



VOLUME 70

JOSÉ CIRILLO
ANGELA GRANDO
(orgs.)

Arte contemporânea

Estratégias, poéticas e ensaios
sobre arte capixaba



Esta obra foi selecionada para integrar a “Coleção Pesquisa Ufes”, a partir de Chamada Pública feita pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) aos programas de pós-graduação da universidade.

A seleção teve por base pareceres que consideraram critérios de inovação, relevância e impacto.

O financiamento da Coleção foi viabilizado por meio do Programa de Apoio à Pós-Graduação (Proap) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e de recursos do Tesouro Nacional.



**Universidade Federal
do Espírito Santo**



Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514
Campus de Goiabeiras
Vitória – ES · Brasil
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852
edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor

Paulo Sergio de Paula Vargas

Vice-reitor

Roney Pignaton da Silva

Pró-reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Valdemar Lacerda Júnior

Chefe de Gabinete

Aureo Banhos dos Santos

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

Ananias Francisco Dias Junior, Eliana Zandonade,
Eneida Maria Souza Mendonça, Fabrícia Benda
de Oliveira, Fátima Maria Silva, Gleice Pereira,
Graziela Baptista Vidaurre, José André Lourenço,
Marcelo Eduardo Vieira Segatto, Margarete Sacht
Góes, Rogério Borges de Oliveira, Rosana Suemi
Tokumaru, Sandra Soares Della Fonte

Secretaria do Conselho Editorial

Douglas Salomão

Administrativo

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

Fernanda Scopel, George Vianna,
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

Seção de Design

Ana Elisa Poubel, Juliana Braga,
Samira Bolonha Gomes, Willi Piske Jr.

Seção de Livraria e Comercialização

Adriani Raimondi, Ana Paula de Souza Rubim,
Dominique Piazzarollo, Marcos de Alarcão,
Maria Augusta Postinghel



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Diretor da Graúna Digital

Thiago Moulin

Supervisão

Laura Bombonato

Seção de edição e revisão de textos

Carla Mello | Natália Mendes | José Ramos
Manuella Marquetti | Stephanie Lima

Seção de design

Carla Mello | Bruno Ferreira Nascimento

Projeto gráfico

Edufes

Diagramação e capa

Bruno Ferreira Nascimento

Revisão de texto

MC&G Editorial

Fotografia da capa por Quin Moya

Esta obra foi composta com
a família tipográfica Crimson Text.

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

A784 Arte contemporânea [recurso eletrônico] : estratégias, poéticas
e ensaios sobre arte capixaba / José Cirillo, Angela Grando
(organizadores). - Dados eletrônicos. - Vitória, ES :
EDUFES, 2023.
422 p. : il ; 21 cm. - (Coleção Pesquisa Ufes ; 70)

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-554-0

Modo de acesso: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>

1. Espírito Santo (Estado) - arte. 2. Criação na arte. I. Ci-
rillo, José. II. Grando, Angela. III. Série.

CDU: 7(815.2)

Elaborado por Ana Paula de Souza Rubim – CRB-6 ES-000998/O

**JOSÉ CIRILLO
ANGELA GRANDO
(orgs.)**

Arte contemporânea

**Estratégias, poéticas e ensaios
sobre arte capixaba**

 **EDUFES**

Vitória, 2023

Este livro foi contemplado pela seleção de livros da PRPPG/Ufes, com financiamento do Proap e de recursos do Tesouro Nacional, fazendo parte da “Coleção Pesquisa Ufes”.

A reprodução de imagens nesta obra tem caráter pedagógico e científico, amparada pelos limites do direito de autor, de acordo com a Lei n. 9.610/1998, art. 46, III (citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra). Toda a reprodução foi realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.

Este livro será disponibilizado gratuitamente no Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade Federal do Espírito Santo e será licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição — não comercial — sem derivações 4.0 Internacional.

La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social (la realidad separada de la ficción), sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias.

Josefina Ludmer

Aos artistas, aos historiadores da arte e a pesquisadores que têm se dedicado a compreender um pouco do contexto cultural capixaba

Nota dos organizadores

Temos nos dedicado a entender o fenômeno da arte capixaba e sua interação regional, nacional e internacional, em especial nos contextos ibero-americanos. Para esta edição, que integra uma série de outras sobre arte e cultura, escolhemos alguns artistas e processos que são icônicos para se entender o contexto artístico em que o Programa de Pós-graduação em Artes está inserido.

Entendemos esse contexto como um ecossistema estético em que os fenômenos sensíveis seguem seus percursos, entrecruzam suas histórias e edificam a história e a cultura deste estado — as quais se constroem em camadas que revelam suas tradições ligadas aos povos originais e àqueles que aqui se instalaram ao longo desses séculos sustentando nossas práticas e nossos saberes.

Aqui, trabalhamos o conceito barthesiano de biografema, que pode ser entendido como fragmentos preñes de certo fetichismo que pode imprimir novas significações, no caso, aos processos criativos, levemente biográficos ou autobiográficos, de artistas que atuam no Espírito Santo.

Essas ficções, tomadas como realidade, são como pontes que ligam a vida e a obra, e estas ao ecossistema urbano contemporâneo capixaba.

Os organizadores,
Vitória, inverno de 2022

Sumário

Entre o rigor acadêmico e o prazer da sensibilidade.....	16
---	-----------

Bernadette Lyra

BIOGRAFEMAS 1

Regina Chulam, voltas de pintura	19
---	-----------

Angela Grando

Introdução	19
Pintar e desenhar são uma coisa só	21
Uma situação pictórica — “num realismo desprendido”	22
Uma sensibilidade expandida, plurissensorial	29
Ôba ôba do urubu. <i>E daí? (Requiem)</i>	35
Referências	44

Rubiane Maia, subjetivações à flor da pele — proêmio ao corpo em estado de performance.....	46
--	-----------

Lindomberto Ferreira Alves

Introdução	47
Subjetivações à flor da pele	52
Notas sobre as subjetivações à flor da pele em “O Jardim” (2015)	60
Notas (in)conclusivas.....	67
Referências	70

Elisa Queiroz, antropofagia sinestésica (a desconstrução do olhar sobre o corpo feminino em obras comestíveis).....	75
--	-----------

Júlia Mello

Introdução	75
Obras comestíveis: antropofagia sinestésica	78

Considerações finais	82
Referências	83

Rosana Paste, eumuseu — memórias e produção 86

Stela Maris Sanmartin

Rosana Paste

Criatividade da vida conduzindo à produção em arte	86
Da geografia genética ao <i>eumuseu</i> Rosana Paste	88
Vida e trabalho: histórias na/da ilha	100
Algumas considerações finais	119
Referências	119

Dilma Góes, como fábulas são urdidas 122

Neusa Mendes

Referências	131
-------------------	-----

Cláudia França, ao redor do invisível 132

José Cirillo

Stela Maris Sanmartin

Sobre trânsitos, quadraturas e oposições	132
Trabalho de Chão	134
Sobre o tempo na obra: uma hipótese de suspensão	136
Ao redor do invisível: hipótese de suspensão	143
Cartas lançadas.....	145
Referências	146

BIOGRAFEMAS 2

Sandro Novaes, um desvio para o imaterial 149

João Wesley de Souza

Introdução	149
Considerações sobre os antecedentes históricos e formais	150
Um desvio para o imaterial	151
Nós e os outros, ver e ser visto, ou quando tudo mistura	155
Referências	155

Nortton Dantas, uma vitória da pintura

Ricardo Maurício Gonzaga

A imagem loquaz	159
A linguagem literalizada	162
Um almanaque de imagens	168
Uma fabulosa figuração	172
À guisa de uma conclusão temporária	177
Referências	178

Baobab Trio e Radamés Gnattali — interação e reelaboração

audiotátil na Toccata em Ritmo de Samba n. 2

Fabiano Araújo Costa

Introdução	181
O processo de subsunção mediológica	183
Emergências do “Lugar Interacional-Formativo”	187
<i>Toccata em Ritmo de Samba nº 2</i> – Escrita e Referências Audiotáteis de Gnattali	191
Reformulação das problemáticas da <i>Toccata em Ritmo de Samba nº 2</i> em perspectiva audiotátil	192
“Toccata em Ritmo de Samba nº 2” (2012) – A “forma groovêmica” da versão do Baobab trio	195
Exposição do Tema – Subseção Aa	197
Reexposição do Tema	213
Considerações finais	213
Referências	214

Hilal Sami Hilal, uma poética do vazio	220
---	------------

José Cirillo

<i>Seu Sami: o vazio e a incerteza na ausência</i>	<i>220</i>
<i>Um projeto em diálogo com o espaço: em direção ao site-specific art</i>	<i>224</i>
<i>Referências</i>	<i>230</i>

Fernando Augusto e Lincoln Guimarães, leitura, materialidades e aspectos processuais	231
---	------------

Cláudia Maria França da Silva

Considerações iniciais	231
Imagens	234
Planos dobrados e desdobrados	238
Ordem do discurso, ordem do livro, desordem da leitura	244
...e des-ordem na coleção	255
Considerações finais	262
Referências	264

Vilar, o tempo das mãos.....	267
-------------------------------------	------------

Rosana Paste

Artista-professor: diálogos com Vilar	267
Uma conversa, passadando uma vida a limpo.....	268
O presente que deixamos de ser.....	289

Atílio Gomes Ferreira (Nenna), proposições conceitualistas	292
---	------------

Almerinda Lopes

Introdução	292
O <i>Happening</i> Estilíngue.....	300
As instalações: <i>Bandeiras e Espelhos e E Agora?</i>	306
Referências	312

Attilio Colnago, um olhar pela arte e tecnologia.....	314
--	------------

David Ruiz Torres

Uma percepção a mais	314
Intencionalidade comunicativa no projeto poético do artista	315
Experiências híbridas e signos intersubjetivos na obra e processo de Colnago..	323
A transposição digital no <i>diálogo cultural</i> do artista.....	326
Considerações finais	328
Referências	329

ECOSSISTEMAS ESTÉTICOS

Árvore das memórias, instalação multimídia interativa.....	332
---	------------

Leandro Costalonga e Daniel Coura

Introdução	332
Árvore das Memórias (MemoryTree).....	334
A Exibição Natalina de 2014	337
Instalação Natalina de 2015.....	340
Conclusão	345
Referências	345

En los bordes de La Zubia, Granada	347
---	------------

Laura Apolonio

Sara Cuéllar Romero

Gertrudis Román Jiménez

Fernanda García Gil

Obras en el Pueblo de La Zubia	350
Conclusiones	371
Referências	372

Piatan Lube, il est interdit d'interdire	374
---	------------

José Cirillo

Habitando bordas e criando ficções sobre o real	375
---	-----

O fantasma da ficção como realidade	381
---	-----

<i>Je me suis fait mal</i> — onde se instaura o eu e o outro?	385
---	-----

“ <i>Il est interdit d'interdire!</i> ” o fantasma da coerência interna dos projetos, ou um desgaste do coletivo?	401
---	-----

Considerações finais	407
----------------------------	-----

Referências	408
-------------------	-----

Lista de assuntos.....	411
-------------------------------	------------

Sobre os autores.....	416
------------------------------	------------

<i>Almerinda Lopes da Silva.....</i>	<i>416</i>
--------------------------------------	------------

<i>Angela Maria Grando Bezerra</i>	<i>416</i>
--	------------

<i>Cláudia Maria França da Silva</i>	<i>417</i>
--	------------

<i>Daniel Coura.....</i>	<i>417</i>
--------------------------	------------

<i>David Ruiz Torres</i>	<i>418</i>
--------------------------------	------------

<i>Fabiano Araújo Costa.....</i>	<i>418</i>
----------------------------------	------------

<i>João Wesley de Souza.....</i>	<i>418</i>
----------------------------------	------------

<i>José Cirillo.....</i>	<i>419</i>
--------------------------	------------

<i>Júlia Mello.....</i>	<i>419</i>
-------------------------	------------

<i>Leandro Costalunga.....</i>	<i>420</i>
--------------------------------	------------

<i>Lindomberto Ferreira Alves.....</i>	<i>420</i>
--	------------

<i>Neusa Mendes</i>	<i>420</i>
---------------------------	------------

<i>Ricardo Maurício Gonzaga.....</i>	<i>421</i>
--------------------------------------	------------

<i>Rosana Paste</i>	<i>421</i>
---------------------------	------------

<i>Stela Maris Sanmartin.....</i>	<i>421</i>
-----------------------------------	------------

<i>Teresa Fernanda Garcia Gil.....</i>	<i>422</i>
--	------------

Entre o rigor acadêmico e o prazer da sensibilidade

Bernadette Lyra¹

A organização deste livro baseou-se na demanda de uma visibilidade maior para artistas que, de uma forma ou de outra, estão vinculados à produção cultural do Espírito Santo. Quer por terem aqui nascido, quer por estarem vivendo e criando suas obras em terras capixabas.

A seleção dos textos aqui publicados, organizada por dois professores do Centro de Artes da Ufes, José Cirillo e Angela Grando, privilegiou conteúdos que versam sobre artistas que estiveram ou estão ligados à universidade, ainda que todos e todas que se dedicam a produzir, pesquisar ou estudar alguma forma de arte possam se sentir contempladas/contemplados. Essa espécie de exercício de repartição comunitária já está indicada a partir da dedicatória do livro: “Aos artistas, aos historiadores da arte e a pesquisadores que têm se

1 Escritora e professora emérita da Ufes. Professora visitante do PósCom/Ufes

dedicado a compreender um pouco do contexto cultural capixaba”. O que nos lembra que a arte, em seu todo, é uma imensa metáfora de si mesma, configurada em visões variadas e variáveis que materializam e habitam o mundo que ela própria criou. Dessa forma, a partilha do conhecimento sobre a arte sempre estará para além do isolamento pressentido em metáforas personalizadas.

No entanto, não é possível esquecer que a arte é uma coisa, e as coisas que as pessoas dizem e escrevem sobre ela, sobre artistas ou obras artísticas é outra. Nesse sentido, os autores de cada um dos artigos aqui publicados são cautelosos. Longe do relato totalizante, muito comum em análises ou biografias autoritárias (quase sempre inexatas e insalubres), recorrem a uma ferramenta de construção que acompanha de perto o sentimento da instabilidade e incerteza que rodeia o exame das obras e de seus fazedores e se corrobora na divisão tripartida do livro: Biografemas 1; Biografemas 2; Ecos sistemas estéticos.

Essa escolha é decisiva, pois biografema, conceito forjado por Roland Barthes, contempla traços fragmentários que mapeiam o inventário da vida e da obra de alguém. São como estilhaços faiscantes que destacam os resíduos de um que outro detalhe do corpo único da escritura que se molda como responsável pela união do pesquisador, do criador estudado e da sua criação.

Neste “Arte contemporânea; estratégias, poéticas e ensaios sobre arte capixaba” é possível acompanhar os relatos feitos por especialistas, professores, alunos e ex-alunos vinculados ao CAr/Ufes, debruçados sobre tantas e tantos artistas que trabalham, militam e criam no espaço de nosso território geograficamente demarcado. Artistas que são merecedores desse justo registro de reconhecimento.

Desse modo, este livro resulta em um verdadeiro inventário cultural, situado entre o rigor acadêmico e o prazer da sensibilidade: dois elementos que absorvem a experiência e o interesse de quem acede à leitura das pesquisas aqui registradas.

Vitória, primavera de 2021

Biografemas 1

Regina Chulam, voltas de pintura

Angela Grandó

INTRODUÇÃO

Dentro do quadro geral da obra de Regina Chulam, este texto pretende refletir sobre a prática confessa da atividade pictórica da artista, desse caminho escolhido, culturalmente simbólico, de uma certa aventura além da estética, e que aporta uma posição de pertença cosmológica, independentemente dos princípios e das tendências artísticas que regem a época. Essas imagens, como elas funcionam?

Desde os anos de 1980, Regina Chulam estabeleceu o estatuto de uma circunstância estética em relação porosa com a vida. Poderíamos dizer que sua obra marca o encontro entre o real na conformação representacional e o indeterminável diante da permeabilidade imagética que dá forma à ideia. Como deslindar a evidência de uma

disposição expressiva que se quer presente e atua no somatório de um componente realista que ecoa refeito nas malhas da própria pintura?

A artista capixaba licenciou-se em pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (Esbal), em 1981, e seu percurso artístico sintetiza toda uma ordem de fatores pessoais e culturais. Artisticamente resulta numa trajetória altamente íntegra, isto é, cumprida com o mesmo empenho, seja ao longo dos 30 anos em que viveu em Lisboa, seja no período posterior, quando, a partir de 2003, retornou ao Brasil e escolheu viver e trabalhar em Aracê, nas montanhas do Espírito Santo. De certa forma, tudo indica que a artista optou por abstrair-se do espaço das urbes e traçar estreitos vínculos com o ambiente reservado e intenso da natureza, no interior profundo e montanhoso onde se situa Aracê. Em consequência, esse *environnement* vai ser interiorizado e potencializado no processo dinâmico da obra.

“Ao estarmos diante das obras sempre estamos diante do tempo”, informa Didi-Huberman, e, ao lidar com a imagem, esse autor propõe uma semiologia não iconológica, “uma semiologia que não é nem positivista (a representação como espelho das coisas), nem mesmo estruturalista (a representação como sistema de signos)” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 9). Mais do que isso, nos propõe interrogar os objetos imagéticos no sentido anacrônico, remetendo-nos ora ao passado, ao teor contextual de sua produção, ora ao presente, à atualidade em que neles perscrutamos aquilo que nos contam do tempo. Além disso, diz: “temos de reconhecer humildemente isto: que ela [*a imagem*] provavelmente nos sobreviverá” (HUBERMAN, 2000, p.9). Nessa alternância de tempo, somos, diante dela, o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, “o elemento do futuro, o elemento da duração” e seu significado se afirma diferentemente no fluxo do tempo. Essa alternância de tempos evidencia que a percepção das obras é dinâmica, plural de reconfigurações e solicita reatualizações do olhar. Ao mesmo tempo, diante de uma imagem recente — e por mais recente que ela seja —, vemos da nossa parte o passado, que também nunca cessa de se reconfigurar, já que toda imagem só se torna pensável numa construção de memória.

PINTAR E DESENHAR SÃO UMA COISA SÓ

Nessa condição da imagem, e, convergindo com ela, se a pintura de Regina Chulam é herdeira de uma tradição (aquela do retrato e da paisagem, construída no Renascimento), a sua posição em uma viragem da história das imagens lhe deixa o campo livre: o legado estava terminado. Em certa medida poderíamos dizer que, no que respeita a arte contemporânea, o artista habita todas as formas de arte e busca, para sua obra específica, uma chave exploratória própria gerada a partir de relações. De igual modo, uma análise do processo de transformação da obra de Chulam, desde as telas carregadas de investigação sistemática da morfologia pós-cubista (interação entre figura e fundo, dedução analítica dos componentes da forma ou investigação entre planos múltiplos, colagem, distorções e expansões da malha cubista), até a flagrante reivindicação e dominação da matéria pictórica e do plano anti-ilusionista e, ainda, do esforço em desfazê-los, aponta no estreitamento com a matéria multiforme do real para experimentá-lo de modo mais íntimo.

A escolha de um caminho no complexo percurso histórico da pintura do século XX indica que a obra atravessa uma enorme variedade de perspectivas e que, sem vacilações nos seus propósitos, abarca o respeito pela tradição do fazer, pelo entendimento dos meios técnicos estabelecidos e do saber historicamente acumulado. Na obra de Chulam, a linguagem e a técnica são uma unidade. Estaríamos no centro da questão proposta por Heidegger, quando trata do fazer próprio da arte e designa a técnica “[...] não como instrumento para atingir determinados fins, mas como fazer que desvela aquilo que não nos era dado ver” (HEIDEGGER, 1994, p. 10). No sentido de que a liberdade perante a técnica concerne substancialmente à compreensão da constituição histórica da relação que o homem mantém com os outros entes e com o ser: e no sentido da investigação de si mesmo, o que vem a ser algo como uma meditação cujo pensamento visual tece redes complexas de associações.

Desse modo, e com o reconhecimento cosmológico da pintura como procedimento que conduz a um *lien* maior com as coisas, a ação primordial do gesto passa pelo entendimento que a artista tem de seus objetos de atenção. É assim que, em Regina Chulam, pintar uma cadeira não é mera representação inanimada, mas sinal de escolha subjacente à motivação trazida pela filtragem de algo situado atrás das aparências (Figura 1).

Figura 1 – Regina Chulam, *Poltronas e Agaves*, 2008, técnica mista sobre madeira, 110 x 430 cm



Foto: Pat Kilgore. Fonte: acervo da artista

As escolhas temáticas (o repertório), então, surgem de uma espécie de síntese de um real vivenciado que deve ser filtrado, transfigurado, e sempre nas coordenadas da pintura e do desenho, vertentes que se superpõem com tintas da China, com a sanguínea, com a aquarela ou em outras combinações como a colagem. Uma situação pictórica, diria seu mestre português Frederico George, “onde os espaços não são tão facilmente apreensíveis” (GEORGE, 1990, p.12).

UMA SITUAÇÃO PICTÓRICA — “NUM REALISMO DESPRENDIDO”

Há nessa fala uma explicitação da lógica estrutural da obra que se faz num realismo desprendido, ocasionado pelo trâmite de espaços — interno e externo (da artista e do mundo) — em absoluta simbiose. Dos detalhes à percepção geral de cada quadro, sua poética aponta e mediatiza o contato com o real, ocasionando uma atmosfera do local,

que se transfigura em suas telas. Esse substrato imagético é ativado de forma intensa e plural pela reaproximação de temas vividos, retomados em séries que ativam um anacronismo no arco geral da obra. Não há como deixar de situar uma retomada do passado quando, dentro de um mesmo tema, a artista traz um novo presente (continuação/ inovação) manipulando ligações, como se vê nas obras *Jogo de Gamão* (Figura 2) e *Escravo de Jó*, bem como na série *Jogo do Bicho* (Figura 3).

Figura 2 – Regina Chulam, *Jogo de Gamão*, 1987, acrílica sobre tela, 133 x 88 cm



Foto: Jorge Sagrilo. Fonte: acervo da artista

Aqui, se o tema é o mesmo, cabe considerar o aspecto da decalagem de tempo e as ambivalências que comportam essas obras. A série da qual fazem parte as duas primeiras telas, datada de 1987, foi apresentada na Galeria Usina, em Vitória-ES. Não custa dizer que o

espaço dessa galeria foi em sua origem uma bela e clássica mansão na qual Regina Chulam viveu sua infância (residência ancestral que pertenceu à sua família). Na ocasião da mostra ela diz: “[...] a emoção é dupla, uma de expor aqui em Vitória e outra, a de expor na casa que foi meu lar [...]” (CHULAM, 1987, s/p). Na percepção geral da série de telas apresentadas, o tema dos jogos marca seu aspecto lúdico: jogo de dama, gamão, cabra-cega, paciência, escravos de Jó, etc. Como lidar com essa espontaneidade diversa das linhas cromáticas que esboçam figuras? Cabe à cor e às flutuações de luz e sombra recriar sobreposição de planos e levar o olhar do espectador a penetrar no jogo.

Figura 3 – Regina Chulam, *Bandeira - Vale o que está escrito*, 2006, 150 x 200 cm, colagem e desenho “carbonado” sobre madeira



Foto: Jorge Sagrilo,. Fonte: acervo da artista

De que modo esse mesmo espectador lidaria com a série *Jogo do Bicho* (2006/2007)? O conjunto do trabalho, que abarca um teor conceitual, é exposto na mostra individual *Ó Pátria Amada*, de 2007. Essa

série contém 25 trabalhos de 34 x 34 cm (Figura 4) e um de maior dimensão (150 x 200 cm), diferenciado no título: *Bandeira - Vale o que está escrito* (Figura 3), todos com técnica de colagem e desenho “carbonado” sobre madeira. A série se refere à tradição do popular jogo de apostas de rua difundido no Brasil. Chulam explica:

[...] quando de minha volta, em 2003 [...], fiquei um tempo em Vitória. Via todos os dias a pequena mesa das “bancas” pintadas de verde, amarelo, azul e branco, com aquelas “tirinhas” penduradas. Primeiro fiquei fascinada com aquele espaço pequeno, tão brasileiro e plasticamente muito interessante. Apaixonei-me pelas tirinhas carimbadas que trazem o resultado do jogo do bicho. Dei com o lema do jogo: “Vale o que está escrito”. Essa foi a grande descoberta, o grande encontro. Comecei a juntar as tirinhas com o auxílio de amigos e das mesinhas das esquinas. Tarefa vagarosa. (CHULAM, 2007, s/p)

Figura 4 – Regina Chulam, *Coelho*, 34 x 34 cm, colagem e desenho “carbonado” sobre madeira



Foto: Jorge Sagrilo. Fonte: imagem cedida pela artista, coleção particular, Vitória.

Essa coleção singular de bilhetes recolhidos é, então, colada sobre uma série de suportes em madeira e recebe um bestiário dialético, ao qual a numerologia dos bilhetes da sorte está atrelada. Nesse processo, a execução da série é realizada após um trabalho de pesquisa sobre a historicidade do jogo do bicho, mostrando que, na origem, os bilhetes do jogo eram carimbados com a estampa de bichos e não com números.

Por não encontrar carimbos de bichos com a plasticidade que idealizou, Chulam desenha os animais. É assim que, sobre os bilhetes recolhidos e colados horizontal e verticalmente nos suportes, ela prepara uma base e, com esta ainda úmida, decalca os desenhos de

animais com o auxílio de carbonos coloridos. Vem daí um efeito de manchas, resultantes do apoio das mãos que auxiliaram o encontro do carbono sobre a base levemente molhada do suporte, deixando registradas as marcas do processo.

Também, em *Bandeira - Vale o que está escrito* (Figura 3), mote que altera o lema “Ordem e Progresso” da bandeira nacional, o mesmo processo de colagem recebe desenhos de 25 animais desse jogo contraventor, um bestiário aqui protagonista “de uma fábula visual tão gráfica como cáustica” CHULAN, 2007a, s/p). Por um lado, o lema dos bicheiros — “vale o que está escrito” —, que serve para reforçar a confiança e a seriedade nas apostas e no pagamento do prêmio, vai de encontro ao paradoxo de ser esse jogo clandestino e criminalizado no país, embora tenha forte adesão popular e milhares de apostadores e ter-se tornado um ambiente favorável à corrupção de policiais e de outros membros do poder. Por outro, essa disseminação da forma pictórica em direção ao teor do real vivenciado é, ao mesmo tempo, vestígio de algo que ficou perdido num tempo e que, como tal, respira da dimensão nostálgica que recobre o que lhe serviu de objeto. O problema é inventar dispositivos que mobilizem a convergência de processos de transformações latentes entre arte e vida, que têm como fatores determinantes a escuta e a atenção às paisagens psicossociais.

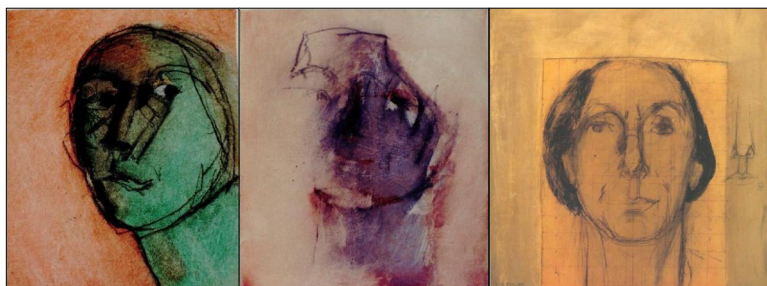
Nessa órbita artística, surpreende o vasto repertório de autorretratos e retratos de amigos, de paisagens, de animais e de plantas que coabitam o espaço imagético da artista.

Nisso tudo, cabe reconhecer uma característica balizadora da obra: sua predileção pelas séries, pela recorrência de um tempo poético em que passado, presente e futuro se reúnem e permitem retornos. Nesse amplo território artístico, sublinho a série de autorretratos *Impermanência – um caminho para o autoconhecimento*, sobre a qual diz a artista:

[...] Após ter executado nove retratos de um grande amigo meu, apeteceu ver-me ao espelho. [...] Surgia uma cara que eu não sabia donde teria vindo. Parti para outra tela, e... outra Regina,

que eu desconhecia. Mas que era. Olhei fixamente para aqueles autorretratos e vi-me. A partir daí a curiosidade foi maior. E pronto, disparei a pintar autorretratos assim, uns atrás dos outros, na tentativa de conhecer aquelas que me habitavam. Embora não seja reconhecida pelos meus amigos, reconheço-me. (CHULAM, 2003, s/p)

Figuras 6 (esquerda), 7 (centro) e 8 (direita) – Regina Chulam, *Autorretratos*, 1996/1998, técnica mista sobre tela, 27 x 22 cm, (direita) *Procura-se II* (série), 2004, técnica mista sobre tela, 40 x 40 cm



Fonte: acervo fotográfico da artista.

Nesse processo de “olhos fixos no espelho” há mais de 700 autorretratos (Figuras 6 e 7). Uma escolha de Chulam para captar, nesse tema a mil faces, uma pluralidade de estados que se imprime no objeto pintura, em que a “escolha de uma representação por trás da qual o artista procura se dissimular, quando não, de se representar” (BILLETTER, 1985, p.52). Essa “heteronímia” visual ganhou em significado na mostra individual, quando foi apresentada em seu conjunto, organizada em 1998, na Casa Fernando Pessoa, em Lisboa. Identificou-se nessa mostra uma verdade contida na obra: seu *tour de force* exigia que a subjetividade de cada pequena tela se soldasse com as das outras para engendrar a imanência do real autorretrato.

De resto, no cruzamento da imaginação com a matéria, desenho e pintura são uma coisa só para interceptar transfigurações, captar microinstantes no ato em que uma forma expressiva se faz.

