretes de filosofia. Esta é uma leitura possível do mapa de Hirschhorn. O fato concreto é que Hirschhorn não caiu na armadilha (filosófica, militante) de denunciar os poderes como algo violento, como algo vermelho. É preciso ressaltar, contudo, que o fato do poder ser uma relação não diminui a urgência dos ativismos contra as formas contemporâneas de dominação. Tanto Foucault como Hirschhorn são intelectuais engajados.

PARTICIPAÇÃO

Passemos para outro elemento teórico pertinente para refletirmos sobre a produção político-artística de Thomas Hirschhorn: os processos participativos. Claire Bishop é uma das principais referências no que se refere ao debate acerca da “participação”. A participação, por sua vez, parece ser um elemento fundamental para a compreensão dos trabalhos e das vivências propostas por Hirschhorn. Um dos elementos da participação é, pois, o compromisso e o engajamento social por parte de artistas que desejam afetar a vida em sociedade através de produções artísticas. Mais do que simplesmente afetar, os artistas adeptos da participação desejam capturar e envolver a vida social, as pessoas, os sujeitos, as subjetividades, os corpos, enfim, os espectadores no processo de criação e execução artísticas. Trata-se de uma espécie de engajamento social, de uma politização da arte. Politização não no sentido de se preocupar com o funcionamento das instituições públicas, mas no sentido de extrapolar os espaços dos museus, os espaços de exposição em geral e adentrar no cotidiano das cidades e dos sujeitos, envolver, sem pedir licença, os corpos e as consciências nas experiências estéticas, levar o sabor (e o trocadilho com a palavra “saber” é curioso) para o cidadão comum, sobretudo aquele que se permite ser capturado pelos dispositivos de controle e disciplinamento dos corpos, seja por ingenuidade, por preguiça ou por qualquer outro motivo (ausência de formação crítica, talvez). A questão, pois, é expandir os limites e o poder de atuação das artes e envolver a maior quantidade de corpos o possível no “caos” da experimentação estética, nesse caos criativo e envolvente, e que todos deveriam experimentar em algum momento de suas [nossas] vidas. Como escreveu Claire Bishop¹ num de seus artigos, a participação é importante



porque ela “reumaniza uma sociedade que ficou paralisada e fragmentada pela instrumentalidade repressiva da produção capitalista”.

A participação, discutida por Claire Bishop, visa contrapor e resistir ao espetáculo denunciado principalmente por Guy Debord, pensador ligado ao movimento situacionista². A argumentação de Bishop contra o espetáculo e a favor da participação é interessante, dentre outras razões, porque aborda a questão da passividade do sujeito, tema que já discutimos neste ensaio ao tratar do pensamento de Foucault. Não deixou de ser surpreendente, enquanto pesquisador de filosofia, identificar que o tema do sujeito adentrou com profundidade nas reflexões estéticas e artísticas. Vejamos, pois, a sentença inaugural do artigo de Bishop aonde ela confronta a participação ao espetáculo e, ainda, reflete sobre a relação entre arte, experiência estética e a questão do sujeito:

Uma das principais palavras usadas pelos próprios artistas para definir suas práticas de engajamento social é “espetáculo”, frequentemente invocada como a entidade à qual a arte participativa opõe-se, tanto artística quanto politicamente. Ao avaliar as motivações dos artistas para voltar-se à participação social como estratégia em seus trabalhos, encontra-se repetidamente a mesma reivindicação: o capitalismo contemporâneo produz sujeitos passivos, de pouquíssima atuação ou empoderamento. (Bishop, Claire. *Participação e espetáculo*: em que pé estamos, s/d, p. 01)

Claire Bishop e um conjunto de artistas preocuparam-se com a passividade dos sujeitos produzida pelo capitalismo de espetáculo. Eles desejaram romper com essa passividade através das artes, das experiências estéticas, que rompem com qualquer passividade e comodidade e insere o humano numa zona de liberdade sensorial, algo transformador da vida e de si (*self*). Percebe-se, pois, que há, ainda que de modo incipiente, uma transversalidade ou uma interdisciplinaridade imanente à reivindicação da participação. A participação perpassa as artes, a estética, a política e a filosofia. Os trabalhos de Thomas Hirschhorn também apresentam essa transversalidade e interdisciplinaridade, vide o fato dele trabalhar com o pensamento de diversos filósofos (Foucault, Deleuze, Gramsci, Bataille, Nietzsche). Além disso, o modo como ele projeta e organiza suas exposições e vivências artísticas têm muita sintonia com a reflexão acerca da participação. Não é sem razão que Claire Bishop, ao reunir papéis sobre a participação (*participation*), fez questão de incluir o texto de Hirschhorn sobre o *Foucault Art Work* e, mais especificamente, sobre seu projeto *24h Foucault*, o qual a obra *Foucault Map* faz parte.

Eu não recorro à filosofia para me inspirar ou para justificar a minha produção artística. A minha arte possui uma autonomia própria. Eu recorro a alguns filósofos em específico



porque acredito que eles podem nos ajudar a compreender o contemporâneo, isto é, o mundo e as sociedades em que vivemos. Gostaria de vocalizar esses filósofos através de minhas obras. (Hirschhorn, *Critical Laboratory*, 2013)

A participação, tal como o projeto *24h Foucault*, de Thomas Hirschhorn, visa romper com a passividade dos sujeitos e oferecer experiências de liberdade e autonomia para os corpos disciplinados por nossas sociedades atuais, estruturadas segundo a lógica do espetáculo, denunciada por Debord. Ou seja, a participação visa transformar exposições artísticas em zonas sensoriais capazes de oferecer experiências estéticas para os apreciadores de arte, que deixam de ser meros espectadores e passam a participar da obra.

Gostaria de aproveitar essa discussão e essa fresta teórica para incluir um novo elemento acerca da participação. Trata-se da estratégia político-estética das Zonas Autônomas Temporárias (TAZ), descrita pelo ativista Hakim Bey. A TAZ também é uma estratégia que nasce com o objetivo de romper com a lógica da espetacularização, que tanto empobrece nossas experiências não só estéticas, como nossas experiências de vida, de mundo e de si.

De modo resumido – respeitando os limites deste ensaio –, Hakim Bey apresenta a TAZ como uma tática de guerrilha que não confronta o Estado ou estruturas de poder, mas visa ocupar um território, uma zona qualquer (de terra, tempo ou imaginação), mudar as estruturas deste território com o objetivo de transformá-lo num lugar capaz de oferecer experiências, ainda que temporárias, de liberdade, e assim renovar e transformar nossas vidas, individual e coletivamente. A TAZ surge, a princípio, como uma tática política³. No entanto, o curador de arte suíço Hans Ulrich Obrist, em conversa com Hakim Bey, propôs pensarmos os espaços de exposição através da TAZ.

Creio que os artistas envolvidos com a questão da participação tenham elaborado um questionamento semelhante, ainda que por outro caminho: como romper com o espetáculo e revitalizar a experiência estética em exposições? Postulo que haja alguma semelhança processual entre a participação e as zonas autônomas temporárias. Aliás, ao responder uma pergunta de Hans Ulrich Obrist, Hakim Bey abordou livremente a questão da participação. A pergunta que lhe foi direcionada foi esta: “Uma exposição tem uma vida limitada. Normalmente dura um mês ou dois, e se ela for itinerante talvez dure um ano ou dois. Portanto, ela entra nessa categoria de tempo de vida que vai de um dia a 18 meses. Poderia falar um pouco sobre essa ideia? Você acredita que exposições possam ser TAZ? Você



já estive em exposições que lhe pareceram Zonas Autônomas Temporárias?”. Eis a resposta de Hakim Bey:

Sim. Havia um grupo nos anos 1960, chamado Usco. Pelo visto, eles desapareceram sem deixar rastro, mas organizaram exposições em que se instalavam num museu e o transformavam num **espaço lúdico participativo**. Eles fizeram algo assim no Riverside Museum, que já não está mais lá, no Upper West Side, em Nova York. O grupo transformou o espaço, e ele foi mantido assim durante alguns meses. Isso aconteceu no início dos anos hippies, em 1964 ou 1965. E todos os hippies do bairro ficavam por lá, na exposição, todos os dias, porque era um espaço muitíssimo confortável, acolhedor e agradável. Foi, aliás, quando pela primeira vez eu tive a ideia de uma **exposição de arte como espaço comunitário**. Isso teve uma grande influência na minha forma de pensar. (Bey, Hakim. *Entrevista para Hans Ulrich Obrist*, 2011, p. 151, *grifos nossos*)

Percebe-se pela citação-resposta de Hakim Bey que as zonas autônomas temporárias possuem algo em comum com os processos participativos tão caros para a arte política e contemporânea. Bey falou sobre “espaço lúdico participativo” e sobre “exposição de arte como espaço comunitário”. Essas afirmações vão ao encontro das reivindicações dos processos de participação. Recuperemos o projeto de Thomas Hirschhorn *24h Foucault*. Trata-se de ocupar um espaço do museu e de transformá-lo numa vivência comunitária capaz de oferecer experimentações associadas ao pensamento filosófico de Foucault. Há uma ressonância processual entre o que fez Hirschhorn e o que disse Hakim Bey: ocupação de espaço de exposição, proposição de vivências, de experimentações (estéticas e de liberdade).

Para encerrar a discussão sobre a interface entre arte e engajamento social, é importante esclarecer que Thomas Hirschhorn escreveu, em seu livro *Critical Laboratory*, uma série de princípios sobre o que significa fazer arte engajada socialmente. Os princípios, muito interessantes, são: 1) conceder uma forma pessoal para a obra (ou seja, respeitar a si), 2) criar algo, inovar, 3) propor algo, propor uma vivência e uma reflexão, 4) fazer da arte uma ferramenta para a vida e para a sociedade, 5) construir espaços de sociabilidade entre pessoas e sujeitos, 6) amar sua obra como a si mesmo, 7) modificar sua própria existência, 8) trabalhar coletivamente, 9) não trabalhar para ou contra o mercado de arte, mas para si, e, por fim, 10) ser um guerreiro, um lutador⁴. Estes são os princípios levados em consideração por Hirschhorn ao criar e propor uma obra e uma vivência estética. Poder-se-ia afirmar que tratam de princípios que ativam a disposição da participação numa obra de arte ou que transformam espaços de exposição em zonas de autonomia temporária.

Cada qual ao seu modo, acreditamos que tanto a participação (teorizada



por Claire Bishop) quanto as zonas autônomas temporárias (teorizada por Hakim Bey) possuem semelhanças processuais. Mas, mais importante do que apontar semelhanças, acreditamos que essas duas propostas conceituais potencializam a arte e a fazem dialogar diretamente com a vida e com a sociedade.

A obra de Hirschhorn permitiria ainda uma série de outras discussões. De todo o modo, construímos um nosso itinerário. Ao recuperarmos a discussão sobre a obra *Foucault Map* acabamos também discutindo o pensamento de Foucault (temas como o sujeito e o poder), a questão da participação (através de Claire Bishop) e, por fim, relacionar os processos de participação com a tática das zonas autônomas temporárias, descrita por Hakim Bey. Não foi difícil construir e percorrer esse itinerário investigativo, pois os autores citados referem-se mutuamente, evidenciando as convergências teóricas.

NOTAS

¹ BISHOP, Claire. Participação e espetáculo: em que ponto estamos agora? Revista Online Celeuma. Disponível em: < <http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/5/participa%C3%A7%C3%A3o-e-espet%C3%A1culo-em-que-ponto-estamos-agora> >, acesso em 28/05/2018.

² Em sua História do anarquismo, o historiador Jean-Preposiét (2007, p. 371) classifica o situacionismo como uma “esquerda selvagem contemporânea” e como os verdadeiros arquitetos do Maio de 68 francês. A Internacional Situacionista (o curioso é que participavam das reuniões, geralmente, pouco mais de vinte pessoas) foi fundada em 1957 por um grupo de artistas de vanguarda, adeptos da arte experimental e jovens intelectuais influenciados pelo dadaísmo e pelo surrealismo, radicalizando-os e politizando-os ao extremo. Seu principal lema, como explica Preposiét (ibidem, p. 371), é o “mudar radicalmente a vida”, prescrito pelo poeta e escritor Arthur Rimbaud. Os situacionistas apresentavam-se como portadores do espírito contemporâneo em face às ideologias clássicas, consideradas então desatualizadas e obsoletas. Pretendiam colocar radicalmente em questão a cultura das nossas “sociedades espetaculares mercantis” (a questão da ‘revolução cultural’ estava em voga). Afirmavam que a revolução política – que todo mundo comenta justamente por não ter de fazê-la por conta própria – deveria produzir situações novas de vida. Dedicavam-se a uma crítica sistemática da vida cotidiana, de modo a mostrar as suas múltiplas alienações, não somente



econômicas, mas também culturais, artísticas e sociais.

³ “Rejeito veementemente a crítica que diz que a própria TAZ não é ‘nada além’ de uma obra de arte, muito embora ela possa vestir alguns dos seus enfeites. Eu sugiro que a TAZ é o único “lugar” e “tempo” possível para a arte acontecer pelo mero prazer do jogo criativo e como uma contribuição real para as forças que permitem que a TAZ se forme e se manifeste”. (BEY, TAZ, 2011, p. 68).

⁴ No original, em inglês, os princípios são: 1) Doing art politically means giving form, 2) doing art politically means creating something, 3) doing art politically means deciding in favor of something, 4) doing art politically means using art as tool, 5) doing art politically means building a platform with the work, 6) doing art politically means loving the material with which one works, 7) doing art politically means inventing guidelines for oneself, 8) doing art politically means working for the other, 9) doing art politically doesn't mean working for or against the market, 10) doing art politically means being a warrior.

REFERÊNCIAS

BEY, Hakim. *TAZ: zona autônoma temporária*. São Paulo: Conrad, 2011. Tradução de Renato Resende.

BISHOP, Claire. *Participação e espetáculo: em que ponto estamos agora?* Revista Online Celeuma. Disponível em: <<http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/5/participa%C3%A7%C3%A3o-e-espet%C3%A1culo-em-que-ponto-estamos-agora>>, acesso em 28/05/2018.

FOUCAULT, Michel. *Resumo dos cursos do Collège de France*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. Tradução de Andrea Daher.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Moraes.

_____. Sobre a história da sexualidade. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2012. Tradução de Roberto Machado.

_____. Lacan, o libertador da psicanálise. In: *Ditos e escritos I: Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2012. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro.



_____. Poder e saber. In: _____. *Ditos e escritos IV: Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2012. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Organização de Manoel Barros da Motta.

_____. Foucault (verbete). In: *Ditos e escritos V: Ética, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2012. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Organização de Manoel Barros da Motta.

HIRSCHHORN, Thomas. *Critical laboratory: the writings of Thomas Hirschhorn*. Cambridge: MIT Press, 2013 (edited by Lisa Lee and Hal Foster).

_____. 24h Foucault. In: BISHOP, Claire. *Participation*. Cambridge: MIT Press, 2006 (edited by Claire Bishop).

PREPOSIÉT, Jean. *História do anarquismo*. Lisboa: Edições 70, 2007. Tradução de Pedro Elói Duarte.



A FOTOGRAFIA EXPANDIDA: USOS E POSSIBILIDADES COM ESTUDANTES DO ENSINO MÉDIO NA DISCIPLINA DE ARTE

Julia Maria Fernanda Machado Fernandes

Licenciada em História pela PUC PR. Especializada em Desenvolvimento Editorial com ênfase em Materiais Didáticos pela mesma universidade, em Literatura Brasileira e História Nacional pela UTFPR, em Educação das Relações Étnico-raciais pela UFPR e em Educação a Distância com ênfase em Tecnologias Educacionais pelo IFPR. Atualmente é acadêmica no curso de Licenciatura em Artes Visuais pela UNESPAR - campus da Escola de Música e Belas Artes e no mestrado em Ensino de História na UFPR.

Resumo: Partindo de pressupostos sintetizados por Benjamin e Flusser, indaga-se: é possível introduzir teorias da imagem e pensamentos filosóficos relacionados à imagem para estudantes do Ensino Médio na disciplina de Arte? A hipótese é que isso é possível a partir do uso da Fotografia Expandida. Assim, o objetivo desse estudo foi compreender os usos e as possibilidades da Fotografia Expandida com estudantes do Ensino Médio. Para isso, foi discutido como a fotografia passou a interferir nas ações de reprodutibilidade de imagens até o momento em que ela se assume em nova postura, a partir do campo expandido dos multimeios e, com base no prisma proposto por Ana Mae Barbosa, como é estruturada a disciplina de Arte no Brasil.

Palavras-chave: Imagem. Processos fotográficos. Fotografia Expandida. Ensino Médio. Disciplina de Arte.

EXPANDED PHOTOGRAPHY: USES AND POSSIBILITIES WITH STUDENTS OF MIDDLE SCHOOL IN THE DISCIPLINE OF ART

Abstract: From assumptions synthesized by Benjamin and Flusser, is it possible to introduce image theories and philosophical thoughts related to image for high school students in the Art discipline? Based in Expanded Photography is valid this hypothesis. Thus, the aim of this study was to understand the uses and possibilities of Expanded



Photography with high school students. To this end, it was discussed how photography began to interfere in the actions of reproducibility of images until the moment it assumes itself in a new posture, from the expanded field of multimedia and, based on the prism proposed by Ana Mae Barbosa, how was structured the Art discipline in Brazil.

Keywords: Image. Photographic processes. Expanded Photography. High school. Discipline of Art.

A fotografia, paralelamente ao surgimento do movimento impressionista, foi a primeira técnica mecânica de produção de imagens do século XIX. Somente a partir desse processo fotográfico, foi possível a criação de imagens com notável semelhança e fidelidade em relação à cena presenciada.

Pode-se definir como fotografia, a técnica de criar imagens a partir de uma exposição luminosa, que se fixa em uma superfície sensível. Assim, forma-se uma imagem a partir de uma série de processos químicos, usando filme fotográfico, produtos e processos de câmera. A partir do século XX, surgem os processos digitais de obtenção de imagem, os quais usam sensores eletrônicos. Para isso, eles armazenam e processam os dados, criando uma impressão digital a partir de *hardwares* e *softwares*.

Dessa forma, com o constante avanço do fluxo fabril, o sistema capitalista fez com que a fotografia estivesse cada vez mais presente nas relações humanas, chegando ao cotidiano das pessoas, interferindo em seus modos de pensar e agir. Por isso, não é possível eximir-se da reflexão sobre os processos fotográficos e seus impactos dentro de um espaço de formação para o exercício da cidadania, como é o caso da escola.

Sendo assim, considerando novas formas de obtenção de imagens e a influência exercida pela fotografia na compreensão e reflexão do mundo, é preciso estudar as transformações poéticas propiciadas pelas novas tecnologias, como a fotografia expandida. Nessa ótica, esse artigo, propõe refletir sobre os usos e as possibilidades da fotografia expandida com estudantes do Ensino Médio. Foi dado enfoque nesse público alvo pelo fato de serem estudantes da etapa final da Educação Básica. Nessa fase, os educandos já possuem desenvolvimento nos aspectos éticos e estéticos. Do mesmo modo, esses estudantes possuem a capacidade de compreender os fundamentos científicos e tecnológicos da sociedade contemporânea, relacionando a teoria com a prática, que culminam em



um processo de autonomia intelectual.

Com isso, o objetivo do presente estudo é suscitar indícios de como utilizar a linguagem fotográfica, enquanto recurso ao ensino de teoria da imagem e formação do pensamento crítico, verificando como a fotografia expandida representaria um modelo instrumental de praticar a linguagem fotográfica, dentro do processo da sintaxe visual.

A FOTOGRAFIA COMO TRANSGRESSORA

Em 1826, surge a primeira fotografia graças a um procedimento mecânico inovador para a época. Devido ao seu custo reduzido em relação às pinturas, a fotografia popularizou-se rapidamente, mudando a relação da humanidade com a imagem. Sendo assim, a fotografia, enquanto um ato específico e intencional, representa um determinado recorte da realidade, delimitando objetivamente o que pode ser visto e demonstrando sugestões indiretas.

Antes do surgimento da fotografia, a possibilidade de reprodução das imagens estava atrelada ao trabalho manual dos artistas, sendo isso feito a partir de pinturas e desenhos. A partir das análises realizadas por Walter Benjamin, dentro do processo de expansão das cidades sob a ótica industrial, foi observado o comportamento dos corpos com enfoque sobre a produção de imagens.

Walter Benjamin, em 1955, problematizou sobre o fato de a fotografia representar a possibilidade de ser um jogo de manipulação da mensagem, das massas e das imagens, um processo que se tornou naturalizado, dentro dos aspectos da reprodutibilidade. No texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin abordou sobre as tendências de evolução da arte, tendo em vista as novas condições produtivas sob o prisma fabril.

Segundo o autor, a obra de arte sempre foi reproduzível, porém, com o surgimento da fotografia, a mão foi libertada deste processo pela primeira vez, o que tornou o processo mais rápido:

Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento muito mais preciso que distingue a transcrição do desenho numa pedra de sua incisão sobre um bloco de madeira ou uma prancha de cobre, permitiu às artes gráficas



pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas. Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Graças à litografia, elas começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa. Mas a litografia ainda estava em seus primórdios, quando foi ultrapassada pela fotografia. (Benjamin, 1955, p. 1).

Neste aspecto, uma das principais consequências deste processo foi a atrofia ou destruição da aura da obra de arte, já que a esfera da autenticidade e da unicidade escapa à reprodutibilidade técnica. Assim, para Benjamin, a fotografia é a representação de algo que existe, porém está ligada a sensação de destruição da aura dos artefatos artísticos, já que ela resultou no início das reproduções em massa dos objetos artísticos.

Também, as obras de arte não dependeriam mais da materialidade da obra e do local (seu aqui e agora), deixando, com o advento da técnica fotográfica, de serem únicas no mundo, adotando uma existência serial, assim como todos os demais produtos industriais. Sendo assim, ao mesmo tempo em que o objeto perde a aura, ele tem a perspectiva de desconectar-se da matriz, tornando-se, dessa forma, um novo objeto autônomo de arte.

Com isso, toda esta gama de possibilidades artísticas é possível devido aos avanços tecnológicos e, entre eles, há os que permitiram a reprodução em larga escala das obras de arte. Outra consequência disso, é a possibilidade de rompimento da relação com o mundo visual, pois não é mais necessário ir ao lugar para poder apreciar um determinado objeto, tornando-a acessível a grupos, os quais, sem esse recurso, estariam excluídos desse processo cultural.

A FOTOGRAFIA COMO LIMITADORA

A informatização contribuiu de diversas formas diferentes na arte contemporânea, possibilitando, por exemplo, o armazenamento eletrônico por meio de aparelhos, como computadores, celulares e a internet, permitindo o rápido acesso às informações e às imagens. Apesar de isso ter levado ao esgotamento das artes plásticas tradicionais, a ascensão tecnológica com vasta produção de imagens digitais possibilitou que o campo fotográfico desenvolvesse novas poéticas.

Segundo o filósofo Vilém Flusser no texto *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, a figura do fotógrafo obedece rigidamente ao programa imposto, respeitando o que é pré-estabelecido, resultando em



previsibilidade dos resultados visuais. Desse modo, o fotógrafo apenas produz e reproduz as potencialidades escritas no aparelho, padronizando visualidades. Nesse aspecto, a fotografia convencional de caráter narrativo é uma forma de pensar por imagens. Ela requer, então, reflexão no momento de escolher o que e como fotografar, mas não leva a confrontação durante o processo fotográfico de elaboração, nem ao uso de possibilidades além da máquina. Dessa forma, Flusser explica que:

As fotografias são realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho. O número de potencialidades é grande, mas limitado: é a soma de todas as fotografias fotografáveis por este aparelho. A cada fotografia realizada, diminui o número de potencialidades, aumentando o número de realizações: o programa vai se esgotando e o universo fotográfico vai se realizando. O fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico. Já que o programa é muito “rico”, o fotógrafo se esforça por descobrir potencialidades ignoradas. O fotógrafo manipula o aparelho, o apalpa, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. Seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades. (Flusser, 2002, p. 15)

Por isso, ele defende que o fotógrafo assuma uma postura que leve em consideração a fotografia expandida, a qual usa categorias não previstas na concepção do aparelho.