Figura 9 – Regina Chulam, *Bapoo*, 2013, Tinta da China sobre papel, 75 x 110 cm



Foto: Pat Kilgore – Fonte: acervo fotográfico da artista

UMA SENSIBILIDADE EXPANDIDA, PLURISSENSORIAL

Na virada dos anos 2000, as duas mostras de Chulam organizadas em Lisboa e em Abrantes, *Procura-se* (2003) e *Procura-se II* (2004), Figura 8, tanto indicam a permanência da artista nas séries de autorretratos quanto demonstram a problematização da própria pintura. Essa flutuação entre agir sobre o fator intrínseco do próprio dinamismo da obra, fazer emergir um espaço pictórico beirando à abstração e, no entanto, liberar o transbordamento de uma pulsação de essência humana — daí a carga de energia expressiva mais íntima que solicita a figura — é persistente na trajetória da artista. Trata-se de um desdobramento gerador de pensamento associativo próprio das imagens que, no dizer de Didi-Huberman (1995, p.36), “é bem o pensamento que se estrutura deslocando-se”.

Figura 10 – *Retrato de Floriano Borchard*, 2008, técnica mista s/tela e madeira, 195 x 167 cm

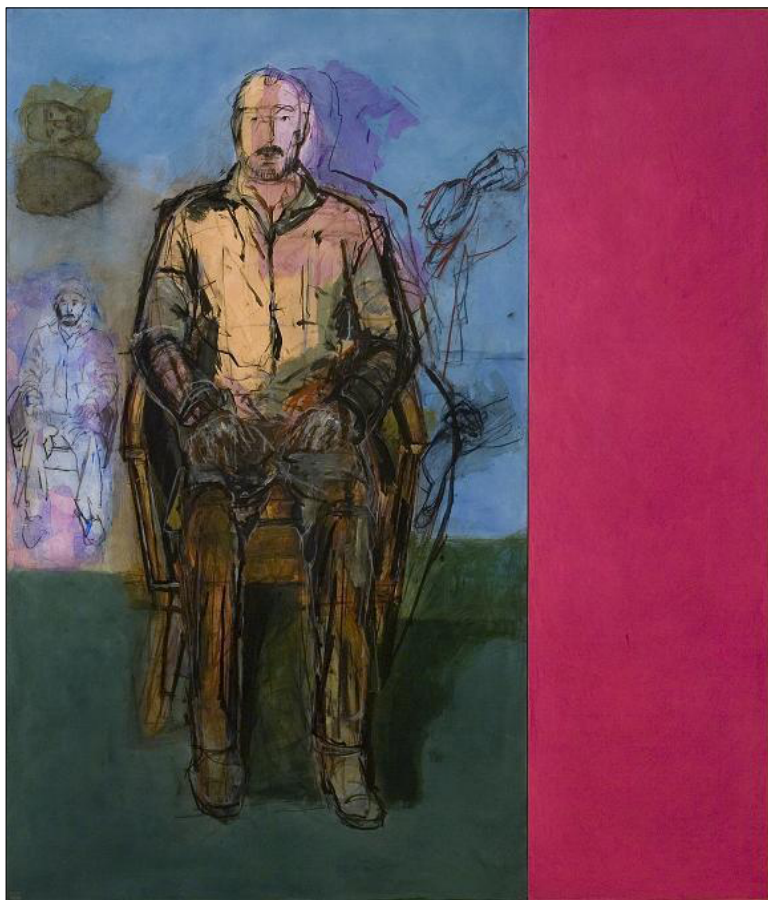


Foto: Pat Kilgore – Fonte: acervo fotográfico da artista.

Não cabe dúvida de que sua decisão de retornar ao Brasil e estabelecer moradia na região de montanhas, em Aracê, conduz a uma experiência predeterminada para a coexistência de dois espaços, o da intimidade e o da imensurabilidade da natureza.

Na percepção desse mundo, Chulam faz aparecer certo arranjo de elementos, emblemas dessa relação mais íntima com o ser. Entre os anos 2008 e 2012, a retratística da artista reflete um estilo no qual

suas intenções instintivas estão em plena coincidência com o cruzamento de linguagens.

Figura 11 – *Retrato de Julieta Borchard*, 2008, técnica mista sobre tela e madeira, 195 x 167 cm

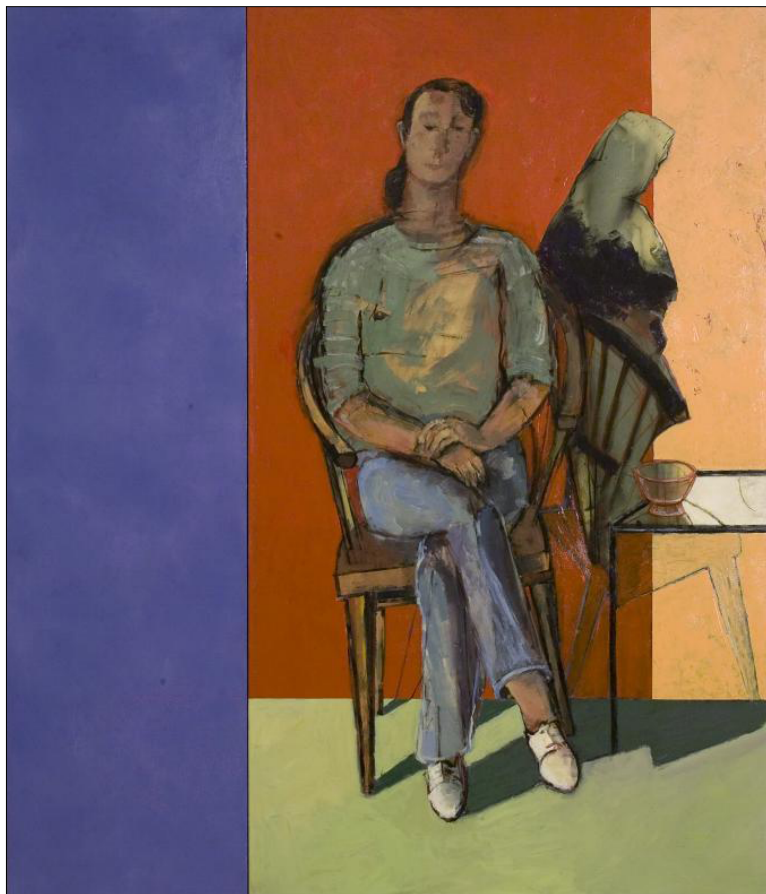


Foto: Pat Kilgore. Fonte: acervo da artista.

O que se configura à primeira vista é que há uma pintura que se quer pintura e corresponde então à própria exibição do processo pictórico. As figuras são apresentadas num espaço quase desnudo e

limitado, como se fosse necessário à atenção se concentrar sobre elas nesse momento em que estão separadas do mundo; mas há necessidade também de que elas sejam do nosso mundo, que estejam muitas vezes sobre uma peça familiar, uma cadeira, uma poltrona, lá onde se supõe implicitamente estar. Isso num espaço fechado, quase metafísico, enquadrado por gráficos de linhas e planos de cor submersos na superfície literal da tela. Visualmente as linhas-tramas e frestas de luz fazem sobressair certos aspectos aos retratados (pessoas próximas à artista), uma aura pessoal que já não é só a da pessoa retratada e sim do próprio retrato. Essa força está no próprio envolvimento de uma vivência perceptiva que se transubstancia em pintura (Figuras 10 e 11).

Figura 12 – Regina Chulam, *Pedra Azul*, 2008, técnica mista sobre madeira, 110 x 375 cm

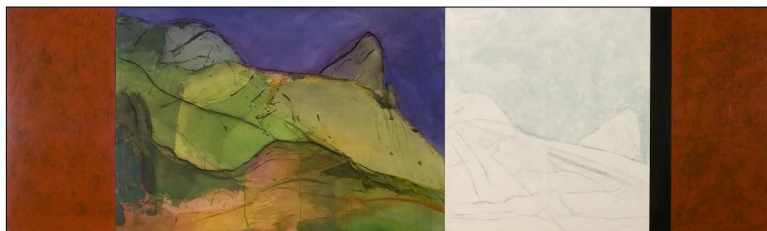


Foto: Pat Kilgore. Fonte: acervo fotográfico da artista

Figura 13 – Regina Chulam, *A montanha de todas as cores “(...) assim na terra como no céu”* (tríptico), 2013, acrílica sobre tela, 180 x 430 cm

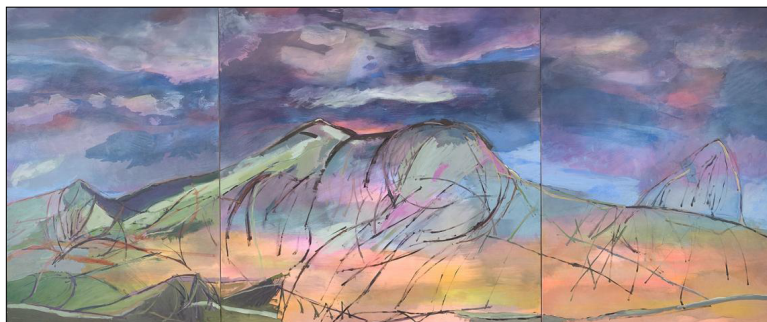


Foto: Pat Kilgore. Fonte: acervo fotográfico da artista

Dando à percepção uma função ontológica, a obra cria uma maneira típica de tratar o mundo, enfim, de significá-lo. Entre a ação pictórica em si e o que a rodeia, numa operação de dentro para fora, a forma expressiva revela o embate da tela em criar o imaginário subjacente de uma natureza impregnada de sua latência telúrica (Figuras 13 e 14) e legitima o momento construtivo, sinalizando que “algo objetivo fala”. O impulso interior criativo da artista é principalmente vivencial — derivado diretamente de sua paisagem interna (como indivíduo) com a paisagem física exterior, em uma matriz vivencial-corporal. Nesse sentido, as pinturas e os desenhos de Regina Chulam, a partir de seu período em Aracê, apontam para a paisagem local, as montanhas e a vegetação, ou retratam pessoas e animais (essencialmente, seu cachorro Bappo), e refletem uma organicidade interna, um dar-se ao mundo que também o reinventa.

Figura 14 – Regina Chulam, *Paisagem Vermelha*, 2013, acrílica sobre tela, 180 x 160 cm



Foto: Pat Kilgore. Fonte: acervo fotográfico da artista

Nessa perspectiva se compreenderá também que seu trabalho, como signifiante aberto e exposto no tecido cultural, dialogue com questões do contexto sociopolítico no qual está enraizado, problemas às vezes estarrecedores, muito pesados (a exemplo, o atravessamento de tantas crises nessa era da globalização, sendo a covid-19 uma delas), e que isso decorre desse processo poético na atualização

da interação sujeito-mundo. É o caso de seu recente tríptico, datado de 2020, ÔBA ÔBA DO URUBU. *E DAÍ? (REQUIEM)*.

ÔBA ÔBA DO URUBU. *E DAÍ? (REQUIEM)*

Figura 15 – Regina Chulam, ÔBA ÔBA DO URUBU. *E DAÍ? (REQUIEM)* (tríptico), 2020, pastel, carvão, sanguínea e acrílica sobre tela, 150 x 600 cm

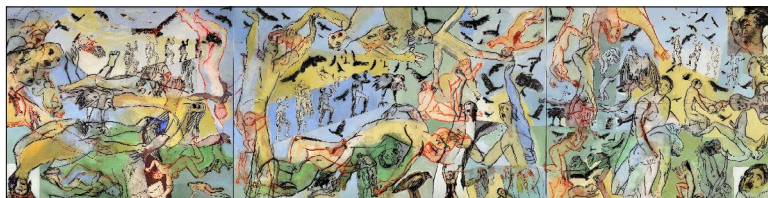


Foto: Antonio Cuzzuol. Fonte: coleção particular.

Pensar ou descrever em modo de enrolamento aspectos da pintura de Regina Chulam — o que, no fundo, é impossível, pois a pintura também se produz/reproduz a si mesma, ela faz e refaz a sua realidade substancial e insubstancial para além de descrição — foi, entretanto, nossa hipótese inicial ao ter o olhar flagrantemente atingido por esse tríptico que nos adentra a percepção. Contudo, uma observação crítica incontestável, ao visualizar uma forma de descrição possível da pintura de Chulam, situa-se no seu virtuosismo no domínio dos materiais, ou matérias (materiais atuantes e suportes). Contudo, independentemente das matérias físicas, ela sabe que (a) pintura está tanto no suporte do quadro quanto no próprio mundo. E o que isso quer dizer? Que a pintura está no mundo, influenciando-se, juntos, de modo congruente. Seria dizer que se trata dos entrecruzamentos do tecido experimental no qual a obra é produzida. Assim, interrompendo-me, escuto a artista. Ela diz:

A vontade de fazer a obra ÔBA ÔBA DO URUBU. *E DAÍ? (REQUIEM)* veio em decorrência das declarações do Bolsonaro, Excelentíssimo Presidente da República do Brasil em tempo de pandemia, quando respondeu a perguntas sobre os mortos. Duas

respostas bateram forte: “**E DAÍ**” e “**EU NÃO SOU COVEIRO**”, entre tantas outras. Em minha mente vi montes de mortos, montes de urubus voando e o desrespeito do chefe do Estado.²

A minha indignação foi enorme, imensa mesmo. (CHULAM, 2020, p. 1, grifos do original)

Logo, o que vemos nessa obra são imagens de um “verdadeiro” totalmente construído, em modalidade da pintura. Reversivelmente, essas imagens dizem-nos da essência do que é a visão. Dualidades. Por isso é que Didi-Huberman nos diz, em “a inelutável cisão do ver”, que o mundo nos olha, a nós que também vemos e olhamos. Ou seja, “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 37). E que, conforme vemos, como vemos, o que vemos, apesar de haver várias realidades, habita o mesmo mundo. Olhar e mundo têm de ser congruentes, e tudo está nessa amálgama de imagens.

Nessa perspectiva, se compreenderá, também, que a partida de tudo, informa Chulam, foi o título do tríptico:

O título veio logo. Todo o tríptico veio depois. Ôba Ôba dos urubus é simples: de fato somos o país do samba. O urubu é “nosso”, seja do flamengo, seja da carniça, seja do lixão. Ave agourenta mas que faz uma limpeza correta. No caso da obra, eles sobrevoam o “território” por conta dos mortos e, ao mesmo tempo, simboliza o **E DAÍ** ? e o Pluralidade **EU NÃO SOU COVEIRO**. (CHULAM, 2020, p. 1)

2 As reflexões de Regina Chulam, que relato aqui, fazem parte de um texto que ela escreveu em 2020, no qual escreve sobre o processo da execução do tríptico, e por esta razão ela o intitula *Processo*. Nesse sentido, em um diálogo com a artista, em 16 de Agosto de 2021, diz Chulam: “O texto faz parte de todo o processo arquivado sobre o tríptico: fotos, cronologia, levantamento de imagens, etc., que preparei para que eu entendesse o que estava fazendo, e para quem adquiriu o tríptico. Este tipo de processo acontece comigo sempre que começo uma nova série, ou uma obra em particular: escrevo antes ou depois; necessito de um ‘suporte’ para compreender.”

Pode-se pensar que tudo aqui, a começar essencialmente pelo título, opera aparentemente com a ironia. Mas o que pretendo propor, como hipótese de interpretação para esse contexto de questões complexas e amplas sobre o qual a artista exprime o imensurável de uma situação irreversível, é retirar isso tudo da ironia e, a partir de Huizinga (1971)³, colocar essa pintura no universo do jogo, do lúdico, sendo a arte a criação-resultado do *ludens*. Tal como o instinto do jogo ultrapassa a realidade material física (reduzível ao sentido), também essa pintura ultrapassa a realidade ficcionada da tela de onde parte assumidamente. Ademais, o jogo, conforme Huizinga (1971), necessita de “jogadores”, tal como essa pintura requer se cruzar com a literatura, com “a crise da globalização” — esse fenômeno gerado pela necessidade da dinâmica do capitalismo, que tanto une quanto divide, que suscita um avanço da ciência, mas também reflete um avanço no negacionismo (entre outros, Bolsonaro), que se desloca da luz às trevas (as trevas também fortalecem) e, absolutamente, interpenetra a própria pintura e sua história — tudo para encontrar a “significação primária” da pintura. E, como é “jogo” (*ludens*, seguindo ainda Huizinga), ela (pintura) convoca várias entidades, sentimento de tensão e situações, e aqui é premente a consulta do texto de Chulam, em que a artista narra sobre o processo da obra:

O URUBU NÃO APARECE NA OBRA ENQUANTO LIMPEZA CORRETA. Ele representa sim aquele que come carniça. E

a figura que marcha, impune, que galga, representa o homem-urubu: sim, o excelentíssimo Presidente do Brasil atual. (Até me faz confusão repetir, escrever, o nome dele enquanto tal.)

A figura que marcha, sempre em ascensão (*ato de subir pelos seus próprios meios, (...) de acordo com o Dicionário da Língua Portuguesa – Porto Editora*), nua, sem pele (o esfolado), só músculos visíveis,

3 O livro foi publicado originalmente em 1938; entretanto, utilizamos como referência a versão publicada em 1971.

transforma-se, a pouco e pouco, em urubu/carniceiro. A repetição desta linha de figuras que marcham “comandam” a construção. Comecei por fazer a parte do meio – que seria única. Como sabes, levo tempo para preparar as superfícies. Como tenho no atelier duas placas em mdf nas paredes para pintar sem chassis, preparei duas superfícies com a mesma altura (1.50 m) e largura diferentes, aproveitando todo a extensão do mdf. Até então eu não sabia que faria um tríptico. Enquanto preparava pensava: como, o que farei aqui para representar toda a minha indignação, assombro, espanto perante os fatos que nós, brasileiros, estávamos a viver, vivenciar, ver e, ao mesmo tempo, como representar o pânico de todos, e o meu, frente a este inimigo viral, frente ao descabro dos atos do presidente. Bota ministro, tira ministro, *e daí?, não sou coveiro*, quem manda sou eu, *nunca tive um sucesso na vida* (e é presidente!!!)... Bem, a minha cabeça girava em torno de figuras caindo, espíritos voando, genocídio, pessoas mortas por toda a parte, desespero, compaixão, espanto, incredulidade. E as superfícies sendo preparadas.

Lembrei-me do Grecco, da *Visão de São João*, que havia visto e recolhido a imagem. Devo dizer que não precisei de mais nada. Havia percebido qual seria a maneira, a escolha, o processo. Foi a primeira figura lançada, na parte do meio (que seria única) ... [...] O *REQUIEM* surgiu depois. Como subtítulo. A música faz parte de nós, brasileiros. A LACRIMOSA DE MOZART, fundamentalmente, frente a tantos pais que perderam filhos, tantos filhos que perderam pais, primos, parentes, amigos. Tinha que haver uma música. Amo o Requiem de Mozart, e gosto mais com a direção do Karajan. (CHULAM, 2020, p. 2, grifos do original)⁴

4 O tríptico, *ÔBA ÔBA DO URUBU. E DAÍ? (REQUIEM)*, foi mostrado ao público na exposição individual de Regina Chulam, Exercícios do Olhar, Agaves, na Galeria Via Thorey, em fevereiro 2021. Na exposição, foi considerada a circunstância interativa do espaço-obra, e o segundo andar da galeria acolheu o

Figura 16 – Regina Chulam, ÔBA ÔBA DO URUBU. E DAI? (REQUIEM) — (detalhe painel do meio), 2020, pastel, carvão, sanguínea e acrílica sobre tela



Foto: Angela Grando. Fonte: coleção particular.

A artista explica que, enquanto as camadas do preparo da tela secavam e ela aplicava “outra e mais outra e mais outra”, começou uma busca em seus livros e, por bem conhecer os livros que tem, foi “só marcar o que queria” (CHULAN, 2003, s/p). O fato é que recupera uma parcela considerável de artistas (ela os nomeia), entre os quais Greco, Michelangelo, Gauguin, Picasso, Paula Rego, etc., e escreve: “Mestres serão sempre mestres” (CHULAN, 2003, s/p). O que importa considerar aqui, de momento, e à luz dos estudos de Warburg e de outros grandes historiadores da arte e da cultura, é que devemos acatar a questão exposta por Chulam, como uma “imagem dialética”, sob o viés discutido por Walter Benjamin no seu livro das *Passagens* (BENJAMIN,

tríptico numa montagem de “Instalação”. Nesta, a atmosfera do espaço proporciona ao espectador um sítio sinestésico com os sons da “*Lacrimosa* de Mozart” – REQUIEM em diálogo com a força expressiva do tríptico.

1997). Nesse sentido (e trazendo Didi-Huberman), a grande lição de Benjamin, por meio de sua noção de imagem dialética, teria sido nos advertir de que a “dimensão própria de uma obra de arte moderna não se deve nem a sua novidade absoluta [...], nem à sua pretensão de retorno as fontes [...]”(idem, p. 325). Tudo isso direciona não somente para o reconhecimento de valor do elemento mítico do qual uma obra precede, como pela força em que a imagem reconvoca e lida para manter o amálgama de um olhar retrospectivo como vetor contemporâneo da significação e, então, se tornar uma “imagem autêntica”.

Portanto, aqui, nessa “pintura cruzada”, a autora, como pintora (crente na pintura), duplica mundos e faz deste mundo um mito, protagoniza o “quotidiano” que se adentra e impõe-se e, por conseguinte, os mitos dessa pintura passam à insubstancialidade: como manifestos na pintura, são protagonistas tão importantes ou irreais, como os são os protagonistas de sua série *Jogo do Bicho* (Figuras 4 e 5), essencialmente, a tela *Bandeira - Vale o que está escrito* (Figura 4). Volto a uma questão inicial, a qual já me referi, sobre o modo de a pintura refazer a sua realidade substancial e insubstancial, se redesenhar; nisto, e embora possa não surgir, a um primeiro olhar, formas de ligação entre as obras em discussão (Figuras 4, 5, 14,15), nos surpreendemos inevitavelmente na forma em que elementos simbólicos da bandeira nacional conferem a essas obras a sua inteligência, numa relação tipo conceitual. O que disponibiliza ao espectador uma perspectiva de fazer um entendimento *não retiniano*, ou não apenas estritamente visual, mas culturalmente contextualizado, dos significados da arte.

Por isso, a fala da artista permeia nossa discussão, ela diz:

Só vi as três partes “ligadas” quando mandei fazer os chassis e estiquei as telas. Pensei que, então, começaria a pintar, a estruturar as três partes. Preparei a paleta. Não conseguia, não precisava. Houve um impasse. Eu olhava para aquilo e não havia lugar para “pintar mais”. Fiquei com o pincel na mão, tombado. Recuei até ao fim do atelier, sentei no chão, e chorei. (CHULAN, 2007, s/p).

Ora, cabe admitir que a poética de uma imagem resulta, fundamentalmente, da maior ou menor tensão que se chega a estabelecer entre o seu significado e o seu significante. Ademais, uma imagem será tanto mais poética e, como tal, capaz de permitir relações imaginárias (que não se fecham apenas naquilo que mais imediatamente nos mostram), quanto maior for a tensão entre esses dois campos. O que importaria a nosso olhar é a inelutável modalidade do visível: inelutável e paradoxal. Chulam nos concede o pensamento, mas o que é pensado aí só é apreendido por meio do que toca o olhar. E desse ponto o tríptico nos olha, se faz presente a nossa imaginação. A “paleta de cores” nos olha, do avanço e do recuo, num ritmo de fluxo e de refluxo e expõe absolutamente a passagem de tons — verde, amarelo, azul e branco — da bandeira do Brasil. Mais, se as cores nas telas são expressivamente esmaecidas, os mesmos tons reaparecem vibrantes sobre o chassi que emoldura o tríptico.

Ora, nesse tríptico, se considerarmos o deslocamento estilístico que afeta a representação da figura humana, com o caricatural, o desconforme, o traço negro e o apelo do carvão, há, nisso, uma transmutação relativamente rápida e intensa dessas criaturas fantasmagóricas se metamorfoseando em urubus visíveis. Transreal e fantástico, mesmo cruel ou chocante, nesse campo de tormento e angústia, a falta da perspectiva é compensada, por um lado, não por volumes, e sim pela interpenetração dos campos das cores que se deslocam, desdobram-se no espaço e reagem à luz. Por outro, pela diversidade da dimensão e da posição das figuras: grandes, pequenas, umas quase soltando fora da tela outras em *apesanteur* quase voando. Como diz Chulam, a lembrança “dos azulejos do Palácio Fronteira (Ihe) vieram à cabeça. Em muitos painéis do palácio não há perspectiva.(CHULAN, 2003, s/p). Sua arte faz eco com sua experiência ibérica e abarca uma mistura distinta dessa história, de uma narrativa, em tela, surreal e misteriosa. A sensação de que tudo está sendo encenado em um espaço de ensaio desordenado nos deixa interpretando um enigma poético, mesmo um “realismo ficcional”.

Figura 17 – Regina Chulam, ÔBA ÔBA DO URUBU. *E DAI? (REQUIEM)* — (detalhe, painel da Direita), 2020, pastel, carvão, sanguínea e acrílica sobre tela



Foto: Angela Grando. Fonte: coleção particular.

Em termos de composição, diz a artista: “tracei as linhas mestras e paralelas (isto na parte do meio pois só iria existir ela), e os pontos que costume traçar nos ‘encontros’ destas linhas. Tornou-se uma composição cíclica [...] e evoluiu, em função do voo dos urubus” (CHULAN, 2020, s/p). Radicalidade do real? Talvez não, mas várias realidades, o jogo de dualidades, “um realismo desprendido”. A intensidade desse espaço habitado por figuras informes, “por vezes invertida e/ou ao contrário”, pela fusão do humano (absolutamente caricatural) com urubus, é uma revelação de insinuações doentias e, então, emerge a

instância imaginária. A intensidade do dentro e do fora. A expressividade do dentro, ancorada na intensidade do “Eu sinto”:

Abril, maio 2020. Meus sentidos estavam atentos. Foi um susto! E DAÍ? Sob o impacto da expressão de abandono (de efeito catastrófico), por pura teimosia existencial, fiz da minha perplexidade este *Réquiem*, imersão visceral nas possibilidades do sofrimento. (CHULAM, 2020, s/p)

Figura 18 – Regina Chulam, ÔBA ÔBA DO URUBU. *E DAÍ? (REQUIEM)* — (detalhe, painel da direita), 2020, pastel, carvão, sanguínea e acrílica sobre tela



Foto: Angela Grando. Fonte: coleção particular.

Nessa temporalidade, a arte é, em si mesma, forma arqueológica; e, em grande medida, o *atual* do *fora* (contemporaneidade externa), no qual pulsa e se entrelaça, tende a exigir que a obra desvele o doentio de uma “indignação que empalidece” — aquela menos visível, porque mais política, mas que aporta a consciência da finitude: luto/carvão, morte. Por isso, penso no título da obra, “ÔBA ÔBA DO URUBU. E DAÍ? (REQUIEM)”, como proposição. E como tal, requer

à pintura que a faça existir, se presentificar. Ou seja, operar com o que se esconde na obscuridade na qual, mesmo que estejamos mergulhados, possamos abrir uma fresta... *aller de l'avant*. Enfim, penso que a estranheza sutil do tríptico, que se expressa na depressão física das figuras, nas cenas de tormento e angústia, não é um protesto. É arte. E, quando se alcança a tensão desse cenário, a potência do desenho que remodela a memória ao mesmo tempo que a preserva, como se cada momento fosse colocado em suspensão, sabe-se que é uma grande arte.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages**. Paris: Éditions du Cerf, 1997.

BILLETER, Erika. “Pour une exposition”, **L’autoportrait à l’âge de la photographie**, catalogue du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne et du Württembergischer Kunstverein Stuttgart. Lausanne, 1985.

CHULAM, Regina. Ó Pátria Amada. Oá Objeto Arte, Vitória, 2007a.

CHULAM, Regina. **Processo**. Aracê, 2020.

CHULAM, Regina. **Procura-se II**. 1 folder. Casa Fernando Pessoa, Lisboa, 2003.

CHULAM, Regina. **Século Diário**. Vitória, 25 abr. 2007b.

CHULAM, Regina. Uma volta para matar saudade. **A Gazeta**, Vitória, 4 dez. 1987.

Déotte, Jean-Louis *et al.* **Portrait, autoportrait.** Paris: Editions Osiris, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ce que nous voyons, Ce qui nous regarde.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps.** Paris: Les Editions de Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille.** Paris: Macula, 1995.

GEORGE, Frederico. Regina Chulam: Master Lines. *QUADRUM*, Lisboa, 1990.

HEIDEGGER, Martin. **Conferencias y artículos.** Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludes – O Jôgo Como Elemento da Cultura.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

*Rubiane Maia,
subjetivações à flor da pele
— proêmio ao corpo em
estado de performance⁵*

Lindomberto Ferreira Alves

5 O presente texto é um pequeno excerto da dissertação de mestrado “Arte e vida em obra: a poética biografemática de Rubiane Maia”, de minha autoria, defendida em setembro de 2020, e desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA/Ufes). A dissertação está disponível para acesso em: http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_14710-DISSERTA%C7%C3O%20FINAL%20LINDOMBERTO%20FERREIRA%20ALVES.pdf.

INTRODUÇÃO

Antes, uma confissão: operamos um roubo⁶; tomamos de assalto a figura conceitual *subjetivações à flor da pele*⁷, proposta pela psicóloga, professora e pesquisadora Leila Domingues (2010a). Apropriamo-nos dela em favor das potências que essa figura conceitual, em particular, evoca à urdidura das reflexões em torno de uma das linhas de força poética que perfazem os dez primeiros anos de carreira — entre os anos de 2006 e 2016 — da artista multimídia Rubiane Maia⁸ (Cara-

6 Em nossa defesa — ou, talvez, para o nosso reconforto —, encoraja-nos a provocação de Gilles Deleuze, para quem “roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 15). A incitação de Deleuze ao roubo, em especial ao roubo de conceitos, implica a assunção de uma via criativa que brota pelo meio, no encontro de ideias que propiciam a matéria da produção conceitual. A esse respeito, Sílvia Gallo (2000, p. 49-50) explicita que roubar, “retomar um conceito [...] é recriá-lo, é dar-lhe novas e antes insuspeitas – às vezes, até mesmo improváveis – significações. [...] A produção depende de encontros, encontros são roubos e roubos são sempre criativos; roubar um conceito é produzir um conceito novo”.