Baseado nisso, a fotografia expandida surgiu a partir de questionamentos imputados pelo modelo industrial e imposto pelas grandes incorporadoras, buscando transgredir os limites da produção fotográfica, dando ênfase a novos processos e métodos. Inicialmente, o conceito desse modelo de contravenção foi denominado de fotografia construída, porém a terminologia não correspondia à abrangência da proposta.

Assim, a partir da discussão de textos de Rosalind Krauss, Gene Youngblood, Andreas Muller-Pohle e Cecília Almeida, foi possível obter novas análises metodológicas que foram imprescindíveis para designar o termo fotografia expandida. Com isso, a fotografia expandida utiliza métodos que vão além do equipamento, buscando tangenciar outras linguagens, tendo como intenção subverter o programa imposto pelo dispositivo fotográfico.



Já os multimeios são linguagens híbridas, as quais usam meios eletrônicos e que dialogam com as denominadas artes clássicas, como a pintura, a escultura e o desenho. Nesse aspecto, Flusser aponta que a fotografia experimental é uma alternativa de possível agente em processos híbridos, nos quais se alternam as formas híbridas e tradicionais. Os multimeios parecem ser a característica constante nas atuais produções audiovisuais. Portanto, a fotografia convencional é produto da ação entre o sujeito e o objeto, já o hibridismo se vale de diversos suportes. É possível usar essas manipulações em trabalhos fotográficos e fazer referências ao cinema, à pintura, à literatura, por exemplo.

O ENSINO DE ARTE NO BRASIL

Em 1991, Ana Mae Barbosa publicou o livro *A imagem do ensino da Arte: anos oitenta e novos tempos*. No capítulo intitulado de *Situação política do ensino da Arte no Brasil no fim dos anos de 1980*, a autora realiza uma análise do contexto da Arte no âmbito educacional no período pós-ditadura militar, momento em que os meios tecnológicos se popularizavam no Brasil.

No ano de 1986, por meio das resoluções do Conselho Federal de Educação, a Educação Artística foi incluída no currículo do 1º e 2º graus, no entanto, a disciplina fora reduzida a tão somente a propor atividades artísticas, estando elas desvinculadas de um propósito educacional que visasse esclarecer e formar um sujeito pensante. Não bastasse isso, os textos que formularam sobre a inserção da Arte no currículo eram ambíguos, pois indicavam que a disciplina era obrigatória, porém não definia como ela deveria operar.

Já a disciplina de Arte, compreendida de um modo raso, estava limitada ao exercício de desenvolver habilidades manuais, estando muito inserida dentro do paradigma tecnicista dos anos 70. Sobre isso, Ana Mae Barbosa acrescenta que “os professores ensinam da mesma maneira como foram ensinados, e os de arte foram ensinados pessimamente através desse currículo universitário que está aí” (Barbosa, 1999, p. 4). Na época, existia o curso de Licenciatura em Educação Artística para o ensino superior, nos formatos de duração curta e plena. Esses professores de Arte tinham a obrigação de contemplar as diversas linguagens artísticas, mas não existia uma formação ou cursos de formação continuada que permitissem a plena realização em sala dessa prática múltipla (polivalente).

Existia uma série de dificuldades para a implantação da disciplina, que



ia desde a falta de profissionais qualificados naquele momento até a falta de infraestrutura para a realização da disciplina. Isso é muito comum até os dias atuais em escolas públicas e particulares, as quais reduzem a carga horária da disciplina para apenas uma aula semanal ou, ainda, que nem mesmo dispõe de um espaço adequado onde possa-se realizar as aulas de Arte.

Além disso, atualmente a disciplina de Arte ainda é inferiorizada perante as demais, inclusive pelo próprio corpo docente, a partir de discursos que ignoram a Arte como campo de conhecimento. Esse olhar discriminador é fruto de uma política pública educacional deficitária, inclusive na formação de professores, que Ana Mae aponta desde a década de 1980:

[...] estarão esses senhores e senhoras interessados em inovar suas instituições? Estarão interessados em educar o povo? Poucos governantes o estão. Em geral, a ideia é que povo educado atrapalha porque aprende a pensar, a analisar a julgar. Fica mais difícil manipular um povo pensante. (Barbosa, 1999, p. 2-3).

Neste aspecto, a fala de Barbosa é tão premonitória e contemporânea que define o pensamento do governador reeleito no Estado do Paraná, conhecido pela alcunha de Beto Richa, que declarou à rádio CBN em 2012 que acha importante que os policiais militares não possuam Ensino Superior: “outra questão é de insubordinação também, uma pessoa com curso superior muitas vezes não aceita cumprir ordens de um oficial ou um superior, uma patente maior” (Galindo, 2012, n.p.). Ou seja, há por parte de vários governantes o desprezo por uma educação que seja libertária.

De modo contrário, Ana Mae Barbosa, que é uma das figuras mais proeminentes dentro do pensamento sobre o ensino-aprendizagem da Arte no Brasil, defende a Arte como área de conhecimento. Ao trabalhar com a Arte o sujeito é desenvolvido plenamente, sendo estimulado a trabalhar de formas múltiplas, adquirindo capacidades como criatividade, percepção, imaginação e criticidade com finalidades práticas.

A Arte, enquanto uma área do conhecimento, possui seus próprios domínios, sua própria linguagem e sua própria história. Dizer que a Arte possui seu próprio domínio é reconhecer que ela tem seu próprio olhar em relação ao mundo e aos objetos. Dessa forma, a Arte propicia conhecimentos artísticos e



estéticos, mas que também podem propiciar a reflexão crítica e consciência histórica. Nesse sentido, trabalhar com a fotografia expandida possibilita abranger todos esses pontos.

Existem três elementos que integram a Arte: a qualidade, o exercício de julgamento e a formulação de significados. Essa qualidade está na quantidade de sentimentos que as expressões nos despertam e, desse modo, aprendemos a qualificar o mundo, adjetivá-lo e a compreendê-lo. Com a Arte, conseguimos alcançar o desenvolvimento integral da inteligência, pois ela permite a formação do pensamento divergente, justamente pela capacidade que a Arte propicia em trabalhar com o incerto. Possibilita, ainda, a formação do pensamento visual com noções de lateralidade, profundidade, altura, mas também permite construir a expressão visual como informação que dá a possibilidade criticar e o desenvolvimento do conhecimento presentacional, que é aquele conhecimento tácito, não-dito.

A disciplina de Arte, enquanto campo de conhecimento, permite o acesso as diversas linguagens artísticas, o que possibilita novas percepções e forma olhar crítico. Desse modo, a grande crítica de Ana Mae Barbosa, que permanece muito atual, é de que a Arte não pode ser diferente dentro da escola, a qual é reduzida a comandos mecânicos. A proposta de Ana Mae é a de uma Arte-educação que estimule a produção artística e cultural, formando indivíduos críticos e fruidores de Arte. Assim, o objetivo da Arte é ser reconhecida enquanto campo de conhecimento em suas especificidades, que permitam o sujeito desenvolver relações entre os objetos da Arte, a pesquisa, o ensino e a fruição.

A FOTOGRAFIA EXPANDIDA COMO FORMA DE REFLEXÃO-AÇÃO

A Arte dentro da escola, além de desenvolver e aperfeiçoar a habilidade artística, forma indivíduos capazes de compreender o mundo e transformá-lo. Ao tomar contato com diversos contextos e expressões artísticas, o estudante desenvolve instrumentos práticos e cognitivos que são aplicados para compreender as culturas e seus valores, desenvolvendo a alteridade e construindo sua criticidade.

Frequentemente, o desenho e a pintura são linguagens adotadas na



escola, especialmente na disciplina de Arte. No entanto, a expressão visual abarca muitas linguagens, entre as quais, a fotografia e o cinema, que estão inseridos no cotidiano do corpo discente, devido ao acesso às tecnologias, incluindo câmeras fotográficas e celulares, o que permitiu que o ato de fotografar se tornasse trivial.

Rubens Fernandes Junior, no estudo *Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica*, salienta que o artista faz a fotografia “[...] através de procedimentos específicos de um fazer artesanal, busca dotar sua imagem de densidade política, densidade histórica e densidade poética” (Fernandes Junior, 2006, p. 18). Nesse sentido, é preciso realizar práticas escolares que visem a analisar poéticas. Assim, desenvolver processos fotográficos permite que uma imagem se torne, uma linguagem fotográfica que possui uma intencionalidade. Assim, é preciso realizar aulas em que o estudo de teorias, em especial sobre a imagem, e a prática sejam essenciais para a construção da aprendizagem, seja a partir do uso de conteúdos e conceitos estudados relacionado a fotografia expandida, seja visando oferecer ferramentas para que se possa desenvolver um método de pesquisar (saber agir).

Sendo assim, o ato de fotografar faz parte do processo de criação, mas também de reprodução e distribuição de imagens. Por isso, é possível desenvolver conceitos imagéticos e reflexões dentro do campo da Teoria da Imagem e, em consequência disso, desenvolver reflexões filosóficas acerca deles, já que, na atualidade, a cultura visual faz parte de categorias imperativas da cultura jovem. Dessa forma, durante as aulas, é possível trabalhar com o ato fotográfico em um processo de conscientização estético e poético, além de se ter a possibilidade de desenvolver competências e habilidades. Ainda, é necessário contextualizar e vivenciar a construção do conhecimento dentro e fora de sala, a fim de que a proposta com a fotografia expandida também possa levar os aprendizes a estabelecer relações com outros espaços sociais, históricos e culturais, a partir de um processo de fruição.

A princípio, ao trabalhar qualquer conteúdo em sala de aula, pode-se abordar as temáticas a partir do conhecimento prévio dos estudantes, seja ele originado no ambiente escolar, seja advindo do senso comum. Neste sentido, existe uma série de pressupostos que devem ser identificados e repensados. Por exemplo, acredita-se que só se pode fazer fotografia utilizando um aparelho eletrônico, como uma câmera ou um celular, já que muitos estudantes desconhecem processos mecânicos de produção fotográfica, como é o caso da pinhole. Por isso, se faz necessário refletir as possibilidades da fotografia. Além



disso, é necessário instigar o indivíduo deixar a posição passiva, estimulando estudantes que se tornem produtores audiovisuais.

Dentro dessa proposta, a fotografia expandida torna-se instrumento para as disciplinas de Ensino Médio, devendo-se explorar e experimentar os recursos técnicos relacionados. Segundo Fernandes Junior, de acordo com a metodologia proposta por Muller-Pohle, existem três níveis de intervenção fotográfica enquanto procedimento técnico: o artista e o objeto, que visa analisar como interferir no mundo visível; o artista e o aparelho, no qual o fotógrafo utiliza manipulações no aparelho; e o artista e a imagem, em que se interfere na própria fotografia.

Com isso, existem diversas formas de expandir os limites técnicos da câmera fotográfica por meio de técnicas como, por exemplo, o uso de papel celofane com gotículas de água, que pode ser posto entre o aparelho e o cenário. Mesmo que o aparelho não seja a prova d'água, é possível subverter essa limitação do aparelho, como proposto por Flusser, produzindo fotografias subaquáticas, colocando o aparelho, como um celular, dentro de um copo ou garrafa vazia e submergi-lo até o limite do espelho d'água.

Por fim, relacionar a teoria à prática, transcender os limites físicos da sala, interpretar o mundo, expressar emoções, trabalhar cooperativamente, perceber o outro, exercer a cidadania e sensibilizar-se com a vida e com a natureza, são alguns dos propósitos das aulas utilizando a fotografia. Portanto, levar o aluno a ter as maiores possibilidades de conhecimento através da vivência fotográfica, com a convivência em outros espaços e pessoas, permite aos estudantes uma forma mais reflexiva de estudo e uma amplitude no espaço de formação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotografia redefiniu as relações humanas, porém a objetividade do aparelho fotográfico, como apontado por Vilém Flusser, fez com que houvesse muita resistência para a fotografia ser aceita enquanto produção artística, ao invés de apenas um artefato documental e retratista.

Neste aspecto, o reconhecimento da fotografia como forma de expressão de uma determinada cultura e os impactos causados pelo sistema capitalista na contemporaneidade, fez com que surgissem novos paradigmas para esse campo



da Arte. Com isso, a fotografia expandida permitiu o surgimento de novas experimentações e interferências, seja por meio de técnicas como o *cutpapper*, seja por manipulações digitais que possibilitaram o desenvolvimento criativo.

Dessa forma, é possível fotografar sem conhecer as leis de distribuição da luz no espaço, nem as propriedades fotoquímicas da película. Por isso, a fotografia expandida, enquanto expressão cultural, tem sido um considerável artifício de construção do conhecimento. Assim, produzir com os estudantes projetos fotográficos concebidos, como roteiros imagéticos, possibilita fomentar experiências e reflexões propiciadas pelo discurso fotográfico. Desse modo, pode-se enxergar a fotografia enquanto linguagem, entendida como sistema capaz de configurar um percurso que funciona como um pensamento filosófico.

Portanto, durante o processo de criação artística, o estudante é permitido a sair das balizas ortodoxas, produzindo e modificando o estudo conforme sua intencionalidade, independente do que está fabricado e dado como pronto.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. *A imagem do ensino da arte: anos oitenta e novos tempos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Processos de criação na fotografia: apontamentos para os entendimentos dos vetores e das variáveis da produção fotográfica*. Revista Facom - Faap nº 16 (2º semestre 2006): 10-19.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GALINDO, Rogério. Richa não quer PMs com estudo porque eles “se insubordinariam”. *Jornal Gazeta do Povo*, publicada em 26 abr. 2012, n.p. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/caixa-zero/richa-nao-quer-pms-com-estudo-porque-eles-se-insubordinariam/>> Acesso em: 17 abr. 2018.



A PINTURA ENQUANTO FÓSSIL

Felipa Queiroz Pires

Bacharel em Artes Visuais pela Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS). Participou de exposições coletivas como a Faturas e RESTO/RUÍDO/FUTURA/JOGO no Memorial do Rio Grande do Sul, Mostra Intermediária 2 no IEAVI, além das exposições individuais MACRODRAMA na Sala Branca e DINOFILIA no IEAVI.

Resumo: O presente artigo visa elaborar um argumento que verifica a minha produção em poéticas visuais; em específico a parte que diz respeito aos procedimentos pictóricos de sobreposição de camadas, soterramento de figuras, acidentes e dessemelhanças. Estendendo as considerações formais, também se pensa em memórias e de suas suas tangências conceituais que disserto e chamo por fossilidade; ou, no caso deste texto, a fossilidade da pintura. Proponho uma poética escalada - no sentido de ganhar escala - a partir do conceito de fóssil.

Palavras-chave: poética, pintura, dessemelhança, fossilidade, processo

THE PAINTING AS A FOSSIL

Abstract: The present article seeks to elaborate an argument that verifies the matters that constitute my poetics; specifically the part that refers to the pictorial procedures of overlapping, burial of figures, accidents and dissimilarity. Of those, memories are thought of as well, and precisely of this conceptual tangency I discourse and call fossility; or, in the specific case of this text, the fossility of painting. I propose a poetics scaled - in the sense of measure - by the concept of fossil.

Keywords: poetics, painting, dissimilarity, fossility, process

FOSSILIDADE, POR DEFINIÇÃO

Dá-se o nome de fóssil àquilo que é despojo, resto, ou então àquilo que é constituído de formas e figuras que se encontram enterradas em profundidades diversas ou embebidas em variadas substâncias que indicam o dado primitivo de um corpo. Porém, o fóssil só o é enquanto está sendo desenterrado, e seu fim científico é ser revelado por inteiro. Um exercício mecânico contra a matéria, que liberta um corpo ancião de estar escondido. A pintura, de acordo com Marlene Dumas, é também anciã. “A pintura é anciã demais, primitiva demais, prazerosa



demais para desaparecer. O seu patrono é Conde Drácula, de quem o reflexo não aparece no espelho, nem sua imagem em uma fotografia!''.

Percebi, ao atentar aos meus procedimentos poéticos, que a dada definição de um corpo, ou forma, embebido em substâncias diversas, descrevia, também, as minhas pinturas. Elas existem enquanto rastro matérico; desenterra-se com os olhos aquilo que repousa mais antigo por debaixo do mais recente. O discurso operacional do apagamento e soterramento pictórico faz das pinturas algo que, conceitualmente, operam como fósseis.

A iminência que toda pintura carrega em si substitui a ação das mãos que escavam a terra que cobre um corpo fossilizado. Mas, tanto em um fóssil pré-histórico, material de estudo dos paleontólogos, quanto em minhas pinturas, o corpo está escondido, mas apenas parcialmente e é justamente a parte à mostra, por menor que ela seja, que confessa a existência de algo por trás.

Um corpo fossilizado, em meu argumento, é dicotômico à uma imagem fantasmagórica e ambos assombram. O fantasma, me parece, tem sua existência dada ao mistério imaterial, ou ainda as coincidências estéticas-culturais que reverberam nas imagens poéticas ao longo dos anos, sugere algo que existe sem a necessidade de forma, que basta em ideia. Já o que chamo de imagem fóssil é uma categoria formal, mas também um fenômeno material: é um corpo identificável, contornável. Poderíamos pesar um fóssil; ao mesmo tempo que ele é, novamente, esta iminência de algo que insinua a sua própria descoberta. Um fóssil é um fato: não existem histórias de fósseis – como quem é cético quanto à histórias sobre fantasmas –, nem quem fosse ingênuo de não acreditar neles. Uma coisa que se pega com a mão, ou que está passível de ser circulada simplesmente porque existe. Uma tautologia.

É o dado material ou físico do fóssil que eu relaciono à minha produção, onde corpos se sobrepõem e restos de pinturas fracassadas são apagadas, fossilizadas, e se tornam um corpo mais complexo, que existe em sua própria história.

ARQUEOLOGIA DA NOSTALGIA, OU COMO DESVENDAR AS IMAGENS

Parte de minha estratégia de investigação imagética se deve a uma semana em que fiquei hospedada na casa de meus pais, onde vivi a maior parte de minha



vida e onde fui criança. Propus a mim mesma o exercício de desvendar, como uma arqueóloga, os registros físicos da minha infância. Fotos, desenhos, exercícios escolares antigos, livros infantis, jogos, banco de imagens digitais e analógicos, etc.

Percebi a visualidade da minha nostalgia: sempre fui sufocada de imagens.

Bem mais tarde pude compreender melhor aquela sensação de pertencimento que conduzia minha nostalgia nesta investigação; em a Poética do espaço, Gaston Bachelard nos fala das imagens poéticas que constituem a casa de uma pessoa:

Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. (Bachelard, 1998, p. 25).

Desierarquizar estas memórias é também minha auto incutida missão enquanto artista. São estas que também estão fossilizadas, não apenas por serem antigas, mas também porque as descobri, descontextualizando-as de minha antiga morada, ao mesmo tempo que, em minha prática, as dou um sentido poético outro. Torno-às potência poética fazendo delas material sensível e de trabalho. Para isso as enterro em camadas, as embebedo, novamente, de substâncias diversas.

É pelo espaço, é no espaço, que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. (Bachelard, 1998, p. 29).

As coincidências formais e temáticas entre as antigas imagens e minha atual produção em pintura me instigam a dúvida: não sei se me lembro ou se reconheço. Além disso, a maneira como me relaciono com estas imagens, que de tão materiais me induzem ao toque, também evidencia um procedimento poético alinhado ao modo que pinto. Desapegada, decido interferências que castigam o material, os catálogo em meus cadernos de recortes, sobrepondo fitas e insinuando dessemelhanças.

Sou capaz de entender, ao ver o acervo nostálgico, que eu traduzia, enquanto criança, informação em imagem. Era mais acumuladora do que estudiosa; passei algum tempo submetida à tarefa de ler uma enorme lista contendo nomes de todos os dinossauros classificados. Esta tarefa me conectava com esta existência antiga e derrotada. Assim, as imagens que me punham – no caso, imagens de dinossauros – me atingiam de maneiras mais diversas. Sabia, então, não apenas de suas formas, mas também de seus nomes. Era obcecada pela extinção.



Em alguma parte de minha infância tive a oportunidade de assistir um documentário sobre o tigre-da-tasmânia e sua precoce extinção. Também conhecidos como lobos-da-tasmânia (fig. 1), foram extintos da Austrália continental muito antes da colonização europeia, mas sobreviveram na ilha da Tasmânia, junto com outras diversas espécies como o diabo-da-tasmânia. Anos depois, considerados perigosos aos rebanhos, os tigres-da-tasmânia foram eliminados pelos colonizadores.

Foi neste documentário que eu tive acesso a um vídeo raro, em preto e branco, do animal em cativeiro. Em retrospectiva, é possível que o que tenha me inquietado tanto tenha sido o caráter fantasmagórico da gravação; o tigre-da-tasmânia me assombra até hoje (fig. 2).

Tudo isso compunha a minha antiga obsessão pela extinção. Uma extinção enquanto conceito de uma morte anacrônica que elimina, ou que digere – tornando fóssil – os seres ou as coisas. É extinguindo as coisas que se faz fósseis? A extinção é, por definição, irreversível. Para além de um comentário ecológico, ou até de uma ética biológica, esta verdade, a da irreversibilidade do fim, mantém-se firme; sua negação seria de uma teratologia trapaceira, que também me interessa, mas que é de um humor ainda não alcançado ou que, pelo menos, ainda não comentei neste texto. Teríamos que restaurar os mamutes para eu reconsiderar.

Não descarto, porém, que talvez eu apenas gostasse muito das listras dos tigres-da-tasmânia, de sua aparência. Suponho, honestamente, que a melancolia do fato de o bicho ter sido dizimado, somada à sua aparência híbrida – um pouco canino, um pouco felino, um pouco alienígena – o me empolgava, me pungia².

Em uma espécie de coincidência espontânea à estas questões, notei que um álbum de fotos (fig. 3) que está sempre à mão em meu quarto, no qual a maioria delas são minhas de quando eu era criança com minha família, tem em sua capa o personagem marsupial Taz, integrante dos Looney toons e conterrâneo do tigre-da-tasmânia. Esta situação funciona, para mim, como um exemplo ideal de como as imagens podem reverberar. Às vezes com humor, às vezes melancolicamente, quase sempre em nostalgia.

Essa ressurgência imagética me sugere soluções formais, técnicas e conceituais que podem ou não reverbera em pinturas. A princípio é a reflexão, a atenção a essas dessemelhanças, que conduz minha poética de maneira que a tradução literal destas figuras para uma tela, por exemplo, não seria um objetivo



eficiente. É que estas imagens que me assombram fossilizadas em meus arquivos também são um sintoma de futuro, são também presságios. Estou sempre na iminência de um acidente, pictórico ou intelectual, que me conduzirá mais perto de volta a estas imagens e portanto destas reflexões. Distante de querer buscar uma legitimação para estas associações, eu as tenho como suficientes.

A FALHA SOTERRADA COMO PROCEDIMENTO OPERACIONAL

A pintura é categoricamente a minha pesquisa, operando como uma ferramenta de entender, para sempre sem conseguir, a onipresença das imagens. Uma solução que surgiu involuntariamente para entender a antiga angústia – a angústia de quem vê imagens – sem vencê-la. Portanto, a seguir irei descrever o processo de um trabalho (fig. 4) em específico que acredito condensar eficientemente diversos sintomas que desenvolvi até o momento neste texto.

Esta pintura aconteceu em detrimento de algumas imagens encontradas, e seu procedimento se deve a uma sequência de erros e acertos que exemplificam as questões formais de camadas e apagamentos. É o resultado do soterramento das falhas.

O trabalho se constitui de duas telas pregadas uma a outra, também unidas por um grafismo linear que remete à algum tipo de corpo canino, feita com tinta e pincel. Ao lado desta forma, na tela maior, uma pintura que se arrisca a ser uma mancha informe, mas na verdade é uma representação escorregadia de mãos com luvas cirúrgicas.