7 A figura conceitual *subjetivações à flor da pele* emerge da pesquisa de doutoramento de Leila Domingues Machado, realizada entre os anos de 1998 e 2001, no âmbito do Programa de Psicologia Clínica, da PUC-SP, sob orientação de Luiz Benedicto Lacerda Orlandi. Em 2010, a tese de doutorado resultada da pesquisa foi publicada pela Editora Sulina, com o título “*À flor da pele: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo*”.

8 Licenciada em Artes Visuais (2004) pela Ufes e mestra em Psicologia Institucional (2011), Rubiane Maia é um dos importantes nomes da produção contemporânea em Artes Visuais no Espírito Santo, surgidos no começo do século XXI, bem como um dos nomes centrais da geração de *performers* brasileiros e estrangeiros à qual pertence. Radicada em Vitória/ES desde os quatro anos de idade, atualmente a artista vive entre Vitória e Folkestone (Reino Unido), percorrendo o mundo com seus trabalhos nas áreas da performance, do vídeo, da fotografia e do cinema. Entre os anos de 2006 e 2020, seus trabalhos foram apresentados (presencialmente ou sob a forma de vídeos e performances em *live stream*), mais de uma vez, em eventos de 13 países (além do Brasil): Inglaterra,

tinga/MG, 1979). Entretanto, para que não sejam criadas de antemão quaisquer expectativas, é preciso fazer uma breve advertência: não nos arriscamos a dizer que, aqui, almeja-se a produção de um conceito novo a partir do roubo, da retomada da figura conceitual *subjetivações à flor da pele* (DOMINGUES, 2010a). É bom que se diga que nosso empreendimento é muito mais modesto. Desse modo, o seu roubo, a sua retomada é mobilizada a serviço de cercar certos aspectos que a constituem, os quais, a nosso ver, parecem ir ao encontro dos perceptos e afetos que pululam do bloco de sensações agenciados

México, Bolívia, Portugal, Argentina, Espanha, França, Lituânia, Chile, Irlanda, Itália, Estados Unidos e Trinidad e Tobago. Realizou 17 residências artísticas, sendo nove no Brasil e outras oito em cidades de um dos países mencionados anteriormente. Integrou 22 exposições coletivas, sendo 18 realizadas no Brasil, das quais se destacam: “Modos de Usar” (Vitória/ES, 2015), “Terra Comunal – Marina Abramović + MAI” (São Paulo/SP, 2015), “Das virgens em Cardumes e da Cor das Auras” (Rio de Janeiro/RJ, 2016) e “Negros Índícios” (São Paulo/SP, 2017); e quatro realizadas fora do país, cujos destaques são “9th Kaunas Biennial UNITEXT” (Lituânia, 2013), “PASSE/IMPASSE” (Espanha, 2016) e “Jerwood Staging Series Sensational Bodies” (Londres, 2018). Ademais, publicou no Brasil o livro “Autorretrato em Notas de Rodapé” (Vitória/ES, 2014); fez duas exposições individuais: “À Primeira Vista: uma maçã e duas cadeiras” (São Paulo/SP, Brasil, 2015) e “Breathing Memories” (Folkestone, Inglaterra); e produziu os curtas-metragens “EVO” (2015) e “ÁDITO” (2016), exibidos, até o momento, em 12 festivais de cinema nacionais e internacionais. Esse retrospecto lhe rendeu, no ano de 2017, sua primeira indicação em uma das mais importantes premiações no âmbito da produção nacional de Arte Contemporânea, o “Prêmio PIPA”, com uma segunda indicação mais recentemente, no âmbito da edição 2021 dessa premiação. No repertório poético de Rubiane Maia aparecem temas como território existencial, modos de vida e militância sensível, que aproximam, articulam e tensionam questões relativas ao espaço, ao tempo, à paisagem, ao gênero, à raça, à linguagem, à ancestralidade e ao autocuidado. Temas que pululam em um conjunto de obras presentes em 60 trabalhos, se contados apenas os realizados entre os anos de 2006 e 2016. Para visualizar os registros memoriais e imagéticos do conjunto da obra de Rubiane Maia, acessar: <https://www.rubianemaia.com/>.

pelos dinamismos espaço-temporais envolvidos nos trabalhos de Rubiane Maia, à medida que essa artista⁹, por meio de suas práticas performáticas e performativas, “inventa uma arte de viver ao inventar a vida como afirmação de possíveis” (DOMINGUES, 2010a, p.139).

Nesse âmbito, as práticas performáticas e performativas de Rubiane Maia revelam-se extremamente profícuas ao cotejamento de simbolizações e cognições não alienadas entre a arte e a vida. Rubiane Maia é decerto um dos nomes que vem explorando como poucas/os as possibilidades de expansão das potências do corpo, alinhada ao cuidado de si, incitando-nos à experimentação de outros modos de olhar e estar na vida; outros modos de olhar para si mesmo e para o mundo contemporâneo. No território no qual transitam a

9 Cumpre sublinhar que, assim como Rubiane Maia, um contingente significativo de artistas de diferentes contextos nacionais vem vislumbrando, muito seriamente, na contestação da hegemonia dos modos historicamente instituídos de percepção da vida, a conjugação, via suas poéticas artísticas, de um pensamento crítico acerca dos modos de vida que incidem sobre a construção de si pelo outro, pelos meios e por nós mesmos. Ao requisitarem a escuta de “perspectiva[s] mais expansiva[s] de relações entre a arte e a vida” (SILVA, 2011, p. 113), as poéticas artísticas contemporâneas instituídas no cerne dessa problematização instauram um campo de visibilidade, dizibilidade e compreensão de saberes sobre os processos de subjetivação que excedem o paradigma cultural dominante e suas formas hegemônicas de representação na arte e no âmbito mais amplo da política. Chama atenção, portanto, nas poéticas relacionadas às linguagens ligadas ao corpo, ao campo da performance de modo especial, o caráter incisivo com o qual essa instauração é agenciada em determinadas práticas artísticas, à medida que colocam em jogo o tensionamento da “vida como potência de criação, como potência de possíveis” (DOMINGUES, 2010a, p. 22). Questão que se torna ainda mais instigante se essas práticas, explorando o poder inquietante e provocador em torno do “ser obra da obra de arte” (AGAMBEN, 2013, p. 353), convocam o público ao compartilhamento do que Leila Domingues (2017, p. 183) chama de ethopoética; ou seja, do compartilhamento da “criação, [d]a constituição, [d]a invenção de si como sujeito, em suas dimensões estéticas, éticas e políticas”.

subjetividade e a materialidade do seu corpo, a artista produz e vive suas performances como o lugar onde a vida se confunde com a arte, a fim de afirmar a primeira como perpétua atividade criadora.

Trata-se, portanto, de uma artista que contínua e intencionalmente coloca vida e obra no mesmo plano de “polinização” (ROLNIK, 2018), proliferando políticas de desejos orientadas por uma bússola ética, ativa e criadora que toma a vida como experimento da obra e a obra como espaço-tempo prolífico para a “invenção de si” (FOUCAULT, 2004a, 2004b, 2004c). Plano cujo tempo da criação ativa uma certa “micropolítica da delicadeza” (SILVA, 2011, p. 113), com o objetivo de propor questões sobre os usos do corpo na arte e no cotidiano que incitem o desencarceramento dos modos de funcionamento vigentes da vida, com o fito de que esta “seja vivida através de um corpo intensamente afetado” (SILVA, 2011, p. 113). Para nós, sendo estas algumas das intencionalidades com as quais a poética de Rubiane Maia estaria implicada e a partir das quais *volui*¹⁰, isso estaria ligado à ten-

10 Para Maria Beatriz de Medeiros (2017, p. 42) “[...] volução não é evolução, nem devolução, nem involução. Na volução não há progresso nem novidades. Nada é novo, tudo volui, re-volui e é iteração. Há volução, processos em voluta, em espiral rodando sem objetivo, sem jamais atingir o centro (inexistente), sem jamais manter um só movimento. A volução se aproxima da volúpia quando paixões deixam mentes-corpos tornando-se um corpus na pró-noia do prazer em grupo. As fragatas planam em volução. [...] Essa volução não se dá de mão em mão, é levada pelo vento”. Vale destacar que, embora Maria Beatriz de Medeiros (2017), em suas reflexões, não se apoie em Michel Serres para delinear o conceito de volução, ao que indica, a emergência desse conceito encontra na discussão que Michel Serres (1968), à luz do pensamento leibniziano, faz sobre a concepção de progresso, uma importante aliada. Para ele, primeiramente, é preciso “considerar a linha como modelo, ou seja, a representação formal [...], todavia, é preciso projetar depois a multiplicidade dessas linhas em um espaço de representação” (SERRES, 1968, p. 285). De modo que o conjunto dessa multiplicidade de linhas engendre “uma superfície complicada, figura da evolução [volução?], que comportaria ‘chaminés’ de aceleração forte ou de crescimento infinito, passagens elevadas, paradas, ascensões, começo de descidas às zonas lineares estacionárias e

dência de suas práticas performáticas e performativas se apoiarem em certas linhas de força¹¹ cuja insistência de circulação no decurso dos seus dez primeiros anos de carreira daria a ver o modo como o híbrido arte-vida-obra, agenciado como força motriz em sua produção, atuaria em favor da construção de um trabalho ético sobre si¹².

assim por diante” (SERRES, 1968, p. 285). Assim, o conceito de volução envolveria uma perspectiva acerca do movimento do fluxo das coisas que tensiona a face caótica e paradoxal da passagem do tempo, pois nessa superfície complicada de que nos fala Serres, “o tempo não corre, percola; isso quer dizer, justamente, que passa e não passa. [...] A teoria usual supõe o tempo em toda a parte e sempre laminar. Com distâncias geometricamente rígidas e mensuráveis ou pelo menos constantes. Um dia, dir-se-á que se trata da eternidade! Mas isso não é verdadeiro nem possível; não, o tempo corre de maneira turbulenta e caótica, percola” (SERRES, 1996, p. 84-85). Bem, se levarmos em consideração que, para Georges Bataille (2020, p. 223), “todo problema, em certo sentido, é um problema de uso do tempo”, junto a Michel Serres (1968; 1996), Bruno Latour (1994) e Maria Beatriz de Medeiros (2017), entendemos que isso se deve em virtude das nossas dificuldades sobre a teoria da história se assentarem “no facto de pensarmos o tempo dessa maneira insuficiente e ingênua” (SERRES, 1996, p. 85).

11 Essas linhas de força foram alvo de investigação e recentemente publicadas no livro “Rubiane Maia: corpo em estado de performance” (2021), de autoria nossa, publicado pela Grafita Gráfica e Editora, e realizado com recursos da Lei Aldir Blanc 2020, por intermédio da Secretaria de Estado da Cultura (Secult/ES). O Livro está disponível para acesso em: https://issuu.com/livro_rubianemaia/docs/rubiane_maia_corpo_em_estado_de_performance_lindom.

12 Trata-se, para Leila Domingues (2017, p. 193), de um “compromisso com a vida, onde o si, refere-se à ‘constituição de si’, a modos de subjetivação que se tecem em meio aos materiais de expressão que nos perpassam e nos configuram. Processo que não se sustenta sobre ensimesmamentos e nem em aderência ao poder/saber do capital/sucesso. Trata-se de um exercício ético que se faz engajado, permeado, atravessado necessariamente pela disparidade do vivido, por experimentações de diferenças não identitárias. O pensar/agir precisará nos tornar outra coisa, diferente do que somos, expressando nosso encontro e nossa entrega aos embates com os quais nos defrontamos ao longo do processo de um trabalho”.

Isso posto, este texto situa em perspectiva o conceito-chave *subjetivações à flor da pele*, o qual delineia uma dessas linhas de força da poética artística de Rubiane Maia. Partindo da discussão em torno da figura conceitual *subjetivações à flor da pele*, proposta por Leila Domingues (2010a), e tomando como gatilho imagético a performance “O Jardim” (2015), de Rubiane Maia, aborda-se, aqui, a tendência dessa linha de força em dar a ver nuances da potência poética-política de um corpo em permanente estado de performance, isto é, de um corpo que mobiliza a performance como “laboratório ético, estético, poético e político do sensível, da heterogeneidade, do outramento” (SILVA, 2011, p. 8). Perseguimos, portanto, a hipótese de que o conceito-chave *subjetivações à flor da pele* permitiria aferir o compromisso radical dessa artista com a prática de si, naquilo que nela alimentaria e impulsionaria a produção de outros equivalentes sensíveis da realidade, e a construção de perspectivas mais expansivas de relações entre arte e vida.

SUBJETIVAÇÕES À FLOR DA PELE

A figura conceitual *subjetivações à flor da pele* (DOMINGUES, 2010a) tem, como pano de fundo, uma investigação sobre os modos de vida contemporâneos. Pesquisa que toma, de modo especial, a fadiga e o cansaço¹³ como sinalizadores “dos modos de vida que se processam na

13 A esse respeito, Leila Domingues (2010b, p. 68) nos diz: “um campo problemático se configurou, tendo como disparador o ecoar de falas que elegiam o cansaço como tema, como incômodo, como foco de atenção. [...] O cansaço, ao qual se referiam, expressava, ao mesmo tempo, fadiga, descrenças, *insuportabilidades*, desajustes, sensações de não pertencimento, *des-sintonias*. Configurava-se uma espécie de queixa a partir de falas indicadoras de um incômodo. [...] Na maioria das falas o destaque era dado mais a uma idéia de cansaço existencial que se fazia sentir no corpo e na alma. As falas-queixa assumiam mais o sentido de compartilhamento de uma experiência, de um estranhamento com o que se passava, do que demonstrativas do desejo ou da demanda por uma classificação, por pertença a certo grupo. É claro que as experiências narradas eram referidas a algo individual, próprio e

atualidade, constituindo alertas desnaturalizadores de nossas formas de vida, muitas vezes, produtoras de adoecimentos” (DOMINGUES, 2010b, p. 67). À Leila Domingues não interessavam a restrição e/ou a simplificação dessa problemática em prol da constatação de um quadro psicopatológico, mas, sim, “pensar as síndromes mais como conjunto de sinais do que como conjunto de sintomas” (DOMINGUES, 2010b, p. 68). Dessa forma, para ela, mostrava-se fundamental estar atento aos indícios que emergem no “entrelaçamento de configurações subjetivas e pontos de aplicação de estratégias e táticas operadas pelo capital no contemporâneo” (DOMINGUES, 2010b, p. 68). Sinais que podem ser concebidos “como indicadores, tanto do cansaço quanto de sua reversão” (DOMINGUES, 2010b, p. 68).

Sob essa ótica, a discussão psicopatológica se complexificaria, escapando à expansão de uma farmacoterapia — e, consequentemente, de uma crescente patologização do coletivo —, imbuindo-se, portanto, mais de uma preocupação ética, ou melhor, daquilo “que é ético no que faz funcionar” (DOMINGUES, 2010a, p. 18). Ora, é precisamente no intento de roçar com palavras os jogos de força que perpassam esse estado impreciso e nebuloso do cansaço, no qual as subjetivações se encontram no limiar, que Leila Domingues (2010a) recorrerá à expressão à flor da pele, levando-a, por sua vez, ao desenvolvimento da figura conceitual *subjetivações à flor da pele*. A esse respeito, Leila Domingues nos diz:

Denominamos à flor da pele aos processos que movem essas configurações subjetivas [...]. Pois as *subjetivações à flor da pele* encontram-se num limiar, num *entre-formas* onde certa configuração subjetiva se desfez sem que outra tenha surgido. (DOMINGUES, 2010b, p. 69).

íntimo aquele sujeito. Como as falas ecoavam, elas nos impulsionavam a pensar numa sensação grupal, ou melhor, numa experiência que apontava para um processo de produção que se fazia em sintonia com certos modos de vida em curso”.

Nos termos colocados por Domingues, estar à flor da pele implica a experiência intensiva de um entre-formas, “[...] entre antes e depois. A um só tempo anestesiado e excessivamente poroso. [...] Interstício temporal, [...] onde o ‘antes’ se mostra intolerável e o ‘depois’ se mostra imprevisível” (DOMINGUES, 2010a, p. 53). O cansaço seria, portanto, um dos sinais/indicadores do que ela chama de *nebulosa subjetivações à flor da pele*, uma vez que, para Leila Domingues:

[...] o cansaço, ao mesmo tempo em que evidencia sensações de impotência, também pode ser anúncio de potência. Isto é, o cansaço pode ser ao mesmo tempo a ponta extrema do entorpecimento e o ponto zero do desejo de transmutação desse estado de coisa. (DOMINGUES, 2010a, p. 20).

À flor da pele: “interstício das palavras, das imagens, do amor, do pensamento, da memória, do ‘eu’” (DOMINGUES, 2010a, p. 28), intervalo em que as configurações subjetivas se encontram em confluências de passagem, isto é, em que as subjetivações estão em liame com o mundo. Nesse entre-formas, tanto os “clichês que anestesiavam as subjetivações” (DOMINGUES, 2010a, p. 20) quanto as “linhas de resistência que as fazem escapar do que se mostra intolerável” (DOMINGUES, 2010a, p. 20) são expostas. Entra-se em contato com aquilo que “transborda no presente” (DOMINGUES, 2010a, p. 23) e que estremece, rui, faz fugir as certezas, as posições, os lugares. Quando à flor da pele, os esquemas sensório-motores — que colocam em funcionamento os modelos de vida que aderimos — são bloqueados, esses são temporariamente postos em suspensão. Nesse instante, tornamo-nos permeáveis às ilimitadas possibilidades de potência de encontros com o mundo, as quais podem ser acolhidas e recusadas.

A pele, nesse instante, passa a ser “percorrida por sensações de apreensão e incerteza” (DOMINGUES, 2010a, p. 27), e o desassossego toma conta. Afinal, segundo Domingues (2010a, p. 54), essa porosidade nos defronta, ao mesmo tempo, “com toda a impossibilidade de

uma forma de vida e com toda a potência de possibilitar outra vida”. Não sabemos ao certo “para onde ir ou o que fazer” (DOMINGUES, 2010a, p. 27), pois “se pode acolher o desassossego ou recusá-lo” (DOMINGUES, 2010a, p. 25). A sua recusa — aplacada pelo medo, tristeza e descrença — leva à fadiga¹⁴, ao suportar de “uma ‘sobrevida’ que se restringe ao visível, às percepções, aos sentimentos, à razão, à inteligência” (DOMINGUES, 2010a, p. 26). Nesse domínio, temos a sensação de que “o próprio presente escapa” (DOMINGUES, 2010a, p. 53) e, portanto, experimentamos uma “impotência movida pela concepção de que não há uma solução para o sofrimento; e uma aflição em querer realizar qualquer ação para estancar a dor” (DOMINGUES, 2010a, p. 79). Já a sua acolhida — mobilizada pela potência, alegria e crença — leva ao esgotamento¹⁵, porque, de acordo com Leila

14 De acordo com Leila Domingues (2010a, p. 25), “o fatigado não pode mais realizar, pois ele esgotou toda a realização. Todavia, a realização não esgotou o possível. Ele se cansa de realizar, não há mais nada a ser realizado. Ele apoia o devir no nada e tem medo do devir”. E complementa dizendo que, diante de um acontecimento, “realizar uma possibilidade é um ato de aderência, é reduzir o acontecimento a um sentido existente, jogando-o no plano do Mesmo, do Semelhante, do Idêntico, dos objetivos, dos projetos, das preferências, das finalidades que se processam por disjunções exclusivas” (DOMINGUES, 2010a, p. 25).

15 Para Leila Domingues (2010a, p. 25), “o esgotado não pode mais possibilitar, pois esgotou todo o possível. Ele apoia o devir na potência e a expande ao máximo”. No esgotamento, diz a autora: “há uma ‘intensidade pura’ que exaure, extenua e dissipa as formas, ou seja, as retira do endurecimento em que se encontram, dos planos absolutos em que se fixam” (DOMINGUES, 2010a, p. 79). A multiplicidade da vida encontra passagem, precisamente pelo esgotamento ter aberto uma “rachadura em nós que promove uma mutação subjetiva” (Ibidem, p. 24), e, nela, “uma redistribuição dos afetos, potência de diferenciação abrindo possíveis. Transmutações que fazem a vida se expandir” (DOMINGUES, 2010a, p. 27). E conclui sua argumentação afirmando que, diante do acontecimento, “efetuar o possível é criar, em imanência com o acontecimento, agenciamentos que lhe dêem consistência, afirmando uma outra sensibilidade, enfim, outras possibilidades de vida que se forjam junto ao próprio desejo de mutação em disjunções inclusivas” (DOMINGUES, 2010a, p. 25).

Domingues (2010a, p. 20), no esgotamento as forças intensivas da vida deixam de ser capturadas e circunscritas pelas “malhas insidiosas da corrupção de nós mesmos”.

Nesses termos, parece residir na aceitação¹⁶ do desassossego, que o estar à flor da pele suscita, a aposta de Leila Domingues na criação de territórios existenciais que se engendram na experimentação das subjetivações em liame¹⁷ com o mundo — ou melhor, em liame com a invenção de mundos. Para ela, as *subjetivações à flor da pele* acionam um impasse, pois, ao mesmo tempo que não é mais tolerável suportar o que antes se suportava — “pois não se trata de tolerar o que se mostra abominável” (DOMINGUES, 2010a, p. 72) —, também “não se sabe o que fazer [...] e isso assusta” (DOMINGUES, 2010a, p. 72), podendo levar à paralisia, ao padecimento. Estar à flor da pele pode, também, impulsionar a abertura de brechas, desvios e bifurcações que tonificam e intensificam um “informe que ainda vê talhar-se suas formas” (DOMINGUES, 2010a, p. 64), e que nos força “a afirmar a vida como potência de criação, como potência de possíveis” (DOMINGUES, 2010a, p. 22). Em suma, se as *subjetivações à flor da pele* atribuem visibilidade ao intolerável, passando a “ser absurdo não só um certo estado de coisas, mas também tolerá-lo” (DOMINGUES, 2010a, p. 72), isso só ocorre porque o estar à flor da pele nos

16 Leila Domingues (2010a, p. 28) adverte: “o sofrimento pode forçar o pensamento a pensar o impensável, a criar sentidos para a dor. Não em um apaziguamento ou em uma tolerância ou em um suportar a dor, e, sim, em sua transmutação em alegria”.

17 Segundo Leila Domingues (2010a, p. 27-28), “acreditar no liame com o mundo difere inteiramente de aceitar o mundo, de subjugar ou se ser subjogado por ele. Trata-se de tomar posse do mundo, ou melhor, de inventar mundos. O que implica avaliações e escolhas ético-estético-políticas pela potência e não pelo poder. A invenção de mundos é o caminho que nos leva a fugir do império do intolerável ou de tudo aquilo que tem nos desapossado do mundo. Quando não inventamos mundos, corremos o risco de um mundo ideal vir recobrir o que parece sem sentido, oferecendo esquemas sensório-motores para aliviar a dor”.

coloca em uma relação intensiva com aquilo “que faz parte do cotidiano e sempre esteve ali: ‘a luta da vida com aquilo que a ameaça” (DOMINGUES, 2010a, p. 22-23).

O que seria isso que ameaça a vida? Tudo que, escamoteado de “tolerável”, captura as linhas de fuga, de fissura e de resistência, isto é, “nossa potência de exploração de possíveis, fazendo dela um ponto de aplicação de estratégias e táticas operadas pelo capital, [...] e de alinhamento mercantil dos desejos” (ORLANDI, *apud* DOMINGUES, 2010a, p. 23-24). Ao que parece, estar à flor da pele evoca uma potencialidade que Suely Rolnik (1997/2011) qualifica como *vibrátil*, segundo a qual faria não só “com que o olho seja tocado pela força do que vê” (ROLNIK, 1997, p. 25), mas, também, com que a pele seja percorrida pelos incômodos que sente. Nesse estado, o que está em jogo — e que Domingues, por meio da proposição da figura conceitual *subjetivações à flor da pele*, nos ajuda a vislumbrar — é o espaço-tempo das mutações subjetivas; intervalo no qual as metamorfoses agenciadas podem “se desdobrar tanto em mortificações como na criação de outras possibilidades de vida” (DOMINGUES, 2010a, p. 70). Com a figura conceitual *subjetivações à flor da pele*, confrontamos-nos com os dinamismos espaciotemporais de captura e de fuga; coexistências díspares, mas complementares e indissociáveis aos modos de subjetivação — dimensão fundamental da produção e reprodução dos modos de vida em curso.

Ao nos atermos a esse intervalo, nos defrontamos, ao mesmo tempo, “com toda a impossibilidade de uma forma de vida e com toda a potência de possibilitar outra vida” (DOMINGUES, 2010a, p. 54). Domingues chama nossa atenção, portanto, para o fato de que a vida “jorra por entre grades que procuram sempre capturá-la e nos força a um estranho ‘atletismo’, pois algo aconteceu que nos deixou ‘com os olhos vermelhos e o fôlego curto’ e, ao mesmo tempo, nos invadiu de uma força que faz viver” (DOMINGUES, 2010a, p. 22). Em outras palavras, residiria no modo como intensivamente nos implicamos

na potência de um determinado acontecimento¹⁸ — que nos arrasta para esse “limiar tênue [que] separa potência e impotência em vias de serem inventadas” (DOMINGUES, 2010a, p. 54) — a expansão “das transmutações que fazem a vida se expandir” (DOMINGUES, 2010a, p. 27). Expansão essa que mobiliza “a invenção de outros sentidos para o que se vive” (DOMINGUES, 2010a, p. 86), cujo intuito implica a avaliação das forças com as quais vai compor, a fim de que seja possível erigir “uma outra vida, uma outra forma de amar, de perceber, de ouvir, de ver, de desejar, enfim, uma outra forma de estar nos verbos da vida” (DOMINGUES, 2010a, p. 104).

A essa altura, parece ficar mais nítido o motivo de por que nos aproximamos dessa figura conceitual não só para pensar, mas também para nominar uma das linhas de força que perfazem a poética de Rubiane Maia. Assim, aos nossos olhos, essa artista parece lançar mão de suas práticas performáticas e performativas em favor da instauração de acontecimentos nos quais ela deliberadamente se coloca nesse limiar que é estar à flor da pele, e no qual as subjetivações estão em liame com a invenção de mundos. Nesses termos, para nós, as *subjetivações à flor da pele* parecem, em Rubiane Maia, falar de um compromisso ético, político e estético que traz para o campo da visualidade “um alguém em empenhada transformação” (PRECIOSA, 2010, p. 36), e cuja potência de possível ainda está inventando suas possibilidades (DOMINGUES, 2010a). Alguém que, nesse limiar, escapa aos esquemas sensório-motores que nos capturam, transmutando-os em favor da invenção e da afirmação de outros sentidos para a vida. É como se pudéssemos presenciar, em cada ação agenciada por essa linha de força, esse alguém “confabulando com o vivo” (PRECIOSA, 2010, p. 36); alguém “[...] que vai atraindo para si novas montagens de existência” (PRECIOSA, 2010, p. 36).

18 De acordo com Leila Domingues (2010a, p. 91), “o acontecimento é neutro. Ele não é o bem ou o mal em si. Ao contrário, o acontecimento porta uma multiplicidade de forças em combate. Por isso instaura uma tensão, embaralha os sentidos, dissipa as certezas”.

O que implica dizer que, a cada nova ação, o que Rubiane Maia traz para o campo do visível não é só uma “forma-corpo que se desfaz seus contornos atuais para poder assumir outros” (DOMINGUES, 2010a, p. 97). Indo além, cada ação nos chama atenção para o próprio espaço-tempo das mutações subjetivas; esse interstício no qual múltiplos podem ser os contornos que venham a ser delineados — lembrando-nos de que é no campo dos dinamismos espaciotemporais das subjetivações que as avaliações se fazem e, com as quais, a artista compõe e “experimenta uma surpreendente consistência: ‘variar-se de vários’” (PRECIOSA, 2010, p. 69). Consistência essa que, quanto mais explorada por Rubiane Maia em suas práticas, mais parece conduzi-la à afirmação do seu saber-fazer artístico como laboratório, no qual empreende uma espécie de “exercício de gradações de prudência” (DOMINGUES, 2010a, p. 18) e que a “permite discriminar o grau de perigo e de potência, funcionando como alerta nos momentos necessários” (ROLNIK, 2011, p. 69).

Assim, o que subjaz a esse exercício de gradações de prudência, acionado a partir de cada ação-acontecimento tensionado pela artista, é a promoção de “escolhas ético-estético-políticas que tenham como critério a vida” (DOMINGUES, 2010a, p. 133). Conforme nos lembra Leila Domingues, a escolha¹⁹ “se faz arte, um exercício ético, estético e político sobre si e sobre o mundo” (DOMINGUES, 2010a, p. 129). Seria, portanto, nas escolhas que Rubiane Maia vai fazendo, em função dos desassossegos que experimenta nesse interstício no qual as subjetivações estão à flor da pele e em liame com o mundo, que ela explora o diferir como “experimentação da potência estética de um exercício ético” (DOMINGUES, 2010a, p. 135) — não por acaso,

19 Para Leila Domingues (2010a, p. 129), a escolha dos modos de se estar nos verbos da vida “implica diferir, escapar dos modelos que nos capturam, das práticas fascistas que nos seduzem, dos regimes de dominação que nos entorpecem, dos esquemas que nos anestesiaram e cansam. Onde temos colocado nosso paladar, nossos ouvidos, nosso olhar, nossa atenção, nosso esforço, nosso desejo, nossa voz?”.

uma das linhas de força que leva a artista ao compromisso radical com a prática de si.

Se essa é uma das direções em que a poética de Rubiane Maia caminha, parece assim ser porque as *subjetivações à flor da pele* que a artista mobilizaria em seus trabalhos teriam como intuito dispor uma espécie de lente de aumento sobre o espaço-tempo de disputas, no qual as configurações subjetivas se encontram em confluências de passagem. Com isso, ela acaba nos chamando atenção justamente para a topologia da experiência intensiva que percorre a vida nesse entre-formas — interstício “onde não pensamos ou sentimos como antes e há toda uma ilimitada possibilidade de pensar e sentir, onde os contornos foram desfeitos e uma multiplicidade de formas pode se forjar” (DOMINGUES, 2010a, p. 95). Nesse interstício — âmbito movediço e instável, no qual não necessariamente estamos parados e, também, não necessariamente estamos em movimento, em que não somos mais os mesmos e ainda não somos outro — a vida se depara com “o desafio do incerto, o provisório de todas as certezas” (DOMINGUES, 2010a, p. 65).

NOTAS SOBRE AS SUBJETIVAÇÕES À FLOR DA PELE EM “O JARDIM” (2015)

No universo poético de Rubiane Maia é possível vislumbrar essa linha de força, percorrendo as diferentes “fases” que dizem respeito às diferentes sequências de sua obra. Os trabalhos que assumem como eixo norteador as *subjetivações à flor da pele* parecem falar do desejo e da escolha da artista em “acolher a processualidade e não estacar o processo” (DOMINGUES, 2010a, p. 129). Desejo de “abrir-se às turbulências, [de] deixar-se contaminar por toda a carga de futuro, de imprevisibilidade e com elas criar composições” (DOMINGUES, 2010a, p. 126) de si e de mundos, nas quais a vida encontra canais de efetivação para performar suas potências. Esse é o caso, por exemplo,

dos processos poéticos que levaram à produção da performance de longa duração “O Jardim”²⁰ (2015) (Figura 1).

Figura 1 – Rubiane Maia, “O Jardim”, 2015, performance

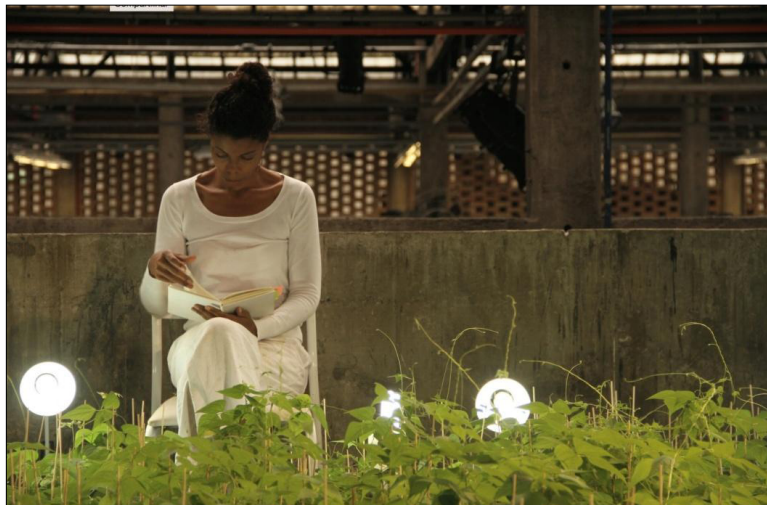


Foto: Tete Rocha. Fonte: acervo da artista.

No âmbito de sua trajetória artística, tratou-se de uma oportunidade para continuar experimentando algumas possibilidades suscitadas pela ideia que, anos antes, em 2012, levou à realização de “Jardín secreto – porque deseo creer”²¹ (Figura 2). Se a performance “Jardín secreto – porque deseo creer” (2012) emerge como uma espécie de saída da dor, do adormecimento e do estado de luto decorrente do falecimento precoce de um grande amigo, e que vislumbrou, na

20 Performance que integrou a mostra “Terra Comunal - Marina Abramović + MAI”, em exposição no Sesc Pompeia, SP, Brasil, de 10 de março de 2015 a 10 de maio de 2015, e com curadoria de Marina Abramović, Paula Garcia e Lynsey Peisinger.

21 Performance desenvolvida no âmbito da residência artística “Cal Gras – Alberg de Cultura e Residência Artística”, sediada no povoado de Avinyó, em Barcelona, na Espanha, e apresentada entre 1º de outubro e 4 de novembro de 2012.

germinação e no cultivo de feijões, um modo de se relacionar com a morte e a vida, ao mesmo tempo; em “O Jardim” (2015), ao propor o cultivo de um jardim de feijões a partir de uma nova e complexa configuração, Rubiane Maia parece estar interessada em experimentá-lo como uma via prolífica para se explorar, durante dois meses, exercícios de autocuidado, aplicados a si e ao outro, e neles os desdobramentos clínicos²² que nossas próprias ações, desde as mais ordinárias, são capazes de suscitar quando as subjetivações encontram-se à flor da pele.

Figura 2 – Rubiane Maia, “Jardín secreto – porque deseo creer”, 2012, performance

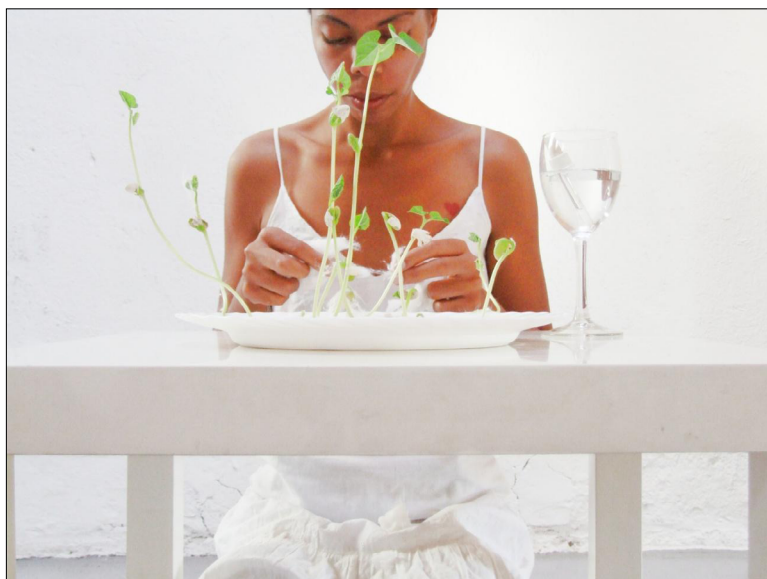


Foto: Quin Moya. Fonte: acervo da artista.

22 Os desdobramentos clínicos a que nos referimos, aqui, não é o da clínica que evoca o conhecimento de si como busca de uma pretensa verdade sobre a natureza humana (FOUCAULT, 1977); mas, sim, o da clínica que aciona outras práticas de cuidado, capazes de operar pelos afetos, pelas multiplicidades, pela criação e pela liberdade — algo que Lygia Clark, por exemplo, ao longo de sua trajetória, procurou acionar em suas proposições.

Em “O Jardim” (2015), é precisamente isso que a artista traz para o campo do visível: a “criação e a invenção de outros modos de percepção e de relação com o vivido, porosidade à flor da pele, passagem de afetos” (SILVA, 2011, p. 8). Para tanto, ela lança mão do cultivo de um jardim a partir de uma pequena plantação de feijões em meio à arquitetura cinza, de puro concreto, da sede do Centro Cultural Sesc Pompeia (SP). Espaço-tempo concebido como uma espécie de laboratório vivo e em constante processo de transformação para experiências de cultivo e plantio, no qual a vida pôde ser continuamente manipulada, testada, cuidada e observada — do nascimento à morte — em uma escala tão sutil que exigiu, da artista e do público, tanto o desenvolvimento de outro tipo de relação com o tempo (MARTINS, 2003) quanto outro tipo de partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005).

Com a atenção voltada para esse microcosmo, ao mesmo tempo que a artista e o público são confrontados com a incapacidade de perceber, a olho nu, as minúcias, as formas e as transformações contínuas dos dinamismos espaço-temporais que perpassam as *voluções* da vida; eles são, também, convidados a acompanhar todo esse processo que se altera de maneira lenta, quase imperceptível, todos os dias. Experimenta-se, assim, uma espécie de vínculo, de cumplicidade. Afinal de contas, dada a inaptidão do olho de não perceber tudo — nesse caso, o crescimento do feijão, a olho nu, até se tornar jardim —, o trabalho parece tensionar em nós o desejo de uma temporalidade outra, que diferentemente da condição *sine qua non* de existência da arte que entretém²³ (e que não por acaso segue o tempo

23 Na lógica do entretenimento, não há tempo a perder. No caso de Rubiane Maia, tudo se complexifica à medida que suas performances evocam um outro tipo de temporalidade e, conseqüentemente, um outro tipo de experiência comum do sensível — distinta do *modus operandi* de existência da arte que entretém. Em suas performances, não é o espetacular que é mobilizado. Do mesmo modo, se você as olhar com pressa, dificilmente conseguirá acessar as múltiplas camadas — quase imperceptíveis — que dão tons às suas ações performativas. Ela sabe que se trata de performances que não capturam qualquer pessoa

exortado pela História), possa ser capaz de suscitar uma maior atenção ao processo em si, bem como o contato intensivo com a coexistência de tempos heterogêneos que agenciam todo o crescimento dos feijões — desde a preparação da terra, passando pelos múltiplos recomeços e movimentos descontínuos entre as diferentes fases do ciclo de desenvolvimento da planta: o brotar, o nascer, o crescer, o viver, o morrer — até que se constituísse o jardim. Envolto por esse microcosmo, o que parece nos atravessar é a própria formalização estética das metamorfoses da vida, explícita nesse espaço-tempo de cuidado da artista com seu jardim, que silenciosamente também se transmuta com ela. O que equivale dizer que, nesse trabalho, a performance parece se dar entre ela, a artista e o jardim; ou seja, é a própria vida em suas instâncias politemporais se manifestando por meio do crescimento dos feijões, que é objeto de/da performance. Indo além, podemos dizer que são os próprios feijoeiros e o tempo que performam no trabalho — quando observados, por exemplo, os desenhos contidos nos fragmentos dos diários que tentam capturar e registrar o movimento da vida se manifestando (Figura 3).

Segundo Rubiane Maia (2015), “*plantar, colher, cuidar de um jardim, pode ensinar bastante, não apenas sobre a vida, mas, sobretudo, sobre a morte – no sentido de se estar lidando com a delicadeza da vida*”²⁴. Ou seja, do mesmo modo que os feijões, naquele contexto, tanto poderiam crescer e constituir o jardim quanto poderiam morrer a qualquer

— especialmente as de longa duração. É preciso ter disposição à proximidade e tempo de permanência para estabelecer intimidade com as sutilezas que pululam delas. Aliás, nelas, o tempo é crucial, porque parece existir, nas entrelinhas, um convite silencioso: quero roubar um pouco do seu tempo.

24 Excerto extraído do relato de Rubiane Maia para o vídeo promocional da performance *O Jardim* (2015) desenvolvida no âmbito da exposição “Terra Comunal - Marina Abramović + MAI”, no Sesc Pompeia, em São Paulo/SP. Para visualizar o relato da artista na íntegra, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dD8pLAbfX30&t=32s>.

momento, o esforço da artista, nesse trabalho, parece ser o de chamar atenção para o fato de que a própria vida tanto pode crescer e seguir seu fluxo por caminhos mais potentes quanto pode padecer, a qualquer momento, às incansáveis tentativas de empobrecimento das relações politemporais que podemos constituir com as nossas próprias existências.

Figura 3 – Rubiane Maia, fragmento dos diários de processo da performance “O Jardim” (2015)



Foto: Rubiane Maia. Fonte: acervo da artista.

Assim, é redefinindo sutilmente o foco de atenção para o ciclo de vida dos feijões — assumindo como matéria de expressão artística a própria natureza instável, efêmera, minuciosa, frágil, misteriosa e politemporal da existência — que Rubiane Maia compõe um “corpo-sentido de dizibilidades e visibilidades” (DOMINGUES, 2010a, p. 17), com o qual ela aprende a transmutar as frustrações da perda de modo a lidar com um processo que nasce, cresce, vive, morre e

nasce de novo, dia após dia. Afinal de contas, “tudo recomeça sempre – sim, uma vez mais, de novo, de novo” (BLANCHOT, 2011, p. 266).

Ao fazer isso, ela nos lembra de que a vida precisa de tempo, mas não daquele que a História utiliza (SERRES, 1996). A vida precisa de tempo de observação, de tempo de autocentramento, de tempo de silêncio e, sobretudo, de tempo de cuidado. Passa justamente pelo cuidado e pela sensibilidade com que Rubiane Maia gesta a coexistência desses tempos, no âmbito do seu saber-fazer artístico, a capacidade deste de instaurar situações em que o público, assim como ela, sinta-se compelido ao compartilhamento da criação de si e de novas relações com o mundo em suas instâncias éticas e políticas. Mais além e aquém, é tensionanda nossa atenção às confluências de passagem das *subjetivações à flor da pele* — espaços-tempos de disputas e, também, de prudências em relação aos nossos próprios modos de vida — que residiriam, não só, na possibilidade da percepção daquilo que nos acontece, mas, sobretudo, que tudo o que nos acontece “seja experimentado na intensidade das sensações que provoca” (DOMINGUES, 2010a, p. 16). Em “O Jardim” (2015), muito mais diversa e complexa em relação ao atual *status quo* em que o tempo da lógica espetacularizada da arte opera junto à realidade, o que estaria incutida seria a efetividade de um tipo de simbolização e de cognição não alienada entre arte, vida e obra, aproximando-nos de uma batalha que, não por acaso, diz respeito à contemporaneidade da questão foucaultiana²⁵, reformulada por Leila Domingues (2010a, p. 19) da seguinte maneira: o “que estamos ajudando a fazer do que vem sendo feito de nós?”.

25 Tendo em vista que, para Michel Foucault (2005), o sujeito é expressão de um tempo, uma possibilidade efetivada, entre múltiplas, na historicidade; ocupar-se do presente, com o *agora*, implica para o filósofo uma prática eminentemente ética que perscruta “o que estamos fazendo de nós mesmos [...] para a constituição de nós mesmos como sujeitos autônomos” (FOUCAULT, 2005, p. 345).

Os desassossegos que experimentamos quando nos confrontamos com essa questão (que nos viram pelo avesso) podem se desdobrar tanto em potência de agir quanto em potência de padecer. Dependerá, portanto, do “grau de abertura para a vida que cada um se permite a cada momento” (ROLNIK, 2011, p. 68) bem como das escolhas aí realizadas em função do “*feeling* que varia inteiramente em função da singularidade de cada situação, inclusive do limite de tolerância do próprio corpo” (ROLNIK, 2011, p. 69) em relação a esses desassossegos, para que seja possível perscrutar “os esquemas de ‘organização’ e não mais carregar o fardo ou permanecer fatigado ou perpetuar a dominação” (DOMINGUES, 2010a, p. 135). As *subjetivações à flor da pele*, em Rubiane Maia, parecem se configurar como uma espécie de convite poético-político à escuta das transmutações desses desassossegos em perturbações que, destituindo-nos das certezas e desinvestindo-nos do “eu” dominante, não só solicitam de nós a criação de outra vida, como afirmam esse limiar como lócus privilegiado na experiência da “potência política de um exercício ético” (DOMINGUES, 2010a, p. 134).

NOTAS (IN)CONCLUSIVAS

Para nós, sendo esta uma das linhas de força que atribuem tônus e singularidade à poética de Rubiane Maia, é por que a aposta dessa artista nos vetores que elas suscitam faz com que sua poética seja permanentemente ativada e reativada sob o signo da alteridade. Em cada ação engendrada por essas linhas de força, a artista opera a dobra de sua vida, uma vez que é por meio dela que o tempo da criação de si e do saber-fazer artístico de Rubiane Maia *volui* simultaneamente, tornando-se indiscernível. Linhas que mobilizam a constituição de formas-subjetividades provisórias e que à luz de tempos heterogêneos engendram ilimitadas combinações de existências possíveis. Linhas que entrelaçam, misturam e embaralham matérias de expressão e que, instauradas pela existência que devém de cada ação,

atribuem direção e sentido aos seus deslocamentos poéticos. Juntas ou em separado, essas linhas de força demarcam presença. Além de comparecerem em articulações, composições e intensidades distintas ao longo de sua trajetória artística, essas presenças tornam-se, eventualmente, peças e engrenagens umas das outras, nutrindo o modo singular como Rubiane Maia toca e agencia, em seu saber-fazer artístico, a atualidade e a pertinência da proposta de aproximação entre arte, vida e obra na contemporaneidade. A esse respeito, a própria artista diz: “Mais do que misturar arte e vida, o que queremos é apresentar uma perspectiva mais expansiva de relações entre a arte e a vida” (SILVA, 2011, p. 113).

Como ela apresenta essa perspectiva? Guardadas as devidas nuances poéticas dessas linhas de força, que produzem e conferem sentidos específicos a cada um dos trabalhos aqui discutidos, parece haver, entre os múltiplos processos criativos que os atravessam, um elo magnético e invisível, uma espécie de resiliência silenciosa que os mantém conectados. Trata-se aí, justamente, das intenções reveladas de um trabalho ético sobre si, uma política de si, uma criação de si, que, ao fazer dos processos de arte sensações de vida, e vice-versa, busca dar contornos mais expansivos e intensivos às maneiras de viver, à arte de viver. Aos nossos olhos, tal resiliência opera o acionamento da experiência estética como âmbito em que se agenciariam feixes de relações politemporais que convergiriam para o exercício permanente de um *ethos*. Processo que mobiliza essa zona de indeterminação e indiscernibilidade entre arte, vida e obra como espaço-tempo, no qual a “[...] possibilidade do encontro entre modos de vida e produção de subjetividades” (SILVA, 2011, p. 24) está em questão.

Figura 4 – Rubiane Maia, “O Jardim”, 2015, performance



Foto: Hick Duarte, Victor Nomoto e Victor Takayama. Fonte: acervo da artista.

Atravessa-nos, assim, a tendência desses trabalhos em estabelecerem um “[...] contato singular e inesgotável com o gesto na experiência estética” (SILVA, 2011, p. 98). Trabalhos cujas realizações nos conduzem à reflexão sobre as possibilidades e as potencialidades que envolvem as intenções poéticas de formalização da dimensão estética do próprio ato vivencial (FOUCAULT, 1984, 1985); isto é, da instauração da própria vida como obra de arte (Nietzsche, 1992, 2001).

Nessa tendência a atenção estética se volta à perscrutação e à extração do poético da vida e o saber-fazer artístico se constitui como um modo prolífico, inclusive de contestação dos regimes de (in)visibilidade das relações sistêmicas da arte. Trabalhos que definem e redefinem, constantemente, o foco de atenção e de pesquisa para as formas de criação de si e em processo. Construídos no epicentro dos agenciamentos dos universos espaço-temporais com as repercussões afetivas de Rubiane Maia, esses trabalhos produzem determinados registros e resíduos presentes nos interstícios em que suas *voluções* poéticas permitem colocar, em destaque, essas linhas de força. Linhas

cuja insistência de circulação parecem se conformar como trampolins, a partir dos quais a artista alça voos em direção àquilo que deseja sua singularidade poética: dar vazão ao desejo de outrar-se, levando-a por meio de seu tempo da criação para a maquinação de perspectivas mais expansivas de relações entre arte, vida e obra (Figura 4).

O que estaria em jogo nessas maquinações seriam vetores que convidam corpo e vida a se colocarem em permanente estado de performance, mas não só para explorarem a *práxis* vital como nascedouro de novas e potentes dimensões da criação, diferentes das exortadas pelos processos de subjetivação vigentes, bem como pelos sistemas de valores essencialmente artísticos; e, sim, sobretudo, para experimentarem um compromisso radical com a prática de si, que a afirme como “[...] uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória” (ROACH, 1995 *apud* MARTINS, 2002, p. 89). Vetores que implicam uma aproximação inacabada com as alteridades e as opacidades (GLISSANT, 2008) engendradas pelas/os artistas contemporâneas/os, suas cognições e subjetividades. Vetores que impõem a necessidade em termos de lidar, permanentemente, com os desafios teórico-críticos, colocados pelo caráter processual, dinâmico e politemporal das poéticas artísticas contemporâneas e que transbordam o ato criador e a obra em direção à indiscernibilidade entre arte, vida e obra, em que ao mesmo tempo que desestabilizam, atualizam, não por acaso, o próprio campo de estudos das artes em face da condição histórica do presente.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da obra de arte. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. **Princípios**, Natal, v. 20, n. 34, p. 349-361, jul.-dez. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/7549>. Acesso em: 16 maio 2020.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior** [seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953]. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa de A. Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DOMINGUES, Leila. **À flor da pele**: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo. Porto Alegre: Sulina, 2010a.

DOMINGUES, Leila. Subjetivações à flor da pele. **Informática na educação** – teoria & prática, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 67-79, jul.-dez. 2010b. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/InfEducTeoriaPratica/article/viewFile/12364/13439>. Acesso em: 16 maio 2020.

DOMINGUES, Leila. Ensaios de subjetivação: ethopoética, cartografemas e ethografias. In: LEÃO, Adriana *et al.* (orgs.). **Produção de subjetividade e institucionalismo**: experimentações políticas e estéticas. Curitiba: Appris, 2017. p. 181-197.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade, vol. II**: O uso dos prazeres. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade, vol. III**: O cuidado de si. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. *In*: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a. p. 264-287. 5 v. (Coleção Ditos & Escritos.)

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *In*: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b. p. 144-162. 5 v. (Coleção Ditos & Escritos.)

FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. *In*: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004c. p. 288-29. 5 v. (Coleção Ditos & Escritos.)

FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes. *In*: FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 335-351. 2 v. (Coleção Ditos & Escritos.)

GALLO, Silvio. O que é filosofia da educação? Anotações a partir de Deleuze e Guattari. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 18, n. 34, p. 49-68, jul.-dez. 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/10418>. Acesso em: 16 maio 2020.

GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. Tradução de Henrique de Toledo Groke e Keila Prado Costa. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 1, p. 53-55, 2008.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. *In*: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002. p. 69-91.

MARTINS, Leda Maria. Performance do tempo e da memória: os engadados. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 68-83, 2003.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do grupo de pesquisa corpos informáticos. **ARJ**, Natal/Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 33-47, jan.-jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/11808/8698>. Acesso em: 16 maio 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade**: sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROLNIK, Suely. Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura. *In*: LINS, Daniel (org.). **Cultura e subjetividade**: saberes nômades. Campinas: Papirus, 1997. p. 25-34.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

SERRES, Michel. **Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques**. Paris: P.U.F., 1968.

SERRES, Michel. **Diálogo sobre a ciência, a cultura e o tempo**: conversas com Bruno Latour. Tradução de Serafim Ferreira e João Paz. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. **Desvios**, sobre arte e vida na contemporaneidade. 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/10418>. Acesso em: 16 maio 2020.

*Elisa Queiroz,
antropofagia sinestésica
(a desconstrução do olhar
sobre o corpo feminino
em obras comestíveis)*

Júlia Mello

INTRODUÇÃO

Elisa Queiroz (1970-2011) foi uma artista multifacetada nascida em Macaé-RJ, com produção concentrada em Vitória-ES, que utilizava a sua corpulência como objeto central nas produções. Vieira Júnior (2007) comenta que Queiroz começou com a investigação da “adiposidade sedutora” ainda estudante de artes plásticas na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e havia percebido que os trabalhos

que produzia — frequentemente com formas arredondadas e círculos — refletiam a sua forma corpórea. A partir de então, a artista teria começado a buscar na história da arte representações de mulheres que fugissem dos padrões estéticos vigentes no século XX, mostrando-se interessada pelos volumes da pintura barroca e pelas Vênus rotundas.

Em “*Álbum de retrato*” (2002) e “*Wafer sabor morango recheado de edredon*” (2002), Queiroz se apropria de elementos do imaginário cultural ocidental permitindo uma discussão sobre o corpo feminino, sua objetificação na história da arte e o preconceito diante dos excessos corpóreos. Se pensarmos nas representações do corpo feminino no decorrer da história da arte, veremos que são frequentes as que carregam o nu como elemento central da estética ocidental. De acordo com Lynda Nead (1992), o nu feminino no discurso da história da arte tradicional se configura como a forma mais elevada das artes, a representação perfeita de equilíbrio, proporção e harmonia. Kenneth Clark em “*The nude*” (1956) apresenta o nu como idealizado a partir de um olhar masculino, corpo das musas, canônico. Segundo Amelia Jones (2000), esse corpo é desconstruído na arte contemporânea, sobretudo no final do século XX, quando a visceralidade e os confrontos de políticas de identidade se intensificam. A partir de então, temos um corpo “despido”, isto é, um corpo que, diferente do “nu”, não se contém, é agressivo, obsceno, foge das proporções clássicas (NEAD, 1992).

Queiroz se autorrepresenta parodiando musas retratadas nuas ou seminuas, se encaixando na descrição de Nead, indo de encontro às exigências de beleza disseminadas não somente pela arte tradicional, mas pela moda, medicina e mídia que comumente dissociam a dimensão política, cultural, econômica e histórica da corpulência. Conforme Peter Stearns (2002), esses canais (moda, medicina e mídia) contribuíram para que no Ocidente, a partir do final do século XIX, o corpo gordo fosse visto de maneira amplamente negativa, configurando o que denomina “*The turning point*” (a “virada”, isto

é, o momento em que a gordura “excessiva” deixa de ser vista como “natural”, “comum”, “aceitável”).

Ao analisar o teor da corpulência a partir de obras “comestíveis” de Queiroz, também são consideradas aqui as abordagens da filósofa feminista Susan Bordo (2003), reconhecida pelo alargamento do campo do *body studies* (“estudos do corpo”) na década de 1990, que, entre outros assuntos, aborda o poder midiático e o das exigências culturais na normatização de corpos. Sua principal hipótese é a de que as imagens têm um peso considerável na construção dos padrões de beleza que, por sua vez, ressoam significativamente nas demandas culturais.

Esse ponto dialoga com a questão da idealização do nu feminino por meio do olhar masculino comentado a partir de Nead (1992) e Jones (2000) e, portanto, com a transformação da figura da mulher em algo passivo, como indicam Laura Mulvey (1989), John Berger (1999) e Brittany Lockard (2012). Esta última reforça o fato de a gordura ser uma questão de gênero, levando-nos à conclusão de que, enquanto *um* artista vê o corpo feminino como um objeto a ser investigado, *uma* artista vivencia esse corpo, carregando diretamente as sanções culturais de forma subjetiva.

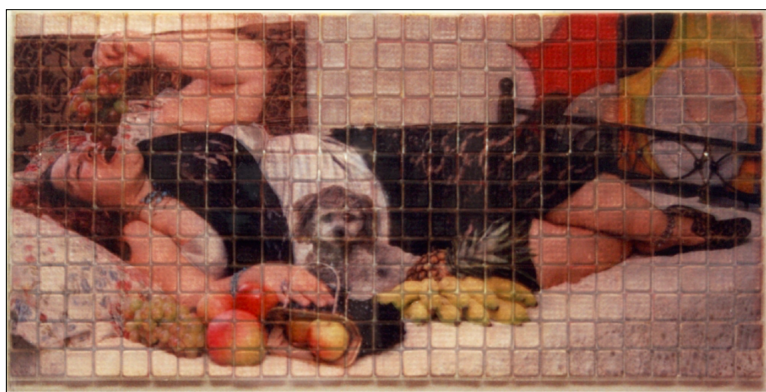
Dessa forma, as obras de Queiroz carregam um teor autobiográfico que abrem caminhos para repensamentos diante das normatizações dos corpos, para usar uma expressão recorrente em Foucault (1999a, 1999b, 2001), que analisa que a incidência dos saberes e poderes ao mesmo tempo sobre o corpo e a sociedade gera efeitos disciplinares e regulamentadores e que, na visão da teórico-política Chantal Mouffe (2015), contribuem para a constituição de “modelos de consenso”. As práticas artísticas de Elisa Queiroz desafiam o consenso da magreza atrelada à saúde e beleza e por isso podem ser entendidas na esfera que Mouffe denomina “o político”.

O projeto poético de Queiroz permite a compreensão de elementos culturais, sistemas e instituições, abrindo espaço para as seguintes questões: como o peso e as delimitações corpóreas constituem os

discursos normativos da corpulência? Como a arte tem sido utilizada na desconstrução de valores hegemônicos?

Esses pontos nos levam à compreensão da potência do corpo como discurso na arte contemporânea e das configurações de corporeidade segundo discursos hegemônicos. Além disso, possibilitam decodificar a linguagem efêmera de Queiroz por meio do uso de guloseimas e da sua relação com a antropofagia e sinestesia, como veremos a seguir.

Figura 1 – Elisa Queiroz, “Álbum de retrato”, 2002. Instalação. Impressão em papel de arroz sobre biscoito de maria-mole. 165 x 80 x 2,5 cm



Fonte: Cedoc Leena, arquivo Queiroz.

OBRAS COMESTÍVEIS: ANTROPOFAGIA SINESTÉSICA

Nos anos 2000, Elisa Queiroz iniciou um processo de autorrepresentação a partir de instalações feitas com elementos comestíveis que, segundo José Cirillo (2013), são desdobramentos evidentes dos registros que a artista fazia a partir de esboços e documentos de processos disponibilizados no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (Leena) da Ufes. A intencionalidade da artista se pelas formas arredondadas e do bom humor.