Uma página de meu caderno de recortes (fig. 5) anexa as imagens que me conduziram à esta pintura. Em primeiro lugar eu havia tentado reproduzir a cena da foto médica à direita por inteira na tela maior. Devo ter associado a proporção da imagem de referência à tela quadrada que tinha em meu atelier. Falhei em tudo menos nas luvas, que me intrigaram em suas cores artificiais. Apaguei o resto da pintura e devo ter ficado algumas semanas sem mexer nela. Neste meio tempo encontrei em meu arquivo o desenho antigo, colado à esquerda na imagem do caderno, que me empolgou a voltar a trabalhar na pintura.

Era aquele antigo sentimento que me pungia. Desta vez busco verbalizar, de alguma maneira, este fascínio: creio ter sido instigado pelo grafismo das palavras “high” e “low”, que aparentam estar apenas na espera de serem



descontextualizadas de seu fim didático. Ao mesmo tempo, as linhas do tronco da árvore no desenho, analisando em retrospectiva, podem ter sugerido o alongamento das pernas do cachorro.

Esta distorção aconteceu durante a feitura do trabalho e surgiu de maneira instintiva e concomitantemente com a ideia de acoplar a tela menor acima, abrindo espaço para o cão alongado e dando uma nova dinâmica ao trabalho. Eu reproduzi a figura mantendo a simplicidade e o grafismo da referência e considerei o trabalho pronto. Também decidi que a pintura iria ser exposta no chão, apoiada em suportes de metal. O resultado é uma pintura-objeto em que as figuras representadas não constituem uma narrativa, mas constroem uma situação de estranhamento que só existe por causa de meu comprometimento com a sempre presente possibilidade de, subitamente, desistir de uma primeira intenção pictórica.

Existem poucas coisas tão redentoras dentro do meu processo quanto apagar uma pintura que não estava boa. Não só pela comodidade de ter uma tela “nova” de volta, mas também porque sei que aquela tela, que é também um objeto, carrega mais história, uma história de um acidente. As pinturas, inclusive, raramente funcionam na primeira vez, mas o erro vira matéria que assombra por detrás. O desapego é eficiente.

Experiências como esta agregam camadas ao trabalho e a evidência de uma história nas pinturas me sugerem tratá-las como fossilizadas, com segredos por detrás, um corpo empoeirado que ganha valor justamente por não estar evidente.

A minha pesquisa poética se mantém atenta às intersecções entre procedimentos formais e indagações de todas as ordens, para que com estas possa desenvolver um melhor entendimento teórico do que acontece na prática. No meu caso específico, o trabalho ocorre longe dos devaneios. Comprometido aos meus instintos respondendo às especificidades materiais da tinta e da tela, retorno às minhas reflexões quando a verbalização se faz imprescindível e a construção de uma metáfora lúdica-formal que responde tanto aos meus interesses da primeira infância quanto às características formais dos trabalhos atuais surge como uma estratégia de legitimação poética que me coloca em sintonia com minha própria produção.





Figura 1: Demônio-da-tasmânia



Figura 2: Frames de vídeos raros de demônios-da-tasmânia em cativeiro





3: Álbum de fotos pessoais com capa do personagem infantil Taz



Figura 4: Obra exposta na exposição individual DINOFILIA





Figura 5: Página de caderno de recortes

NOTAS

¹ Trecho traduzido do texto *A gothic Story. The final tale*, de Marlene Dumas, com tradução minha. O texto está disponível no site da artista em <http://www.marlenedumas.nl/a-gothic-story-the-final-tale/>

² Pungir parece-me uma palavra apropriada; Roland A. Barthes fala do *punctum*, em *A câmara clara*. Ele, em seu texto, descreve uma experiência também nostálgica, onde ele desvenda fotos antigas de sua falecida mãe. O conceito de *punctum* se refere à algum pequeno detalhe de uma fotografia que comove, fascina, mas sem que este signifique uma virtude técnica fotográfica ou essencialmente um dado formal.



REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: A história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- SEIXAS, Álvaro. *Sobre o vago*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.
- SYLVESTER, David. *A brutalidade dos fatos – Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac Naify, 1993.



ARTE E NATUREZA HUMANA: OBSERVAÇÕES SOBRE STRANGE TOOLS (2015) DE ALVA NOË

Guilherme Mautone

Realiza doutorado em Filosofia no Departamento de Filosofia (IFCH) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pesquisa Filosofia da Arte e Estética, com ênfase no problema da intencionalidade artística, narratividade e identificação de arte. A pesquisa é apoiada pela CAPES e é orientada pela Prof^a. Dr^a. Kathrin Rosenfield. E-mail para contato: guimautone@gmail.com

Resumo: O artigo pretende apresentar e discutir as principais teses defendidas por Alva Noë, recentemente publicadas em *Strange Tools* (2015), sobre a questão da natureza humana e, especialmente, sobre a natureza da arte. O argumento principal de Noë consiste em explicar a natureza humana através da noção de *atividades organizadas* e, consequentemente, a arte em termos de uma *reorganização exibitiva* dessas *atividades organizadas*; dividindo, portanto, dois níveis distintos de engajamento atitudinal humano. O artigo também apresenta e discute a *abordagem enativista* à percepção de Noë, por entender que ela gera implicações interessantes para nossa compreensão atual sobre o estatuto da percepção, tanto em filosofia e em estética, quanto em arte.

Palavras-chave: Arte; Natureza humana; Atividades organizadas; Enativismo; Alva Noë.

ART AND HUMAN NATURE: OBSERVATIONS ABOUT ALVA NOË'S STRANGE TOOLS (2015)

Abstract: This essay presents some of Alva Noë's main theses on *Strange Tools* (2015), especially those about human nature and the nature of art. Noë's central argument is that human nature can be explained through the notion of *organized activities* and art, in its turn, is explained as a peculiar form of *reorganization and exhibition* of these *organized activities*. One conclusion is that human engagement on activities is divided in two distinct levels. The essay also presents Noë's *enactivist approach* for perception, mainly because it generates philosophical implications for our present comprehension of perception on the fields of philosophy, aesthetics and art.

Keywords: Art; Human nature; Organized activities; Enactivism; Alva Noë.



PREÂMBULO

De tudo isto, meus amigos, surge uma lição que o poeta deverá aprender com os outros. Não há nenhuma solidão intransponível. Todos os caminhos levam ao mesmo ponto: à comunicação do que somos. E devemos atravessar a solidão e a aspereza, o isolamento e o silêncio, para então chegar ao recinto mágico em que podemos dançar torpemente nossa dança ou cantar com melancolia a nossa canção – mas nesta dança ou nesta canção estão consumados os mais antigos ritos da nossa consciência, da consciência de ser humano e de crer em um destino comum (Neruda, 1971).

O objetivo principal deste artigo consiste em apresentar e em discutir as principais teses endossadas por Alva Noë em um de seus trabalhos mais recentes, *Strange Tools – Art and Human Nature*, de 2015¹. Muito embora o trabalho de Noë apresente uma tese forte sobre a natureza da obra de arte, essa discussão aparece peculiarmente incorporada em uma discussão mais ampla sobre a natureza das práticas humanas e sobre a natureza da mente; e isso, assim apresentado, parece-me corresponder de modo bastante claro a uma consideração de pretensões explicativas sobre a própria *natureza humana*. Ou seja, haveria por parte de Noë em seu trabalho de 2015 uma tentativa de explicar o fenômeno da natureza humana, bem como o da obra de arte, ao acenar para a possibilidade de descrevê-los em termos explicativos.

Desse modo, procurei organizar o texto da seguinte forma. Na primeira seção apresentarei as principais teses de Noë sobre sua compreensão da vida humana e sobre a vinculação dela ao que ele denomina de *atividades organizadas*. Na segunda seção, apresentarei a compreensão de Noë sobre a arte e a filosofia, procurando deixar claro de que modo ele as elabora como *reorganizações exibitivas* das *atividades organizadas* e, nesse sentido, como elaborações de segunda ordem. Isso implicará a postulação, por parte do autor, de atividades de primeiro e de segundo nível, com distinções específicas e funções particularizantes. Na terceira seção, tecerei alguns comentários sobre a *concepção enativista* para a percepção, posição que Noë subscreve ao longo de seu trabalho mais recente e que vem sendo por ele desenvolvida desde *Varieties of Presence* (2012) e *Action in Perception* (2004). Assim, a divisão do meu texto respeita, em certo sentido, a própria estruturação de *Strange Tools* (2015), o que, espero, traga para a análise certa correspondência coesiva com o texto do autor.

1. VIDA HUMANA E ATIVIDADES ORGANIZADAS

O ponto de partida de Noë consiste na constatação da abundante presença



de *madonnas* – representações de mulheres em situações de cuidado, maternagem e, frequentemente, de amamentação – na tradição pictórica ocidental, especialmente no período renascentista (Noë, 2015, p. 3). Essa constatação poderia ser um indício das possíveis relações entre a amamentação e a natureza própria da arte? Por qual razão esse tema pontua de modo tão diverso, mas tão reiteradamente, toda uma série de pinturas importantes nessa tradição? Ou, ainda, porque esse tema parece ganhar espaço na tradição da representação pictórica?

Noë toma a constatação sobre a presença reiterada do tema da amamentação enquanto um indício muito peculiar de duas coisas. Por um lado, seria um indício de que a arte seria capaz de conduzir nossa atenção para determinadas situações relacionadas à vida humana quando as apresenta corporificadas em seus diferentes suportes; e, por outro lado, também seria indício de que a arte por vezes é capaz de evidenciar, mostrar e exibir certas atividades e certos hábitos que lastreiam de modo decisivo a organização da vida humana e, ao perfazer essa exibição, a arte poderia colocar essas atividades e esses hábitos em destaque (Noë, 2015, p. 3 e 4).

Se em algumas ocasiões a arte é capaz de exibir e de apresentar certos hábitos relevantes da vida humana, e se ela o faz reiteradamente como no caso apresentado sobre o tema da amamentação, então é legítimo pensar que essa atividade está sendo enfatizada e destacada pela produção artística porque ela concentra algo relevante para a nossa vida. É a partir desse arrazoado que Noë acena para a primeira tese de seu livro, a saber: que o processo de amamentação é um hábito comumente representado pela pintura porque ele se constitui como uma atividade capaz de organizar a vida humana, ela é uma atividade que nos organiza (Noë, 2015, p. 5). Tendo, assim, recebido um estatuto de *atividade organizada*, o processo de amamentação será detalhadamente analisado por Noë; e dessa análise serão desdobrados seis aspectos essenciais, definicionais, para a construção da noção, ou conceito, de *atividade organizada*.

Antes de apresentar uma definição de *atividade organizada*, é importante, para o sucesso do argumento de Noë, considerar a amamentação entre os seres humanos como uma atividade mais complexa e, sobretudo, com níveis de distinção relevantes da amamentação entre outros tipos de mamíferos. O processo de amamentação entre os mamíferos em geral cumpre inicialmente um papel nutritivo, metabólico, hormonal e imunológico, uma vez que estes ao nascerem se encontram em um estágio de desorganização neurológica e de prematuração funcional que varia entre diferentes classes biológicas e depois



diferentes espécies. Haveria, assim, uma razão estritamente biológica por trás da amamentação. É essa prematuração funcional, chamada também de *fetalização* ou, contemporaneamente pela biologia do desenvolvimento, de *neotenia*, que impossibilita a sobrevivência dos animais logo após o nascimento sem a presença da amamentação e da proteção pelos genitores². E a indicação temporal de quando seria o momento em que a cria de mamífero está pronta para sobreviver sem o apoio dos genitores é uma questão que envolverá discussões subseqüentes sobre idade de vida relativa à espécie, maturidade reprodutiva e contato com o meio ambiente. Particularmente na espécie humana, o processo de *fetalização* é bem mais prolongado que nas outras espécies da classe dos mamíferos ao considerarmos a idade vital relativa dos humanos, fazendo com que a cria humana exija cuidados por um tempo ainda mais prolongado. Esse fato biológico sobre as fases do desenvolvimento biológico humano abre, portanto, a oportunidade para que se considere de que modo incidem nela os aspectos que estão para além do biológico, a saber, culturais. Embora a prática humana da amamentação varie entre as sociedades humanas, é possível descrevê-la, como faz Noë, como uma atividade marcada por todos os traços biológicos também comuns a outras espécies de mamíferos (alimentação, imunização, desenvolvimento hormonal e funcional), mas suplementada pela troca de afeto e carinho e, sobretudo, pelo início das primeiras trocas simbólicas e culturais. Lacan, em seu *O estádio do espelho como formador da função do eu*, chamará atenção precisamente para esse ponto em seu trabalho, insistindo que nesses encontros da cria com seus cuidadores (cujo exemplo da criança em frente ao espelho é uma espécie de metáfora sugestiva) são encontros marcados pela fundação de uma instância psíquica nova nela, na qual se inscrevem imagens específicas para a estruturação da subjetividade, marca da própria humanidade (Lacan, 1949, p. 96-101). Fica claro, portanto, que Noë pretende defender a tese de que o processo de amamentação na espécie humana, embora tenha similaridades com a amamentação em outras espécies de mamíferos, possui traços distintivos, marcadamente culturais e que são essenciais para a constituição do que entendemos por humanidade. Por essa razão que a amamentação se enquadra, para ele, no rol de *atividades organizadas*.

Atividades organizadas sempre são para Noë (1) originárias e primitivas, no sentido de que possuem um fundamento *natural*; elas envolvem (2) o *exercício de habilidades cognitivas* que poderão se refinar e se desenvolver com o passar do tempo; elas são (3) temporalmente estruturadas, encontrando-se internamente arranjadas por uma dinâmica temporal própria; os indivíduos nelas engajados (4) não as controlam diretamente, não as determinam completamente, embora possam



intensificá-la ou refreá-la; elas apresentam (5) uma função, ou seja, encontram-se direcionadas a realização de uma finalidade habitual; e, por fim, as atividades organizadas são atividades que podem (6) suscitar prazer aos envolvidos (Noë, 2015, p. 5 e 6).

É dessa maneira, portanto, que Noë parte de uma consideração objetiva sobre a presença de um tema comum da tradição pictórica ocidental para, por fim, lograr a construção dos elementos constitutivos ou essenciais do conceito de atividade organizada. Interessante salientar que a explicação de Noë sobre o conceito irá, logo em seguida, analisar tanto o sentido que ele deseja conferir ao termo ‘organizada, como o elemento do hábito ou o fato de que as atividades organizadas são habituais. Na sequência, abordaremos cada um destes aspectos separadamente.

Ao que tudo indica, Noë compreende a ideia de *organização* por dois vieses distintos: primeiramente o biológico e, secundariamente, o cultural. Cito Noë:

A organização, é importante dizer, consiste em um conceito biológico. Seres vivos são organismos – [são] todos organizados – e o desafio conceitual central que a vida lança no colo da ciência é o de entender como a simples matéria e tudo aquilo que é da ordem da física, acaba por ser tomada, integrada e *organizada* num [processo de] auto-fazer da criação de mundos típica da vida. [...] a organização é fundamentalmente a nossa condição biológica, nossa condição existencial (Noë, 2015, p. 6).

Poder-se-ia entender, portanto, que Noë chama atenção para o fato de que, de um ponto de vista estritamente biológico, encontramos necessariamente organizados; somos, *em nossa biologia, todos organizados*. E, de tal modo, que nossa organização nesse sentido primeiro, basal, corresponde a nossa própria condição existencial. Contudo, essa organização não se limita ao biológico, mas o transpõe também, desdobrando um sentido cultural de organização. Cito novamente Noë:

Estar vivo é ser organizado e, na medida em que somos mais do que simplesmente organismos, mas também pessoas, nós nos encontramos organizados ou integrados de maneiras ainda mais amplas que nos vinculam ao ambiente, a nós mesmos e aos nossos mundos sociais (Noë, 2015, p. 6).

Desse modo que incide, na análise sobre a noção de organização, a dimensão cultural. Somos não só organizamos basilarmente, biologicamente, mas também nos encontramos organizados de modos ainda mais complexos e através de conexões que nos articulam com o ambiente, com outros indivíduos e com as diversas atividades que engendramos ou executamos. A ideia, aventada



por Noë desde o trecho anterior, de que há uma espécie de *criação de mundos*, de que estamos vinculados a mundos sociais, amplia diametralmente a análise da noção de organização, fazendo incidir também a dimensão da interação social e a dimensão da construção da cultura³.

Além de um esclarecimento sobre a noção de organização, Noë também se apressa em explicar como as atividades organizadas podem ser entendidas como atividades *habituais*, uma vez que são também naturais, primitivas⁴. Atividades organizadas são habituais no sentido de que a sua realização – com habilidade e com *proficiência* – só poderá ser garantida na medida em que nós, enquanto executores dessas atividades organizadas, as tornamos habituais através de uma espécie de relaxamento, como se nos acostumássemos com elas ao ponto de realizá-las sem esforço, sem estarmos necessariamente conscientes de as estarmos realizando, sem pensarmos sobre elas. O ponto, que parece problemático em princípio, merece um maior esclarecimento. É legítimo considerar que Noë indique com o aspecto habitual o fato de que essas *atividades organizadas* – amamentar, caminhar, conversar, dirigir – são atividades que, embora exijam de nós complexas e refinadas capacidades cognitivas, uma vez que são aprendidas, então passam a ser realizadas por nós de modo quase condicionado e quase intuitivo, sem que nos exijam a todo o momento um esforço particular em sua realização. Nesse sentido, falar em termos de um *certo condicionamento* não parece excessivo, porque são atividades que se “desenrolam quase que automaticamente e sem esforço” (Noë, 2015, p. 8). Caberá, portanto, esclarecer em qual nível essas atividades são realizadas. Se em nível inconsciente, a partir do qual caberá falar rigorosamente em termos de condicionamento e, até, de automação. Ou, por outro lado, se em nível consciente, a partir do qual caberá falar em decisão, propósito e agência. Noë parece oferecer uma resposta intermediária para a questão:

O ponto é que o nível no qual [estas] atividades estão organizadas não é o nível do sistema nervoso, muito menos o nível do átomo. Mas também não é o nível da consciência e da ação deliberada. Nós nos encontramos organizados [por atividades] em um nível intermediário, aquele que a roboticista Dana Ballard chamou de o “nível da corporificação” [“embodiment level”]. Esse nível crítico não é *subpessoal* – não é o nível das coisas que acontecem dentro de nós, como quer que entendamos isso. O que nos interessa, afinal de contas, é precisamente o que a *pessoa* faz, para o que ela olha, para o que ela presta atenção, etc. Mas esse tampouco é o nível *pessoal*, aquele a partir do qual a pessoa decide *conhecendo* e *autorando* (Noë, 2015, p. 8).

Assim, o ponto para o qual Noë pretende chamar atenção parece dizer respeito ao reconhecimento da possibilidade de assumirmos novas naturezas: “É



da nossa natureza assumirmos segundas naturezas” (Noë, 2015, p. 7). E, nesse sentido, insistir em uma dualidade entre *primitivo* ou *aprendido*, entre *biológico* ou *cultural*, parece corresponder a um distanciamento da sua proposta. Entendido de outro modo, talvez seja legítimo dizer que a proposta de Noë diz respeito ao reconhecimento de uma gama de possibilidades que é apagada pela insistência nessa mencionada dualidade, bem como ao reconhecimento de que, inseridas as categorias de ‘primitivo’ e ‘aprendido’, faz-se necessário reconhecer que os seres humanos tendem a *naturalizar o aprendido*, o cultural, tendem a *torná-lo habitual*. E só nesse sentido é que os indivíduos poderão se engajar em atividades (que são originalmente de uma categoria artificial) de modo natural e quase que automaticamente. Assim, para Noë, o ponto é:

Nós somos organizados. Nós nos organizamos. Nós somos organismos. Nossas vidas são estruturadas por atividades organizadas, na [análise] ampla e na específica. Nossas vidas correspondem um grande complexo que se abriga em atividades organizadas em diferentes níveis e escalas. Falar, caminhar, comer, perceber, dirigir. Estamos sempre capturados por estruturas organizativas. Essa é a nossa condição natural e, de fato, a nossa condição biológica. É um fato básico a nosso respeito. E, crucialmente, essas estruturas de organização não são feitas por nós mesmos. Nós não controlamos ou orquestramos ou inventamos as configurações dinâmicas que nos organizam quando andamos, olhamos, escutamos, amamentamos ou conversamos. Nós não estamos exatamente presos a elas – pois a nossa participação nestas práticas é que, em vários sentidos, corresponde precisamente ao exercício da nossa agência. É como fazemos amigos, encontramos parceiros, nos deslocamos do ponto A ao ponto B, reconhecemos pessoas na multidão. Mas nós estamos perdidos ou, no mínimo, passíveis a nos perdermos nas complexas configurações de organização que constituem as nossas vidas (Noë, 2015, p. 10)

Farei a partir daqui uma síntese dos principais passos dados por Noë afim de assentar e caracterizar com mais cuidado a noção de *atividade organizada*. Para ele a vida humana se encontra fundamentalmente caracterizada através de uma infinidade de *atividades organizadas*. São essas atividades que moldam e estruturam decisivamente nosso modo de pensar e de agir, porque elas nos organizam. Realizar, participar e se engajar em *atividades organizadas* é algo habitual, algo *natural*; e o sentido de ‘natural’ aqui diz respeito não àquela distinção entre algo ‘inato’ e algo ‘aprendido’ ou entre algo ‘primitivo’ e algo ‘construído’; mas diz respeito às atividades que, embora sejam aprendidas diante de novas tecnologias e diante da inserção na cultura, serão realizadas natural e espontaneamente depois de aprendidas. E, por fim, as *atividades organizadas* que nos estruturam são variegadas e diversas, possuem estruturação temporal, emergem dos seres humanos (individualmente ou socialmente), desempenham funções sociais e também funções pessoais ou biológicas e são, finalmente, prazerosas ou pelo



menos potencialmente prazerosas.

Embora Noë não particularize um critério social específico em sua definição de *atividades organizadas* e deixe, inclusive, claro que *atividades organizadas* não são necessariamente sociais⁵, penso ser importante mencionar a esta altura outro pensador que tem contribuído decisivamente para nossa compreensão sobre as formas de engajamento humano em atividades estruturadas e o quanto esse engajamento apresenta ou não requisitos sociais. Cito, portanto, Tomasello:

Teoreticamente, avanços recentes na filosofia da ação ofereceram novas e poderosas maneiras de pensar sobre esses modos mais profundos e primitivos de um engajamento tipicamente humano. Um pequeno grupo de filósofos da ação (...) investigaram como os humanos colaboram uns com os outros em atos – de uma chamada – *intencionalidade compartilhada* ou *nós-intencionalidade*. Quando indivíduos participam uns com os outros em atividades colaborativas, eles determinam conjuntamente objetivos compartilhados e uma atenção associada que, por sua vez, viabilizam a criação de papéis individuais e perspectivas individuais que precisarão ser coordenadas entre eles (Tomasello, 2014, p. 3).

Assim, parece-me que a proposta de Tomasello consiste em sugerir que algumas recentes perspectivas da filosofia da ação acabam por oferecer um *insight* sobre formas de articulação entre indivíduos que carregam traços marcadamente humanos; o que suscitaria ou, no limite, sugeriria a ideia de uma natureza humana. Natureza que seria marcada, portanto, por uma forma de interação coletiva, onde o ato de *intencionalidade compartilhada* (ou *nós-intencionalidade*) desdobraria a especificidade do humano, apontando para algo que não se encontra em outras espécies. Desse modo, a *intencionalidade compartilhada* consistiria num processo interativo entre indivíduos onde a finalidade das ações e o foco da atenção acabam por se associar também coletivamente, suprimindo uma dimensão puramente individual, egoística, autoconservadora, etc. Essa *nós-intencionalidade* geraria inclusive a necessidade de uma mediação e de uma coordenação da dimensão *individual* frente a uma dimensão *colaborativa*. Logo, a noção de intencionalidade compartilhada forneceria igualmente o lastro para a criação e para a articulação de estruturas ainda mais complexas e abstratas, conforme aponta Tomasello:

Ademais, há uma profunda continuidade entre essas manifestações concretas de finalidade e atenção associadas com as práticas e os produtos culturais ainda mais abstratos como, por exemplo, as instituições culturais que são estruturadas – e, de fato, criadas – por convenções e normas sociais acordadas [entre os indivíduos]. De modo geral, humanos são capazes de se coordenarem uns com os outros de uma forma tal, que ela é [algo] inalcançável aos outros primatas; [humanos] são capazes de formar um “nós” que age como uma espécie de agente plural para criar tudo, desde uma festa de caçada colaborativa a uma instituição cultural (Tomasello, 2014, p. 3).