Os imensos painéis montados em uma estrutura de mosaico surgiam a partir de uma forte insinuação antropofágica que decorria dos excessos corpóreos impressos em guloseimas. Em “*Álbum de retrato*” (2002, Figura 1), Queiroz se apresenta como uma musa, devorando frutas, insinuando excessos e sensualidade por meio das rendas. Os biscoitos recheados de maria-mole compõem a estrutura do painel, estampados com a fotografia da artista. Repagina a pose convencional de “mulher observada” (frequentemente nua), retratada por inúmeros artistas do cenário da arte tradicional europeia, transgredindo o valor original ao se autorrepresentar, impondo ao espectador os seus excessos com bastante descontração e autonomia.

O corpo de Queiroz é altamente rejeitado pela cultura ocidental pelo menos desde o século XIX, como sugere Peter Stearns (2002) em seu levantamento histórico sobre a corpulência. Na contemporaneidade, Gilles Lipovetsky (2016, p. 16) afirma categoricamente que “a obsessão pela magreza impõe uma disciplina dolorosa de controle absoluto das dimensões corporais”. Segundo Hillel Schwartz (1986), o desejo da magreza não é apenas o resultado de modismos, se relaciona com a ciência, a economia, as tecnologias médicas, o *marketing* de comidas, a religião, os seguros de vida e as políticas. O historiador lembra que móveis, brinquedos e a arquitetura (para citar alguns exemplos) são desenvolvidos para um tipo específico de corpo, que certamente não é o gordo.

O caráter antropofágico e sinestésico ressoa por meio da oferta do seu corpo ao público em guloseimas de cheiro adocicado e de forte teor calórico. Convém destacar que o conceito de antropofagia empregado neste texto tem como base o movimento iniciado a partir do *Manifesto antropófago* (1928), escrito por Oswald de Andrade, inspirado nos ritos do canibalismo tupi. Isso trouxe relevância ao pensamento estético e social brasileiro, tornando-se ao longo dos anos uma alternativa poderosa e resistente às diversas colonizações históricas euro-americanas, servindo como elemento crítico para a política e as opressões sociais (BERTOLOSSI, 2017).

“*Álbum de retrato*” se aproxima das representações de Baco, versão romana de Dionísio, deus da mitologia grega associado aos excessos e prazeres carnavais. A artista devora a uva em vez de beber o vinho. Sugere apetite insaciável, insinuando excessos e sensualidade por meio da transparência do tecido que cobre o corpo entremeado por frutas tropicais que abrem caminho para a interpretação de uma versão brasileira da mitologia.

Figura 2 – Elisa Queiroz, “*Wafer sabor morango recheado de edredon*”, 2002. Instalação. *Wafers*, impressão sobre papel de arroz. 178,6 x 117,5 x 1 cm



Fonte: Cedoc Leena, arquivo Queiroz.

Em “*Wafer sabor morango recheado de edredon*” (2002), a provocação se mantém, assim como a estrutura de mosaico. A Figura 2 corresponde à fotografia que foi utilizada na instalação e servirá de suporte para a análise, já que registros da obra concluída foram perdidos após o falecimento da artista.

Os *wafers* de morango foram colados sobre uma película de papel manteiga em um processo que remete às pastilhas de cerâmicas usadas na construção civil. A estrutura se assemelha à obra anterior, bem como à fotografia que faz parte de uma sequência. A artista se coloca como um “wafer”, brincando de se ofertar como uma guloseima ao público.

Amelia Jones (2016) insinua que uma peça fundamental ao enfrentamento das normas preestabelecidas é o desdobramento do que chama “vulnerabilidade radical”²⁶. O ato de se utilizar da própria vulnerabilidade (aqui o corpo gordo) também funciona, segundo a autora, como uma estratégia de intervenção nas convenções de retratos tradicionais da história da arte. Queiroz cria um relacionamento entre o público e seu corpo “comestível” que extrapola em excessos, possibilitando uma maior visibilidade da sua corpulência, encorajando as pessoas a se verem em seu lugar.

Isso implica a possibilidade de reflexões acerca das criações de expectativas, desejos e julgamentos sobre um corpo que não deve fugir dos padrões. Sob a ótica de Susan Bordo (2003), as percepções contemporâneas, sobretudo com o desenvolvimento do digital e, se considerarmos Foucault (1999a), com a medicalização do Ocidente notavelmente percebida no século passado, contribuem para que treinemos a reconhecer o que é defeito e o que é normalidade. Isso se torna ainda mais enfático no corpo feminino, como indica John Berger (1999), a partir de uma crítica diante da circulação de imagens de mulheres na cultura de massa e na arte que estão frequentemente associadas ao prazer visual do homem (branco e heteronormativo). Segundo Berger (1999), as mulheres são frequentemente retratadas despidas, vulneráveis e sexualmente disponíveis. Se formos mais adiante, observaremos que também são constantemente retratadas magras, torneadas, esbeltas, algo que foi constantemente questionado por Queiroz.

A brincadeira antropofágica da artista reforça o caráter convidativo das obras permitindo uma “interação sinestésica” com o público, já que o cheiro forte de doces que exalava das instalações se entrecruzava com as cores e os sabores. Essa aproximação com os espectadores enfatiza o caráter político do seu projeto, visando a uma comunicação

26 Termo que a autora toma de empréstimo de Michelle Jarman (2005) e utiliza na análise de obras de Laura Aguilar.

em tons de protesto, ainda que de forma irônica. Contrapondo a efemeridade inerente à obra, os biscoitos estampados se tornam memórias marcantes dos excessos corpóreos da artista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Elisa Queiroz, em suas obras produzidas a partir de elementos comestíveis, reforça a mensagem visual justamente por meio da escolha dos materiais. Insinuando se alimentar constantemente de guloseimas, se autorrepresenta sobre elas, seu corpo configurando o mais alto índice calórico. A ironia se faz presente como artifício essencial na desconstrução de valores culturais. Queiroz devora, provoca, se oferece ao público. Se faz de comida, mas é inatingível por fazer parte de um grande mosaico afixado na parede. Atiça a curiosidade, o desejo pela experimentação. Por vivenciar a corpulência rotineiramente — e o preconceito que a acompanha — estampa o caráter autobiográfico em seus projetos.

Representar-se a si mesma em um ato que constitui a subjetividade e a interação com a memória, a identidade, a experiência e o agenciamento resulta em protesto, posicionamento, fuga à conformidade e ao nu que propõe definições particulares do corpo feminino lançando normas específicas de visualidade. Partindo de uma “antropofagia sinestésica”, Queiroz se apropria dos códigos da arte europeia, os parodiando ao oferecer um corpo não convencional na tradição das Vênus. A artista confronta esse padrão que se articula ao pensamento clássico de beleza constituída em ordem, simetria e definição. Usa a corporeidade como provocação do dissenso, como uma luta contra a imposição de discursos hegemônicos.

Como última consideração, Queiroz deixa claro que nas obras não interessa a naturalização do seu corpo, mas a elucidação das diferenças que surgem a partir da produção de distintas imagens e ações.

REFERÊNCIAS

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERTOLOSSI, L. C. . Barroco Canibal na Arte Contemporânea Brasileira. In: BERTOLOSSI, Leonardo; BORGES, Fabiane M.; SOMMER, Michelle. (Org.). Desterros, Terreiros: Pós Cadernos 02 (Coletâneas). 1ed. Rio de Janeiro: Circuito, 2017, v. 1, p. 66-87.

BORDO, Susan. **Unbearable weight: feminism, western culture and the body**. 10th. ed. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2003.

CIRILLO, José. Free Willians: citacionismo e estética do grotesco na produção videográfica de Elisa Queiroz. **Revista Estúdio** 7. Lisboa, v. 4, n.7, p. 246-247, jan.-jun. 2013.

CLARK, Kenneth. **The nude: a study in ideal form**. New Jersey: Princeton University Press, 1956.

VIEIRA JÚNIOR, Erly. Arte para degustar. **Overmundo**, Vitória, abr. 2007. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/over-blog/arte-para-degustar>. Acesso em: 7 maio 2013.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999a.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1999b.

JARMAN, Michelle. Resisting “good imperialism”: Reading disability as radical vulnerability. **Atenea**, Mayaguez, v. 25, n. 1, p. 107-116, 2005.

JONES, Amelia. Survey: Body, splits. In: WARR, Tracey (org.). **The Artist's Body**. London: Phaydon, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles. **Da leveza**: rumo a uma civilização sem peso. São Paulo: Amarilys, 2016.

LOCKARD, Brittany. **Size matters**: imagery of the fat female body in the art of Lucian Freud, Jenny Saville, Joel-Peter Witkin, Laurie Toby Edison, Leonard Nimoy, and Laura Aguilar. 2012. 243 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Universidade do Kansas, Kansas, 2012.

MOUFFE, Chantal. **Sobre o político**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

MULVEY, Laura. **Visual and other pleasures**. New York: Palgrave, 1989.

NEAD, Lynda. **The female nude**: art, obscenity and sexuality. London: Routledge, 1992.

QUEIROZ, Elisa. **Elisa Queiroz**. [200-]. Catálogo de obras da artista não publicado. Arquivos do Processo de Criação de Elisa Queiroz disponível no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA) na Universidade Federal do Espírito Santo. 36 p.

VIEIRA JUNIOR, E. **Arte para Degustar**. OVERMUNDO, 2007. Disponível em <http://www.overmundo.com.br/overblog/arte-para-degustar>. Acesso em 13 de maio de 2021.

STEARNS, Peter. **Fat history:** bodies and beauty in the modern west. New York: NYU Press, 2002.

SCHWARTZ, Hillel. **Never Satisfied:** A Cultural History of Diets, Fantasies, and Fat. New York: Free Press/Macmillan, 1986.

Rosana Paste, eumuseu — memórias e produção

*Stela Maris Sanmartin
Rosana Paste*

CRIATIVIDADE DA VIDA CONDUZINDO À PRODUÇÃO EM ARTE

Partindo do pressuposto de que todos nós somos um museu de nossa própria existência, visto que não temos controle do DNA que carregamos, apresentamos um recorte da produção da artista pesquisadora capixaba Rosana Paste. O acesso à produção nos possibilitou o acompanhamento dos percursos criativos com seus rastros e suas pistas em forma de croquis, anotações, devaneios, na perspectiva de aproximar o que é singular no seu processo criativo e de criação. Relatamos então experiências de processos de criação e de produção de objetos de arte, e a articulação entre produção artística e teorização na criatividade. Apresentamos trechos de fala da própria artista,

relatos de experiências vividas que originaram trabalhos de arte que indiciam que arte e vida estão em constante fluxo, potencializando uma e outra com seus atravessamentos necessários para produção.

Rosana Paste nasceu e viveu em Venda Nova do Imigrante-ES até os 18 anos. Teve uma infância cheia de aventuras, de boas recordações e uma família descendente da segunda geração de imigrantes italianos, em que cultura e tradições são preservadas. Lembra de passagens marcantes em sua vida desde criança:

1970: a terra do barranco era vermelha, o pé de café era muito alto, o asfalto recém-feito era muito preto, o verde era intenso ao redor da casa de minha mãe. Tudo era novo e muito menor. A casa não tinha corredor, as distâncias eram muito curtas. Não me sentia naquele espaço. Em 1970, mudamos para a casa nova porque a BR 262 passou a menos de 11 metros de distância de nossa casa, a casa velha. Não entendia, a casa veio antes, muito antes, foi meu avô, o Ângelo, que construiu. Mas o asfalto era símbolo do desenvolvimento, era projeto de engenharia, o corte, a ferida, e se algum morador tivesse que mudar? Era isso mesmo, que mudasse. Casa de imigrante italiano, grande, alta, muitas janelas e eram azuis, com parede branca, uma varanda fresca que só pegava o sol da manhã. Embaixo da casa ficavam os bois de tão alta que era, e víamos as vacas pela greta do chão.

Luz elétrica não tinha. Água, trazíamos na bacia da bica, água fresca, direto da nascente que era láaaaa embaixo. O banheiro era a “fossa”, era assim que chamávamos. E um pequeno córrego, passava embaixo no buraco onde fazíamos nossas necessidades, dava para ver os peixinhos de dentro da fossa! O sabão, fazíamos com tripa e sebo de boi, soda cáustica e breu, a cinza do fogão dava brilho nas panelas, produtos químicos nem pensar, não tinha nem na Venda do Dante. E tudo era limpo, cheiroso, lembro-me daquele cheiro – cheiro de harmonia.

Tinha três anos quando aconteceu, ninguém me explicou, e se explicou não entendi, mas não gostava da casa nova, não queria ficar lá. Durante o dia passava, ficava. Quando chegava o final da tarde, minha mãe me levava no colo para a casa velha para dormir e, dormindo, voltava para a casa nova em seus braços. “Obrigada, mamãe!”

Trinta e sete anos após o fato, reconstituo uma sensação vivida e marcada, como meu primeiro sinal daquilo que faria para o resto de minha vida: preservar costumes, dialogar com a tradição e o contemporâneo com sensibilidade no olhar, valorizar a cultura material e imaterial – criar. Assim, como profissão escolhi o caminho das artes (PASTE, 2017, p. 53).

Nesse trecho, o relato traz a presença de memórias das experiências vividas que suscitam vontade, dão impulso e guiam-na ao destino: fazer arte. Como nos disse Ostrower (1987), criar significa reordenar o conhecido em formas novas e a criação em arte, operações criativas por meio das diferentes matérias e linguagens para originar a criação em arte.

A criatividade artística permite imaginar o que não existe ou ressignificar o existente, dizer o que queremos do mundo por meio das diferentes linguagens poéticas. O acesso aos processos e à produção possibilita acompanhar percursos criativos por meio dos registros de processo na perspectiva de aproximar o que é singular nos processos de criação.

Relatamos então experiências de processos criativos e de produção de objetos de arte, a articulação entre o pensar e fazer, entre a produção artística e a teorização na criatividade.

DA GEOGRAFIA GENÉTICA AO *EUMUSEU* ROSANA PASTE

Em 2013/2014, a artista produz o catálogo da exposição lançada e inaugurada em 8 de maio de 2014 na Galeria de Arte Contemporânea

Matias Brotas, Vitória, ES *eumuseu rosana paste*, considerando a passagem do visual ao verbal e vice-versa, como uma transmissão do movimento em fluxo. Por que *eumuseu rosana paste*? Nas palavras da própria artista:

Em 2002, iniciamos um projeto de escultura que se chama Geografia Genética. O projeto consiste em fotografar três gerações de uma mesma família sempre de amigos, ou seja, avô-pai-neto ou avó-mãe-neta. As fotos são das mesmas partes dos corpos onde a pele fica em evidência, uma mostragem da ação do tempo naquele espaço/corpo e naquele corpo/tempo. O nome Geografia Genética é pensar o corpo como uma geografia que se modifica a cada tempo passado e, genética por criar possibilidades de leitura neste espaço/corpo que não são exatas, visto que podemos ter semelhanças com descendentes que nem sequer conhecemos, o DNA como matéria imaterial, sem controle, sempre em processo. Naquele ano, as fotos foram projetadas sobre uma escultura de pele de coelho e ferro. Considerei, desde então, que o trabalho exposto estava iniciando, que o processo de pensar e construí-lo deveria ser aprofundado, multiplicado, transformado (PASTE, 2015, p. 18).

Para a produção do livro/exposição, desde sua origem em 2012, estava claro que precisava criar um coletivo de forças e potencializar o projeto com alguns profissionais: designer gráfico, fotógrafo e um escritor de texto. Para ela os três profissionais teriam que exercer seu trabalho num campo ampliado de suas funções. O escritor não poderia ser um ditador criando para o fruidor da arte somente uma leitura como o fazem os críticos de arte, historiadores, curadores; o fotógrafo teria que ser um cúmplice do artista para captar flagrantes silenciosos; e o designer gráfico devia ter a sensibilidade para cortar e montar os registros fotográficos e os textos, criando novos territórios e multiplicidades interpretativas dos trabalhos e dos processos.

Segundo Gilbert Simondon (2012) *apud* BASBAUM, 2007, p.152), caracteriza-se como transdução:

[...] transdução denota um processo [...] em que uma atividade se coloca gradualmente em movimento, propagando-se na área em que opera. Cada região [...] serve para constituir a próxima em tal extensão que no mesmo momento em que esta estruturação é efetuada existe uma modificação progressiva acontecendo em associação com ela. [...] O processo transdutivo é uma individuação em progresso. [...] Os termos últimos em que o processo transdutivo finalmente chega não preexistem ao processo.

Seu texto nos remete à própria essência do processo criativo, um fluxo em permanente movimento. Possibilita também caracterizar o trabalho de arte, o pensar e agir como processos que geram resultados, que geram processos, infinitamente. É como se o tempo escapasse por uma linha de fuga, encontrando vida própria a cada olhar, a cada fruição que move o criador, desperta, lança índices para novos (re) começos. E assim constitui-se o Coletivo: Rosana Paste a propositora, Taiza Ammar Beleza a designer gráfica, Jocimar Nalesso o fotógrafo e Lobo Pasolini o escritor, responsável pelos processos/resultados, pelo fluxo criativo que originou o trabalho *eumuseu rosana paste*.

O projeto Geografia Genética ficou em assentamento²⁷ durante esses anos e, nesse tempo de maturação, os “erros” são facilmente perceptíveis e, caso eles aconteçam, é necessário repensar, refazer e, às vezes, modificar, para que o projeto tome forma.

27 Rosana Paste esclarece que o termo “assentamento”, nesse contexto, indica que, em seu processo, qualquer ideia para produção de um objeto de arte passa por um longo período de pensar e, na maioria das vezes, somente rascunho, projeto, desenho, cálculo, risco e assim vai sedimentando, tomando forma, tomando corpo até chegar à construção final, e assim compreende e adquire o conhecimento necessário para prosseguir.

Nos processos criativos os “assentamentos” como denominado pela autora são os momentos de intervalo necessários para chegar à ideia de um novo trabalho a ser realizado. Esse “entretempo” entre um trabalho e outro ou entre o início do processo de criação e a concretização do trabalho propriamente dito é a etapa denominada de “incubação”. A incubação caracteriza-se pelo trabalho inconsciente, sem o domínio/controle do ego, espaço para reordenar e/ou articular os elementos internos que culminam no *insight* ou na boa ideia de solução.

Por sua vez, os erros são importantes e considerados como parte integrante dos processos criativos, pois indicam novas possibilidades para prosseguir. Torre (1993) apresenta quatro direções semânticas do erro: efeito destrutivo, distorcionador, mas também construtivo e criativo. Enquanto as duas primeiras concebem o erro como resultado e o caracterizam como destrutivos, as duas últimas assumem seu efeito construtivo e criativo inscrevendo o erro na dimensão do processo.

O retorno à Geografia Genética foi inevitável, pois Rosana precisava conduzir a uma espécie de lugar entre o dentro e o fora para que a conexão interior/exterior fizesse sentido para a produção da nova série de esculturas. Nesse retorno, o trabalho com 12 anos de existência adquiriu formas mais objetivas: não precisava mais fotografar famílias de amigos e a ação do tempo naquele espaço/corpo. Bastava registrar sua história, bastava ser ela mesma, bastava ser o que conseguia ser, bastava sua cartografia, corpos sem órgãos carregados de suas genéticas. E a pesquisa ganhou força com o registro fotográfico de sua família: Daniel, seu filho, ela e Dona Jove, sua mãe.

Possibilidades infinitas foram surgindo, a partir dos primeiros registros fotográficos amadores, feitos pela própria artista. A artista começa pelo mapeamento da pele de Dona Jove, pois o tempo naquele espaço/corpo era mais revelador, mais escultórico, mais sincero. A cada registro, uma grata surpresa da estética que procurava, pois, como nos mostra Pasolini (2014, p. 24)

O corpo humano é uma escultura à mercê do tempo e da genética. Ele cresce, se expande, adquire marcas, colorações e, por fim, encolhe. Como escultura é topografia, uma paisagem de relevos, cavidades, rios, plantas, minerais. É uma mostra da terra (geo) cujo destino é amplamente determinado por genes (origem). A ação artística pode interferir nesse destino pré-traçado, reterritorializando o corpo e ao mesmo tempo dialogando com a sua genética, fonte de história e o cinzel que realiza essa escultura lenta, mas que progride inexoravelmente.

Esses corpos que se tornam matéria-prima para as esculturas passam a ser uma proposição artística inesgotável à medida que o registro feito naquele dia, naquele espaço/corpo, não é mais o mesmo hoje, nem o será amanhã. A ação artística, nesse caso, cria novos territórios, em que o corpo em seu tempo e espaço transgride sua forma de existência.

Para além desse mapeamento fotográfico, Rosana busca na pele de Dona Jove linhas que o tempo esculpe transformando em desenhos. Queria as linhas do cotovelo e, por várias vezes, desenhou sobre a pele e depois fotografou. Outra tentativa foi primeiro fotografar para, em seguida, desenhar, escolhendo e destacando linhas em detrimento de outras. De uma maneira ou de outra, seu objetivo final era tatuar essas linhas do cotovelo de Dona Jove no seu próprio cotovelo.

Figura 1 – Rosana Paste, série Geografia Genética, 2014



Fonte: Paste (2014, p. 25 a 29).

Durante meses, não encontrou um resultado estético que lhe agradasse. No entanto, cito uma fala que descreve o *insight*:

Num dia desses, em que ficamos quase neuróticos de tanto pensar, e, em seguida, o pensamento de tão cansado lhe dá uma resposta, achei o desenho que queria copiar da Geografia Genética

de minha mãe: uma marca na perna que a acompanha há muitos anos, adquirida pela ação de uma circulação deficiente do sangue e a entrada de um espinho na pele. Pronto, naquele momento, percebi que a desterritorialização do corpo estava em processo para ser reterritorializado como de produção artística (PASTE, 2014, 67).

Figura 2 – Rosana Paste, série Geografia Genética, 2014



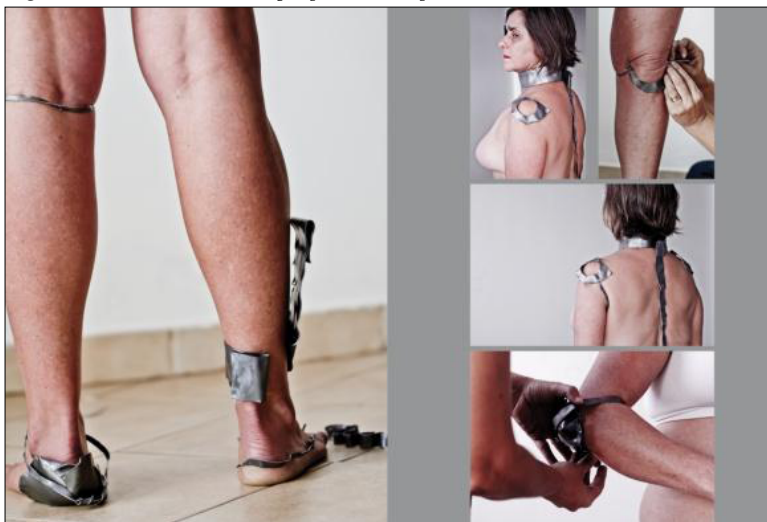
Fonte: Paste (2014, p. 36 a 37).

Figura 3 – Rosana Paste, série Geografia Genética, 2014



Fonte: Paste (2014, p. 92 a 93).

Figura 4 – Rosana Paste, *O que pode um corpo*, 2013





Fonte: Paste (2014, p. 8 a 11).

A artista relata que, logo nos primeiros encontros com a discussão da proposição sobre Geografia Genética, Pasolini traz o conceito do “*eumuseu*”, em que, na verdade, somos todos guardadores em primeiro lugar de uma genética — DNA —, mistura de famílias descendentes, forma esta que não escolhemos para existir, mas sim nos foi dada. Nessa linha de pensamento, guardamos, o tempo inteiro, objetos materiais e imateriais de uma vida ou de gerações já vividas, e registramos em nossas memórias os nossos feitos, nossos trabalhos, nossa vida social, nossos afetos, nosso tempo em nosso espaço provocando desvio, transformações e desarticulações dessas histórias que não são mais somente uma, e sim agenciamentos, arranjos e recombinações. Assim a Geografia Genética reterritorializa no espaço do “*eumuseu*” de DoNA Rosana, entendendo o projeto como um fluxo e um coletivo de forças em constante mutação. Para Deleuze e Guattari (2011, p. 13-14)

[...] segundo o veredito nietzschiano, você não conhecerá nada por conceitos se você não os tiver de início criado, isto é,

construído numa intuição que lhes é própria: um campo, um plano, um solo, que não se confunde com eles, mas que abriga seus germes e os personagens que os cultivam [...] criar conceitos é ao menos fazer algo [...].

Se para Deleuze e Guattari (2011, p. 11) “[...] as ciências, as artes, as filosofias são igualmente criadoras, mesmo se compete apenas à filosofia criar conceitos no sentido estrito [...]”, nos percebemos num campo aberto para exploração, no processo contemporâneo de criação de arte. A matéria-prima para esse trabalho foi consensual: o corpo “eumuseu” passa a ser o desenvolvimento do tema Geografia Genética, a partir do corpo da artista, e o efeito do tempo é o dado biográfico como terreno de exploração artística.

Como proponente, Rosana convidou o coletivo para que num dos encontros realizassem uma performance com o título “O que pode um corpo”, em que a artista ofereceria seu corpo a Lobo, Taiza e Joci-mar para que, com uma lona de chumbo e tesouras, criassem formas, contraformas, modelagens, alegorias, amarrações... e assim aconteceu.

Descrever a ação não é possível, mas além do visual segue o texto “Arte e/é ritual” (PASOLINI, 2014, p. 7), que, como definimos antes, nos parece uma transdução do ato.

Era uma tarde de sol ameno, que entrava suavemente pelo apartamento de DoNA Rosana Paste. O apartamento fica no alto, com uma vista privilegiada sobre o Canal de Camburi e a zona norte da cidade. Rosana nos esperava em casa como uma sacerdotisa pagã que prepara um ritual, um ritual onde o corpo da artista, peça central de sua obra, seria ofertado como material para ser manuseado, manipulado e reterritorializado como parte de uma performance registrada para esse livro.

A performance privada/registrada não foi ensaiada. Serviu como um momento em que os membros do coletivo se encontraram para criar uma aproximação de corpos tendo o corpo de Rosana

como eixo principal. Como material tínhamos em mão placas de chumbo para serem moldadas em torno do corpo de Rosana. O chumbo é um material recorrente na obra de Rosana. Ele sintetiza poéticas que ela desenvolve no campo sensorial, onde polaridades táteis são usadas em construções contrastantes.

O chumbo é pesado, mas maleável. Pode ser cortado com tesoura e usado quase como um papel, que foi o que o grupo (Lobo, Taiza e Jocimar) se pôs a fazer quando reunido em torno de Rosana, naquele ponto completamente material humano.

O ritual começou com o corpo de Rosana, que se colocou seminua para ser estudada antes de ser revestida com as peças de chumbo confeccionadas a partir da chapa matriz. Lobo e Taiza se ocuparam com o chumbo enquanto Jocimar fez o registro fotográfico. Os que trabalhavam com o chumbo tiveram a liberdade de fazer o que queriam com o material e usá-lo para interagir com o corpo da artista.

O trabalho começou de uma forma descontraída, improvisada, mas não foi preciso muito tempo para que ele adquirisse um ritmo e começasse a se direcionar. Aos poucos, formas e adereços de chumbo transformaram o corpo de Rosana em outra criatura, uma deusa grega, Nefertiti, mãe-terra, Vênus, Madonna. Seus contornos foram realçados com o metal e seu corpo adquiriu uma força nova.

Nessas horas que o trabalho durou algo mais foi esculpido, algo imaterial, que é o êxtase da intimidade, do contato de pele. Foi através desse ritual que o trabalho desse livro se concatenou. Como um ímã, ele aglutinou as ideias que haviam nos meses anteriores se formado durante o processo de pensamento sobre o projeto. Ao final da sessão, todos estavam em estado de graça. Uma felicidade serena se apossou dos participantes, uma leveza que, paradoxalmente, foi mediada pelo chumbo. Principalmente para Rosana, o momento foi como um ritual de bênção, um batismo da obra em andamento, uma crisma pagã da artista.

Com a performance, é possível revelar a intimidade e os sentimentos do processo de criativo do coletivo, as condições em que os trabalhos foram criados, os percursos e os agenciamentos que fizeram com que seguisse seu fluxo processual na criação da obra de arte, que é singular. Experiência bem traduzida por Deleuze e Guattari (2011, p. 17) “Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados”.

Mesmo que cada elemento do grupo se mantivesse em uma função, todos foram contaminados pela multiplicidade num ato rizomático²⁸ de criação, cada gesto se completava com o do outro, a fala deu lugar ao pensamento que se tornou coletivo, e como dobras foram erguendo camadas sedimentadas de uma inteligência criadora.

Nesse sentido, a fronteira entre imagem e texto é diluída e, em vez de o texto assumir seu papel de reação à produção de arte, se apresenta engajado em outro modo de escrita, enfatizando sua atualidade e pertencimento ao presente, ao tempo real da produção. Frente a essa proposição, trazemos Ricardo Basbaum, que defende que (2013, p. 44):

[...] o trabalho de arte, em toda sua materialidade, exercita plenamente a capacidade de funcionar como ponto de atração, um centro transitório que reordena tudo a sua volta; esta potência de atração é resultado do campo sensorial criado pelo trabalho, do padrão sensível de pensamento que se dá com a intervenção; assim, esse campo sensorial é inseparável da rede conceitual que o coloca em ação e que agora se vê forçada a reconfigurar suas conexões. Assim, o tipo de escrita que podemos chamar de

28 Segundo Paste, Deleuze e Guattari se apropriaram do termo rizoma oriundo da biologia e transformaram em conceito na filosofia. Defendem que o conhecimento não é nem se dá pelo modelo arbóreo, mas rizomático (PASTE, 2017)

prospectiva fabrica estrategicamente um sentido de atualidade que designa e desenha a intervenção proposta.