O ponto de Tomasello, ao que tudo indica, consiste em conferir ênfase ao elemento da *intencionalidade compartilhada* e apresentá-lo ao leitor enquanto o elemento especificamente diferenciador da espécie humana. A *nós-intencionalidade* seria, portanto, um dos aspectos centrais por trás da ideia de uma natureza humana, caracterizando-se basicamente pela disposição à associação de finalidades e de atenção na busca resolutiva de alternativas concretas.

Diante disso, parece-me que as propostas de Noë e de Tomasello se distanciam. Enquanto o primeiro compreende a vida humana como algo necessariamente estruturado a partir da noção de *atividades organizadas* que, por sua vez, são individuais ou sociais; o segundo, diferentemente, compreende a vida humana como estando elementarmente marcada pela noção de *intencionalidade compartilhada* e que consiste num processo de associação e de coordenação entre demandas individuais e coletivas com vistas a realização de uma finalidade comum.

3. ARTE, FILOSOFIA E EXIBIÇÃO

Ao longo desta seção pretendo discutir a tese oferecida por Noë para a natureza da arte. É crucial reiterar que essa tese aparece como uma espécie de desdobramento da tese inicial a respeito da estruturação da vida humana através de *atividades organizadas*.

Um exemplo de atividade organizada que estrutura a vida humana – atividade dotada de configuração temporal, que desempenha funções biológicas ou sócio-culturais, que é prazerosa, etc. – é a dança. A dança indica, na perspectiva de Noë, essencialmente o ato associado a ela, dançar, que é uma atividade realizada por indivíduos diferentes, em diferentes contextos culturais, sociais, etários, e com objetivos diferentes. Uma criança dança em certos contextos e com finalidades específicas. Já um adulto dança em outros contextos e com outras finalidades. Dançar é, portanto, uma *atividade organizada*. A *coreografia*, no entanto, não é idêntica à dança, embora envolva necessariamente a ação de dançar. A diferença crucial entre a dança e a coreografia é que a primeira consiste em uma atividade que acontece em contextos variados e é realizada por pessoas diferentes, já a segunda possui exclusivamente uma única finalidade: a de exibir [*to display*], de encenar, evidenciar, de chamar atenção, de mostrar. Mas o que, afinal, exhibe, encena, evidencia, chama atenção e mostra a coreografia? Ela exhibe [*it displays*] o próprio *ato de dançar*, ela chama atenção para o próprio dançar enquanto *atividade organizada*. Ela reorganiza-o.



A coreografia é importante (...) não tanto porque dançar é algo em si mesmo importante, mas principalmente porque *nós somos dançarinos* e esse é um fato profundo e importante sobre nós mesmos, sobre a maneira pela qual nos encontramos organizados. Coreografar uma dança é tornar visível essa atividade organizada dentro da qual nos encontramos, por natureza, engastados; mas também dentro da qual nos encontramos, como costumeiramente acontece, perdidos. A coreografia lança luz por sobre uma das muitas formas através das quais nos organizamos (Noë, 2015, p. 14).

Essa é, portanto, a tese de Noë sobre a natureza do artístico. A arte é uma estranha ferramenta porque ela exerce a capacidade muito peculiar de exibir e de chamar a nossa atenção para o conjunto variado e heterogêneo de *atividades organizadas* que estruturam a vida humana. A arte é, nesse sentido, uma atividade de segunda ordem, porque ela exhibe (1) o que é uma *atividade organizada*; (2) como ela pode e como ela é realizada; (3) em quais contextos ela é realizada; (4) e, por fim, de que maneiras ela pode ser *reorganizada*. Assim, se a dança é, de fato, uma atividade organizada, então a coreografia é de fato uma forma de *reorganização atitudinal*. Mas não somente isso; para Noë do fato de exibirem todos estes aspectos sobre as *atividades organizadas*, as artes, essas atividades de segunda ordem, realizam verdadeiras *investigações* sobre a natureza das atividades que diariamente realizamos e o quanto somos por elas absorvidos (Noë, 2015, p. 15).

É através dessas duas teses, uma sobre a natureza humana e a segunda sobre a arte, que Noë, conforme apontam alguns comentadores, estabelece uma distinção entre níveis de atividades (Matthen, 2016; Forlè, 2016). As atividades do nível 1 seriam todas as muitas e distintas atividades organizadas que estruturam a vida humana. E as atividades do nível 2 seriam as formas artísticas (mas, também, a própria filosofia). Uma das consequências mais interessantes da tese de Noë a respeito da natureza da arte consiste na reformulação de uma série de posições historicamente assumidas, portanto canônicas, e que nos legaram contemporaneamente balizas teóricas para a compreensão do artístico. Assumir a tese de que a arte é uma forma de reorganização das atividades de primeiro nível exige, por exemplo, o endereçamento de noções consensuais muito antigas, como as de tecnologia, de práticas sistemática de exploração expressiva de artesanias, de atividade técnica. A ideia, título do livro, de que a arte é uma *estranha ferramenta* reorienta, em certo sentido, essa própria tradição. E isso porque

se as atividades técnicas produzem diferentes tipos de ferramentas que, por sua vez, servem a diferentes finalidades, a arte não serve a finalidade alguma. Ela investiga o que nossas atividades do nível 1 produzem (por, exemplo, músicas, pinturas, utensílios, movimentos de dança e assim por diante) e procura nos fazer reconhecê-las sob uma nova luz: neste sentido, quando tornam-se obras de arte, os objetos perdem sua utilidade prática. Eles não



servem mais a objetivos específicos e, desse modo, parecem-nos estranhos (Forlè, 2016).

Noë, contudo, vai além e amplia essa compreensão, fazendo com que sua proposta não incida unicamente numa revisão da própria fundamentação de uma natureza da arte ao (re)inaugurar a oportunidade para que se discutam e revisem conceitos canonicamente assentados, mas direciona um procedimento similar à própria ideia de filosofia. É que para Noë a filosofia também uma atividade de segunda ordem, de um segundo nível, exatamente como a arte. Porque a filosofia empreende um tipo particular de investigação sobre os nossos próprios modos de organização, bem como sobre as próprias formas e maneiras pelas quais nos encontramos decisivamente incorporados nesta miríade de atividades organizadas. A filosofia também é uma *atividade reorganizativa* porque empreende investigações sobre quais são as atividades cognitivas envolvidas para a consecução das atividades do nível 1 e quais são os seus limites. Por exemplo, quando sugere perguntas sobre o que é argumentar, o que é formar uma crença, sobre os desenvolvimentos científicos e assim por diante (Forlè, 2016).

4. CONCEPÇÃO ENATIVISTA

Noë introduz a discussão sobre o problema da percepção logo no primeiro capítulo de seu livro, depois de mencionar, um tanto rapidamente, que as *atividades organizadas* não precisam ser necessariamente caracterizadas por um elemento social. O ato de ver, por exemplo, para Noë, é uma *atividade organizada* que prescinde do aspecto social. A partir dessa rápida observação, ele passa a uma consideração sobre a percepção; primeiro, apresentando-a como um processo múltiplo, não homogêneo e, depois, sugerindo para ela algumas funções.

Noë afirma que:

Nós usamos nossos olhos para guiar nosso comportamento ao dirigir, ao cozinhar o jantar, para tomar um banho, para ler um livro. Mesmo quando assistimos TV, o que parece algo tão passivo quanto simplesmente encarar a caixa (ou a tela), a nossa atenção se foca em um mundo que é colocado em exibição diante de nós, um mundo pelo qual nos interessamos e sobre o qual pensamos. Perceber é [algo] tipicamente parecido com agir (Noë, 2015, p. 9).

Desse modo, o autor pretende distanciar-se de uma concepção, bastante paradigmática na história da filosofia, de entender a percepção enquanto um processo fundamentalmente *passivo*, através do qual recebemos estímulos do mundo e os processamos internamente através de modulações epistêmicas mais



ou menos complexas⁶. Para Noë, não é legítimo compreender a percepção como um processo simples, formalmente fundamentado, de recepção de estímulos e subsequente processamento e complexificação dos mesmos. Diferentemente disto, a percepção consiste num processo ativo, como um agir. Para tanto, ele sugere novamente que se pense, por exemplo, a partir da ideia de Ballard sobre nível intermediário ou nível de incorporação. Diz Noë:

Toda vez que você move os seus olhos ou as suas mãos, você produz modificações sensoriais. E, conforme você se move em relação ao ambiente, o modo como as coisas parecem se modifica drasticamente. Nós não estamos conscientes de nada disso na maior parte do tempo. Isto é, nós não temos a impressão de que as cores das roupas que estamos usando mudam quando vamos para a rua, embora elas de fato mudem [...]. (Afinal de contas, como elas parecem em relação a cor é algo diferente em meio à forte luz do sol!) E as coisas não parecem aumentar de tamanho conforme nos aproximamos delas. Psicólogos chamam isso de constância perceptual (Noë, 2015, p. 9).

Parece-me que o ponto principal desse trecho consiste em apontar para o grau de complexidade envolvido na experiência de perceber e o quanto essa *experiência* se encontra indissociavelmente imiscuída a nossa presença no mundo. E mais, presença que indisputavelmente suscita a ideia de estabilidade, de constância, de ajuste entre sujeito e ambiente⁷. Segue Noë:

O que é assombroso é que nós certamente somos sensíveis a essas mudanças no tamanho e no formato e na cor aparente das coisas ao nosso redor conforme nos movemos; de fato, é a nossa própria fluente maestria delas, a nossa familiaridade com elas, que torna possível em primeiro lugar o fato de que possamos usar essa configuração de variabilidade como uma maneira de nos situarmos num mundo estável ao nosso redor. Note que nós não nos sentamos quietos e contemplamos o mundo visualmente do mesmo modo que contemplamos imagens em uma tela de cinema. Nós continuamente nos movemos de lá pra cá e semicerramos os olhos e os ajustamos para trazer e manter o mundo em foco (Noë, 2015, p. 9).

E segue Noë:

Ver, se essa [minha] abordagem é correta, consiste em uma troca dinâmica, temporalmente compreendida, com o mundo ao nosso redor; troca que é guiada por princípios temporais, ponderação, movimento, espontaneidade, função e prazer; princípios como aqueles que vemos em operação quando dirigimos ou andamos ou amamentamos, atividades também governadas por todos os tipos de compreensões aprendidas e expectativas e engajamentos com isto ou aquilo (consertar um relógio, digitar um texto, dirigir pra casa, etc.). Ver, conquanto que o expliquemos com o nível certo de descrição, é uma atividade organizada. É algo básico e natural, ainda assim cognitivamente complexo. É algo temporalmente organizado, mas sua organização não é resultado de nosso controle deliberado ou determinação. E certamente é algo que serve a uma função vital, seja ela algo individual,



relativo aos nossos projetos e relacionamentos, ou algo típico da nossa espécie (Noë, 2015, p. 9 e 10).

Assim, o tratamento da percepção e, mais especificamente, da experiência da visão enquanto *atividade organizada*, pretende chamar atenção para o fato de que esse tipo de experiência em particular – a da visão – constitui, embora não seja uma experiência social ou culturalmente determinada em sua consecução diária e continuada, uma das importantes formas de estruturação da vida humana através de *atividades organizadas*. Ver, ainda que seja algo inicialmente individual, é uma *atividade organizada* e, nesse sentido, diz respeito à natureza humana.

A concepção *enativista* advogada por Noë, ou seja, sua tese de que a visão faz parte de uma complexa capacidade de investigação e exploração do ambiente no qual os sujeitos se situam, vivem e se desenvolvem, rediscute fundamentalmente a concepção *standard* sobre o processo perceptivo em filosofia. Sua visão se coaduna com as principais teses *enativistas*, conforme aponta Nascimento:

Em suma, a abordagem enativista considera que (1) o sujeito dos estados mentais é considerado como sendo o animal corpóreo, ambientado e situado; (2) o animal e o ambiente são pensados como um par, estando em uma relação essencialmente unidos e reciprocamente determinados; (3) estados perceptuais e outros estados cognitivos são pensados em termos de atividade por parte do animal e como não-representacionais (Nascimento, 2014, p. 67).

5. ENCERRAMENTO

Ao longo deste artigo procurei apresentar alguns aspectos da proposta de Alva Noë, em especial as teses avançadas por ele em seu livro *Strange Tools – Art and Human Nature*, de 2015. Procurei salientar, ao longo do texto, o tratamento que Noë confere ao que chama de *atividades organizadas* e que, em sua perspectiva, são fenômenos característicos da natureza humana. Seres humanos organizam-se estruturalmente – tanto no âmbito individual, quanto no âmbito social – através dessas *atividades organizadas*, cuja elaboração teórica apresenta uma variedade de elementos relevantes (presença efetiva ou potencial de prazer, variedade, configuração temporal, independência do controle dos sujeitos, etc.).

A tese de Noë a respeito da natureza da arte depende, inteiramente, da sua caracterização inicial sobre as atividades organizadas, uma vez que as obras de



arte apresentam fundamentalmente a capacidade de exibição e investigação dessas atividades. Nesse sentido, se lança mão de uma caracterização em níveis distintos, nível 1 ou o nível das *atividades organizadas* e nível 2 ou nível da *reorganização* (escopo da arte, mas também da filosofia). Um corolário, bastante trivial, desse tratamento é que a arte é essencialmente uma produção humana. Por fim, procurei apresentar alguns aspectos sobre a concepção *enativista* avançada por Noë, procurando chamar atenção para como ela aparece na primeira parte de seu livro.

Meu interesse particular pelo trabalho de Noë se dá, inicialmente, em função do seu ingresso no debate sobre a natureza do artístico. Me dou conta, conforme concluo, que as propostas de Noë me parecem oferecer diversos pontos de interesse e de engajamento para pesquisas futuras, na expectativa de um maior aprofundamento em sua contribuição filosófica. Contudo, parecem-me merecer igualmente atenção crítica, promovendo futuros debates sobre as vantagens teóricas de sua perspectiva e, também, as fraquezas desse tipo de incorporação sobre a discussão do artístico dentro de uma discussão sobre a natureza humana.

NOTAS

¹ O livro de Alva Noë ainda não conta com uma tradução portuguesa. Julguei mais conveniente ao leitor realizar a tradução de todas as passagens literais de Noë que trago ao longo deste texto, de modo que a competência pela tradução é de minha inteira responsabilidade. Do mesmo modo, todas as obras em inglês sem tradução para o português citadas neste artigo foram traduzidas por mim.

² A noção de *fetalização* foi desenvolvida pelo biólogo holandês Lodewijk Bolk e, mais tarde, analisada e discutida pela biologia do desenvolvimento. Cf. Verhulst, *Louis Bolk revisited II—Retardation, hypermorphosis and body proportions of humans*, 1993.

³ Esse *topoi* da ‘construção de mundos’ como algo que nos permite entender de modo incisivo a dimensão organizada da natureza humana é particularmente rico na literatura, na filosofia e na tradição artística ocidental. Exorto o leitor a conferir Rilke, *O livro de horas* (2009), em especial o poema *Obreiros somos*: “Obreiros somos – mestres, aprendizes, serventes – e te construímos, ó grande nave altaneira. Às vezes chega a nós um peregrino silente; ei-lo que como um clarão cruza as nossas cem mentes e trêmulo nos traz alguma nova maneira”. Também em filósofos como Husserl e Heidegger, particularmente no segundo, o conceito de *mundo* ganha um



matiz especificamente antropológico, de algo produzido pelos indivíduos e para a organização dos indivíduos. Nesse sentido, a apropriação feita por Arthur Danto da palavra ‘mundo’ para compor filosoficamente seu conceito de ‘mundo da arte’ me parece indicar, de modo bastante interessante, como podemos entender de modo legítimo tal conceito, bem como a sua prevalência em nossas discussões pragmáticas e mais atuais.

⁴ Esses dois aspectos, aparentemente contraditórios, são inseridos por ele em sua definição de atividade organizada, são as condições (1) e (5) de sua definição, apresentadas anteriormente.

⁵ Cito-o: “Não é um requisito que atividades organizadas sejam sociais” (Noë, 2015, p. 8). E, a partir dessa observação, Noë passará a discutir o processo de percepção como *um* exemplo de *atividade organizada* não-social, avançando, ainda que sutilmente, sua abordagem *enativista*.

⁶ Penso particularmente em Aristóteles e seu modelo do sinete sobre cera, apresentado no *De Anima* (*Da Alma*). Embora Aristóteles não tenha sido o primeiro pensador a oferecer um modelo causal para a percepção – entendendo-a enquanto um processo receptivo das *formas*, via geração de *fantasmas* (entidades intencionais, mentais) dentro da alma seguido de um subsequente processamento abstrativo de suas particularidades sensíveis – seu modelo será amplamente comentado pelos escolásticos e, mais tarde, retomado frontalmente por Franz Brentano. Fodor (1983), mais recentemente, parece-me entender de modo similar a percepção, tematizando o processo perceptivo através de estágios de processamento informacional e, ademais, fundamentados formalmente, computacionalmente.

⁷ Nesse sentido, a exploração que Noë (2004) faz em outros trabalhos sobre o uso de óculos e outros dispositivos com lentes inversoras é interessante. As lentes promovem uma ruptura com a experiência usual, normal, da visão e exigiriam, se fossem usadas permanentemente, um reaprendizado total do próprio sujeito no mundo (Nascimento, 2014, p. 58).

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *De Anima*. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. Editora 34: São Paulo, 2012.



BRENTANO, Franz. *Psychology From An Empirical Standpoint*. Routledge: Londres, 2009.

FODOR, Jerry. *The modularity of mind*. Cambridge: MIT Press, 1983.

FORLÈ, Francesca. *Alva Noë's "Strange Tools. Art and Human Nature" – A Review*. In *Phenomenology Lab*, 2016. Disponível em: <http://www.phenomenologylab.eu/index.php/2016/09/noe-strange-tools/>. Acesso em: 25/08/2018.

LACAN, Jacques. *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*. In LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.

MATTHEN, M. *Strange Tools. Art and Human Nature (Review)*. In *Notre Dame Philosophical Review*, 2015. Disponível em: <http://ndpr.nd.edu/news/64305-strange-tools-art-and-human-nature/>. Acesso em: 25/08/2018.

NASCIMENTO, Laura. *Explicando o fenômeno da impregnação teórica da percepção a partir de críticas à tese da modularidade da mente*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Maria: Santa Maria, 2014, 78 p.

NERUDA, Pablo. *Towards the Splendid City*. 1971. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1971/neruda/lecture/>. Acesso em: 25/08/2018.

NOË, Alva. *Strange Tools – Art and Human Nature*. New York: Hill and Wang, 2015.

NOË, Alva. *Action in Perception*. Cambridge: MIT Press, 2004.

TOMASELLO, Michael. *A Natural History of Human Thinking*. Cambridge: Harvard University Press, 2014.

VERHULST, Joris. *Louis Bolke revisited II—Retardation, hypermorphosis and body proportions of humans*, 1993. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/030698779390054T?via%3Dihub>. Acesso em: 02/06/2020.



VESTÍGIOS DE UMA ESTÉTICA URBANA ITINERANTE: O QUE PODEM AS PROPOSTAS COLETIVAS?

Gabriela Betin Capa¹
Marilda Oliveira de Oliveira²

¹Acadêmica do curso de Artes Visuais - Licenciatura Plena, na Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, bolsista no Programa Residência Pedagógica/CNPQ - UFSM, participante do Grupo de Pesquisa GPECTO - Processos Pictóricos/CNPQ na UFSM.

²Professora Associada 4 do Programa de Pós-Graduação em Educação, Linha de Pesquisa Educação e Artes. Coordenadora do Programa Residência Pedagógica, núcleo Artes Visuais. Professora do Curso de Licenciatura em Artes Visuais. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Arte, Educação e Cultura e Editora Chefe da Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria.

Resumo: A pesquisa buscou pensar o espaço urbano e as práticas coletivas como potencializadoras do campo das artes visuais, relacionados à reprodução técnica em massa, a qual preocupava Benjamin (2014), já na década de 50, e que veio a ser própria dos coletivos de arte urbana. A presença da obra de arte é abordada a partir do lugar da esfera relacional (Bourriaud, 2009), onde o uso do tempo e do espaço mostram novos espaços de liberdade, escapando às regras do sistema (Careri, 2013). A prática de interação com o meio urbano considera uma experiência estética que pode ser realmente percebida, onde o trabalho do artista se mescla com a percepção do público, e este por sua vez, sente-se livre para interagir, experienciar e criar paisagens.

Palavras-chave: práticas coletivas, experiência, estética urbana, artes visuais.

TRACES OF AN ITINERANT URBAN AESTHETIC: WHAT CAN BE AS COLLECTIVE PROPOSALS?

Abstract: The research sought urban space and collective practices as potentialists of the field of visual arts, related to mass technical reproduction, which concerned Benjamin (2014), already in the 50s, and that became part of urban art collectives. The presence of the work of art is approached from the place of the relational sphere (Bourriaud, 2009),



where the use of time and space shows new spaces of freedom, escaping the rules of the system (Careri, 2013). The practice of interaction with the urban environment considers an aesthetic experience that can be truly perceived, where the artist's work mingles with the public's perception, and the latter by its turn, feels free to interact, experience and create landscapes.

Keywords: collective practices, experience, urban aesthetic, visual arts.

DESLOCAMENTO IMUTÁVEL

O espaço urbano como elemento de investigação e território possível representa um assunto de discussão à medida que se mostra mais que um cenário de misturas cimentosas, desanimadas ao olhar de uma artista. Não se trata apenas de um lugar próprio das cidades, mas um espaço onde acontecem relações efêmeras inventadas a partir, e em conjunto da paisagem. Os caminhos trilhados nesse lugar-experiência, são guiados por relatos e vivências, construídos em consequência do mais ínfimo acontecimento, e provocando um deslocamento ligado a situações em princípio fora de alcance. Estar aberta às mudanças que vão além do deslocamento físico, é pensar uma prática de experimentação. Os fragmentos aqui mencionados foram retirados do diário visual que produzi no ano de 2018, simultaneamente com o desenvolvimento do estágio curricular supervisionado III enquanto acadêmica do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, e compõem uma série de devaneios acerca da experiência docente com uma turma de ensino médio.

Os trânsitos realizados entre territórios não se restringem à lugares geográficos, mas sim à “abalos, revisões de mundos, afetos, negociações consigo e com o outro, movimentos, estados de território” (Nunes, 2016, p. 63). Aspectos que foram sendo ativados enquanto me sentia imersa no processo de produção do diário visual, e a necessidade de perceber e compreender o espaço urbano a partir dos gestos sensíveis daquele que intervém nesse espaço, gritava em mim.

Abri meus olhos para o desafio de um processo mapeado e inventado a partir de narrativas de vida, que pouco a pouco exigiam a suspensão de meus julgamentos e de minhas intenções. (...)

Estive diante de territórios que apontavam rotas para um caminhar, e paisagens que teimavam em se impor sobre mim.

Sou cria da experiência que permeia o ato.¹



(Fragmento do diário visual da autora).

O meio que configura a cidade contemporânea, revela-se como um potente campo de atuação artística e teórica, importante para a educação de artes visuais. Mas que há de tão propulsor nesse lugar urbano? A ideia de uma arte inserida nesse ambiente confere uma nova percepção para o mesmo, buscando ativar os sentidos que ali habitam, como visão, olfato, tato, sonoridades. É como uma voz que indaga incessantemente: Que mudanças este lugar te provoca? Como essa potência te atravessa?

COLETIVOS E O PROJETO SOCIAL

O espaço urbano tem muito poder a favor da força popular. Uma intervenção artística combinada a poluição visual² urbana reivindica uma arte livre, sem restrição a meios institucionalizados, molduras ou salas brancas e limpas. As ruas são seus espaços preferidos, a parede pichada é a melhor galeria, o trabalhador é seu crítico, produtor e curador, e as redes de comunicação populares são seus *marchands*³.

Uma vez posto em território urbano, o trabalho não se restringe mais ao pertencimento do artista, seu direito se transforma no direito do povo e do tempo. Está sujeito ao empoderamento e à violação da chuva, da poeira, do vento e daqueles a quem toca. Todos são donos da obra, todos à compõem. Da mesma forma, se sujeita à disseminação em massa e às mídias de interação (característica das manifestações artísticas urbanas) através de meios que se configuram alcançando outros espaços e territórios, por vezes não físicos, proporcionando uma arte transitória e repetível, atribuindo novos sentidos e contatos para as linguagens e códigos presentes no âmbito da cidade.

Para Walter Benjamin (2014), a reprodutibilidade técnica da obra desvaloriza seu valor de espaço-tempo e desconfigura sua originalidade preciosa e misteriosa, pois perde o *hic et nunc* enraizado na tradição, que identifica o objeto artístico e é característico da autenticidade.

Mesmo que essas novas circunstâncias deixem intacto o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora. Embora esse fenômeno não seja exclusivo da obra de arte, podendo ocorrer, por exemplo, numa paisagem, que aparece num filme aos olhos do espectador, ele afeta a obra de arte em um núcleo especialmente sensível que não existe num objeto da natureza: sua autenticidade. A autenticidade de uma



coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico (Benjamin, 2014, p. 02).

Que fazem as práticas coletivas nesse aspecto? Reproduzem e disseminam manifestações artísticas, conferindo uma mudança de valores que repensa o papel da sociedade e da proposta em conjunto. As marcas físicas da obra, sua história, tradição cultural, e tudo aquilo que caracteriza a aura definida por Benjamin, acontecem agora por consequência da interação entre tempo-espço-público. Essa conversão de valores poderia representar uma outra visão de aura que não a defendida pelo autor, ou mesmo despir-se completamente desse termo, pois, o que poderia uma obra provida de função ritualística, única e exclusiva, em uma sociedade marcada pelo compartilhamento e reprodução em massa? É justamente no espírito dessa sociedade, que está tão interligada e tão sozinha ao mesmo tempo, que surge a força proveniente dos grupos e coletivos urbanos que fomentam ações diretas no meio. Trata-se de um contínuo que contrapõe os preceitos da ideia de um artista fechado em seu ateliê, que vê o mundo perante sua única interpretação, como o ser provido de dom que é. Como consequência, seu contato com o público torna-se meramente formal, apenas para contemplação e apreciação da obra concebida.

Apesar disso, nem o modelo de artista solitário, nem os coletivos urbanos, como ideais tão distintos que são, podem ser medidos ou comparados. São universos distintos que surgem de temporalidades distintas. E não é de interesse deste artigo pontuar qual concepção é melhor ou mais significativa, mas evidenciar o que pode um trabalho em conjunto que afirma a intervenção artística urbana como forma de arte engajada com a percepção social.

Uma intervenção artística urbana não é nada sem o espaço e os elementos que integram esse território.

Inserindo-se no rizoma urbano, o artista, com sua obra/experiência, atua no espaço-tempo do lugar, deslocando-o e conferindo a ele uma qualidade nova. O lugar é o mesmo de sempre e, no entanto, é outro (Campbell, 2008, p.23).

Liberto-me para uma desocupação de tudo aquilo que costumava ser, estou despida de minhas certezas, esperando as surpresas de um deslocamento.

Novas paisagens se inventam.



(Fragmento do diário visual da autora).

Ao analisar a produção de artistas dos anos 90, o curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud (2009), evidenciou a noção comum de uma arte que dá espaço ao diálogo e às trocas, ou seja, uma arte muito mais preocupada com o contexto das relações sociais, do que com a afirmação de um espaço autônomo e privado. Isso é consequência de uma cultura urbana aplicada aos fenômenos culturais, que impõe um regime de encontro casual intensivo, proporciona uma redução da dimensão dos espaços habitáveis, e uma mudança no modo de apresentação das obras. O importante para o artista é criar uma situação que estabeleça o contato, prezando pelo momento efêmero existente entre a obra de arte e o espectador, permitindo que o público faça parte da ação, assim como um coautor.

Nesse sentido, destaca a arte dentro de uma esfera relacional, que prioriza essas políticas do encontro em uma civilização da proximidade (Bourriaud, 2009), e coloca as obras contemporâneas dentro do conceito de *interstício social*, um termo inicialmente usado por Karl Marx, mas, revisitado por Bourriaud, que corresponde a

um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes no sistema. É exatamente esta a natureza da exposição de arte contemporânea no campo do comércio das representações: ela cria espaços livres, gera durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das ‘zonas de comunicação’ que nos são impostas (Bourriaud, 2009, p.23).

Para o autor, o contexto social atual restringe as possibilidades de relações humanas empobrecendo o contato, ao mesmo tempo que impõe essa cultura do encontro. A sociedade se encontra o tempo todo, mas não se relaciona, e os meios virtuais e mecanizados contribuem para extinguir as funções sociais. O que associa os coletivos artísticos urbanos que menciono neste tópico à perspectiva de Bourriaud é a forma como problematizam essa esfera relacional.

Ao mesmo tempo que se apoiam nos meios virtuais e na sociedade da comunicação, as intenções dos coletivos propõem um movimento totalmente inverso do que os meios tecnológicos determinam. As relações pensadas pelas práticas artísticas no meio urbano atuam no sentido de atravessar o rizoma da cidade, construindo relações de aproximação naqueles que a presenciam e até desestabilizar suas formas de percepção, rompendo com a barreira da vida



rotineira. Arrisco dizer, por apuração, que os coletivos de arte urbana poderiam ser classificados dentro da perspectiva de interstício social defendida por ambos autores.

Independentemente da localização, em lugares geográficos e divergências culturais, as zonas urbanas indicam problematizações semelhantes. É necessário que se estabeleçam discussões sobre essas problemáticas, trazendo à tona aspectos que se tornam invisíveis pela vida acelerada, pensando na relação entre os espaços das cidades e espaços institucionais e na utilização dos meios de comunicação popular para a realização dos trabalhos.

O coletivo Poro⁴, preocupa-se exatamente com esses aspectos, uma vez que reivindica as cidades como espaços para arte. Na série feita em 2012, *Situações Brasília*, quatro pôsteres desenvolvidos durante caminhadas pela cidade, foram apresentados dentro de um espaço expositivo em forma de lambe-lambe⁵ (colados em série na parede) e ficaram disponíveis para que os visitantes levassem os impressos para onde quisessem. As pilhas de tiragem que continham 1000 cartazes de cada situação, e o convite para a apropriação, geraram um transbordamento da exposição, para além da galeria, rumo aos mais diversos destinos, ambientes domésticos ou espaços urbanos.

Nesse trabalho em específico, há um consenso entre espaço institucional e privado, pois de acordo com o coletivo, as instituições desempenham um papel muito importante para a difusão da cultura, e até mesmo para parcerias financeiras, mas desde que não interfiram nos princípios do grupo. Além disso, proporcionam discussões sobre os espaços ocupados por propagandas que transformam o meio em lugar de consumo e o cidadão em mero consumidor. O Poro trabalha na escala do humano (Campbell, 2008).

Ao encontro dessa proposta, as intenções levantadas por Francesco Careri (2013), na publicação *Walkspaces: O caminhar como prática estética*, nos convidam para um andar itinerante pelos espaços urbanos. Evidenciando a realidade efêmera, Careri propõe uma experimentação artística nas cidades. O que expõe como *deriva psicogeográfica*, revela a cidade como um espaço para se viver coletivamente, experimentando comportamentos alternativos e transformando o tempo livre em tempo *lúdico-constructivo* (Careri, 2013).

Essa mudança no uso do tempo reforça a ideia da potência existente em um caminhar, e como está sendo desperdiçada pela emergência da falta de tempo



nas grandes cidades. E aí entram novamente as práticas dos coletivos de arte, e por esta razão insisto nesse sentido, pois entendo que tais práticas atuam indicando alguns possíveis movimentos de fuga e atravessamentos dentro das paisagens do sistema urbano. É um convite à capacidade criativa para interagir sobre o meio, para experienciar e criar paisagens, permitindo um trabalho entre artista e espectador que se combine e se liberte das obrigações e limitações impostas pelos museus e galerias, em busca de um território desprovido de representação, onde espaços e tempos estão em contínua transformação.

Quando o trabalho é conjunto, cada um coloca sua experiência, o que redimensiona o ideal e pensa uma arte colaborativa a partir dessa prática de interação, onde o espectador poderá deixar fluir a subjetividade e interpretação pessoal, pensando sobre a esfera política do mundo que o cerca. Dialogando com a percepção de cotidiano e da realidade vivida, a inserção de uma prática estética associada à arte relacional no espaço urbano proporciona terrenos que intercalam vivências com o universo artístico, o qual de certa forma sempre coexistiu em função da vida.

UMA IDEIA EM SUBSTÂNCIA

Procuro adquirir um meio de vista interior;

conhecer por um instante sequer

o achado eventual que formou o corpo do trabalho.

Talvez regresse algumas vezes ao passado, mas minha direção pode mudar a natureza das forças.

(Fragmento do diário visual da autora).

Pensar o espaço urbano e os coletivos de arte em concomitância à prática docente, implica uma pausa nesse ritmo acelerado e, ao mesmo tempo, um trânsito de deslocamentos dentro de um lugar fixo, a sala de aula. A entrega para esse meio de possibilidades pode exibir a multiplicidade de narrativas inventadas a partir de experiências compartilhadas. Porém, para isso, é necessário que sejam abandonados os comodismos e a inércia que nos abate na contemporaneidade. Stela Barbieri (2008), afirma que ao longo do tempo, em virtude dos acontecimentos,



acontece essa acomodação e satisfação com vivências poucas, mas defende que quando novas experiências são vividas, percebem-se circunstâncias ainda desconhecidas. Nesse aspecto, indica que o tempo atual delega uma obrigação por conta da informação e emergência de atualização imediata, como um item da “lista de tarefas” que pode ser cumprido, e por isso muitas vezes é confundido com experiência. Mas uma experiência propriamente pura, segundo Barbieri (2008), não deve ser esquecida.

Não há silêncio para que a vida fale. O frenesi de nosso olhar desesperado pelas ruas da cidade nos impede de ver verdadeiramente. Não há espaço para a experiência; o tempo urge e precisamos ardorosamente devorar todas as oportunidades para estarmos atualizados. Com isso, corremos o risco de nos perdermos de nós mesmos (...) (Barbieri, 2008, p. 54).

O tempo não perdoa, o espaço também não. Ambos são incertos. Ambientes de risco, onde quem quiser viver essa experimentação tem de estar aberto para encharcar-se de incertezas. Algo muito complicado para um ritmo mecanizado de vida. Assim, defender o espaço urbano como lugar de experiência é desafio, pois, ao passo que a falta de planejamento urbano exhibe sua pior face perante a sociedade, as possibilidades de percepção diminuem, por medo do risco que as relações sociais, pessoais e territoriais podem esconder. Diante disso, uma incerteza permanece em suspensão: como expor o espaço urbano (componente das práticas coletivas) como lugar de experiência?

Mais do que esperar uma posição transformadora exclusiva do espaço, “precisamos ser turistas em nossa cidade” (Barbieri, 2008, p. 59). Atentar para os trajetos e para aquilo que podem oferecer, pois o turista é curioso, quer reconhecer e perceber os detalhes de cada micro acontecimento. Ser turista conduz experiências puras de vida, nesse universo de estudo que é o meio urbano, e as práticas coletivas têm muito a fomentar nesse aspecto, transformando o tempo de atropelo em tempo de vivência. O deslocamento é assim, um potente para o anseio de exploração do entorno, que movimenta incessantemente para possíveis caminhos, questiona verdades e não se permite findar por enraizamento algum.



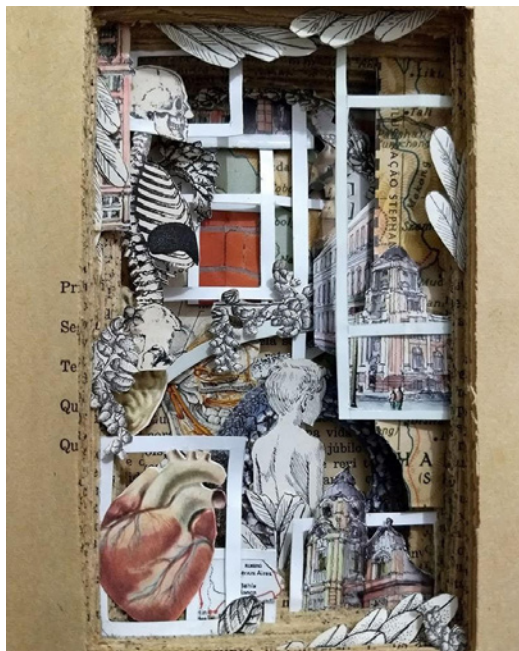


Fig. 1 Gabriela Capa: Diário 1, 2018, 33,87x27,09 cm. Fonte: arquivo pessoal.

NOTAS

¹O uso livre da fonte cursiva de tipo itálico e a formatação dos fragmentos do diário visual da autora refere-se à preferência pelo formato livre e artístico destas citações.

²O termo poluição visual aqui se refere ao excesso de elementos ligados à comunicação visual (como cartazes, anúncios, propagandas, banners, placas, outdoor), dispostos em ambientes urbanos.

³*marchands*: palavra de origem francesa, trad. português: “comerciantes”. No circuito artístico, são pessoas que trabalham a serviço do artista para compra, venda e negociação das obras.

⁴Formado pelos artistas Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada!, o Poro é um coletivo de arte fundado em Belo Horizonte que atua desde 2002 sob a perspectiva de um trabalho coletivo intervencionista, com abrangência política,



estética e poética, através de uma diversidade de propostas artísticas no espaço das cidades e espaços institucionais como museus e galerias. A atuação do coletivo abrange diversas cidades de 15 estados do Brasil (MG, RJ, SP, BA, PR, SC, RS, CE, PB, ES, GO, MT, RO, PE e DF) e países como Argentina, Índia, Espanha, Holanda, Eslovênia e Áustria. Conforme Marcelo Terça-Nadal, em resposta ao e-mail pessoal que redigi ao coletivo, a nomenclatura também foi pensada sob um propósito, pois “Poro é por onde a pele respira, é por onde o corpo faz trocas com o meio ambiente externo a ele” e nesse sentido, a arte funciona como “pequenos Poros de respiro na pele da cidade”.

⁵No período pós-segunda guerra mundial, com o ressurgimento dos pôsteres de protestos, em reação ao período passado e ao apoio a contracultura, a arte de rua começa a se aproveitar do caráter imediato e massivo da mídia impressa para criar sua própria intervenção artística urbana, denominada lambe-lambe.

REFERÊNCIAS

BARBIERI, Stela. Tempo de experiência. Horizontes culturais. Lugares de aprender. São Paulo, p. 51-66, 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Rio Grande do Sul, Porto Alegre: Zouk editora, 2014.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional [1998]. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Martins, 2009.

CAMPBELL, Brígida. Canteiro de Obras. (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

CARERI, Francesco. O caminhar como prática estética. São Paulo: Gustavo Gilli, 2013.

ROSA, Aline Nunes da. Uma aprendizagem em deslocamento: territórios e paisagens inventadas. Anais do XI Ciclo de Investigações PPGAV/UEDESC. Florianópolis, 2016.

ROSA, Aline Nunes da. Cartografias de uma tese em /sobre deslocamentos territoriais. Anais do 24º Encontro da ANPAP: Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões. Rio Grande do Sul, Santa Maria, 2015.



SITES

CAMPBELL, Brígida. Disponível em: <https://brigidacampbell.art.br/Situacoes-Brasilia-Situations-in-Brasilia>. Acesso em: 22/06/2018 às 16h24min.



ENTRE A RUA E O MUSEU: A IMPERMANÊNCIA DA ARTE NO ESPAÇO URBANO EM DUAS POÉTICAS DE ALEXANDRE ORION

Aline Schunck

Carolina de Oliveira Silva

José Márcio Ferreira da Rocha

Aline Schunck é especialista em História da Arte: Teoria e Crítica (FPA) e bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Belas Arte.

Carolina de Oliveira Silva é Mestre em Comunicação Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi com a dissertação “Ausente, Vingativas, Irreverentes, Infantis: as personagens femininas na obra de Quentin Tarantino”, especialista em História da Arte: Teoria e Crítica pela Faculdade Paulista de Artes (FPA) e bacharel em Rádio, TV e Internet pela UAM.

José Márcio Ferreira da Rocha é especialista em História da Arte: Teoria e Crítica (FPA) e licenciado em Artes Visuais pelo Centro Universitário Ítalo Brasileiro (UniÍtalo) com o projeto “O ateliê de artes nas escolas”.

Resumo: Este artigo pretende discutir as intervenções urbanas contemporâneas e suas possíveis relações com a impermanência da arte. Para tal, utiliza-se como exemplo dois trabalhos do artista paulista Alexandre Orion: *Ossário* (2006) e *Poligrafia* (2009), que reverberam os novos significados que a memória tem gerado, como desdobramentos de uma nova sensibilidade em relação ao tempo. Apoiados em autores como Zygmunt Bauman (1998) e Olivier Mongin (2009), este estudo analisará as obras do artista em meio a um levantamento histórico da pós-modernidade e das novas problemáticas sugeridas pelo espaço e a cidade na arte contemporânea.



Palavras-chave: intervenções urbanas, impermanência, Alexandre Orion, arte contemporânea.

BETWEEN THE STREET AND THE MUSEUM: THE IMPERMANENCE OF ART IN URBAN SPACE IN TWO POETIC WORKS BY ALEXANDRE ORION

Abstract: This article intends to discuss the contemporary urban interventions and their possible relations with the impermanence of the art. For example, two works by the artist from São Paulo, Alexandre Orion: *Ossário* (2006) and *Poligrafia* (2009), which reverberate the new meanings that memory has generated, as unfolding of a new sensitivity to time. Based on authors such as Zygmunt Bauman (1998) and Olivier Mongin (2009), this study will analyze the artist's works in the midst of a historical survey of postmodernity and the new problems suggested by space and the city in contemporary art.

Keywords: urban interventions. impermanence, Alexandre Orion, contemporary art.

INTRODUÇÃO

As inconstâncias da arte pós-moderna, tão discutidas por autores como Linda Hutcheon (1991) e Zygmunt Bauman (1998), revelam, ao menos, duas perspectivas. Para alguns, as perspectivas ligam-se por uma falência da modernidade, enquanto outros acreditam ainda na forma crítica de seu discurso: uma problematização da própria história. Dessa forma, enxergar em Alexandre Orion um artista resultante dessas propriedades, é torná-lo problemático em seu sentido mais desafiador.

Alexandre Orion tem como principais influências a cultura urbana e o universo do grafite, com um trabalho singular em meio à cidade, acreditando que ela é carregada de significados, e que esses são, muitas vezes, ocultos. Como resultado de uma síntese dos conteúdos da pós-modernidade, sejam eles frutos de uma considerada decadência ou renascimento cultural que pretendem abalar os preconceitos existentes, o trabalho de Orion caminha entre a pesquisa de técnicas e a exploração do espaço.

O embate absorvido pelo seu trabalho reverbera as possíveis tendências do mundo contemporâneo: como um fenômeno contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político que reavalia e dialoga de forma crítica com o passado da arte e da sociedade. As contradições percebidas na comparação



das séries *Ossário* e *Polugrafia*, reportam exatamente esses novos paradigmas, um marco para o surgimento do novo, mas que não pretende romper com o passado, afirmando a sua natureza polivalente.

ALEXANDRE ORION – UMA BREVE APRESENTAÇÃO

Alexandre Órion Criscuolo (1978) é um artista visual, fotógrafo e ilustrador nascido em São Paulo, formado em artes visuais pela Faculdade de Educação e Cultura Montessori (Famec), também de São Paulo em 2004. Com a influência da cultura do *hip hop* e do *skate* desde os 13 anos de idade, ele começou a fazer os primeiros trabalhos na rua, passando do grafite à tatuagem de desenhos exclusivos e, posteriormente, a direção de arte para revistas. É quando nasce, antes mesmo de se formar no curso superior de artes, o projeto *Metabiótica*.

Com a série fotográfica *Metabiótica* iniciada em 2002 – com exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2004, e que dois anos depois viraria um livro – o artista registrara as interações espontâneas dos transeuntes em meio aos grafites que produziu nos muros da metrópole, utilizando a técnica do estêncil em preto sobre o muro branco.

Ao destacar-se na forma singular como interage com a cidade, afirmando que ela “é carregada de significados” e que são, na maior parte das vezes, muito sutis, o trabalho de Orion procura, além pesquisar e explorar novas técnicas que a cidade pode oferecer. Entremeadado a uma corrente de manifestação artística contemporânea que aceita a qualidade transitória e efêmera da obra de arte, a partir de *Ossário*, Orion passa a lidar de maneira mais reforçada, não apenas com a fragilidade do tempo e da matéria – a poluição e a fuligem – mas com o princípio da impermanência: a obra é feita para provocar a reflexão e não ser preservada como objeto de arte. Em uma leva de artistas preocupados em discutir os novos valores e questões filosóficas em detrimento da impermanência e seus desdobramentos, tais como Berndnaut Smilde, Beto Figueiroa e Christo, o que se abandona é a tirania das obras estáticas penduradas na parede.

MEMÓRIA, IDENTIDADE E SINGULARIDADES DA CIDADE

Ao delimitar um problema de memória enquanto alimento de movimentos nacionalistas e o culto ao passado como elementos essenciais para ideologias de direita como o fascismo e o nazismo, as questões acerca da memória, trabalhadas por Jacques Le Goff em *História e Memória* (1990) perpassam, muitas



vezes, por uma função social ligada ao que se costuma chamar de identidade.

Se para Marx as grandes memórias se parecem com um declínio da sociedade, a suposta nostalgia da arte pós-moderna – ainda que recusada por diversos autores – nos parece a maior produtora das instantaneidades de nosso tempo. Nesse sentido, acusar a memória de um “culto reacionário” é privá-la de exercer sua função crítica.

No âmbito da arte, desde Marcel Duchamp a memória se estabelece por um desprezo absoluto – adotado pela corrente artística dos futuristas. Em constantes contradições, a memória da arte pós-moderna, como observa Ludmilla Brandão (2012) não é sagrada, mas humana. “(...) Por isso, suas operações criativas, seus procedimentos inventivos admitem deslocamentos que corrompem, usurpam, arrombam ou simplesmente ignoram a memória” (p.60).

Tal perspectiva aponta para um estado das coisas determinado pela rapidez, a impulsividade, as respostas falhas e as contradições. Talvez, partindo desse ponto, seja muito mais fácil pensar as relações de impermanência da arte contemporânea e os incômodos sofridos por esse estado de instabilidade.

O debate em torno da memória na sociedade ocidental prossegue em meio a muitas dúvidas, no entanto, ao tomá-la como uma positividade absoluta, acaba transformando a experiência de sua perda em algo negativo – uma crença ocidental que preza pela lembrança como um sinal de saúde e forma de conhecimento. Para Sigmund Freud, a memória é considerada como uma forma de esquecimento e o esquecimento como uma memória escondida, ao insistir em laços insolúveis, se generaliza a ideia de que as lembranças de traumas, por exemplo, criam condições de resolução em conflitos causados pelo esquecimento.

Na década de 1970, observou-se um movimento importante com relação às práticas da memória em lugares como a Europa e os Estados Unidos da América, muito bem destacados por Andréas Huyssen em *Seduzidos pela memória* (2000).