O projeto “*eumuseu rosana paste*” foi construído com a premissa de uma reterritorialização da produção da artista a partir de uma leitura da presença do corpo em sua produção, mas não termina com esses trabalhos aqui apresentados.

Para apresentar mais trabalhos da artista, fizemos um recorte da produção de 27 anos de trabalho no campo das artes e construímos uma leitura aberta com textos e imagens sobre a poética plástica da artista capixaba.

VIDA E TRABALHO: HISTÓRIAS NA/DA ILHA

Aquilo que foi produzido na década de 1990 permanece em fluxo nas zonas territoriais da artista, mas iniciaremos novamente a reflexão sobre a produção do período entrelaçando arte e vida.

No dia 27 de setembro de 1992 se forma no curso de Artes Plásticas, com habilitação específica nas áreas de escultura e fotografia, mas com conhecimento em gravura, papel artesanal, estamperia, desenho, teatro, couro, joalheria, entre outras, o que lhe proporcionou ampliar seu leque de possibilidades de trabalho. No dia 3 de outubro de 1992, seu pai, Severino Paste, com 62 anos de idade, sofreu um acidente de carro e veio a falecer. Antes do ocorrido, Rosana havia passado um dia juntos fazendo planos de trabalho. Ele, agricultor, durante toda a sua vida, estava cansado e queria montar uma marcenaria para ter outra fonte de renda. Combinaram que começariam a construir bancos de madeira, como os tradicionais em casas de descendentes de italianos, e ela faria a ponte para a distribuição no comércio de Vitória. Um planejamento que daria um norte para sua vida, uma vez que, recém-formada, estava sem perspectiva de trabalho fixo e afetivamente poderia se reaproximar de sua história, do seu lócus. Em suas palavras:

É indescritível a sensação de desespero do qual fui tomada naquele momento. Mas o tempo foi passando e naquele mesmo ano abri concurso para professor substituto de escultura no Centro de Artes da UFES. Fiz a prova, passei, o que estabilizou o desespero de me ver frustrada num projeto que tanto sonhei realizar (PASTE, 2017, p.98).

Esse é outro episódio de vida que trará elementos para a construção de sua poética. Durante todo o período de faculdade, Rosana teve um parceiro de vida e arte, Marco Antonio Rocha de Oliveira (1963-1993), o Mac. Viveram todas as intensidades, alegrias, frustrações, projetos, exposições, performances que a juventude proporciona, juntos. Ela era sua memória e ele a dela, sempre se incluíam, eram inseparáveis e tinham um projeto maior de vida: ter um filho. Queriam juntar a genética, independentemente de constituir uma família no sentido tradicional, e estavam trabalhando para viabilizar o sonho quando, no dia 12 de outubro de 1993, após uma reunião que teve com seu pai, Nélcio de Oliveira, para discutirem uma possibilidade de empreender numa loja de molduras, Mac sofreu um acidente de carro fatal.

Mais uma vez, inviabiliza-se um projeto que a envolvia afetivamente, além de perder seu parceiro de vida e de arte. Em suas palavras:

Posso afirmar que “fiquei sem chão”, mas como nos ensina Deleuze e Guattari, o território havia sido completamente abalado e precisava de uma linha de fuga para reterritorializar e seguir em frente. Nesse mesmo ano, 1993, abre vaga para concurso de professor de escultura, agora não mais substituto e sim contratado para assumir a cadeira de escultura no Centro de Artes da UFES. Preparei-me, mesmo com a intensidade das perdas, achando que já era uma perdedora. Passei no concurso onde ministro a disciplina até hoje. Mas as questões da afetividade e do meu novo território estavam confusas e precisava tomar um novo rumo.

Sempre atuei na perspectiva de que arte e vida não têm fronteiras, mesmo que a maturidade naquele momento não fosse tão evidente. Primeira atitude foi mudar o visual, cortei meu cabelo que há anos mantinha comprido. Busquei entender e ter pertencimento da geografia, sim morava em Vitória e aqui permaneceria constituindo minha carreira. Fui ao encontro dos ambientes que me confortavam: o mangue porque é onde a água do mar se regenera, se limpa, tem o papel de purificar e devolver com generosidade a vida. O mar porque é onde encontro o horizonte, onde fico miudinha em relação ao que é o planeta terra, e aí me fortaleço. Assim nasceu “A ilha” (PASTE, 2017, p.78).

Figura 5 – Rosana Paste, A ilha, 1994, chumbo, madeira de mangue, sururu da praia, cabelo de Rosana



Fonte: Paste (2014, p. 21).

Reterritorializa, por meio da arte, ressignificando uma passagem de sua vida, eternizando assim com o chumbo os três elementos que a representavam: cabelo, madeira do mangue e conchas de sururu da praia. Uma escultura que vive sem precisar de explicação, pois, no mínimo para o fruidor de arte, tornam-se indagadores materiais tão díspares, juntos. Encontramos nos escritos de Cecília

de Almeida Salles (2011, p. 44) aporte para esses procedimentos na construção do trabalho artístico:

Não se pode limitar o conceito de processo com tendências, neste contexto de uma obra específica, a um grande *insight* inicial. Se assim fosse visto, o processo de criação seria um percurso quase mecânico de concretização de uma grande ideia que surge no começo do processo. No contato com diferentes percursos criativos, percebe-se que a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros. Portanto, longe de linearidades, o que se percebe é uma rede de tendências que se inter-relacionam.

No processo de criação/elaboração da escultura, o que Rosana denomina “assentamento” se deu ao longo de três anos de histórias de vida concretizados num material, por meio da articulação dos seus pensamentos com suas práticas. A produção artística requer esse exercício reflexivo na e sobre a prática, bem como a interlocução com outros. Esse trabalho foi produzido na universidade, o que propiciou encontros e trocas com alunos, reafirmando que, no ambiente universitário, é possível executar projetos experimentais, vanguardistas, em que se compartilham saberes, dúvidas e ao mesmo tempo se cresce no plano comum com a multiplicidade e com o heterogêneo, nesse fluxo de vários pensamentos e de visões diferentes.

Figura 6 – Rosana Paste – calcinha de bolinha, 1989. Desfile da marca Canibais



Fonte: Paste (2014, p. 60 a 63).

Figura 7 – Rosana Paste - Calcinha para noite de núpcias, 1954/2011, tecido, bordado, chumbo 61 x 87 cm



Fonte: Paste (2014, p. 60 a 63).

Outra escultura que muito revela sua processualidade criando mecanismos próprios para sua construção é “Calcinha para noite de núpcias”. Tempo e espaço são ressignificados, uma vez que, ao encontrar a calcinha numa gaveta da máquina de costura de sua mãe, potencializa a memória de vida e a (re)contextualiza em sua produção artística. O texto a seguir, publicado no livro “eumuseu rosana paste” (PASOLINI, 2014, p.62) cria a transdução de todo o processo de construção, suas camadas e sobreposições:

A cronologia genética de uma calcinha para noite de núpcias

1954: Neste ano nasce uma calcinha cor de rosa com bordados azuis para ser usada na lua de mel de Justina Faustina Ventorim Paste e Severino Paste. Foi feita pela própria Dona Jove em tecido de algodão. A lua de mel logo foi seguida por uma gravidez, e a calcinha de núpcias ficou pequena para Dona Jove. A peça então virou um artigo de museu pessoal, guardada como lembrança do casamento.

1967: Nasce Rosana Lucia Paste em Venda Nova do Imigrante (ES). Ela é a sétima filha do casale uma sucessão de filhos que acidentalmente preservou por décadas até o presente tempo a calcinha de noite de núpcias.

1989: DoNA Rosana é registrada em foto usando uma calcinha de bolinhas durante um desfile de modas da marca Canibais, no ateliê da grife na Prainha em Vila Velha. Esse registro provavelmente capta um momento em que a calcinha se torna um motivo de interesse artístico para DoNA Rosana.

2010: Em uma tarde ociosa na casa de sua mãe em Venda Nova, uma dessas tardes em que vasculhamos o museu da família, DoNA Rosana se deparou com a calcinha de noite de núpcias. Sem saber do que se tratava, perguntou a sua mãe como podia uma calcinha com a aparência tão antiga estar tão conservada. Dona Jove

contou a história, inspirando DoNA Rosana a elevar o acessório de lua de mel ao status de objeto de arte.

2011: Calcinha para noite de núpcias ganha versão de chumbo e é exibida junto com sua réplica de metal na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES.

Para além da produção prática, acreditamos ser de fundamental importância a produção teórica que promove a pesquisa, descoberta de novos conhecimentos, invenção de novas técnicas e criação de novas realidades. Entendemos que o texto não enfraquece, desqualifica ou explica o objeto de arte. Nossa experiência nos mostra o contrário, aquilo que era um processo histórico afetivo tornou-se um texto poético construído após a obra.

A primeira vez que “Calcinha para noite de núpcias” foi exposta, o texto não existia, a obra falava por si, seu território de existência era passível de compreensão somente pelo visual: parte da escultura apresenta material estranho para ser uma calcinha, o chumbo, a outra calcinha de tecido mostra visivelmente características de um tempo e espaço de décadas anteriores. Mas para nós o que interessa é que cada espectador crie suas próprias leituras e interpretações.

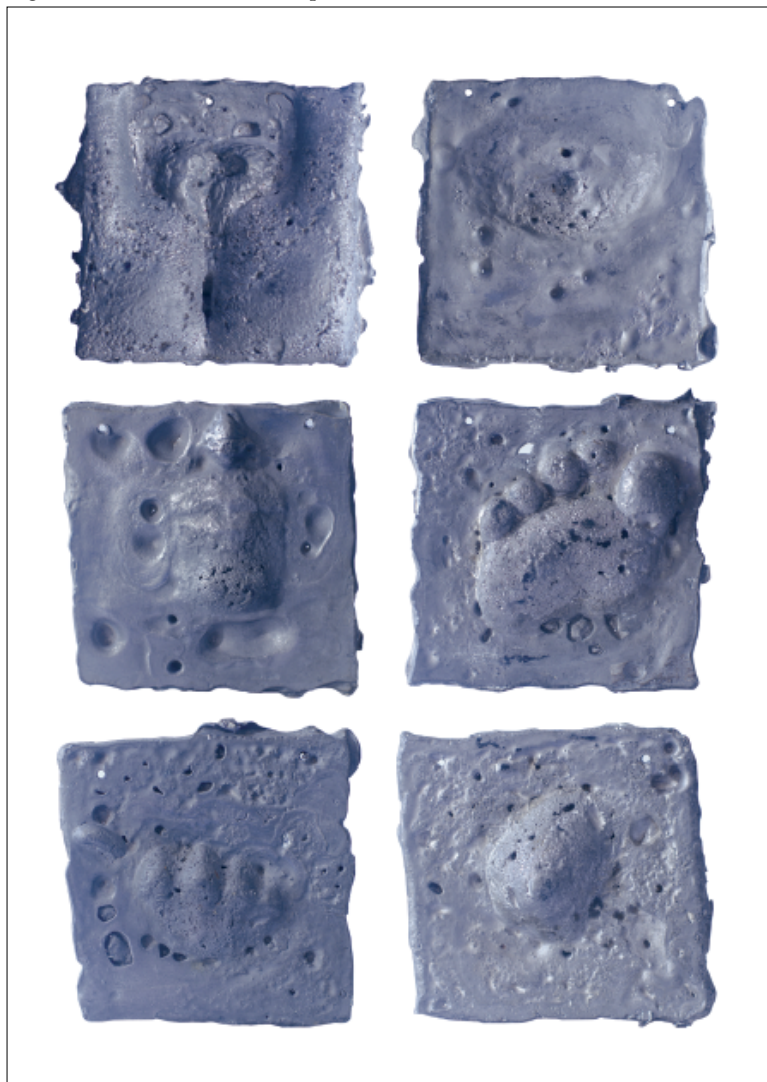
O trabalho “Calcinha para noite de núpcias” foi elaborado, executado e participou de uma exposição coletiva dentro do ambiente universitário. As discussões acerca de sua construção foram coletivizadas aos alunos e foi evidente a contaminação que promoveu uns nos outros. No tempo de sua feitura, muitos alunos descobriram objetos preciosos de suas arqueologias pessoais que resultaram em objetos de arte, despertando suas cartografias, como processo criativo na construção de suas linguagens, se perceberem em pertencimento com suas histórias de vida e a transdução para a arte. Assim, o trabalho prático se potencializa e a pesquisa teórica/conceitual é criativa, poética e singular. O cineasta Andrei Tarkovisk (2010, p.43) poetiza sobre a necessidade de o artista interagir com as pessoas. Ele nos escreve:

[...] simplesmente não posso acreditar que o artista seja capaz de trabalhar apenas para dar expressão a suas próprias ideias e sentimentos, os quais não tem sentido a menos que encontrem uma resposta. [...] Tal artista é capaz de perceber as características que regem a organização poética da existência. Ele é capaz de ir além dos limites da lógica linear, para poder exprimir a verdade e a complexidade profundas das ligações imponderáveis e dos fenômenos ocultos da vida. Sem tal percepção, até mesmo uma obra que pretenda ser verdadeira para com a vida parecerá artificialmente uniforme e simplista. Um artista pode alcançar a ilusão de uma realidade exterior, e obter efeitos cuja naturalidade os faça em tudo semelhantes à vida, mas isto será ainda muito diferente de examinar a vida que está sob a sua superfície.

Seguimos com narrativas de trabalhos publicados no livro “*eumu-seu rosana paste*”. Rosana, como professora de escultura, trabalha com possibilidades técnicas seculares que, ao seu ver, são necessárias para o desenvolvimento do raciocínio nessa área, dando condições para que cada aluno crie seu contexto e ressignifique a utilização delas. A partir de propostas desenvolvidas com alunos de escultura nasce “o corpo” realizado em 1998, que se constitui de sete peças em chumbo fundido em que decalca seu corpo direto na superfície mole do gesso. A seguir, lê-se a descrição da artista sobre o processo de execução da escultura:

No processo formal da escultura, modelamos no barro, fazemos a forma em gesso e, após, a fundição que é a etapa final. No caso dessa escultura meu corpo é a modelagem, ou melhor, o modelo que imprime com sua força diretamente no gesso. Após essa etapa, derramei o chumbo sobre elas criando os autorrelevos (PASTE, 2015, p. 12).

Figura 8 – Rosana Paste, O corpo, 1998, chumbo fundido 20 x 20 cm



Fonte: Paste (2014, p. 22).

Nessa escultura, estão representados a vulva, o peito, o rosto, o pé, a mão, o cotovelo, faltando aqui o tornozelo, partes do corpo com relevos anatômicos que facilitam sua captura. Mais uma vez, a

artista relata que a produção do trabalho foi feita no galpão de escultura da Ufes, onde ministra aulas e compartilhou o processo de criação com seus alunos.

Nesse compartilhamento, sinto que sou ajudada por eles a organizar meu pensamento, meu processo de criação, podendo assim sistematizar e transmitir melhor os conteúdos pertinentes à disciplina de escultura. O artista em seu ateliê tem todos esses conhecimentos organizados de forma subjetiva, e o professor deve racionalizar o processo, a ideia, uma vez que contribui na constituição de resultados estéticos de cada aluno. São com essas dobras que construímos nossos repertórios. Onde começa a artista e onde finda a professora não é mensurado, as intensidades se misturam e se atravessam (PASTE, 2017, 30).

Nas narrativas dos processos de construção dos trabalhos, procuramos descrever rastros dos fragmentos de sensações vividas, na expectativa de constituir novas formações de subjetividades. Nos apoiamos em Deleuze e Guattari (2011, p. 49), quando escrevem:

No plano de consistência, um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude: isto é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afectos e movimentos locais, velocidades diferenciais.

Nesse sentido, a criação de novas subjetividades só é possível se cada apreciador criar seu sobrevoos, percebendo que a obra é um campo aberto, sua interação é corpórea e mental.

Como parte de mais um projeto de arte que se manifesta em vários materiais e reafirmando que o tempo e o espaço para a

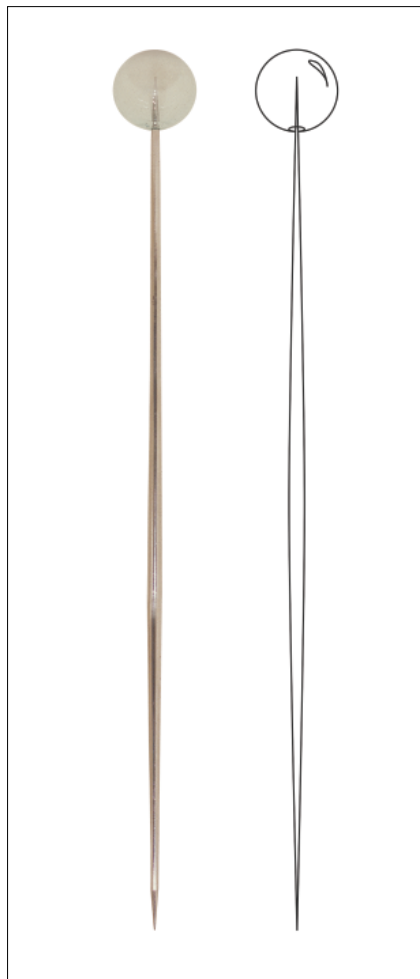
construção da obra são um fluxo descontínuo, mas permanente, narramos o processo de como se iniciou a escultura sem título a seguir, e seus desdobramentos que ainda estão acontecendo.

Desde 1998, a produção de Rosana Paste vem ganhando novos suportes e diferentes materialidades. As peças cresceram, as formas se tornaram mais evidentes e atuavam no mesmo espaço que habitamos por sua escala arquitetônica. Foram eliminadas as marcas de um fazer artesanal e a indeterminação da matéria nas peças, agora elaboradas com ferro e aço inox, tendo as esculturas ganhado elementos mais estáveis e regulares.

Em 2000, após receber convite para expor na Galeria Baró Senna, em São Paulo, continuou com a série de trabalhos iniciada em 1998: ferro e aço inox torneados com dimensões arquitetônicas ou corpóreas.

A escultura a seguir tem 5 metros e 40 centímetros de altura, diâmetro variado em aço inox torneado, em uma de suas pontas há uma bola fabricada artesanalmente com sopro no vidro. Como uma linha que corta o espaço, os materiais se chocam entre a fragilidade do vidro artesanal e a ponta de aço inox industrialmente construídas que o penetra e o remete ao instante em que furamos uma bolha de sabão, ato potente na memória comum.

Figura 9 – Rosana Paste, Sem título, 2002, aço inox e vidro, 540 cm



Fonte: Paste (2014, p. 70).

Como desenho e como escultura, a escultura apresenta-se gráfica, não restando ruídos em sua construção. Após a exposição em São Paulo, a escultura fez parte, com outras peças, da exposição “Quase mesa, quase prata, quase tudo”, na Galeria de Arte Espaço Universitário, em Vitória, 2002.

Figura 10 – Rosana Paste, Dorso Rosana, 2004, vinil adesivo, 250 x 200 cm



Fonte: Paste (2014, p. 71).

Em 2003, foi contemplada pela Lei Rubem Braga da Prefeitura Municipal de Vitória, lei de incentivo, por meio de bônus, às diversas áreas das artes, cinema, música, teatro, dança e filatelia, para a

impressão do catálogo bilingue “rosana paste”. Com texto crítico “Presente perfurado”, de Tiago Mesquita, filósofo e crítico de arte de São Paulo, e projeto gráfico e edição de imagens de Taiza Ammar Beleza, se configura com recorte não linear da produção da artista, apenas com o que até então se apresentava mais significativo. Diferente do livro “*eumuseu rosana paste*” de 2014, não foi evidenciada a processualidade, mas o produto final das esculturas realizadas. O lançamento do catálogo “rosana paste” foi na Galeria Virgínia Tamanini, Vitória/ES, como parte da exposição “entre mim e você” em junho de 2005. A escultura sem título apresentada anteriormente foi capa do referido catálogo, e como sua presença na produção de Rosana ainda não havia se esgotado, decidiu tatuá-la em seu corpo, como parte de um *happening* que faria no vernissage.

E assim o fiz. Ao sair do tatuador, fui à Galeria Virgínia Tamanini para que a foto fosse feita no mesmo local que seria exposta. A escolha de tatuar o desenho da escultura no dorso é pelo fato de ser um espaço garantido de estabilidade e longilíneo, como uma coluna vertebral (PASTE, 2015, p. 10).

A fotografia feita por Taiza Ammar, reproduzida em vinil adesivo com 250 x 200 cm, saía do chão e alcançava o teto, dando a impressão que a parede havia sido revestida pelos tacos do chão da galeria. Da mesma forma que a escultura originalmente cria um diálogo com a arquitetura, a fotografia, por sua dimensão acima dos padrões, sai da escala corpórea e ganha a escala arquitetônica.

Figura 11 – Rosana Paste, Múltiplos, 2004, tatuagem temporária, pele, 7 x 3 cm



Fonte: Paste (2014, p. 73).

O *happening* aconteceu da seguinte forma: imprimiu-se o desenho da escultura num formato de 0,7 x 0,3 cm utilizando um plástico adesivo que adere à pele. Qualquer pessoa que quisesse participar poderia ser tatuada, essa tatuagem sobreviveria por até três dias. O fruidor participante seria, a partir da adesivagem, seu múltiplo. Foram mais de cem pessoas que saíram da exposição tatuadas, conforme registros fotográficos, e todos, mesmo que efemeramente, múltiplos da artista.

O convite ao fruidor da exposição para se deixar afetar pelo trabalho em exposição, ao receber uma tatuagem efêmera, nos leva a

pensar nos conceitos filosóficos: perceptos e afectos. Deleuze e Guattari (2010, p.193) defendem a ideia de que

[...] a arte conserva e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si (*quid júris?*), embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais (*quid facti?*), pedra, tela, cor química, etc.

Para eles, um quadro pintado há 5 mil anos se conserva por si e não depende de quem viveu aquele tempo “[...] o que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193). Aqueles que se deixaram contaminar pela ação da artista que tatuava seus corpos se tornando seus múltiplos transformaram-se em um objeto de arte por alguns instantes ou por alguns dias. A tatuagem disparou sensações nesses corpos e nessas mentes indizíveis e indescrevíveis, o que para os filósofos é:

Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmo e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p 193, 194)

Os autores seguem afirmando que o maior desafio para o artista é criar o bloco de sensações e fazer com que “se mantenha de pé sozinho”, ou seja, que seu objeto de arte ou sua proposição artística seja potente o suficiente para viver sem a presença de quem o criou.

Contudo, como podemos utilizar tais conceitos se o trabalho proposto foi um *happening* com duração de horas, ou no máximo dias? Deleuze e Guattari (2010, p. 197) afirmam que:

O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto. Mesmo que o material só durasse alguns segundos, daria a sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com esta curta duração. Enquanto dura o material, é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses mesmos momentos. A sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. [...] É o afecto que é metálico, cristalino, pétreo, etc..., e a sensação não é colorida, ela é colorante, como diz Cezanne.

Na condição de proponente do *happening* com a ação de multiplicar um objeto de arte em que o corpo é o suporte vivo, singular, com seus perceptos e afectos, a artista contaminou e foi contaminada na perspectiva do trabalho em processo, em fluxo, em movimento. Não sendo mais possível reconhecer os territórios por onde habitou, o objeto de arte existiu “em si”.

E o projeto não parou nessa ação. Todos os trabalhos que criou com a extensão de serem múltiplos foram projetados para sete peças. O *happening* foi determinante para que transformasse a tatuagem em seu dorso num múltiplo, ou seja, seu dorso foi a “prova do artista”, indo em busca de pessoas que quisessem participar do projeto. A nova proposta foi para que a tatuagem não fosse mais efêmera, mas realizada em sua técnica formal de existência, num tatuador profissional, para sobreviver por toda a vida. A artista criou um “regimento interno” para realizar a tatuagem:

1 - a pessoa que quiser se tatuar tem que ter uma relação de afeto e intimidade com a artista; a partir do momento que receber a tatuagem, vou considerá-la meu múltiplo.

2- a tatuagem só poderá ser feita com a minha presença e com a tatuadora Vanessa Baliana.

3 - custeio os gastos com a tatuadora.

4 - a parte do corpo que receberá a tatuagem e seu tamanho é de livre escolha de quem receber o desenho (PASTE, 2014, p. 74 E 75).

Nos anos de 2005 e 2006, a artista conseguiu realizar o múltiplo em três pessoas: Marcel Dadalto, Tati Rabelo e Lucélia Zanborline, e todos os participantes preencheram os pré-requisitos do regimento interno do trabalho. Ressaltamos que a criação de um tratado para que a tatuagem exista não está no âmbito do aprisionamento dos corpos, mas sim na dimensão poética da existência de um objeto de arte.

“Works in process” são três múltiplos realizados até hoje, setembro de 2015. Um trabalho que extrapola a linearidade de tempo/espço de existência, estando vivo e pulsante. A qualquer momento, ele volta para sua materialidade: corpo tatuado. “DoNA Rosana se multiplica nos corpos de seus colaboradores com decalques temporários e 7 tatuagens permanentes, partes de um processo de multiplicação ainda em progresso. (PASOLINI, 2014, p. 75)

Figura 12 – Rosana Paste, Múltiplos, 2005/2006, pele tatuada, dimensões variadas



Fonte: Paste (2014, p. 74, 75).

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com 17 anos de existência, o trabalho de Rosana Paste conserva um frescor que atrai as pessoas que o conhecem. Da mesma maneira, Rosana é atraída para aquilo que faz sentido, para suas memórias de experiências vividas, para encontrar a razão, os sentidos para a construção de sua poética ao entrelaçar sua vida de artista, pesquisadora, professora.

Como parceira, percebo uma forte energia criadora e de satisfação no trabalho, o que me leva a constatar a presença do estado de fluxo ou *flow*, como denominado por Csikszentmihalyi (2004). O fluxo está visível nos processos de trabalho da artista, momentos em que é possível perceber o incrível potencial do corpo e da mente trabalhando a pleno e em harmonia. Experiências de conexão plena em que é possível se desligar das noções de tempo e espaço e experimentar momentos felizes.

Nas relações entre vida e trabalho, também observamos uma das principais condições para a emergência do *flow*: o equilíbrio entre o desafio e as habilidades, tanto em seus processos de trabalho individuais como quando constitui coletivos de trabalho.

Há busca do sentido entre um trabalho e outro e quando a tarefa produz *flow* torna-se válida pela própria natureza. O fazer artístico assumido como mote de vida parece trazer à vida da artista a dimensão poética e estética imprescindíveis para o viver. E... Rosana espera calmamente o próximo passo, seguindo o fluxo natural de seu processo.

REFERÊNCIAS

BASBAUM, Ricardo. **Arte Contemporânea Brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Marca d'água, 2001.

BASBAUM, Ricardo. **Além da Pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BASBAUM, Ricardo. **Amo os artistas-etc.** 2010. Disponível em: <http://www.transobjeto.coletivo.blogspot.com.br/2010/08/amo-os-artistas-etc-ricardo-basbaum.html>. Acesso em: 20 mar. 2015.

BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista etc.** Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

Csikszentmihalyi, Mihaly. (2004). El materialismo y la evolución de la conciencia. En T. Kasser & AD Kanner (Eds.), **Psicología y cultura de consumo: La lucha por una buena vida en un mundo materialista** (págs. 91–106). Asociacion Americana de Psicologia. <https://doi.org/10.1037/10658-006>

DELEUZE, Giles.; GUATTARI, Felix. **O que é Filosofia.** São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Giles.; GUATTARI, Felix. **Mil Platós:** capitalismo e esquizofrenia. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Giles.; GUATTARI, Felix. **Kafka.** Por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação.** Rio de Janeiro: Vozes, 1987. ISBN: 978-8532605535

PASTE, R. (org.). **eumuseu rosana paste.** Vitória: [s.n.], 2014.

PASTE, Rosana. Artista-Professor: cartografia e processo. 2017. Tese (Doutorado em Educação) –Centro de Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017.

PASOLINI, L. Escritos. In: PASTE, Rosane (org.). **eumuseu rosana paste.** Vitória: [s.n.], 2014.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 2011.

SALLES, C. A. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TORRE, Saturnino de la. **Aprender de los errores**: el tratamiento didáctico de los errores como estratégia de innovación. Madrid: Editorial Escuela Española, 1993. ISBN 84-331-0577-9

WALLAS, G. **The art of thought**. Tunbridge: Solis Press, 2014. ISBN-10: 1910146056

Dilma Góes, como fábulas são urdidas

Neusa Mendes

A produção mais recente da artista têxtil Dilma Goés mune-se da estratégia da sintonização para comentar a relação da matéria da arte com o mundo. Dessa forma, a obra de Dilma — que passou da afirmação individual — abre caminho à serena tranquilidade com a qual a artista busca afirmar um querer civil e a asserção de que o homem é capaz de ter inspiração própria, indispensável para o crescimento humanitário.

Dilma foi professora do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) no período de 1968 a 1992. Com vasto currículo e trajetória nos circuitos de arte nacionais e internacionais, ela ocupa uma posição singular na história da arte têxtil, passando do bordado sobre talagarça para o tear primitivo, até o abandono total da tecelagem em tear por meio das técnicas “weaving without a loom”, aprendida durante seus estudos na Filadélfia (EUA). O interesse pelo

entrelaçado vem daí. E sua maneira de materializá-la alia-se à prática poética, que a artista define como o que se torna um prolongamento do corpo — mais especificamente, das mãos. “É só o homem e o material, sem a precisão da máquina”, diz a artista (GOES, 2018, s/p).

Conhecida como artista têxtil, Dilma Góes sempre esteve interessada em explorar e revelar novas estratégias. Ela dá voltas em torno de suas técnicas, suportes e narrativas. Esgarça a fronteira entre tecelagem, objetos e instalação e, ainda, amplifica seu trabalho ao pensar de modo arquitetônico, visando estabelecer diálogos com o espaço expositivo. Historicamente, quando incorpora aos trabalhos acontecimentos ocorridos no lugar geográfico da exposição, ela exemplifica como a artista transcende a categoria “tecelã”, mantendo a linguagem visual pela qual é conhecida, em relação à experimentação e à reflexão existencial, porém insistindo na potência do fazer artístico.