(...) a restauração historicizante de velhos centros urbanos, cidades-museus e paisagens inteiras, (...) a onda da nova arquitetura de museus (que não mostra sinais de esgotamento), o boom das modas retrô e dos utensílios retrô, a comercialização em massa da nostalgia, a obsessiva automusicalização através da câmera de vídeo, a literatura memorialística e confessional, o crescimento dos romances autobiográficos e históricos pós-modernos (...), a difusão das práticas memorialísticas nas artes visuais, geralmente usando a fotografia como suporte, e o aumento de documentários na televisão, incluindo, nos Estados Unidos,



um canal voltado para a história: o History Channel. (p.14)

Tal movimentação atribuída à ideia de memória, apenas confirma o seu papel cultural. Uma das explicações sugeridas por Huyssen é, justamente, a construção de um sistema que possa se proteger “contra a obsolescência e o desaparecimento, para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudança e o contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e de espaço” (p.28). Ao retomar a velocidade da mudança, não podemos esquecer que, de forma metafórica, a mudança nos incita ao movimento, e o movimento, aberto às possibilidades tecnológicas de nosso mundo, chega aos meios de transporte responsáveis não apenas pela nossa locomoção, mas pela forma como olhamos o mundo ou, simplesmente, o ignoramos.

O CAOS URBANO

Olivier Mongin, em *A condição urbana – A cidade na era da globalização* (2009), nos incita a perguntar: como reformular os espaços urbanos de acordo com o nosso tempo? Projetados para a “pós-cidade” ou ‘pós-urbano”, nos confrontamos de um lado com metrópoles gigantescas e sem limites, e de outro, com o surgimento de entidades globais em rede.

Apresentando uma visão paradoxal do sentido da cidade e da representação do urbano, ao qual ele chama de terceira globalização, o autor explica como o processo de urbanização se acelera, marcado por uma continuidade e não mais pela descontinuidade, “esse urbano contínuo e generalizado se diferencia apenas em função de seu afastamento ou de sua proximidade com os nós urbanos que, enquanto permutadores, são os melhores vetores dos fluxos” (p.167). Enquanto alguns arquitetos “brincam” com espaços vazios nas cidades, outros reprovam os espaços carentes de urbanização, “a trama urbana agora é reservada aos deslocamentos indispensáveis, ou seja, essencialmente ao automóvel” (p.166).

Mongin acredita que a continuidade caótica dos espaços urbanos está caracterizada pela mobilidade ampliada, graças ao uso do automóvel, substituído pela pedestrização, ou seja, “o poeta desaparece então em benefício do etnólogo, do sociólogo ou do pensador. Conseguimos cada vez menos nos perder na cidade, mas ela está condenada à sua própria perda” (p.173), um tipo de “estética do desaparecimento” que oscila entre representações da morte das cidades e sua construção.

Talvez, a autodestruição a que se refere Mongin esteja intimamente ligada



a degradação dos espaços, assim, ao abordarmos o trabalho de Orion, que aponta uma crítica para o “caos urbano” e o acúmulo de poluição que se presencia em São Paulo – cidade que nasceu, cresceu e, atualmente, desenvolve e expõe suas obras – pensamos na principal força de suas obras: destruir para criar.

(...) temos o crime ambiental que é a poluição, temos o descaso do poder público na manutenção desses túneis, tem a provocação do grafite reverso: o crime do grafite está na tinta, como diz a lei, ou na mensagem? E termina com a lavagem da prefeitura que, após 17 madrugadas de trabalho, apareceu para lavar apenas os 300 metros em que eu havia feito a intervenção. Censura? Além disso, quando critico a poluição, critico também a indústria automobilística, a indústria petrolífera e toda a lógica capitalista que fundamenta esse modelo inviável de sociedade do automóvel, do trânsito que não transita e dos empreendimentos imobiliários com cinco vagas na garagem. Hoje os carros dormem melhor que as pessoas. É ridículo. (Orion, 2010)

Ao adotar o espaço como forma de expressão, Orion reflete as estruturas da sociedade, indicando que as formas espaciais da cidade não são passivas, mas dinâmicas. Como indica Milton Santos em *Espaço e Sociedade* (1979), “as formas espaciais também obrigam as outras estruturas sociais a modificar-se, procurando uma adaptação, sempre que não possam criar novas formas” (p. 30). Ao acolher as velhas estruturas, no caso de Orion, a sujeira acumulada por anos, a junção entre o tempo e o espaço tornam-se efetivas. O ato de limpar a sujeira dos túneis incita não apenas a uma crítica ambiental, mas possibilita uma reflexão acerca dos acúmulos humanos produzidos e que, nessa conjuntura, abre espaço para o lugar ocupado pela nossa existência.

A CIDADE CHEGA AO MUSEU

A palavra “deslocamento” nos parece a melhor para referir-se ao movimento das obras de Orion, afinal, ao movimentar suas obras de lugar – sejam elas apenas registros do que um dia fora uma intervenção urbana – vídeos e fotos no caso de Ossário ou gravuras impressas a partir da fuligem dos caminhões na cidade, em *Poligrafia* – os significados variam de acordo com o ambiente em que são construídas e expostas.

Em *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte* (2002) fugimos do espaço urbano para enalçar as prerrogativas destinadas ao espaço dedicado às obras de arte – as galerias modernas. Na introdução do livro, escrita por Thomas McEvilley, ao comparar esses dois espaços, percebemos o quanto o museu pode apresentar-se como um lugar limitador, isolado e pouco acolhedor.



[...] as obras de arte, como as verdades da religião, devem parecer “intocadas pelo tempo e suas vicissitudes”. O princípio de aparência extemporânea, ou atemporal, implica a pretensão de que a obra já pertence à posteridade – quer dizer, é uma garantia de bom investimento. Mas ele afasta as coisas da contemporaneidade da vida, a qual, afinal, se desenrola no tempo. (O’Doherty, 2002, p. XVI)

Quando transportamos essa ideia para pensar as poéticas de Orion, nos deparamos com questões e respostas pouco esclarecedoras: Orion desenha nas paredes de um túnel, ato avaliado como crime e, mais tarde, ele se utiliza da mesma matéria-prima para registrar desenhos de maneira permanente, agora envoltos por molduras douradas e ornamentadas, prontos para serem enviados ao museu.

O recinto hipoteticamente imutável, convencionado e preservado pela repetição no espaço do museu, promove não apenas a imutabilidade do mundo real, mas tenta provocar no *status quo* a aparente eternidade dos valores sociais e artísticos. O tempo dentro da galeria torna-se irrelevante, afinal, quando trancafiados em um espaço, os objetos tornam-se eternos – inalteráveis e permanentes – negando a condição da arte enquanto resultado da criação humana e o próprio elemento humano, que é instável. Por esse motivo, não podemos deixar de relacionar *Ossário* a um tipo de obra intrínseca a cidade e de construção contínua, já que, ao estar presente, ela se transforma, e isso é justamente o que lhe é essencial.

OS PARADOXOS NA CONTEMPORANEIDADE

Para Zygmunt Bauman (1925-2017) a liquefação das relações sociais tornou-se responsável por uma série de questões acerca da própria identidade, produtora de angústias, medos e ansiedades, ela substitui, muitas vezes, a coletividade pelo individualismo. Ao contrário de Bauman, autoras como Linda Hutcheon (1991) compreendem o pós-modernismo como uma subversão do texto histórico enquanto problematização de nosso próprio tempo. Ao tomar o retorno ao passado do ponto de vista crítico e não nostálgico, quais as relações possíveis construídas nas obras de Orion como resposta à estrutura econômica, social, política e visual na qual está inserida?

Talvez, sugerida pelo chamado Grafite Reverso – uma intervenção artística gerada por meio de desenhos a partir da limpeza de superfícies – a invisibilidade de um espaço que agora ganha importância por seus aspectos negativos, ou seja, por meio da poluição, aponta para a subversão do espaço. Ao assimilar e recriar o seu entorno, *Ossário*, assim como *Polugrafia* – a série de “impressões” de telas feitas



diretamente no escapamento dos caminhões e que viria pouco depois da primeira intervenção, em 2009 – instigam o olhar humano e seus efeitos nas paisagens. Acúmulos de sujeira e movimento dos tempos. Acúmulo de memórias por meio da fuligem suspensa na atmosfera e que penetra os pulmões e paredes de concreto, esses materiais transformam-se em personagens invisíveis nos túneis escuros de onde nascem.

17 MADRUGADAS DE FULIGEM

Um trabalho que durara, aproximadamente, 17 madrugadas e que teve como resultado a representação de 3.500 crânios humanos advindos da sujeira, parece querer falar não apenas da degradação do espaço, mas da vida urbana doente e esquizofrênica. Ao submeter-se a sujeira proveniente de nossas próprias ações, Orion discute nossa condição como seres humanos habitantes de uma metrópole.

Ler as imagens da cidade por meio da retirada da fuligem, significa descrever quais as consequências de nossos atos – a pressa é tão grande que os lugares já não merecem mais nossa atenção. No entanto, para clamar de volta a atenção por aquilo que é invisível, é preciso cutucar as feridas abertas que se escondem atrás da conformidade humana em aceitar o egoísmo como algo natural.

A maioria das pessoas vive com medo. Acredito que a rua é um lugar ameaçador para todos. A maioria não está aberta para ler as informações que a rua fornece. As pessoas vivem uma rotina mecânica em que a lógica do automóvel torna a cidade um lugar de passagem. É opressor. Você vai de um ponto ao outro, mas nunca está de verdade. A arte urbana vem para questionar isso e a presença do artista durante o processo da obra na rua já é um grande evento. Eu costumo dizer que o grafitti não é uma obra em si: ela é performática antes de ser. Quem passa por um lugar e vê algo em processo que é voltado para rua, percebe imediatamente que aquele espaço está sendo chamado: “Ei! aqui pode ser ocupado”. Intervir significa potencializar um significado, subvertê-lo ou ressignificá-lo. Qualquer manifestação nesse sentido clama o espaço, inclusive a pichação! (Orion, 2015)

Ao perceber o espaço da rua como um lugar de significado, a provocação do grafite potencializa as problemáticas da vida urbana e recorre à figura humana em seu estado mais primordial – as caveiras, desprovidas de toda a sua carne e apontando para a destruição da vida – uma metáfora da degradação a que nós mesmos nos submetemos.

Ao tirar a fuligem impregnada das paredes do túnel, Orion expõe não



apenas o resultado de nosso constante desenvolvimento descabido, mas aponta para um acúmulo de memória enquanto matéria – como sujeira. Metaforicamente, a sujeira que ele retira e que, ao final, revela o humano, diz respeito a memória que nos forma, como um corpo que é transformado pelo tempo – os acúmulos de sentimentos e experiências que habitam lugares. No caso de *Ossário*, a cidade é a construção imanente e prolongada de seus habitantes.

Quando uma parede recebe um grafite, ela passa a conter em si um discurso, um recorte da cidade que estimula a dúvida. Tudo depende do quão profundamente aquele que passa pelo local está disposto a parar, entrar, se mesclar nas veias escondidas que a cidade propõe. (Orion, 2015)

Não podemos negar o quanto estar nas ruas é importante para tornar-se democrático. Quando perguntado sobre a reação do poder público diante de *Ossário*, Orion reforça a ideia de que sua intervenção não permitiria qualquer tipo de preparação para ser recebida, afinal, a interrupção da intervenção em meio aos diálogos tidos com a polícia e a CET, que Orion descreve como um “quê” dadaísta, revela o seu caráter momentâneo.

O ESCAPE DA CIDADE

Poligrafia resgata a imaterialidade de *Ossário* e a transforma em objeto. Ligeiramente diferentes tanto no modo de produção quanto na forma como as pessoas, literalmente, olham e admiram as obras, *Poligrafia* é a imortalização do caos como gravura. Ao longo de 7 dias, Orion coletou a fuligem expelida pelos escapes de caminhões com o auxílio de uma estrutura que demorou 4 anos para ficar pronta. O artista fez a impressão em algodão orgânico de suas já conhecidas caveiras por meio da fuligem. Com procedimentos muito diferentes, *Poligrafia* e *Ossário*, despertam questionamentos sobre o lugar de que se fala.

Com a necessidade de comunicar, os trabalhos de Orion são utilizados para apontar problemáticas e riscos diversos. No caso da poluição emitida pelo escapamento dos carros, que em três meses é capaz de cobrir totalmente as paredes de um túnel, o trabalho do artista funciona como uma denúncia. O seu papel é o de informar e permitir o acesso a todas as pessoas que vivem e circulam pela cidade em uma espécie de ativismo. O ar poluído está emoldurado e a rua recebe uma representação a partir da poluição.

Expostas em Paris no coletivo *São Paulo Mon Amour – Exposition Collective* (2009) que reuniu 9 artistas brasileiros, dentre eles, Rogerio Canella, Ludovic



Carême, Alessandra Cestac, Xavier Faltot, Gal Oppido, Alexandre Orion, Caecilia Tripp, Zezão e Wagner & Ricardinho, a exposição pretendia apresentar uma perspectiva sobre a cidade de São Paulo. Montada na Casa dos Metalúrgicos, um espaço cultural e lugar histórico de Paris, mais tarde a exposição foi trazida para São Paulo por meio do MuBE (Museu Brasileiro de Escultura) entre os meses de março e abril de 2012 – e acabou ganhando proporções diversificadas, como aponta o secretário da SIC/MinC Américo Córdula,

(...) é um dos raros momentos em que estão reunidos a periferia e o centro, o de baixo e o de cima, a diversidade de personagens como moradores de rua, grafiteiros e operário, e cenários como avenidas, viadutos e arranha-céus de uma cidade múltipla como São Paulo. (Córdula, 2009)

Enquanto em *Ossário* a poluição é retirada de uma superfície, em *Poligrafia* a fuligem é impregnada. Os crânios desenhados nas paredes do túnel, agora são refeitos com uma nova técnica e que lhe permitem adentrar os espaços extremamente convencionais de arte, possibilitando assim, novas e diferentes experiências para o público.

Pensar *Poligrafia* enquanto o resultado do êxito capitalista, agora estampado e eternizado em galerias e museus, especialmente preparados para recebê-los, é, aparentemente, enfrentar os problemas de um sistema que sobrevive de sua própria desgraça. Afinal, ainda que se apoie na mesma crítica que *Ossário*, as impressões parecem converter os problemas em um material disputado para o mercado de arte, antes protagonista, a rua, agora, não passa de uma etapa de produção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao comparar as obras de Orion em meio aos questionamentos contemporâneos e as premissas relegadas ao grafite, nos deparamos com o espaço como um meio de crítica a própria materialidade da arte, revelando o processo como mais importante que o resultado final. Partindo dessas prerrogativas, o espaço dedicado à arte, seja a rua ou o museu, deve ser sempre questionado: a dita arte de rua, enquanto representação da liberdade, passou a tomar ares de ilusão? Será mesmo que os artistas indomáveis e provocativos perderiam a sua militância quando transportados para as galerias de arte?

Para alguns, a arte de rua como expressão autêntica da liberdade é uma grande mentira, já que, ao transpormos a arte de seu lugar de origem, estamos



esvaziando-a de seus significados. Porém, quando localizamos em nosso tempo a arte pós-moderna, as certezas do museu e as incertezas da rua parecem confundir-se em um grande paradoxo, afinal, a rua ainda serve como inspiração para muitos artistas e, em muitos lugares do mundo, alguns tipos de intervenção ainda são consideradas como ilegais – o que aumenta ainda mais o poder de contestação do espaço.

Assim, é possível afirmar que o trabalho de Orion aponta para subversões. Longe do esvaziamento, *Ossário* e *Poligrafia* devem ser abordadas como uma reavaliação de nossa sociedade e dos paradigmas que impomos a nossa existência. O processo, como a nova palavra de ordem que pretende levar o mundo da arte e os artistas a mais contestações que certezas, reinsere a dúvida como a maior questão de nosso tempo: sempre pronta para debater, mas nunca para concluir.



Fig. 1 Alexandre Orion: *Ossário*, São Paulo (2006). Foto de Daniel Kfourri.
Fonte: <http://www.alexandreorion.com/1814157-ossario>



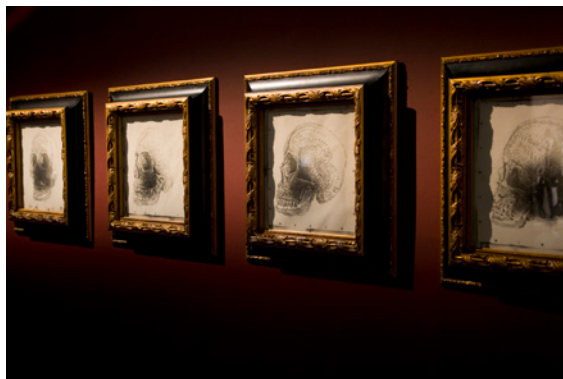


Fig. 2 Alexandre Orion: *Poligrafia*. Exposição São Paulo Mon Amour, Paris (2009).
Fonte: <https://www.flickr.com/photos/saopaulo-monamour/3944639884/in/photostream/>

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE Orion. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa202813/alexandre-orion>. Acessado em: 15 de set. 2017, 10:22. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BRANDÃO, Ludmila. Deslocamentos contemporâneos: notas sobre memória e arte. *Ciência e Cultura*, São Paulo, n. 1 vol. 64, 2012. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252012000100020. Acessado em : 15 de out. 2017, 17:00.

BRAZ, Endrigo Chiri. A arte urbana de Alexandre Orion. *Revista Cult*, s.d. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-arte-urbana-de-alexandre-orion/>. Acessado em 10 de nov. 2017, 15:00.

COMUNICAÇÃO SID/MinC. São Paulo, Mon Amour. *Ministério da Cultura*, 11/09/ 2009. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/o-dia-a-dia-da-cultura/-/asset_publisher/waaE236Oves2/content/sao-paulo-mon-amour-248880/10883. Acessado em 30 de nov. 2017, 14:35.



FRANCE PRESS. Arte de rua e grafite ganham primeiro museu ‘exclusivo’ em Paris. *G1*, 12/10/2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/10/arte-de-rua-e-grafite-ganham-primeiro-museu-exclusivo-em-paris.html>. Acessado em 02 de dez. 2017, 11:00.

FOLHA ONLINE. Alexandre Orion monta “Ossário” de caveiras no subsolo do CCBB. 04/03/2010. *Folha Online*. Disponível em: <http://guia.folha.uol.com.br/exposicoes/ult10048u701858.shtml>. Acessado em 4 de set. 2017, 11:40.

HUTCHEON, Linda. *Poética da pós-modernidade: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: SP Editora da UNICAMP, 1990.

MONGIN, Olivier. *A condição urbana – A cidade na era da globalização*. São Paulo: Edição Liberdade, 2009.

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

POLITI, Fábio. Alexandre Orion e o visual da poluição. *Portal Namu*, 2015. Disponível em: <http://galeriainox.com/artista/alexandre-orion/>. Acessado em 5 de nov. 2017, 16:50.



O FABER DE ORIXÁS: UMA LEITURA SIMBÓLICA ATRAVÉS DA ARTE, DO ETNODESIGN E DA HISTÓRIA ORAL

Anderson Diego Almeida

Doutorando em Artes Visuais: História, Teoria e Crítica de Arte - PPGAV/UFRGS. Mestre em História, Graduado em Design e Licenciado em Artes. Foi professor de Museologia da Arte no Instituto de Artes - UFRGS. Pesquisa Etnodesign, história e arte africana e afrobrasileira, imagem, memória e representação

Resumo: Este artigo constrói uma breve narrativa sobre o criar para os orixás, a partir de um levantamento oral, bibliográfico e imagético, tendo o objetivo de discutir a plasticidade e o processo de criação dos adornos usados nos terreiros de candomblé, por meio da leitura da arte e do Etnodesign, desenvolvidos pelo artista/artesão Beto Gomes. Para tal intento, a narrativa é construída a partir de uma entrevista semi-estruturada, tendo como ponto de partida questões religiosas fundantes para a interpretação dos signos e da estrutura utilizada pelo faber.

Palavras-chave: Símbolo; História oral; Etnodesign.

THE FABER OF ORIXÁS: A SYMBOLIC READING THROUGH ART, ETNODESIGN AND ORAL HISTORY

Abstract: This article constructs a brief narrative about the creation for the orixás, from an oral, bibliographical and imaginary survey, with the objective of discussing the plasticity and the process of creation of the adornments used in candomblé terreiros, through the reading of the art and Etnodesign developed by artist / craftsman Beto Gomes. For this purpose, the narrative is constructed from a semi-structured interview, having as a starting point religious questions founders for the interpretation of the signs and the structure used by the faber.

Keywords: Symbol; Oral History; Etnodesign.



A IDEIA: CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS

Entre estes dois polos, catolicismo e cultos africanos, as religiões afro-brasileiras e as artes a elas associadas se desenvolveram como espaço de mediação, de confluências e interpenetrações de ritos, liturgias e visões de mundo no qual o religioso e o artístico se fundem e se desdobram em múltiplas faces. Há muito de “igrejas” nos “terreiros”, mas, também ressoam nas primeiras muitas marcas de um jeito de pensar e sentir o mundo elaborado pelas experiências dos terreiros.

A arte religiosa afro-brasileira é eminentemente uma arte conceitual que exprime valores coletivos, mesmo quando os artistas que a praticam parecem se destacar como indivíduos com seus estilos pessoais perfeitamente reconhecíveis. Essa arte produz, por meio de um conjunto de objetos modelados, um sistema de conceitos, de tal modo que ideias e objetos possam se expressar mutuamente enfatizando a inseparabilidade existente entre eles. A ideia religiosa não se “objetiva” na peça artística e nem esta é uma mera “função” do religioso. São antes linguagens diferentes que expressam planos complementares de significados, ou seja, são fatos sociais estético-religiosos. Por isso, insiste-se em que essa arte, apesar da influência da arte ocidental, dificilmente pode ser entendida como “arte pela arte”. Outro aspecto importante é não classificarmos negativamente essas manifestações estético-religiosas como exemplos de um mundo pré-moderno, primitivo, exótico, animista e fetichista em contraste com a modernidade e seus valorizados movimentos artísticos, acadêmicos ou não, e suas religiões hegemônicas. Nesse sentido, a arte religiosa afro-brasileira mantém viva uma concepção de cultura e natureza como dimensões não opostas (Silva, 2008).

Este artigo apresenta um breve recorte metodológico que visa o entendimento da feitura de adornos confeccionados por artesãos na cidade de Maceió e utilizados em terreiros de candomblé. O artesão que será descrito é Beto Gomes, frequentador de terreiro, que em uma breve entrevista semi-estruturada, descreveu seu processo de criação e de decodificação dos símbolos da cultura afro-brasileira dentro dos rituais. O diálogo construído, a seguir, envereda-se pelos campos do Etnodesign e da arte, dos quais nos permitiram uma contextualização mais apurada sobre as relações estabelecidas entre os usos da história oral como metodologia quali-quantitativa.

OS PRIMEIROS RABISCOS: O ETNODESIGN, A ARTE E A HISTÓRIA ORAL



O Etnodesign é um campo de pesquisa que possibilita aos historiadores aproximar-se do contexto cultural das etnias, com a perspectiva de entender a produção de signos. Dentro dos estudos artísticos, aquele conceito tem se desdobrado em diversas vertentes, as quais permitem a compreensão das memórias e representações que os objetos fabricados adquirem ao longo do tempo (Ameida, 2015).

Entender o Etnodesign implica refletir sobre a memória atrelada aos artefatos, o discurso construído pelas etnias para compor suas formas de sobrevivência através da relação entre o individual e o coletivo, entre o tempo e a história, que em Le Goff (2003), tem-se como a memória social estabelecidas no entendimento das informações decodificadas.

Não interessa, no Etnodesign, a diferenciação entre tipos de arte, mas o teor simbólico que o objeto artístico carrega. Dentro deste aspecto, o ele se aproxima da arte através da forma, que segundo Read (1981, p. 69), “[...] é a aparência dada a um artefato pela intenção e pela ação humana”. Porém, muitas vezes, estas formas se encontram no âmbito imaterial, representadas pelas tradições e conhecimentos adquiridos, pelos artistas/artesãos, como forma de preservação. Nesta observação, surge-nos o questionamento: como extrair estas informações, do universo simbólico, com a finalidade de interpretar as práticas culturais advindas dos processos de criação? Neste sentido, encontra-se o papel do historiador da arte: usar metodologias e recursos viáveis que favoreçam a compreensão da história e dos significados construídos. Dentre diversas metodologias, a mais viável é a história oral, que

é antes um espaço de contato e influência interdisciplinares; sociais em escalas e níveis locais e regionais; com ênfase nos fenômenos e eventos que permitem, através da oralidade, oferecer interpretações qualitativas de processos histórico-sociais. Para isso, conta com métodos e técnicas precisas, em que a constituição de fontes e arquivos orais desempenha um papel importante. Dessa forma, a história oral, ao se interessar pela oralidade, procura destacar e centrar sua análise na visão e versão que dimanam do interior e do mais profundo da experiência dos atores sociais (Lozano, 2016, p. 16).

A história oral aproxima-se do saber da experiência do indivíduo, a elaboração do sentido do que nos acontece. Dessa forma, a estratégia em história oral possibilita o empoderamento e o protagonismo do sujeito, ele não é só observado, é ativo na construção do sentido do que viveu. É nesse modo de construção do sentido, através da memória, que a história oral pode “oferecer dados para interpretações qualitativas de processos históricos” (Alberti, 1990, p. 16).



Ricardo Santhiago é o autor do artigo que inspira a narrativa deste artigo, *História oral e as artes: percursos, possibilidades e desafios*, publicado em 2011. Na narrativa, o autor realiza um breve levantamento da produção intelectual no campo da história oral, que se ocupou do assunto das artes. Seu ponto de partida é a constatação de que o mundo das artes não é assunto recorrente na história oral feita no Brasil, procurando, então, realizar um apontamento das tendências e lacunas acerca da produção na área.

O texto de Santhiago é importante na medida em que nos aproximamos da definição de artes, da qual o autor se vale, recorrendo a Bourdieu (2005) e Genette (2001). O autor chama de mundo das artes definindo-o como: “o mundo das artes consagrado como um campo específico de produção cultural” (Santhiago, 2011, p.157), espaço relativamente autônomo no qual são produzidos e difundidos, intencionalmente, artefatos com função estética, “sobre atividades criativas realizadas por indivíduos autointitulados (e externamente reconhecidos) como artistas, autores” (Santhiago, 2013, p. 157). O autor ainda avança com exemplos de casos e estudos diversos, apontando seis tendências da produção da história oral no mundo das artes: ênfase historiográfica, ênfase biográfica, ênfase na identidade/subjetividade, ênfase sociológica, ênfase arquivística e ênfase na recepção. Com isso, apresenta-nos um panorama favorável para a produção de estudos ligados às artes no campo da história oral e revela uma carência na produção de pesquisas na área.

Nos apontamentos de Santhiago (2013), temos como uma das sugestões de eixo de pesquisa os processos de criação de artistas e de outros criadores. O autor aponta a obra *Entrevistas Processos*, que reúne onze entrevistas de artistas concedidas à *Revista E*, do SESC SP, produzida para deixar grafado o processo de criação desses artistas como um legado às gerações futuras acerca das inquietações e dilemas dos tempos atuais. É fundamental entender processos criativos para além da compreensão da produção do objeto artístico, ou seja, devemos considerar aqui não só as atividades fim no campo das artes, mas também as atividades meio.

A diferença na atuação que tem por foco a história oral é o registro, a gravação, que cumpre função fundamental. Ressalta-se a dupla função que apontamos: a organização e registro de um dado processo, avaliado *a posteriori* e a sistematização do mesmo para conhecimento público. Não se trata simplesmente de registrar a memória de projetos artísticos. Trata-se de disseminar determinadas formas de atuação no ambiente da cultura, organizando-as de forma a ir além da experiência individual do artista, ligando interesses e interessados. Assim, existe



uma operação de escuta qualificada que cumpre com a preservação de saberes e fases ou de processos criativos/artísticos e sua disseminação como uma estratégia formativa, pedagógica e inspiradora. Refletir sobre processos criativos, por fim, retira dos artistas seu caráter de genialidade revelando-os como seres inquietos e reflexivos.

Ao propormos lançar mão da história oral para os estudos da simbologia na produção dos adornos de orixás, nos alinhamos às contribuições teóricas de autores como Michel de Certeau (1982) e Roger Chartier (1990) que, em suas perspectivas conceituais, apontaram as possibilidades de pensar a “produção”, abrindo novos caminhos para pensar a cultura. Do ensejo, nos processos culturais, os sujeitos agem e interagem, não apenas sofrem a ação das propostas culturais, eles participam e processam as experiências.

Quando ao sujeito, o historiador inglês Edward Thompson ressalta a importância de o considerar na experiência:

Os homens e mulheres também retornam como sujeitos, dentro deste termo – não como sujeitos autônomos, “indivíduos livres”, mas como pessoas que experimentam suas situações e relações produtivas determinadas como necessidade e interesses e como antagonismos, e, em seguida, “tratam” essa experiência em sua consciência e em sua cultural [...] das complexas maneiras [...] e em seguida [...] agem, por sua vez, sobre sua situação determinada. (Thompson, 1983, p. 182).

Nesta visão, sujeito e cultura se fazem de memórias e, quando abordamos o tema da recepção pelo viés desta última, fazemos uso de sua função social caracterizada pelo ato narrativo, que visa comunicar a um terceiro uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto de que trata. A fruição ou recepção cultural captada por meio do registro que dela é feito pode ser considerada como uma construção, que revela os modos diversos de apreensão da sociedade, ou seja, diferentes representações que se afastam e se aproximam da intenção apresentada por criadores.

A respeito da receptividade, Chartier (1990, p. 16-17) afirma:

A problemática do “mundo como representação”, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real. (...). No ponto de articulação entre o mundo do texto e o mundo do sujeito coloca-se necessariamente uma teoria da leitura capaz de compreender a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo.



Dentro dessa perspectiva, compreende-se que a história oral é válida como metodologia, com o objetivo de coletar diferentes trajetórias de interlocutores do campo da cultura, desvelando as suas expectativas e suas intersubjetividades. Não se pode esquecer que, mesmo no caso daqueles que dominam perfeitamente a escrita e nos deixam memórias ou cartas, o oral nos revela o “indescritível”, toda uma série de realidades que raramente aparecem nos documentos escritos, seja porque são consideradas “muito insignificantes”, é o mundo da cotidianidade ou inconfessáveis; ou porque são impossíveis de transmitir pela escrita. É através do oral que se pode apreender com mais clareza as verdadeiras razões de uma decisão; que se descobre o valor de malhas tão eficientes quanto às estruturas oficialmente reconhecidas e visíveis; “que se penetra no mundo do imaginário e do simbólico, que é tanto motor e criador da história quanto o universo racional”, como nos aponta Joutard (2000, p. 33).

Desse modo, o uso da história oral como metodologia, no campo do Etnodesign, favorece-nos o entendimento das questões simbólicas implícitas no processo de criação dos artistas de comunidades étnicas. Pois, as memórias registradas por eles, no ato da criação, tornam-se documentos valorativos e representativos da dinâmica cultural estabelecida como código a ser interpretado. Assim, ouvi-los é uma forma de decodificar o simbólico.

O DESENHO: SIMBOLISMO NO CANDOMBLÉ E OS ADORNOS DE ORIXÁS

A importância dos trajes dos deuses, chamados de axó-orixá, é grande para o candomblé, sendo muitas vezes destinadas às ‘equedes’, mulheres responsáveis em confeccionar e auxiliar os orixás nos rituais (Souza, 2012).

Os trajes dos adeptos, principalmente das divindades, são o símbolo característico e revelador da crença e dos aspectos mais importantes que revelam gostos, temperamentos e regras individuais dos deuses para que eles possam realizar seu encontro com os humanos. É uma das maneiras pelas quais os orixás se apossam dos que praticam o transe, para realizar suas visitas e receber suas oferendas. Apesar da individualidade dessas entidades, os trajes possuem uma estrutura que serve como arcabouço para a representação de todos os deuses, havendo variações estéticas e materiais que dependem da região do país e condições financeiras dos adeptos. A localização também influencia na substituição ou utilização de determinados materiais, porque os adeptos dependem também do que o comércio e natureza local oferecem.



A estrutura para os orixás masculinos é de calção, saia armada, uma bata simples e muitas possibilidades de arranjos para os *ojás* – turbantes amarrados na cabeça. Também é possível que o orixá não use saia armada. Em caso do orixá masculino usar saia armada, terá que também usar “uma calça larga, presa um pouco acima da altura do tornozelo, e na parte de cima uma composição de panos que “pode ser feita com três *ojás*, da seguinte forma: um sobre cada ombro, terminados em laço um pouco abaixo da cintura, e outro mais largo atado ao peito, sobre os outros dois, com o nó para trás” (Souza, 2012, p. 95).

Para os orixás femininos as vestes das deusas têm como base o traje de baiana. São peças comuns de filhas e deusas: saias de goma para armação, saia e pano-da-costa. Dependendo do caso, os *ojás* são substituídos por capacetes ou coroas. Para os orixás masculinos e femininos que são caracterizados nos mitos por guerras, podem utilizar sobre o ataca, que fica sobre o peito, outro elemento chamado de peitaca, que pode ser de metal, tecido ou couro, tendo os motivos do orixá bordados com lantejoulas e búzios.

Todos os orixás utilizam muitas joias, braceletes, coroas; os femininos podem utilizar tornozeleiras, anéis e laços. Os laços podem ser de dois tipos: o clássico, utilizado na frente ou atrás dos trajes. Para Orixás femininos, como Oíá e Obá, geralmente se usa para trás para não atrapalhar suas performances de guerra e caça, como retrata a mitologia. O outro laço é o “gravata”, que é um arremate para o nó e pode ser utilizado independente do gênero. Outra característica dos orixás femininos são as franjas que são geralmente ligados à coroa, formando um dos maiores símbolos dos reis iorubás (Souza, 2012).

Os elementos visuais constituem a substância básica daquilo que vemos, e seu número é reduzido: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento. Por poucos que sejam, são a matéria-prima de toda informação visual em termos de opções e combinações seletivas. “A estrutura da obra visual é a força que determina quais elementos visuais estão presentes, e com qual ênfase essa presença ocorre” (Dondis, 2007, p. 51).

Os trajes dos orixás são um dos mais importantes elementos visuais da religião, formados e elaborados para mostrar a devoção e a cumplicidade do adepto aos seus deuses, junto com a comida, preparação do espaço e acessórios. A estética, a plástica dos trajes, é de fundamental importância, seguindo uma estrutura de cores, nós, laços, símbolos, acarretando os trajes como representação cheia de atributos, em busca de um esforço visual. Ver é uma experiência direta, e a



utilização de dados visuais para transmitir informações “[...] representa a máxima aproximação que podemos obter com relação à verdadeira natureza da realidade” (Dondis, 2007, p. 7).

Nesse universo da construção de adornos e trajes de terreiros, repleto de simbolismo, o uso da história oral, para desvendar como se desenvolve estas práticas construtivas, é o argumento capaz de nos fornecer subsídios para a leitura que apresentamos a seguir sobre o artista/artesão de terreiro, Beto Gomes, coisas que vão além do visual, detalhes que escapam aos nossos olhos e somente são constituídos pelas memórias de seus fazedores.

Numa breve entrevista semi-estruturada, composta por perguntas direcionadas sobre seu modo de produção e sua ligação com os rituais, Beto fornece-nos informações que nos garantem, de antemão, afirmar que o registro e a análise da oralidade é o campo mais seguro para a compreensão dos códigos culturais de um determinado grupo.

A OBRA: A PRODUÇÃO DE BETO GOMES

“Vestir o santo” no candomblé se diz quando uma pessoa se inicia e pode receber em seu corpo a manifestação da energia imaterial do orixá e, nessa condição de transe, vestir-se com a roupa e insígnias que caracterizam a identidade mítica do seu orixá. Estas vestimentas e insígnias, por meio das quais as divindades se manifestam para dançar e estar entre seus filhos, constituem a face mais conhecida do candomblé.

A imagem dessas entidades, tal como elas se apresentam nas festas públicas que ocorrem no barracão dos terreiros, tem sido muito divulgada por meio do trabalho de artistas famosos; como exemplos temos o fotógrafo e etnólogo Pierre Verger e o pintor Carybé que conseguiram captar a essência do universo simbólico, através da estética. Todavia, informações ritualísticas e segredos de feitura, que só são dominadas por quem entende da religião e tenha chancela para a execução, de certo, ficam impossíveis de serem desvendadas numa fotografia e pintura.

Vejam alguns desses segredos. Na composição da indumentária litúrgica do orixá podemos observar duas categorias de objetos artístico-religiosos. A primeira refere-se à vestimenta propriamente dita do orixá que cobre o corpo do iniciado no momento do transe. A segunda engloba as insígnias e adereços que o orixá carrega na cabeça, pescoço, peito, ombros, pulsos, mãos e pernas.



Esses objetos revestem-se de uma aura do sagrado que devem, inclusive, ser diferenciados daqueles que os adeptos usam no cotidiano. Assim, se um orixá incorpora seu filho, as pessoas ao redor devem imediatamente retirar do corpo deste os braceletes, colares, brincos etc., antes de vesti-lo com as peças próprias do vestuário do seu orixá (Silva, 2008).

Atualmente, a arte de produzir essa vestimenta que envolve a tecelagem e o bordado, aplicação de rendas, outros acabamentos e um conjunto de técnicas manuais de amarração de torços e execução de laços, tem sido preservada nos terreiros, como legado de um importante conhecimento artístico-religioso.

Na confecção da vestimenta dos orixás, as técnicas se expressam em toda sua amplitude, é preciso observar as cores a eles associadas (amarelo para Oxum, vermelho e branco para Xangô, azul para Ogum, branco para Oxalá); a textura e o material adequados (palha para Obaluaíê, tecido rústico para Ogum, brilhante para os orixás femininos); as formas e padrões que expressam as características das divindades como, por exemplo, a da parte superior e inferior da vestimenta (saia mais curta para os orixás masculinos e em forma de tiras para Xangô), entre inúmeros outros itens. As roupas dos orixás tradicionalmente são confeccionadas coletivamente pelos próprios membros dos terreiros, o que não impede que talentos individuais possam se destacar tornando inúmeros adeptos conhecidos pelas roupas e adereços que confeccionam.

O adê (coroa, chapéu ou capacete) é outro importante item desta vestimenta e pode representar diferentes técnicas de confecção, segundo o material do qual é feito. Em geral, quase todos os orixás portam algum tipo de coroa demonstrando inclusive sua condição de antepassados divinizados (Silva, 2008). Os adês dos orixás femininos diferenciam-se pelo filá, que é um conjunto de fios de contas ou canutilhos dispostos paralelamente ou entrelaçados que escondem a parte superior do rosto (em geral olhos e nariz). Os adês podem ser feitos de metal (folha de flandres, cobre, latão etc.), em geral, trabalhados a partir de uma folha fina, ou de algum tipo de papelão ou entreteia bordada com panos, búzios e outros materiais (contas, canutilhos e lantejoulas, de acordo com as características de cada divindade). Muitos adês, por força da influência estrangeira, assumiram a forma das coroas europeias, como no caso da coroa de metal de Xangô, um dos principais reis da tradição iorubá.

As divindades femininas, normalmente, apresentam-se com muitos braceletes e pulseiras compondo sua vestimenta ritual. Feitas de cobre para Oxum



e na cor prata para Iemanjá, essas peças metálicas podem apresentar uma riqueza muito grande de detalhes resultados da técnica de puncionar sua superfície. As pernas, feitas de metal ou pano decorado por búzios, também podem ser usadas por orixás masculinos ou femininos quando se opta por uma saia mais curta. Outro elemento importante na composição da “roupa do santo” são os colares feitos de contas enfiadas em fios de palha da costa ou nylon. O material, formato e as cores das contas identificam o orixá, o grau sacerdotal do iniciado e o momento litúrgico em que devem ser usados. Colares de búzios são os preferidos de Oxumarê e os de chifre de búfalo são dedicados à Iansã cujo mito narra ter sido ela uma mulher-búfalo. Para os que ainda não completaram sete anos de iniciação não é permitido usar os brajás, colares truncados por “firmas” (contas maiores feitas de coral) que formam “gomos” em sua extensão, conforme nos atenta Silva (2008).

As ferramentas ou insígnias mais do que compor as roupas dos orixás tornaram-se espécie de símbolos metonímicos de sua identidade. São uma espécie de emblema ou ícones exemplares por meio dos quais os orixás são imediatamente identificados e associados aos seus domínios básicos: Oxossi, orixá caçador, sempre se apresenta usando o arco e flecha (*ofá*) em uma das mãos e o eruquerê, espécie de chicote feito de rabo de cavalo, em outra. Esta insígnia lembra sua condição de rei de Keto (Verger, 2001). Ogum e Iansã, orixás guerreiros, sempre dançam no barracão segurando, ameaçadoramente, espadas ou adagas. Oxum e Iemanjá, divindades da água, carregam símbolos que demonstram sua feminilidade como o leque ou espelho (*abebê*) com os quais dançam dengosamente. Mas, ao se tratar de um avatar guerreiro destas divindades, a espada também poderá ser uma de suas insígnias. O oxê, machado bifacial de Xangô, orixá da justiça, será erguido imponentemente na dança deste orixá, lembrando sua condição de rei de *Oyó*. Também poderá usar o xerê, espécie de chocalho feito de cobre, a lembrar o som do trovão e do raio, sobre os quais mantêm o domínio.

Para sustentar a argumentação desenvolvida até aqui, exemplificando nossa narrativa a partir das memórias de um faber, entrevistamos alguns artesãos e santeiros que trabalham produzindo trajes e adornos na cidade de Maceió, capital do Estado de Alagoas. A proposta era perceber como o Etnodesign interage nas imediações artísticas e projetuais durante a concepção e execução dos artefatos para os orixás. Para este artigo, apresentamos breve relato sobre um dos artífices entrevistado. Trata-se de Roberto Gomes, que explicou como cria e desenvolve suas peças, alinhado aos conhecimentos que carrega sobre os segredos das



divindades, condicionados pela sua presença constante no terreiro.

Mais conhecido como Beto Gomes, Roberto é um artesão/artista de Maceió que trabalha com diversos gêneros artísticos, assim como a confecção de vestuário e artefatos para orixás do Candomblé na capital alagoana. Sua produção teve início a partir de muitas pesquisas e estudos durante sua inserção em um grupo de dança afro em 1988. Concomitante, iniciou-se na religião em 25 de outubro de 1990.

Beto relata que suas inspirações estão na natureza, na organicidade e qualidade. Por conta disso, o resultado estético e conceitual vai num caminho contrário ao luxo, porque, segundo ele, “lembra as escolas de samba”. Produz tanto os trajes, como os paramentos, escolhendo materiais de acordo com as características de cada orixá, sejam suas cores, símbolos e acessórios específicos, respeitando os códigos e os símbolos de cada terreiro.

Sobre a estética dos orixás, acrescenta que:

O orixá Xangô utiliza uma coroa, essa coroa pode ser de metal, pode ser de tecido, pode ser de papelão”. [...] adereço de mão pode tanto usar o ferro, o metal ou uma madeira, o oxê pode ser de madeira. O oxê é o paramento de mão dele, que representa Xangô, que é o machado de dois gumes. Caso não utilize os materiais característicos, pode incitar a ira dos orixás (Gomes, 2017).

Completa sua afirmativa mencionando que também existem materiais que substituem outros, caso não se obtenha o que é mais recorrente na confecção de tais artefatos: como o papelão e o papel para alguns orixás, visto que um adorno completo pode chegar a custar em torno de R\$ 5.000 (cinco mil reais), uma quantia que nem todos os terreiros ou adeptos têm condições de financiar para seu orixá.

Beto explica que muitos têm vontade, mas não solicitam por ser caro. Suas produções dependem de vários fatores, seja o orixá trabalhado, como também o poder aquisitivo de seus solicitantes. Consequentemente, os materiais utilizados também irão variar de acordo com esses e outros elementos. Beto explica, por exemplo, que em caso de trabalhar com papel machê (uso da massa feita com papel) não o faz em tempo chuvoso porque prefere a secagem natural.

Seus produtos são minuciosos, desde a aquisição de alguns dos materiais, como as miçangas que geralmente são importadas. Segundo ele, não existem em Maceió os materiais com as mesmas qualidades.



Chego numa loja querendo uma miçanga vermelha e me dão uma vinho, dizendo que é vermelha. [...] no Candomblé nós temos muito respeito com a cor, além de que com o tempo algumas miçangas podem mudar de cor e isso não pode acontecer (Gomes, 2017).

Um exemplo de seu trabalho é a Coroa de Xangô (Figuras 1 e 2), uma peça ricamente detalhada, com miçangas variando em cores (verde, azul, laranja, detalhes em amarelo, vermelho e branco) e búzios formando rostos e outras figuras remetendo à natureza. A peça possui quatro partes principais: da base para a cabeça sob três grandes elementos, todos em papel e tecido, juntos formam seis lados diferentes, complementado com uma ave em acabamento de barbante no topo. Segundo Beto, ele passou dois meses bordando cada parte separadamente e quase sete horas para juntar todas elas.

Os trajes dos orixás podem variar de acordo com sua face – também chamado pelos adeptos de qualidade – que será de acordo com cada pessoa, que é geralmente filho de uma face específica. Ou seja, as cores de um mesmo orixá podem variar em diferentes pessoas por conta de suas faces.

Beto explica que,

para o orixá Xangô, a cor é vermelha e branca, embora em outra face possa ser somente branco. Além disso, explica que existe a variação da nação de Candomblé. E justifica que na nação em que faz parte, Jeje-Nagô, o orixá Oxóssi é paramentado com azul turquesa. Mas, existe casa em Macció que Oxóssi é com a cor verde.

Então, ao encomendarem um traje, Beto procura saber qual o orixá, quem é a mãe ou pai de santo e qual nação a que o cliente pertence, para que ele possa criar e executar corretamente (Gomes, 2017).

Nos rituais de celebração e transes do Candomblé, quem veste a roupa e dança são apenas os iniciados, caracterizados como aqueles que fazem as suas obrigações ao seu orixá, criando um compromisso com o mesmo. Os adeptos e simpatizantes apenas assistem. Nesta perspectiva, Beto vai com o solicitante comprar seus materiais, avalia preços, tecidos, texturas, além de trabalhar sob medida. Ele finaliza mencionando que no início desenhava os trajes e paramentos, mas parou porque seus clientes pegavam o desenho e não executavam, outros chegavam até a solicitar outros artesãos.

O ACABAMENTO: POSSÍVEIS CONSIDERAÇÕES

Ao desenvolver este estudo sobre os trajes dos orixás, os argumentos aqui



levantados constituem importantes elementos visuais da religião afro-brasileira, formados e elaborados para mostrarem a devoção e a cumplicidade dos adeptos aos seus deuses, a partir da preparação dos adornos e das vestimentas

Nessa dimensão, a estética dos adornos foi e é de fundamental importância para a religião, seguindo uma estrutura conceitual que fornece elementos de vital relevância para o entendimento da representação e importância do traje ritual. É imprescindível levar em consideração a dimensão simbólica desse conjunto de artefatos construídos sobre segredos e por adeptos, sendo a partir de um estudo estético, objetos de leitura visual, baseados em conceituações que sofreram mudanças e ainda continuam se transformando. Desta maneira, são resultados de difusões culturais, possuindo seu mérito histórico.

O trabalho desenvolvido pelo artesão Beto Gomes, brevemente relatado neste artigo, traduz a importância que possui as práticas artísticas dentro do Etnodesign, mostrando com isso, a diversidade projetual que permite o desenvolvimento de novos produtos em outras interpretações, o além do terreiro, mas sem perder os significados que estão neles. O contexto simbólico utilizado por este artesão/artista enfatiza outro ponto relevante para o ato criativo e os referenciais de execução: o fazer de artefatos religiosos, com seu conhecimento peculiar, destituído de grandes tecnologias, representa uma faceta para o fazer artístico, sem distinguir arte maior ou menor, sob o ponto de vista de imprimir nos produtos signos e códigos que narram e revelam a história de uma divindade, que carrega peculiaridade, a emoção do sagrado e uma estética aprofundada, revela de forma precisa o *ethos* do sagrado.