Figura 1 – *Código de Barra*, 2017



Foto: da artista. Fonte: acervo da autora.

Suas obras inéditas, apresentadas uma no ano de 2017 e a segunda em 2018, são marcadas por títulos que lhe atribuem um caráter narrativo e autobiográfico. Na primeira, “Tecendo”, na Galeria de Arte Espaço Universitário, na Ufes, a artista Dilma Góes apropria-se dos mais variados tipos de plástico, organza, tecidos e fitas. Por meio de suas mãos, ela entrelaça os materiais — uns translúcidos, outros rarefeitos e ainda alguns que não deixam a claridade atravessar. Desse modo, tramados, surgem formas e texturas e cria-se uma nova plataforma pictórica, aproveitando o poder retido pelo material e abordando a questão materialidade *versus* tempo.

Essa temporalidade do trançar/tecer, traduzida em uma multiplicidade de formas moduladas, pouco a pouco busca qualidade e denota a preferência pelos valores da natureza. Seis obras trazem esses materiais e são denominadas de “Céu, água e terra”, “Borboletas”, “Nuvens”, “Arco-íris”, “Código de barra” e “Cascatas”.

Figura 2 – *Nuvens*, 2017, Galeria de Arte Espaço Universitário



Fonte: arquivo de Neusa Mendes.

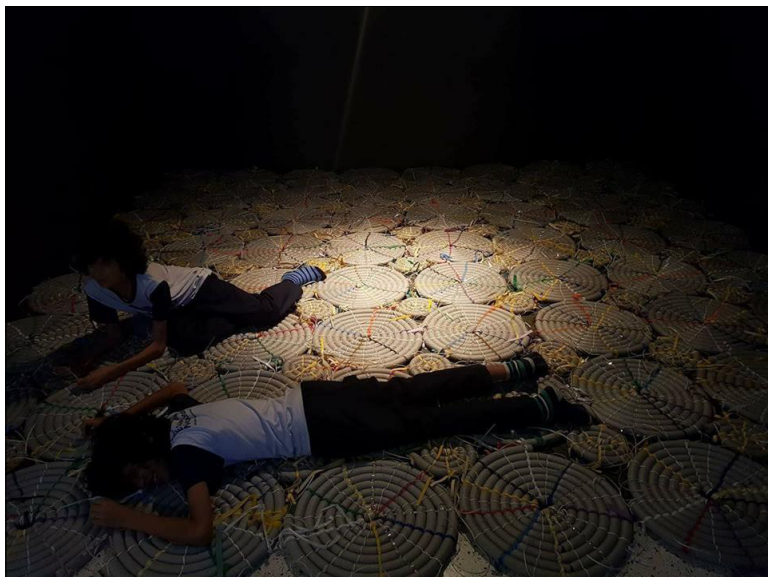
Outro trabalho que ganha força em contexto arquitetônico é “Cem passos, sem sapatos”, sétima obra da artista, estruturante de outra relação: artista-obra-espectador. São 64 módulos de 45 cm de

diâmetro e 56 módulos de 15 cm feitos de tubos isolantes em polipropileno na cor cinza, amarrados por fios de sisal e fitas das mais variadas cores e espessuras: restos da matéria-prima dos trabalhos da artista. São feixes enrolados em dois diferentes diâmetros e deixam-se formatar numa paisagem geométrica que se esparrama por quase toda a área de uma salinha anexa, propondo sentidos múltiplos. Assim, convida o público a caminhar e a ocupar o espaço.

Cabe indicar que o acaso e o inesperado fazem parte da realização da oitava e última obra, localizada na sala 2 do espaço expositivo, que conta com a participação especial do arquiteto José Daher, que idealizou, projetou e executou, de modo singular, essa obra.

Inexoravelmente, ela toma corpo por meio de uma casa pequena, de 1,20 m de comprimento, 0,66 m de altura por 0,45 m de profundidade, construída em estilo vitoriano, e que vem sendo montada há 40 anos. A obra “Casa de boneca” tem a espessura de vida de Dilma Góes. A artista destaca que esse singelo objeto foi a única coisa que levou em um momento de mudança radical em sua vida. Trata-se de uma espécie de “casa dos sonhos”, onde a artista semeia com invejável precisão uma síntese do que viria a realizar-se na sua travessia. A obra nos transporta para um lugar fantástico povoado por peculiaridades que se delineiam presentes, como na história da “Alice através do espelho”. Ali tudo persiste: gavetinhas que se abrem, fôgo que tem trempe e caixinha de música que funciona dão indícios de como o espaço interno é marcado por vida — tem alma. Assim, a artista se une às condições experienciais e se coloca a conversar com o Tempo.

Figura 3 – Cem passos, sem sapatos, 2017



Fonte: arquivo de Neusa Mendes.

Figura 4 – *Cem passos, sem sapatos* (detalhe), 2017



Fonte: arquivo de Neusa Mendes.

Figura 5 – *Casa de boneca*, 2017, Instalação



Foto: Jorge Sagrillo. Fonte: arquivo de Neusa Mendes.

Em outra exposição, mais recente, apresentada no final de 2018, na Galeria Ana Terra, Dilma Góes insere dentro de pequenas caixas — medindo cerca de 20 cm por 20 cm, escavadas em um círculo na centralidade do objeto — pequeníssimas mandalas tecidas e entrelaçadas. Em outras obras, são só tramas, surgem formas, texturas e volumes, aproveitando o poder retido na materialidade dos tecidos em seda, em organza e em gorgorão nas cores rosa, azul, verde, branco e várias tonalidades de preto até chegar ao cinza. O interesse que move a artista a uni-los na parede e organizá-los em módulos, além da sutileza na escolha das matérias e a possibilidade de agrupá-los segundo uma ordem pessoal, é o desenvolvimento da linguagem estética capaz de responder ao signo. Nas diferentes sequências da mesma forma, Dilma incorpora o movimento e o círculo, em estado primordial, que podem ser associados como sinais supremos de perfeição, união e plenitude, mas também são representação do movimento — simulacro do universo.

Noutro conjunto, três trabalhos medindo também 20 x 20 cm trazem a imagem impressa do mapa do Brasil, em folha de papel, recortada em minúsculas tiras entrelaçadas, padronizando cada qual uma figuração. Estão colocadas entre dois vidros, de tal maneira que, frente e verso, se tem a fragmentação do mapa, mas, ao comporem-se as fitas de papel, revelam-se as suas dessemelhanças. No conjunto, a obra intimada de modo instigante a noção de territorialidade, nação e identidade, estendendo ao trabalho aspectos políticos.

Figura 6 – *Sem Título*, 2018

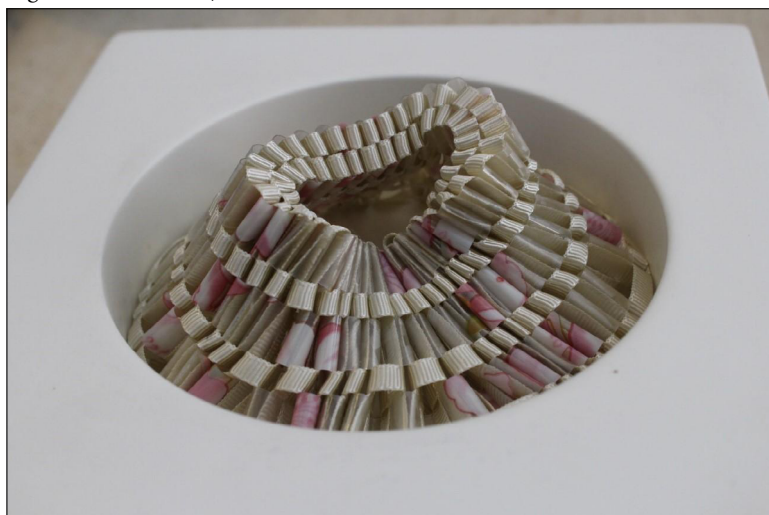


Foto: Aklabin José da Silva Braga. Fonte: arquivo de Neusa Mendes.

Para alguns, o termo “sintonização” aduz uma explicação espiritual. Uma das maiores lições de vida que podemos ter é a atitude de aprendiz, ou seja, estarmos predispostos a ouvir com uma mente aberta. Não é por outra razão que Eugen Herrigel, no livro “A arte cavalheiresca do arqueiro zen” (1975), emerge o guardião na ação de esticar o arco e disparar a flecha. O arquejante ajoelha-se, concentra-se e coloca-se em estado de vigília: “Ao se levantar dirige-se a passo solene em direção ao alvo e, depois de uma profunda reverência e

de apresentar o arco e flecha como oferenda sagrada, coloca uma flecha, levanta o arco, estira-o e, num estado de intensa vigília, permanece esperando”(Herrigel, 1975, p. 22). Portanto, o real objetivo do arqueiro é unir o consciente com o inconsciente.

Figura 7 – Mapa, 2018



Fonte: arquivo de Neusa Mendes.

Ao se apropriar, deslocar, recortar e resignificar a imagem do mapa do Brasil numa representação cartográfica dos aspectos geográficos, naturais, culturais, delimitados por elementos físicos da nossa história, as obras da artista, delicadamente, nos colocam em vigília, a fim de que, exortando cordialmente a seguir mais longe, em horizontes próprios e novas narrativas históricas, mas pensados a partir da singular configuração geopolítica, sejamos colocados no interior da mandala, em estado de travessia. Tal como o samurai, a artista Dilma aprendeu, graças à limpidez, a penetrar, como que deslizando suavemente,

na essência da esfera: sua obra fala com muita força para quem nela se encontra. Como um todo, conta algo por meio da junção ou da sobreposição de tramas produzidas pela própria matéria, tanto do tecido quanto do papel ou de qualquer outro material que lhe caia nas mãos. Juntando uma coisa à outra, ou entre elas, é um círculo que se apresenta: o Cosmo. A obra da artista têxtil Dilma Góes não só reflete o significado do símbolo, mas também, especialmente, tece esperanças.

A utopia, em certo sentido, é subjetiva, pessoal e que não é possível transferência.

Figura 8 – Obra “Nuvens” (2017), detalhe da mostra Tecendo na Galeria de Arte Espaço Universitário, *campus* Ufes, em Vitória-ES



Fonte: arquivo de Neusa Mendes.

Então, para que serve a utopia? A resposta é simples: a fantasia, o devaneio, a ilusão e o sonho estão centralizados e urdidos ao caminhar de Dilma Góes. Ela decide criar a sua própria paisagem, tramada e impregnada de histórias que escorregam pelas linhas do imaginário. Comentam e reclamam vida e desejos.

Na verdade, as obras são fábulas, constroem metonímias de desejo.

REFERÊNCIAS

GOES, Dilma. Conversa com a Artista (Jan. 2018). Entrevista concedida a Neusa Mendes. Vitória, 2018.

HERRIGEL, Eugen. A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen. São Paulo: Pensamento, 1975.

Cláudia França, ao redor do invisível

*José Cirillo
Stela Maris Sanmartin*

SOBRE TRÂNSITOS, QUADRATURAS E OPOSIÇÕES

Qual astrólogos no emaranhado de planetas, sujeitos, possibilidades e tempos, os investigadores do processo de criação vão ao encontro de transformações que podem revelar não apenas as tendências e intencionalidades da obra que se coloca aqui e agora; pretendem, também, traçar uma espécie de mapa de possibilidades que revelam associações e toda uma sorte de efemérides que permitam identificar recorrências do projeto poético de um artista, de sua assinatura pessoal, de um autor de modo geral. Como fazedores de mapas processuais, uma espécie de portulanos medievais, os pesquisadores do processo orientam-se pela experiência, identificam os pontos de acesso, são guiados pelos astros da intuição sobrepondo informações, cruzam

variáveis, trançam tangências de um céu em movimento: cartografam o processo criativo; enfim, os críticos de processo tentam identificar portos de estabilidade no oceano da criação.

Assim, este artigo tem como meta compreender alguns desses trânsitos que perpassam o processo criativo de Cláudia França, uma artista entre dois mundos. Entre a planaridade tradicional do desenho e a volumetria incorrigível da escultura. Entre o mundo científico da academia e o universo esotérico da astrologia. Em conjunção, entretanto, seguem seus mundos paralelos. E nessa conjunção, o melhor dos dois mundos, a energia envolvida trabalha em colaboração: revela a influência de um mundo sobre o outro e demarca o seu processo criativo. Quando essas forças se opõem, parece que o fazem como complementos, como geradoras. Revelam um propósito, uma missão de vida no percurso poético dessa artista.

Tomaremos, como foco inicial de nossa reflexão, os elementos geradores que indiciam o futuro (a espera agostiniana da obra a ser apresentada). Indiciamos os rastros dos processos de criação, os vestígios que levam à forma, os elementos disparadores que se articulam, integram e compõem o trabalho artístico. Contudo, não o fazemos apenas a partir somente de documentos autógrafos da obra. Entendemos que o meio (ambiente e cultura) também impregna, nesse mapa do processo criativo, uma marca. Fundamentados no modelo sistêmico da criatividade (CSIKSZENT, 1996), desconsideramos que a criatividade está restrita às mentes criativas, mas é a interação entre o pensamento e o contexto sociocultural no qual o criador está imerso. Levaremos em conta os antecedentes, os contextos, as referências, as escolhas, as relações estabelecidas, aquilo que se pretendia e na execução foi sendo deixado de lado, elementos que não aparecem ou não se explicitam em um trabalho artístico. Elementos que, mesmo presentes, estão ocultos.

Considerada a metáfora astrológica na França, hipotéticas linhas azuis, vermelhas, ora verdes de uma cartografia astral, são convertidas em branco em seu mapa criativo, se cruzam nessa constelação

que é o processo criativo dessa artista, transformadas simplesmente em linhas que orbitam a obra em curso. O desejo desta escritura parte das primeiras impressões, como espectadores participantes da obra “Trabalho do Chão”, de 2019 (Figura 1).

TRABALHO DE CHÃO

No espaço expositivo, levados pelo lançamento do catálogo, fomos tomados pela obra e conduzidos pelo desejo, nos colocamos a investigar os bastidores da instalação. O objeto no espaço da galeria, convocava à presença.

Figura 1 – Cláudia França, Trabalho de Chão, Galeria Homero Massena, 2019



Fonte: acervo da artista.

A obra, no espaço expositivo, convocava para “entrar na casa”, sob meia luz. A galeria, com paredes inteiramente brancas, dirigia o olhar para o chão coberto por um tapete branco, habilmente tecido

com palavras que se tornavam texto e textura. Segundo Guimarães (2019, p. 6), “[...] Esse texto só de verbos faz do chão uma gigantesca página, mas cujos sinais gráficos chegam primeiro ao visitante como textura”. Assim, o olhar do espectador, ainda tomado de sobressalto, se move para a linha do horizonte, onde justapõem-se planos. Linhas e planos que se fazem, quase alusão a mobiliários, se não fosse sua força como objeto autônomo (Figura 2).

Três diferentes ambientes se desnudam à medida que o corpo observador caminha pelo espaço, sobre o tapete; o ambiente doméstico vai sendo revelado; denotam-se lugares diferentes para fazeres específicos. A entrada, algo como uma cozinha de alquimista; um leito para o descanso. Aparentemente, do mais público ao mais íntimo. Construía-se os alicerces das primeiras interpretações afetivas; as linhas brancas de verbos comandam a ação que ocupa a sala. Os astros se estruturavam naquele meio de céu²⁹: trabalho, leitura, estantes e livros, ao lugar intermediário da cozinha, laboratório de alquimia, imagens da transformação, corpos transparentes, frascos com terras e líquidos que parecem velar no lugar mais afastado, em que uma forma, cama vestida de roupa e travesseiro, revelava. Astrologicamente, estaria situado no Fundo do Céu. No lugar subjetivo onde estão as memórias do sujeito. Tudo tomado por um manto de alvura. Branco, mas extremamente quente e silencioso.

29 Embora usado aqui de modo metafórico, é preciso esclarecer que o termo “Meio do Céu” é um termo astrológico, significa o ponto mais alto do céu na representação da carta natal, a partir de seu horário de nascimento. O Meio do Céu é o ponto de reconhecimento social de um indivíduo, sua imagem pública, como ele se insere socialmente por meio do trabalho e a relação adquirida. Ponto oposto ao MC é o Fundo do Céu, a dimensão mais íntima de um indivíduo, as relações com a infância, suas memórias, a casa dos pais, a casa ideal, a sua casa atual como herdeira de um modo de habitar trazido de longe. O Fundo do Céu é o nosso túmulo. Sendo assim, embora o centro espacial da instalação o trate como “meio do céu”, entendo que o tema da instalação seja da ordem do Fundo do Céu, dá pra entender?

Tudo parecia tomar o espaço em suspensão. Habitado pelo que vem de longe. Nosso tûmulo.

Figura 2 – Cláudia França, Trabalho de Chão (2019), detalhe da montagem



Fonte: acervo da artista.

A instalação parece apresentar-se como um trabalho autobiográfico empático que admite o outro, de modo que esse outro também se reconheça nele ao reservar um intervalo para estar no “Trabalho do Chão”. Contudo, parece que esse outro apenas olha pela janela, ou por uma tela interativa que, qual em realidade aumentada, permite-lhe viver a emoção, mas não tocar os objetos. Como uma conjunção astral que se sabe estar lá, mas não se a vê. Por trás daquela conjunção visual, uma conjunção de vida, obra e memórias da artista e do público. Temporalidades sobrepostas que se evidenciam por meio do invisível.

SOBRE O TEMPO NA OBRA: UMA HIPÓTESE DE SUSPENSÃO

Consideremos agora o que poderia surgir como existindo no instante presente se estivesse completamente separado do passado e do futuro. Só podemos adivinhar, pois nada é mais oculto do que o presente absoluto. (CIRILLO, 2004, p. 43)

Na obra “Trabalho do Chão” (2019), pode-se perceber uma clara tensão entre as linhas que se desenham e avolumam o/no espaço da galeria. Há tensão. Em cada objeto. Tensionados pela tangente de uma e de outra forma; seja na suspensão dos objetos em tombo; seja no contraste do tapete branco com o piso de granito; seja nas diagonais dos objetos no contraste dos vértices da galeria. A tensão, como oposição primeira, incita. Incitar gera o movimento. O movimento é uma possibilidade de apreensão do tempo. Do tempo como extensão. Do tempo em suspensão. O trabalho parece se colocar como passagens do presente, nas quais os poderes primordiais nunca se detêm, pois o ciclo do devir parece seguir o seu caminho, mesmo sem se interromper. Desse modo, entre os dois poderes primordiais (a linha e o plano), surge um contínuo estado de tensão, uma diferença de nível que os mantém em movimento, levando-os a se unirem. Com isso eles estão sempre gerando um ao outro, sem cessar. Os poucos momentos de alívio (como a cadeira) parecem ser mais dos momentos da pausa, da reflexão, do cansaço. O tempo parado pulsa na obra de França. Há uma clara intenção de provocar essa pausa no observador. Essa tensão fica evidente nos ângulos de suas linhas nos seus projetos da obra. Suas linhas são tensas. Levemente duras.

Pulsção e tensão. Esse binômio da vida é a imagem do movimento. Mas de um tempo tomado em suspensão. O mover-se do luminoso, da alvura que não toma a luz para si. A reflete totalmente. Ofusca. Esconde o que exposto não quer ser visto. Instaura o instável sobre o estável. Em sua imanência, essa suspensão é a própria imagem do movimento. Tomado na infinitude de sua duração como presente que corre diante da visão. Um tempo agostiniano, repleto de esperas e de memórias.

Figura 3 – Cláudia França, desenho na mesa da marcenaria, 2019



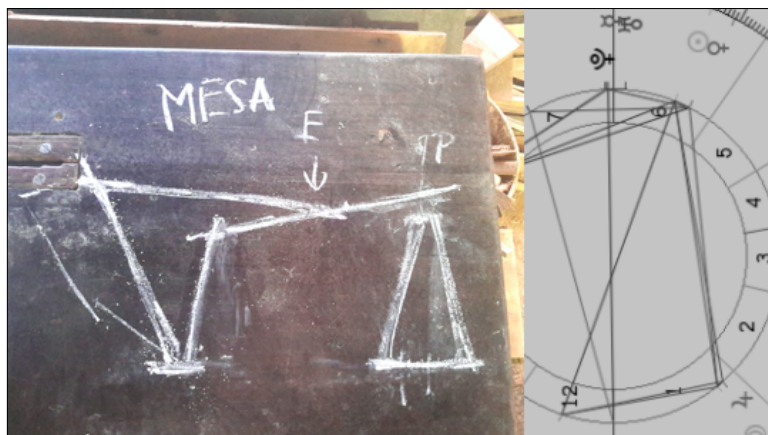
Fonte: acervo da artista.

Por meio desse movimento (aqui tão lento que não se faz perceptível), Cláudia França parece conseguir reunir com facilidade o que está dividido. O céu astrológico que marca o nascimento dos sujeitos; e a vida que segue seu percurso olvidado que integra o universo. É na junção das forças primordiais da criação e da intimidade da artista que o movimento ganha direção — determinada ainda num estado germinal do vir-a-ser. Um lugar de conjunção e de ausências.

Se tomamos um dos desenhos, estudo de processo criativo da obra (Figura 3), podemos claramente perceber que sua imagem geradora parece devir dos seus mapas astrais. As linhas retas são diretas, curtas, interrompidas na tangência com a outra. As únicas linhas circulares são apenas indicativas de conjunções. Não são estruturantes. O que parece reforçar que já no processo criativo se revela uma intencionalidade tensiva. As linhas, sempre retas, dão forma, tocam-se em ângulos: retos, agudos, obtusos..., sempre numa lógica

geométrica que remete aos mapas astrais com os quais a artista divide o seu tempo criador (Figura 4).

Figura 4 – Desenho preliminar da obra “Trabalho de Chão” (2019) e detalhe de mapa astral



Fonte: banco de dados do Leena-Ufes.

Pode-se perceber nessas imagens que há uma clara conexão entre os dois mundos nos quais a artista trafega: a dimensão estética e a dimensão astrológica. O diálogo não apenas da linha reta e suas tangências, mas a predominância da própria reta sobre os planos. Um olhar sobre o processo criativo de Cláudia França revela uma artista entre dois mundos.

Ao longo do estudo dos documentos de processo dessa obra da artista, a leitura das marcas dialógicas de sua mente criadora revela essa tendência poética que transita nos dois mundos: o físico e o astrológico (o linear e o espacial), mas, sobretudo, não podemos deixar de considerar elementos externos ao seu corpo que deixam marcas evidentes da influência do meio ambiente na sua produção. Seu recente deslocamento de Belo Horizonte/Uberlândia, no interior brasileiro, para Vitória, no litoral, evidencia o resultado de relações sistêmicas entre o domínio, regras simbólicas e procedimentos, com a experiência vivida pela artista e o campo. As paisagens desses ambientes se

configuram de modos distintos e isso parece acionar reflexões estéticas na artista. Novamente ela parece transitar entre dois mundos distintos de construção dos espaços: desde a sinuosidade das montanhas de Minas, até a angulosidade das montanhas capixabas. A artista nesse momento parece tomada de uma força interna que revela que o ambiente, mediado pela razão, tornou o aparentemente estático e estável da linha sinuosa, na tensão da linha reta. Esses pontos parecem índices do admirável na obra de Cláudia França.

Em seu processo criativo para “Trabalho do Chão”, França parece transitar entre a planaridade tradicional do desenho e a volumetria incorrigivelmente sintética da sua escultura, porém uma escultura tão linear quanto seu desenho. Essa conjunção também parece transitar no melhor dos dois mundos, e a energia envolvida nessa tensão da linha e do plano trabalha em colaboração, revelando a influência de um mundo sobre o outro.

Figura 5 – Detalhe da montagem do tapete de palavras de “Trabalho de Chão” (2019)



Fonte: acervo da artista, banco de dados do Leena-Ufes.

Podemos afirmar que nessa conjunção de mundos se estruturam as imagens geradoras e estruturantes da obra “Trabalho do Chão”.

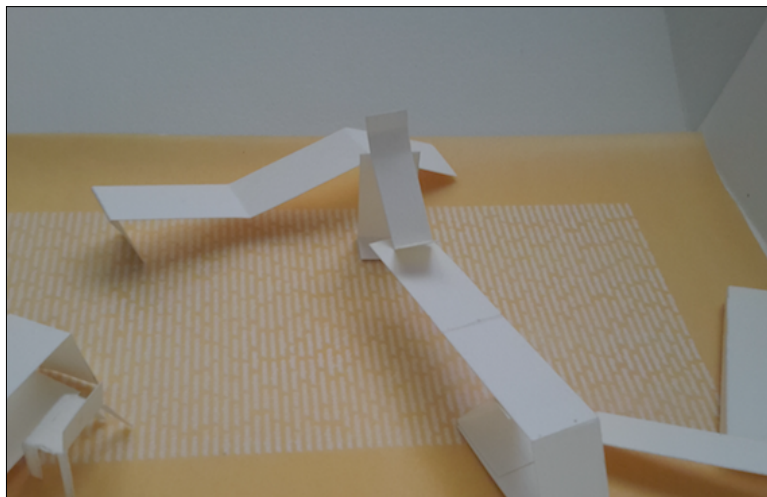
Novamente, nos parece aqui uma indicação da influência de seu trabalho como astróloga e como artista.

Esses índices permitem o acesso às dúvidas, às experimentações, aos deslumbramentos, às decisões e às reflexões sobre a obra, sobre a arte e sobre a própria identidade psicossocial da artista — buscada em muitas das suas vivências tomadas em suspensão na obra.

Parece-nos possível ainda dizer que “Trabalho do Chão” nasce do chão no espaço da galeria. O tapete de palavras, que não aparece em nenhum dos rascunhos disponibilizados para estudo, revela um processo em ação. Ocorre como ideia e se materializa na montagem. São verbos de ação. Um tapete branco tecido de palavras. Habilmente, de palavras torna-se também textura. Estruturas que alinham o olhar à linha do horizonte por meio de um conjunto de planos justapostos. Quase uma alusão a mobiliários, se não fosse sua força como objeto autônomo (Figura 5).

Em entrevista aos autores, França afirma que cada parte do espaço tem sua voz e procurou escutar o chão e colocá-lo para trabalhar com ela. Assim, a partir do chão ela vai edificando o espaço da obra. Embora orientada por uma maquete (Figura 6), é no embate dialógico com o espaço que ela vai construindo esse espaço em suspensão que é a obra. Mesmo na maquete, verificamos que o verbo se antecipa ao objeto visual.

Figura 6 – Maquete da obra “Trabalho de Chão” (2019), papel recortado e caneta



Fonte: acervo da artista, banco de dados do Leena-Ufes.

Como já anunciado na maquete, o espaço vai se estruturar em diferentes ambientes que se desnudam ao corpo do observador, à medida que este caminha pelo espaço, sobre o tapete, denotam-se lugares diferentes para fazeres específicos. Aparentemente, do mais público ao mais íntimo. Resultam daí a obra e a sua mediação com o espaço e com os sujeitos. A intimidade da artista parece revelada ao percorrer o espaço da galeria ao longo da obra. Contudo, a obra proposta ao público não se dá de imediato. Exige um percurso. Uma contemplação. Uma ação de mover-se pelo espaço. A obra toma o espaço como matéria, suas paredes, seu chão, sua linha do horizonte demarcada pelo rodapé da sala. Sua iluminação dá volume aos objetos. É de fato uma instalação.

Aí, podemos considerar que uma instalação é a arte do espaço, mas filha do tempo, pois reconhece o espectador em trânsito. Os espaços articulados favorecem a narração, a percepção de uma parte ou outra e requer que o espectador ao se deslocar faça a ligação. A análise do processo criativo dessa obra de Cláudia França nos faz pensar que ela se constrói em uma metáfora da suspensão.

AO REDOR DO INVISÍVEL: HIPÓTESE DE SUSPENSÃO

Arte e vida, como dimensões que se confundem na rotina do dia a dia da *casaateliê*³⁰. Cláudia França fez a opção de não dividir os espaços de trabalho, não se distanciar, mas vivenciar movimentos de sístoles e diástoles para convergi-los nas efemérides, nas diferentes perspectivas de ação. Processos intervalados entre fechamentos e aberturas, ritmados entre tensão e distensão, problema e resolução. Momentos essenciais do viver e do fazer arte em processos que oscilam ora para momentos conscientes, ora inconscientes, intuitivos.

A tensão dos mundos, doméstico e de trabalho, desencadeia o movimento de busca. Provoca a abertura para olhar, para o capturar e para o nutrir-se com os elementos do cotidiano e encharcada da recolha sensível do outro tempo que se instaura: o recolhimento, a introspecção para que os *insights* venham à tona e iluminem o caminho a ser perseguido para a elaboração do trabalho. Intuição e razão em diálogo para realizar, executar o ideado. A obra apresentada vai tomando para si esses elementos.

Musicalidade do silêncio. Espaço silencioso, paredes brancas, paisagem na linha do horizonte e verbos de ação no tapete de palavras. Testemunho do trabalho na casa, agora reconstruída, reinventada. Ao comentar sobre o título do trabalho aos autores, a artista diz que cada parte do espaço tem sua voz e procurou escutar o chão e o colocou para trabalhar com ela. A instalação é a arte do espaço, mas implica o tempo ao reconhecer o espectador em trânsito, qual os astros no céu da carta astrológica. Os espaços articulados favorecem a leitura, a narração, a percepção de uma parte ou outra e requer que o espectador, ao se deslocar, faça a ligação. “Trabalho do Chão” parece dizer sobre os estados do viver sem chão fixo. Das

30 Em entrevista, Cláudia França deixou claro que não tem um espaço de casa e um espaço de ateliê separados, sua casa é o ateliê e obras em processo se espalham criando um *ateliêcasa*.

transitoriedades, dos deslocamentos, sobre as instabilidades, mobilidade da casa nômade.