Figuras 1 e 2 – Coroa de Xangô. Dois lados dos três elementos em papel sobre a base. Fonte: Arquivo Pessoal





Figura 3, 4, 5 e 6 – Detalhes da Coroa de Xangô
Fonte: Arquivo Pessoal

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *Ouvir Contar Textos em História oral*. Rio de Janeiro. Editora FGV, 1990.

ALMEIDA, Anderson Diego da S. *Narrativa Imagética da Coleção Perseverança: um conceito de etnodesign afro-brasileiro*. (Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História). Universidade Federal de Alagoas. Maceió: UFAL, 2015. 212 ff.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 1982.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Difel, 1990.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.



GENETTE, G. *A obra de arte: imanência e transcendência*. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

GOMES, Roberto. *Entrevista concedida pelo artesão/designer de indumentária Roberto Gomes* – depoimento [Mai. 2017]. Entrevistador: Anderson Diego da Silva Almeida. Maceió, 2017. 2 áudios digitais.

JOUTARD, Philippe. Desafios à história oral do século XXI. In: ALBERTI, V., FERNANDES, T.M.; FERREIRA, M.M., (Orgs.). In: *História oral: desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2003.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Bernardo Leitão (trad.). 5. ed. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003.

LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Práticas e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. In: FERREIRA, Marieta de Moraes. AMADO, Janaína (Org.). In: *Usos e Abusos da História oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV. 8 ed. 2006.

READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

SANTHIAGO, Ricardo. História oral e as artes: percursos, possibilidades e desafios. In: *Revista História Oral*. Dossiê - Diversidade étnica e fontes orais, v.6, n.1, 2013.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. In: *Revista Debates do NER*. Ano 9, n. 13, jan/jun. Porto Alegre, 2008.

SOUZA, Patrícia Ricardo de. *Axós e Ilequês: rito, mito e a estética do candomblé*. 2007. 183 fl. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

THOMPSON, Edward. P. *A Miséria da Teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.

VERGER, Pierre F. *Orixás: deuses iorubas na África e no Novo Mundo*. Maria Aparecida da Nóbrega (Trad.). Salvador, BA: Fundação Pierre Verger, 2018.



PRETEXTOS POÉTICOS: ALGUMAS POSSIBILIDADES SOBRE O ENTENDIMENTO DA RELAÇÃO ENTRE A PRODUÇÃO ARTÍSTICA E AS REGRAS

Marcelo Armesto dos Santos

Artista visual, mestre em Poéticas Visuais pelo PPGAV-UFRGS (2019), possui graduação em Publicidade e Propaganda pela UFRGS (2010). Desde 2010 atuando no campo da arte, tanto através de projetos e práticas artísticas quanto por meio de formação teórica complementar. Destacam-se a exposição individual de 2015, sediada no Centro Cultural Ordovás, de Caxias do Sul/RS e a exposição coletiva Mostra Bienal de Novos Artistas, em itinerância entre 2015 e 2016 por sete cidades brasileiras.

Resumo: O presente artigo busca levantar algumas relações do pensamento da arte com o pensamento de sistemas, estabelecendo um diálogo entre minha própria produção poética e a de artistas do Minimalismo. A partir das ideias de Italo Calvino, Donella Meadows, Roy Ascott e Boris Groys, desenvolvo o conceito de *pretextos poéticos* como gatilhos para o desenvolvimento de uma série de trabalhos que vem sendo objeto de minha pesquisa de mestrado.

Palavras-chave: Sistemas, pretextos poéticos, regras, criação, processo.

POETIC PRETEXTS: SOME POSSIBILITIES ON THE UNDERSTANDING OF THE RELATION BETWEEN THE ARTISTIC PRODUCTION AND THE RULES

Abstract: This article tries to establish some relationships between the art-thought and the systems-thought, relating them to my own poetic production and the artists of Minimalism. Starting from Italo Calvino's, Donella Meadows, Roy Ascott's and Boris Groys' concepts, I try to develop the concept of *poetic pretexts* as triggers for the



development of a series of works that have been the object of my master's research.

Keywords: Systems, poetic pretexts, rules, creation, process.

Ao pensar sobre minha produção recente, percebi que todos os meus trabalhos têm partido de uma série de enunciados concisos, que limitam minhas possibilidades de atuação e que, ao mesmo tempo, permitem estressá-los, torcê-los, por um período suficiente até que uma questão subjacente seja alçada a um plano possível de observação. Esse tipo de prática, creio, gera vínculos com o campo do pensamento dos sistemas de informação – e de toda teoria da cibernética, da linguística e da informática surgida por volta os anos 1960. Italo Calvino – autor de *Se um viajante numa noite de inverno*, texto que tem o papel de deflagrador nessa série de trabalhos – pode trazer algumas pistas com seu forte vínculo com o pensamento matemático, do jogo, da análise combinatória:

O mundo, em seus aspectos mais variados, é cada vez mais encarado como *discreto* e não contínuo. Uso aqui o termo “discreto” no sentido que é atribuído a ele na matemática: uma quantidade discreta como algo que é constituído por partes distintas. O pensamento, que até recentemente nos parecia algo fluído, atrelado a imagens lineares como um rio que corre, um fio indelindável, ou ainda imagens mais gasosas, um tipo de nuvem vaporosa, até se aproximar do momento em que é chamado de “espírito” (no sentido de “sopro”). Atualmente, tendemos a pensar em uma série de estados descontínuos, ou combinações de impulsos agindo em um número finito (ainda que enorme) de órgãos sensórios e motores. (CALVINO, 1986, p. 6, tradução nossa).

Calvino (1990), argumenta que vivemos em uma tensão constante entre o *infinito* e o *indefinido*. Só conseguimos apreender, de fato, o tempo e o espaço enquanto mais ou menos próximos da escala humana. O infinito, então, é inconcebível para nós e torna-se aterrador. Como resposta à percepção de um mundo em constante expansão, contentamo-nos com o indefinido, iludindo-nos de que esse é ilimitado. O limitado — o sistema, a série, a análise combinatória — podem aparecer justamente como uma resposta humana possível para lidar com essa ideia de infinito.

Venho me colocando regras para trabalhar e me referindo a elas como a ideia de *pretextos poéticos*. Entendo que meu processo criativo advém dessas restrições, quase como se estivesse cavando buracos para ver de que maneira consigo sair deles. Essas regras são limites com os quais passo a me debater a partir da consolidação de uma série de trabalhos, num constante “e se...”: e se fizesse esse desenho desse jeito, e se fizesse do jeito seguinte? Parece-me uma



busca por ver até onde é possível estender determinado enunciado antes que ele se transforme em outra coisa. Essas regras e sistemas podem ser entendidas como a encarnação dessas instruções. Algumas vezes elas são antecipadas e surgem como ideias antes do trabalho; em outros casos, surgem do processo de trabalho em si.

Sistemas não podem ser controlados, mas podem ser projetados e reprojetados. [...] Não podemos impor nossas vontades ao sistema. Podemos escutar o que ele tem para nos dizer, descobrir como suas propriedades e nossos valores podem trabalhar juntos para trazer à tona algo muito melhor do que aquilo que poderia ser criado por nosso intelecto sozinho. (MEADOWS, 2001, p. 57, tradução nossa).

Donella Meadows (2001) argumenta que não conseguimos controlar os sistemas, porém podemos dançar com eles, em um tipo de atenção ampliada em que coordenamos nossa ação em resposta aos retornos recebidos. A autora refere-se aqui ao amplo campo em que pode ser entendido o conceito de sistemas, sejam eles biológicos, sociais ou informacionais. Sugere alguns passos para tirarmos o máximo dessa relação: deveríamos prestar atenção ao ritmo de como o sistema se comporta e direcionarmos nossos estudos para o que há de dinâmico e não para a análise do estático.

Diria que essa ideia de *dançar com os sistemas* pode ser uma boa abordagem de minha forma de produzir. A dança pressupõe a ideia de ritmo e de uma coordenação entre aspectos normatizados, racionalizados, e aspectos que são da ordem do não-racional, do impreciso, do imprevisto. É uma espécie de dança entre isso que venho chamando de pretextos – e que poderia chamar também de regras, de enunciados, de comandos – e o que deles advém de poético, de colorido, do que escapa e do que sobra.

David Bowie, cantor, compositor, ator e produtor musical inglês, utilizava-se de muitas estratégias para deflagrar o processo criativo para compor suas músicas. Dentre elas, a que me interessa aqui é o aplicativo chamado *Verbasizer*¹, criado por Bowie com a colaboração de um amigo ligado à tecnologia. O compositor, inspirado em William Burroughs – que popularizou a técnica dos textos recortados e remontados que os dadaístas tanto utilizaram – já se valia de vários métodos para reordenar textos das mais variadas fontes, de títulos de matérias de jornal, de livros, de revistas e, a partir de encontros fortuitos, criar as letras de suas composições. O *software* desenvolvido por ele veio como forma de acelerar esse processo, de modo que podia criar mais combinações ao acaso até que, através dessa aleatorização e justaposição, chegasse a algum resultado que não poderia ter obtido sozinho. Muitas das letras do cantor foram criadas por



meio dessa estratégia.

Embora fortemente baseado em processos – ou em pretextos –, o objeto artístico me interessa e é com ele que me relaciono. É dos desdobramentos de uma série de processos que nascem os trabalhos, e essas regras determinam em grande parte as possibilidades do que pode surgir quando esses enunciados são colocados em movimento. Porém, busco sempre um *resultado*: esse procedimento se desenrola até materializar-se em um desenho, um vídeo, um livro. Por isso, creio que seja prolífico aproximar minha prática da prática composicional de David Bowie com o *Verbasizer*. Nela, os sistemas entram como gatilhos do processo criativo, mas o resultado final ainda é uma negociação entre a vontade do artista e os caminhos da matéria.

O que acontece é que a justaposição de conceitos que encontramos inesperadamente ao acaso desencadeia uma ideia pré-consciente; isto é, uma ideia semi-enterrada ou apagada de nossa consciência, ou talvez apenas à distância de um braço ou afastada para o lado, porém poderosa o suficiente para aparecer na consciência, se for sugerida não por qualquer intenção de nossa parte, mas por um processo objetivo. (CALVINO, 1986, p. 19, tradução nossa).

Esses *pretextos poéticos* são, ao mesmo tempo, complicadores e facilitadores de meu trabalho artístico. Complicadores pelo motivo flagrante de que são restrições, que delimitam meu campo de atuação: são problemas que crio para depois tentar resolvê-los, buracos que cavo para ver como consigo sair depois. Mas são também facilitadores, já que, como dizia Sol LeWitt (2009), "as ideias tornam-se máquinas de fazer arte."

Era muito forte, em boa parte do pensamento produzido durante os anos 60, uma crença na *abertura* dos sistemas aos modos de interação e, consequentemente, a um grau elevado de participação, intervenção e inventividade por parte de seus usuários/receptores. Hoje, contudo, é cada vez mais clara a determinação de nossas atividades provocada pelos grandes algoritmos e pela construção de bolhas sociais, o que deixa claro o quanto mesmo os sistemas mais informatizados são pré-determinados e determinísticos. Talvez por isso, mesmo fazendo um tipo de trabalho que surge de um pensamento cibernético e dos sistemas de informação, não abdique ainda de sua produção e de um resultado final mais ou menos objetual/material. Ainda, em uma experiência cada vez mais digital e virtualizada, encontro no embate com a matéria um espaço fundamental de relação com o mundo. Existem dados hápticos que são, até então, impossíveis de reproduzir fora da experiência com a matéria. Existem resultados do acaso que



só se dão na materialidade e que me interessam.

O artista e professor Roy Ascott (2001) afirma que seus trabalhos deveriam ser considerados *gatilhos*, que nada conteriam a não ser potencialidades para ações futuras. O tempo do absoluto, do determinista e do hierárquico teria passado e viveríamos desde a década de 60 a primazia da mudança. Ascott (2001) fala nas estruturas comportamentais como sistemas de coerência interna. Sobre seu próprio trabalho e sobre o que teria de comum em suas obras, declara que sua atenção recai sobre a interação entre o comportamento aleatório e as condições pré-estabelecidas, na relação entre anarquia e limites flexíveis, o imprevisível e o determinado, a entropia e a ordem.

Essas dualidades parecem sempre presentes na produção de quem trabalha com sistemas. Assim como Ascott, outra das lições a serem aprendidas com eles, diz Meadows (2001), é que são formados por tentativa e erro – e muito mais erros do que acertos –, caminhando mais por intuição do que por pura racionalidade. O sistema deve ser observado como um todo e não em suas partes e subsistemas e devemos abraçar sua complexidade.

Comemore a complexidade [...] Vamos encarar, o universo é uma bagunça. É não-linear, turbulento e caótico. É dinâmico. Passa a maior parte de seu tempo em comportamentos transitórios a caminho de outro lugar, não em puro equilíbrio matemático. Ele se autorregula e evolui. Cria diversidade, não uniformidade. É isso que torna o mundo interessante, o que o torna belo e o que faz com que funcione [...] (MEADOWS, 2001, p. 61, tradução nossa)

O não-linear, o dinâmico, o *em transição*, são características que procuro encontrar através dos pretextos, das regras, dos enunciados racionalizantes e mais normativos.

Boris Groys, em *The mimesis of thinking*, faz uma retomada histórica da passagem do entendimento do artista como um ser criativo isolado que acha seu espaço às margens da sociedade, para a compreensão da perda dessa autonomia do artista nos anos 60 e 70. Com a ascensão dos meios técnicos de produção, os artistas reagiram contra o sistema, como os situacionistas, ou apropriaram-se dele, como os artistas da *Pop Art*. Ainda assim, o sistema era algo que estava fora da concepção do trabalho artístico. Foi, para o autor, com o conceitualismo e com a arte minimalista que o pensamento programático adentrou as artes visuais.

Retrospectivamente, parece que o real avanço foi efetuado pela arte minimalista e conceitual do período, porque nesse contexto o objeto artístico foi compreendido como



inscrito em um certo sistema de produção de imagens e de comunicação desde seu surgimento. Essa mudança foi inspirada parcialmente por diferentes teorias linguísticas, como o estruturalismo francês e o conceito wittgensteiniano de jogos de linguagem. Não obstante as diferenças específicas, todas essas teorias interpretavam um ato individual de discurso como a aplicação de um conjunto de regras gerais de linguagem. Dessa maneira, as produções artísticas mais avançadas desse período compreenderam o ato de produção artístico individual como originalmente regulado por um “sistema”, como algo que seguia um conjunto de regras gerais desde o início, como inscrito em um tipo de prática social mesmo antes de seu produto ser submetido a um uso social definido. (GROYS, 2001, p. 141, tradução nossa).

O artista passa a ser entendido como uma parte de um sistema comunicacional, com acesso privilegiado às possibilidades de torcê-lo por dentro, e cada um responde a essa ascensão do sistema de diferentes formas. Alguns apropriaram-se dos sistemas e de seus códigos visuais, analisando-os e incorporando seu modo de funcionamento em suas práticas artísticas, como Sol LeWitt e Agnes Martin. Outros, ao contrário, buscaram desenvolver seus próprios sistemas de forma utópica e independente, como Joseph Beuys e Lygia Clark, que criaram suas mitologias individuais. Outros ainda, assumiram uma postura irônica na busca pela desconstrução dos sistemas, como Marcel Broodthaers e Ilya Kabakov.

Meu diálogo com os sistemas, creio, parte da premissa de assumi-los como forma de pensamento. Nesse quesito, minha poética opera no sentido do arquivismo e da catalogação como forma de pensamento individual, como estrutura de pesquisa. Também acredito que, apesar de estar desenvolvendo um campo de trabalhos bastante autorreferente, não acabe por desenvolver uma mitologia individual, a exemplo de Beuys ou de Clark. Dentro da categorização de Groys, creio que a ideia mais próxima é, de fato, a de apropriação dos códigos visuais e das práticas sistemáticas exemplares em Sol LeWitt e Agnes Martin. O autor continua:

A típica instalação minimalista é percebida como um fragmento de um algoritmo estabelecido em reiterações e modificações. Por mais poderosa e fascinante que seja a impressão visual causada no observador por essas instalações, por fim elas indicam algo invisível, meramente concebível, virtual. Claramente o mesmo conjunto de oposições binárias, o mesmo código visual que é manifestado na instalação pode produzir um conjunto potencialmente infinito de novos objetos. É por isso que a imaginação do observador é estimulada a imaginar o código generativo, a imaginar todas as variações que podem ser geradas por esse código. E isso significa outra coisa senão que as decisões artísticas individuais não são mais soberanas, totalmente autônomas, mas sim como uma aplicação individual de um conjunto de regras, como a realização de uma alternativa que já



é sempre dada. (GROYS, 2001, p. 142, tradução nossa).

Creio que essa citação pode ajudar a pensar boa parte de meu trabalho, principalmente em se tratando dos enunciados e de são seus gatilhos. Groys (2001) defende que, apesar dos artistas minimalistas ressaltarem a importância da presença imediata dos objetos que criavam, o mais importante aspecto do Minimalismo era a zona do invisível, o que estava entre os objetos específicos. O que surge dessa fenda é um conjunto de regras, uma lógica, um algoritmo que, sim, pode gerar imagens, mas não é imagem ele mesmo. Não concordo, porém, que as decisões artísticas individuais não são mais soberanas, ao menos em meu próprio trabalho. Ainda tenho a decisão bastante sob meu controle, principalmente até o momento de estabilizar um pretexto poético. Então o crítico chega no cerne de seu texto e explica o porquê de falar em *mimesis* do pensamento.

Pode-se dizer que a instalação Minimalista encarna a *mimesis* do pensamento. Nessa frase, “pensamento” é entendido como um movimento passo a passo de uma opção para a outra, de uma variação para a outra dentro de um sistema abrangente e virtual que incorpora e organiza todas essas opções e variações. A abordagem da arte enquanto *mimesis* do pensamento une quase todas as principais tendências da arte dos anos 60 e 70. Ela também inclui muita das tentativas em usar a linguagem como uma suposta representação direta do pensamento no contexto artístico. (GROYS, 2001, p. 143, tradução nossa).

“Um movimento passo a passo, de uma opção para a outra”, “um sistema virtual que incorpora e arranja todas as opções e variações concebíveis”, “mimetizar o pensamento”. Todas são expressões passíveis de aproximação do tipo de trabalho que venho fazendo. Contudo, ao mesmo tempo me pergunto: há como se fazer arte sem que ela seja sempre uma espécie de *mimesis* de um pensamento? Para algum tipo de produção artística essa característica deixa de ser verdade? Claro que na pintura histórica a figuração imita um certo princípio de realidade, porém, nela está contida toda uma forma de pensar e de entender a visualidade que também poderia se chamar de *mimesis* de pensamento. Então, o que no texto de Groys parece me falar de maneira tão próxima e particular, mas que não poderia ser extrapolado para outros artistas? O que parece tão palpável em produções que me interessam e que perpassa como característica muito forte os trabalhos da arte sistemática e programática? Diz Groys:

Porém, a infinidade do pensamento não pode ser representada por uma imagem individual. O pensamento progride de uma imagem para a outra em um caminho sistemático sem final concebível. O pensamento é movimento progressivo, o infinito *et cetera*. Assim sendo, ele somente pode ser representado no contexto artístico na forma de uma instalação que recria esse movimento progressivo, mesmo que dentro de um espaço limitado e finito.



A instalação minimalista representa o processo metódico, sistemático de organizar o pensamento justamente por guiar o visitante por um movimento passo a passo de um objeto para o outro. (GROYS, 2001, p. 144, tradução nossa).

O artista minimalista assumia a sujeição de seus objetos a um processo generativo, abstrato, fazendo com que o trabalho artístico deixasse ele mesmo de ser algo concreto para se tornar um fragmento de um processo em desdobramento, em progressão potencialmente infinita que se dava a ver em uma série finita de obras. Talvez aí esteja o ponto mais forte de intersecção de minha prática com o que Groys busca teoriza. A ideia de séries – e de séries dentro das séries – assume essa tendência ao infinito (ou ao *infinitesimal*). O autor aprofunda esse aspecto indicando a impossibilidade da representação de um sistema que se desdobra infinitamente e de forma abstrata (pelo menos em potência ou possibilidade) circunscrito a um espaço dado e finito, limitado, como o da instalação. A tensão resultante desse embate seria o cerne da produção minimalista.

É na relação entre o que Groys (2001) chamou de código generativo – e que estou chamando aqui de pretextos poéticos – e do desdobramento limitado da matéria finita do desenho, da pintura e mesmo do vídeo, que situo minha presente pesquisa poética. As séries de trabalho sobre as quais aqui me debruço poderiam ser infinitamente desdobradas, porém são limitadas tanto pela sua própria materialidade quanto por minha capacidade de trabalho. Elas, ao mesmo tempo, têm uma tendência a gerar sempre novas séries, em um constante “e se...”. Boris segue:

Essa incursão do contingente na progressão infinita do pensamento, que toma seu limite “irracional”, não motivado internamente, da forma externa do espaço de instalação, é, no entanto, apenas um sintoma externo da irracionalidade que afeta internamente todo código e todo sistema de pensamento desde o início. Se, por exemplo, perguntássemos aos artistas por que escolheram precisamente essa regra de variação e não outra, eles podem explicá-la recorrendo novamente a suas próprias decisões contingentes, subjetivas e criativas ou fazendo referência a um meta-sistema que determina a escolha da regra específica em cada caso individual. Tal referência a um sistema de meta-nível cada vez mais alto, entretanto, leva a um paradoxo lógico insolúvel que, por sua vez, só pode ser eliminado pela decisão contingente de limitar o sistema. (GROYS, 2001, p. 144, tradução nossa).

Uma pergunta que tem me rondado com bastante força é: por que criar sistemas para depois corrompê-los? Por que criar estratégias de racionalização para buscar nelas o pré-consciente, o aleatório, o sensível? Talvez, como afirma o



autor ao tratar desse paradoxo lógico, seja por uma busca por discutir justamente o sistema como algo profundamente irracional, paralógico e criado pelo sensível. Talvez porque esses *pretextos poéticos* sejam uma resposta pretensamente inteligível de uma urgência difícil de compreender e de falar sobre: a necessidade de produzir.



Fig. 1 Vago, 2016-2018, dimensões variáveis, aquarela sobre papel encadernado.



Fig. 2 Pretexto #2, 2018, dimensões variáveis, ponta quente sobre papel termossensível.





Fig. 3 Preciso, 2016-2018, dimensões variáveis, técnica mista.

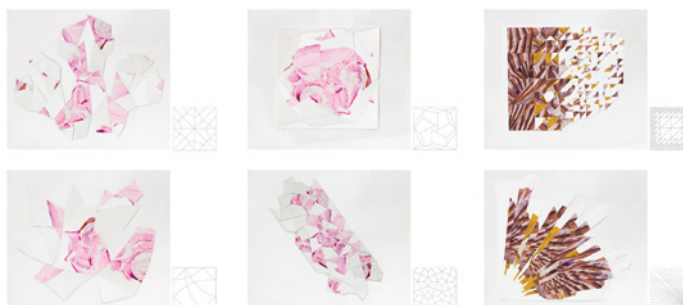


Fig. 4 [Conchas], 2018, dimensões variáveis, impressão fine art e colagem.

NOTAS

¹ Disponível em: <https://motherboard.vice.com/en_us/article/xygxp/xygxp/the-verbasizer-was-david-bowies-1995-lyric-writing-mac-app>. Acesso em: 16 jul. 2018.

REFERÊNCIAS

ASCOTT, Roy H. *The cybernetic stance: my process and purpose*. (2001). In SHANKEN, Edward A. (org.). *Systems*. Londres: The MIT Press, 2015.

CALVINO, Italo. *Cybernetics and Ghosts*. In: CALVINO, Italo. *The Uses of Literature*. San Diego, Nova York, Londres: Harcourt Brace & Company, 1986.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.



GROYS, Boris. The mimesis of thinking. (2001). In SHANKEN, Edward A. (org.). *Systems*. Londres: The MIT Press, 2015.

LEWITT, Sol. Parágrafos sobre arte conceitual. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.) *Escritos de artistas 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MEADOWS, Donella H. Dancing with systems. (2001). In SHANKEN, Edward A. (org.). *Systems*. Londres: The MIT Press, 2015.