A instalação instaura uma situação com objetos que, ao serem desmanchados, retornam para seus papéis ordinários. Os objetos da casa ora são da casa, ora são da obra alterando sua hierarquia e funções; mas sempre são linhas, quase planos que se elevam das linhas/dos plano do texto verbal no chão. Objetos autorrepretacionais que desnudam a artista em uma vertente autobiográfica. Coleções de louça, livros e mobiliário que a artista utiliza para criar as situações instalativas que testemunham histórias e acumulam camadas de memória ao vestir o espaço de carga afetiva e simbólica. São camadas de tempo compartilhadas na forma simbólica de casa. A casa é tema e lugar de trabalho. Trabalho de casa e de arte que incorpora a ludicidade da invenção. A obra parece trazer esse tempo de casa para a galeria, mas o faz congelando o tempo. São eternas memórias, imagens-lembrança impregnadas como arquétipos.

Assim, a obra parece ser a materialização da experiência vivida que é transformada em uma imagem-recordação (COLOMBO, 1991), acessível pela mente criadora de cada sujeito (seja o artista, seja o público). Essa imagem-recordação do objeto, como lembrança, está impressa na memória. Desse modo, são estratégias de conservação que facilitam à experimentação criadora transformar a experiência sensível em imagens geradoras e, como tal, encontrar mediações que acionam camadas temporais e memoriais dos objetos e dos sujeitos.

Para Bérghson (1999), a lembrança é o objeto impresso na memória, e essa impressão se dá por meio da representação da forma, objeto ou experiência. A lembrança da forma é dada em uma relação de familiaridade com a forma: para isso é preciso que ela tenha as características de hábito; “[...] como hábito ela é adquirida pela repetição de um mesmo esforço” (BERGSON, 1999, p. 86). Contudo, essa apreensão por hábito ainda é memória mecânica, como adverte o autor. No processo de criação, é preciso que a mente criadora atue sobre a memória mecânica, de modo a sucedê-la por um movimento que

transcenda o hábito. Estabelece-se um processo de revisão da imagem da forma original, de modo que ela é acrescida de algo mais que não altera a sua natureza, mas que a põe em movimento no tempo, tornando único e particular cada momento nesse devir.

Cláudia França parece acionar uma imagem-lembrança, em si e no público, por meio de formas, objetos e palavras que se estruturam como espécie de arquétipos que atravessam os tempos e os lugares. A artista suspende a experiência do vivido à medida que abstrai a ideia de representação da casa e aciona a apresentação, não mimética, de uma experiência simbólica com o conceito de intimidade do lar. Não a do seu lar, mas de uma morada do espírito humano. O projeto poético da obra parece acionar memórias a partir de formas impressas na percepção do público. A forma *impressa* na memória (do público, nesse caso) não se coloca como passado, ou como algo que se põe no lugar da experiência vivida: como memória, ela é experiência em ato. A imagem, tornada lembrança, transforma-se novamente em imagem e esta se torna, então, uma imagem-lembrança.

CARTAS LANÇADAS...

Este breve estudo do processo criativo da obra de Cláudia França revela que os documentos de processo se estendem para além da materialidade dos documentos tradicionais (rascunhos, arquivos fotográficos, maquetes, arquivos digitais, dentre outros). Verificamos que condições externas ao sujeito criador (sua cultura e seu ambiente) se colocam como fenômenos sensíveis que são acionados pela mente criadora em sua complexidade. O ambiente externo funciona como um autor externo ao sujeito da criação. Ele se configura como memória coletiva compartilhada não apenas pelo autor, mas também pelo receptor. Assim, as imagens-lembranças propostas pela artista não são miméticas ou do campo da representação. As imagens acionam o movimento. O movimento é ação que permite apreender o tempo.

Pode-se definir a ação poética como uma grafia de acontecimentos na vida, que são sitiados, situados e datados de modo a funcionar não apenas como armazenamento do passado, o que seria uma necessidade natural (BERGSON, 1999), mas como arquétipos que entrecruzam as temporalidades. Edificando uma forma ao redor do invisível vivido pelo inconsciente coletivo. Como o acesso constante lhe é inerente, essas imagens-lembranças têm sua ação no tempo e no espaço contínuo da existência, permitindo a busca e a reoperação da experiência vivenciada. Desse modo, seu tempo existencial é uma modalidade de presente: a suspensão. Atua determinando percursos e decisões da mente criadora; memória e espera se movendo na modalidade da visão que se põe nesse tempo agostiniano. Como em suas cartas astrológicas, o processo criativo de França tem essa tendência para falar de um tempo na ordem sideral; particular à medida que se entende como herança coletiva, para além da ordem temporal humana. Ele, o tempo da criação/percepção, é acionado para entender o momento, mas não se dá no momento. O momento, aliás, é um mero fragmento desse tempo sideral. A carta astrológica, ou o rascunho da obra, aciona essa recorrência nodal do tempo para apropriar-se de sua capacidade de acionar outras memórias e promover compartilhamentos vivenciais por meio da obra exposta.

Assim, a artista parece se aproximar dessa tendência temporal, a qual Santo Agostinho (1992) chamou de *passagem do presente*, que se difere do presente pontual por estender-se num certo espaço que torna possíveis a medida e a apreensão do movimento, porque este — como o tempo — se dá em extensão. Nessa passagem pelo presente, ela encontra o “tempo passado”, reminiscências que revelam parte da fonte geradora de sua experiência formal e espacial de Cláudia França.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. 2. ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999

CIRILLO, Aparecido José. **Imagem-lembrança**: comunicação e memória no processo de criação. 2004. 161 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

COLOMBO, Fausto. **Os Arquivos Imperfeitos**. Tradução de Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COSAC, Charles. **FARNESE objetos**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CSIKSZENTMIHALUI, Mihaly. **Recreativity**: flow and The Psychology of Discovery and Invention. New York: Harper Collins, 1996. 456 p.

FRANÇA, Cláudia. **Catálogo da exposição Trabalho do Chão**. Vitória: Galeria Homero Massena, 2019.

GUIMARÃES, Lincoln. *In*: FRANÇA, Cláudia. **Catálogo da exposição Trabalho do Chão**. Vitória: Galeria Homero Massena, 2019.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. 11. ed. Tradução de Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 1992. p. 266-296.

SILVA, Onã. Creativity: flow and the psychology of discovery and invention. **Linhas críticas**, Brasília, v. 8, n.15, p. 308-315, jul./dez. 2002.

Biografemas 2

Sandro Novaes, um desvio para o imaterial

João Wesley de Souza

INTRODUÇÃO

A legenda desta escrita, “*Um desvio para o imaterial*”, aponta para um conjunto de imagens artísticas, as quais anunciamos antecipadamente, que se deterão no âmbito do conceito de imaterialidade. Uma inclinação à ausência material seguida de uma articulação conceitual que delimita e explicita linhas e pontos compreensíveis a nossa percepção, seria, então, o sentido geral que podemos comentar, ao deparmos com as configurações planares e espacial que Sandro Novaes selecionou para apresentar em um formato de exposição individual, que se constituem o objeto deste texto. Encontramo-nos, desse modo, diante de imagens que darão referência a esta leitura específica que propomos. Tudo que vemos, e que podemos participar, imaginativamente nos encaminhará, em tese, para uma experiência reflexiva

que culminaria no reconhecimento de linhas e pontos imateriais a serem percebidos durante a fruição dessas configurações. Buscamos com isso evidenciar o princípio fenomenológico que norteia o gesto do referido artista visual na construção das suas imagens. Enfatizaremos esse *modus operandi* apontando as recorrências que fundamentam o princípio filosófico que imprime sua marca no sentido estético das imagens, tanto nos desenhos quanto na instalação em análise.

CONSIDERAÇÕES SOBRE OS ANTECEDENTES HISTÓRICOS E FORMAIS

Antes de avançarmos sobre a leitura e a escrita, propriamente ditos, caberia aqui sublinhar uma independência ou negligência intencional, em relação aos antecedentes históricos que essas imagens permitem corresponder. A princípio, afastaremos deliberadamente a intenção de estabelecer uma jurisprudência artística histórica para as imagens que veremos, assim procederemos, por entendermos que esta seria uma atitude própria do historiador, fato que não diz respeito a um texto de *artista sobre outro artista*. Tomamos esse caminho para que seja permitido um outro *approach*, mais descompromissado com o peso absoluto dos referentes iconográficos mais imediatos que qualquer observação mais minuciosa poderia suscitar. Propomos, então, um encontro entre um sujeito que se dispõe a contemplar as imagens que outro artista se arriscou a lançar ao mundo, independentemente do sentido de originalidade que tantos danos de esvaziamento e de impedimentos trazem aos autores de imagens inscritas no contexto contemporâneo. Lembramos, então, uma importante advertência proferida por Mario Pedrosa em “Mundo, homem, arte em crise” (2007) ao se referir ao encontro com as imagens artísticas realizadas no contexto cultural brasileiro.

A obra de arte é a objetivação sensível ou imaginária de uma nova concepção, de um sentimento que passa, assim, pela primeira vez,

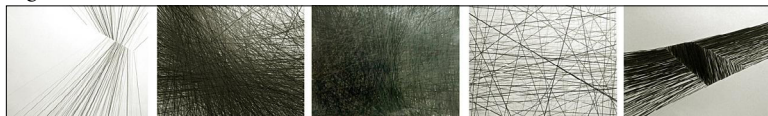
a ser entendido pelos homens enriquecendo-lhes as vivências. O artista apenas organizou para nós, para nosso conhecimento, para nossa contemplação, uma forma-objeto, um objeto-sentimento, um sentimento-imaginação. E esta forma se nos apresenta não como uma comunicação de algo preciso que existia e continua a existir lá fora, no mundo exterior ou num lugarzinho bem determinado do mundo interior do artista, mas como uma aparição que para, com estrutura acabada e que se repete por inteiro e sempre de súbito, toda vez que entramos em contato com ela. (PEDROSA, 2007, p. 15)

Essa aproximação careceria, então, da necessidade de um toque especial, uma mirada livre da opressão das matrizes referentes instituídas que, quase sempre, se encontram no estrangeiro, portanto, longe do alcance da experiência que o nosso olhar poderia propiciar. Se não vemos essas imagens pelo que elas simplesmente são, como se apresentam em si mesmas, sem o peso dessas referências iconográficas, não conseguiremos perceber e inserir os sentidos que elas seguramente têm, independentemente do propósito de originalidade. Tal princípio, atuando como elemento regulador do olhar e da subsequente escrita, poderá resultar em um texto de artista, um fenômeno imediato que nasce do encontro entre aquele que vê e as substâncias que uma imagem poderia exprimir para um determinado sujeito que observa participando. Outro sujeito, também íntimo do gesto criativo.

UM DESVIO PARA O IMATERIAL

Abordando inicialmente as obras bidimensionais que nos remetem imediatamente à sua consequência espacial instalada, este texto visa, no seu decorrer, explicitar a condição fenomenológica que sujeita e norteia essas configurações, como princípio.

Figura 1 – Sandro Novaes, sem título, 2015, série em técnica mista, 50 x 40 cm



Fonte: Cedoc Leena.

Ultrapassando o mero uso do desenho como ato primeiro e interpretativo do mundo, então visto como objeto que imprime sentidos no imaginário do sujeito, Sandro Novaes inicia seu projeto expositivo apresentando obras planares não figurativas que buscam induzir o observador a uma experiência visual que termina viabilizando o afloramento de fenômenos relacionais na forma de conceitos e de conhecimentos que emergem da experiência de um observador ativo. Imagens construídas com linhas negras que contrastam com o fundo branco do papel, convergem para um foco de perspectiva, solicitando que nosso olho acompanhe seu percurso. Tal expectativa provocada pela deambulação do olhar sobre esses caminhos gráficos é interrompida por uma ausência de continuidade, como podemos observar no primeiro e no último desenho da Figura 1.

O que vemos a seguir não confere com o que estava encaminhado anteriormente. Essa quebra de expectativa, essa descontinuidade, termina gerando uma diferença, um rastro imaginativo que logo depois do contato com essas imagens planares passa a existir inquietantemente, emergindo dessa experiência visual como um fenômeno pulsante na imaginação do observador.

Ao fim, a percepção ativada sobre o plano gráfico constrói uma linha inexistente, digamos imaterial, visto que seja algo que em realidade não existe, porém percebemos por complementação gestáltica. Ao término desse passeio exploratório do nosso olhar, acabamos construindo uma sutil linha nessa diferença. Desse modo, Sandro faz uso de uma linguagem planar, não para representar algo da realidade centrado na relação indicial com o mundo, mas, sim, para usar o desenho na sua possibilidade experimental, autônoma e interna.

Sua imagem seria apenas um subterfúgio para permitir uma experiência vivificante ao observador. Espaços percebidos e construídos por discontinuidades, ou aqui entendidos como linhas não existentes, são encontrados, surgindo como volumes convincentes em um suporte absolutamente planar.

Figura 2 – Sandro Novaes, sem título, 2015, instalação com fios de algodão, 300 x 400 x 600 cm



Fonte: Cedoc Leena.

Nesse sentido, sua imagem gráfica reafirma a noção de *arte do engano*, um autêntico *Tromp l'œil*, ato tão recorrente e comum no desenho como meio expressivo, porém ficam de toda essa experiência visual os conhecimentos fundados no encontro entre a obra e seu observador, fatos estéticos que darão consequências espaciais, como veremos a seguir.

Ao abandonar a parede que suporta as citadas obras planares, quando viramos o corpo dando uma volta atrás, encontramos-nos diante de um espaço expositivo, de planta trapezoidal, que convenientemente suporta uma instalação com fios que se comportam agora como linhas traçadas no espaço. Tal proposta visual, além de dar

continuidade e duração ao que já vimos anteriormente, tira evidente partido dessa condição de espaço de perspectiva forçada, viabilizando, assim, uma instalação penetrável em que o corpo do observador pode adentrar-se e participar, como podemos observar na Figura 2.

Nessa instalação relacional, agora construída com linhas reais de algodão, nas cores branca e negra, em um baixo contraste com o fundo branco do espaço, Sandro Novaes aplica o mesmo sentido conceitual experimentado nos trabalhos planares para, nesse momento, enfatizar, além de linhas inexistentes, os pontos imateriais, elementos possíveis de serem entendidos como conhecimentos surgidos na interação do observador com essa instalação.

Tais pontos imateriais que apontamos trata-se, em verdade, de novos focos de perspectivas que podem ser percebidos pelo fruidor ao caminhar para dentro do espaço físico dessa obra tridimensional. Uma vez encontrando e posicionando esses pontos focais, ao observador é possível reconhecer, mais uma vez, construindo por complementação gestáltica, novas linhas inexistentes que nascem da quebra de expectativa do olhar, quando tenta percorrer as direções indicadas pelas reais linhas de algodão. Nesse sentido, nessa contradição, entre linhas e espaços reais que se opõem diretamente às suas antíteses, as linhas e pontos inexistentes, Sandro exprime seu princípio dialético. Fica evidente a fonte terminológica que norteia todos os seus gestos e propósitos, torna-se claro para aquele que usufrui de suas imagens, que por trás de toda essa simplificação abstrata, além dessa ausência de imagens representacionais, um fundamento conceitual centrado na fenomenologia rege suas atitudes.

No que se diz respeito à simplificação da imagem à sua ossatura irreduzível, e mesmo quando identificamos o uso dominante da abstração, poderíamos relacionar a obra desse artista visual ao modernismo, porém seu trabalho transcende essa referência quando desdobra alguns fundamentos fenomenológicos que se conectam diretamente com atitudes facilmente reconhecidas nos procedimentos formais e conceituais da arte contemporânea brasileira. Podemos

dizer que Sandro Novaes faz durar alguns procedimentos oriundos do neoconcretismo, desdobrando na atualidade, estratégias que retiraram o observador da passividade própria daquele que vê a obra de arte em um espaço expositivo, convidando-o para uma participação que faz dele condição indispensável para o surgimento do fenômeno, desse modo, fazendo jus e dando sentido a suas imagens, uma vez que: tanto as linhas inexistentes quanto os pontos imateriais só podem ser percebidos sob a égide da participação.

NÓS E OS OUTROS, VER E SER VISTO, OU QUANDO TUDO MISTURA

Ao finalizar este percurso, em que um olhar acompanhado de uma proliferação conceitual tenta encaminhar uma direção para outros pósteros leitores dessas imagens, resta como substância gerada nesse caminhar uma noção de espelho. Queremos dizer que: quando um artista se propõe a descrever o que percebe na obra de outro, ele não consegue escapar de um antropomorfismo artístico dominante que indica uma excessiva contaminação com o objeto de investigação estética. Uma impossibilidade absoluta de dicotomia se impõe entre o sujeito que analisa e o objeto em questão. Fato recorrente entre dois sujeitos, um que produz e outro que tenta ver, a certa distância, essa mesma produção. Inevitável proximidade, atribuída a uma inelutável condição determinada pelo conhecimento mútuo de um mesmo *métier*.

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

FERREIRA GULLAR. Teoria do Não-Objeto. **Jornal do Brasil**, São Paulo, p. 1, nov. 1960.

FREUD, Sigmund. **La interpretación de los sueños**. 1898. Disponível em: www.bibvirtual.ujed.mx/Libros/interpretacion_de_los_suenos.pdf. Acesso em: 10 dez. 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PEDROSA, Mário. “**Época das Bienais**”, **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Nortton Dantas, uma vitória da pintura

Ricardo Maurício Gonzaga

Nascido em 1966 no estado do Rio de Janeiro, Nortton Dantas viveu e trabalhou em Vitória, para onde veio com sua família em 1968. Graduado em Artes Plásticas em 1990 pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), além de artista plástico, atuou nas áreas de educação, restauração e cinema, até seu falecimento, em 2014.

Interessado no modo como se manifestam os nexos, os cruzamentos e as hibridizações entre códigos visuais e verbais nos processos narrativos na arte contemporânea, descobri — melhor seria dizer: fui sugado — o fabuloso mundo pintado por Nortton. A experiência se deu por ocasião de uma primeira visita à sua casa-atelier, assim que vim trabalhar em Vitória, concursado como professor da Ufes. Logo percebi que vivia um momento único: coleção de coleções, verdadeira instalação constituída por uma miscelânea de pequenos objetos, a casa recebia o visitante como uma espécie de gruta de passagem

para o mundo do artista. O que viria a se confirmar na sequência: ao apresentar suas telas, que cobriam todas as paredes disponíveis, Nortton apontava a relação espacial, de vizinhança, entre uma casa, uma rua, uma praça de uma tela e o ambiente interno de outra casa de outro quadro; envolvido, paulatinamente, por essa lógica labiríntica urdida com palavras e imagens, coisas, gentes e bichos, de súbito percebi já ter sido como que teletransportado para o “fabuloso planeta Nortton” (GONZAGA, 2013).

Devido a essa característica muito particular de “zona de transição” da casa, a experiência inaugural desse primeiro contato definiu certo ponto de partida para a aproximação ao universo poético do artista e para a elaboração das questões conceituais que dali emergiam. Como o próprio Nortton atuava, como mencionei, como uma espécie de guia para esse mundo particular, busquei colher, em 2013, um depoimento pessoal dele, de modo a subsidiar o entendimento de seu processo criativo e fortalecer a confirmação de algumas intuições que insinuaram possibilidades para a teorização.

No decorrer da análise, três aspectos aparentemente constitutivos da poética de Nortton se apresentaram: o primeiro diz respeito à fusão entre conteúdos textuais e imagéticos que se mesclavam na origem mesmo dos processos criativos do artista, levando-o a pintar metáforas híbridas, verdadeiros “contos em narrativa visual, imagética e imaginária” — para usar suas próprias palavras — que nos apresentam imagens desse “novo mundo, [...] em pequenos fragmentos pintados” (MEDEIROS, 2013, p 34.).

O segundo aspecto aponta para a materialização ou literalização da linguagem, configurada concretamente, por um lado, por essa “zona de passagem” em que o artista vivia e trabalhava. Isso evidenciava claramente que para ele realidade e arte — ou ficção, se quisermos — se fundiam em unidade indissociável, na qual incorporava o duplo papel de habitante e demiurgo.

Finalmente, o terceiro aspecto da análise se dirige à inserção do artista num universo cultural popular específico, rico manancial

do qual retirava referências iconográficas variadas que habitam suas pinturas.

A IMAGEM LOQUAZ

Começarei por abordar o primeiro aspecto mencionado, referente às possibilidades de fusão e mútua ativação entre verbo e imagem, com uma apresentação sucinta do problema de aproximação e dissociação entre essas duas formas de mediação, no modo como se manifesta historicamente. Sabemos que o potencial narrativo das imagens — presente já nas pinturas parietais pré-históricas — teria se deslocado progressivamente para a linearidade dos códigos da escrita — a princípio ideogramáticos e hieroglíficos e, posteriormente, ao longo de contínuos processos de abstração (FLUSSER, 1985), fonéticos, quando passaram a transcrever a fala herdando desse código sua linearidade temporal, evanescente, assim como sua unidimensionalidade. De fato, essa relação — direta, portanto — entre códigos textuais e imagéticos (que poderíamos sintetizar dizendo que textos são imagens hipercodificadas) torna-se evidente se constataremos que entender um texto é encontrar imagens correspondentes aos conceitos, à medida que estes se apresentam linearmente, sendo possível — e até frequente — acontecer de lermos uma página inteira de livro ou jornal para, ao final, percebermos que não lembramos de nem uma só linha daquilo que foi lido: sem a imaginação correspondente como acompanhamento, a leitura textual revela-se código vazio, sem referência a qualquer conteúdo. Ou seja, simplificando: ler é decodificar textos em imagens correspondentes.

Recordemos também que, tendo sido considerados como literários e, portanto, estranhos ao universo das artes plásticas, quaisquer conteúdos não estritamente visuais foram expurgados da prática da arte moderna por imposição de uma teoria autoritariamente purista. Observemos, por outro lado, como hoje o distanciamento histórico permite perceber que a pretendida autonomia moderna

dependia, no entanto, de seu imprescindível diálogo com a teoria (MITCHELL, 1989).

Assim, à medida que os nexos entre teoria e prática, arte e conceito — em especial após a assimilação das operações de Duchamp — iam se tornando explícitos, evidenciava-se mais e mais a importância de manifestos, textos críticos e congêneres, muitos deles produzidos pelos próprios artistas. Com a arte conceitual, essa tendência realizou ao limite seu potencial. Ora, enquanto muito da arte contemporânea pode ser compreendida a partir da perspectiva paradigmática de sua relação autorreferente e autoexplicativa, formativa mesmo, com os conceitos que lhe são próprios, em Norton Dantas, no entanto, o elemento textual torna-se narrativo, num amálgama de linguagem verbal e imagética que se plasma ao ritmo de sua própria invenção. Passa-se aqui, nas pinturas, de um sisudo e — diria — historicamente necessário, provavelmente inescapável, pensar e refletir com imagens a um lúdico e divertido contar com imagens.

No entanto, numa primeira encruzilhada desse processo depurativo, no âmbito do simbolismo e correntes afins do século XIX, o pintor optou por pintar realidades invisíveis e buscava no imaginário da mitologia, na fantasia e ativando a própria faculdade da imaginação imagens que nem a fotografia nem a pintura de vertente realista encontrariam no real e que só podiam ser criadas pela mente humana. A esse respeito, Giulio Carlo Argan comenta:

[...] o Simbolismo, ainda que contrário à pura visualidade impressionista, não se contrapõe ao Impressionismo como conteudismo ou formalismo, mas tende a *transformar os conteúdos* assim como o Impressionismo muda o valor das formas. (ARGAN, 1992, p. 82-83, grifo meu)

Como explica Argan, no simbolismo, “a arte não representa - revela por *signos* uma realidade que está aquém ou além da consciência” (ARGAN, 1992, p. 83). Ainda segundo ele, nessa situação:

As imagens que se erguem das profundezas do ser humano encontram-se com as que provêm do exterior: o quadro é como uma tela diáfana através da qual se opera uma misteriosa osmose, se estabelece uma continuidade entre o mundo objetivo e o subjetivo. (ARGAN, 1992, p. 83)

Assim, atuando sobre os conteúdos, ou seja, interferindo na etapa (semântica) da articulação dos significados, o simbolismo teria repactuado o compromisso da pintura com a textualidade ainda no âmbito dos procedimentos técnicos convencionais da tradição acadêmica, deixando incólume a estrutura fundada na relação da imagem com o texto. Aqui, o texto seria reelaborado em outro texto, mas preservaria intacta sua função convencional, o “lugar” de onde operava em seu pacto com a imagem.

É o que se evidencia, por exemplo, tanto na “pintura-literatura” de Gustave Moreau quanto no “alegorismo de evocações clássicas” (ARGAN, 1992, p.82) de Puvis de Chavannes: comparados, da perspectiva proporcionada pelo distanciamento histórico, com os resultados obtidos pela opção, digamos, realista, visualista e materialista do impressionismo, tornam-se inapelavelmente antiquados, como se pertencessem a séculos diferentes.

Entretanto, importa observar que não ocorre nas pinturas de Norton Dantas qualquer espécie de retorno, como talvez fosse possível, em uma mirada apressada supor, a essa concepção de “pintura-literatura” característica do limiar da modernidade. Desse modo, aqui, icônicas, herdeiras da noção pop de duplo, essas imagens e figuras habitam regime sógnico diverso, encontrando-se em disponibilidade semântica para ressignificações alegóricas³¹ a eclodir na recepção.

31 Etimologicamente, a alegoria diz: “outra fala”. Segundo a definição de Walter Benjamin, na alegoria fica disposto que “qualquer pessoa, qualquer objeto, qualquer relação possa significar qualquer outra coisa” (BENJAMIN, 1975 *apud* OWENS, 1992, p. 87).

Distantes, portanto, de qualquer relação semântica prévia marcada pela obviedade, a ilustrar textos previamente concebidos, tais pinturas sugerem e evocam mundos paralelos ao que consideramos como “real”, por meio de narrativas visuais reconstruídas com fragmentos do imaginário contemporâneo, filtrados pela vida interior do artista.

Assim, parece possível sugerir que, em Norton, se, por um lado, um cachimbo, pintado, como em Magritte, não volta a ser um cachimbo, por outro, sabendo-se imagem de cachimbo e, agora, reificado, não deixa de reafirmar: “isto é um cachimbo, sim!”. No entanto, a indagação que incide agora sobre essas imagens alegóricas pintadas passa a ser: “mas o que faz um cachimbo — que se sabe imagem — aí?” ou ainda: “o que pode ser **este** cachimbo se ele aparece aí?”.

A LINGUAGEM LITERALIZADA

“O pensamento tem como âncora a matéria”, defendia o artista (MEDEIROS, 2013, p. 28). Essa noção de materialização do pensamento traduz-se em seu trabalho pela recorrência do que eu chamaria de processos de literalização da linguagem. Para entender essa lógica, devemos retomar o caráter de colecionador que caracterizava o artista. Coisificadas, as imagens que o interessavam passavam a se apresentar em estado de total disponibilidade para possibilidades de rearticulação de significados. Agindo como *bricoleur*, Norton armazenava mentalmente seus referentes imagéticos, para convocá-los no momento e lugar propícios, de modo a assumir seus respectivos papéis na superfície pintada. Rearticulados — por vezes, inarticulados — em aproximações inusitadas, esses signos se oferecem agora alegoricamente à formulação de sentido por parte do observador.

Tais processos de literalização manifestam-se, por exemplo, de modo mais evidente, na prática recorrente da pintura da moldura desses quadros (Figura 1). Essa prática, que teve início com os pintores pós-impressionistas (Van Gogh, Seurat), nessa sua ocorrência histórica original, estabelecia ruptura com a noção de moldura

como elemento simbólico convencional que estipulava o limite entre a imagem pintada — ilusionística — e a realidade do mundo, passando a colaborar para a afirmação da literalidade nua e crua daquelas pinturas.

Figura 1 – Detalhe de “O equilibrista apaixonado”



Fonte: acervo do autor.

Já em Norton, é a própria linguagem — verbal ou visual — que parece querer se realizar, materializando-se. Em *Trabalhe e Confie* (Figura 2), por exemplo, uma pintura de 1992, ele importa como referências iconográficas, oriundas tanto de antigos almanaques quanto de atlas escolares, num momento de prática recorrente que examinaremos a seguir, as bandeiras de dois estados brasileiros, Espírito Santo e Minas Gerais (Figura 3), que estruturam e organizam por mais de uma via a linguagem do trabalho. Segundo sua própria descrição, nela,

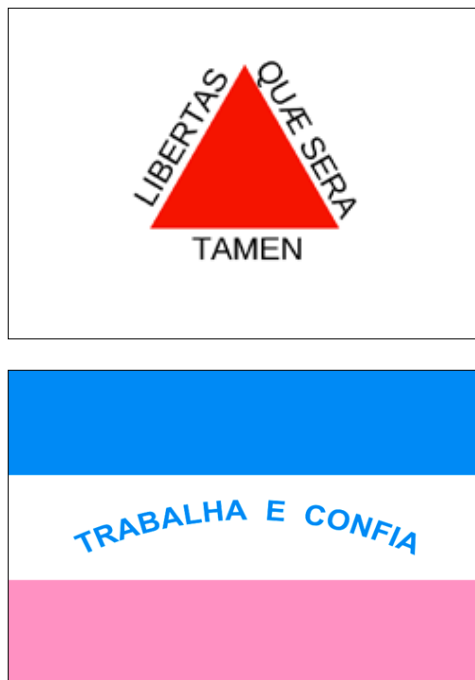
[...] um pequeno garoto anuncia em um balão de quadrinhos, “Libertes que serás também”. Com um serrote nas mãos, o garoto, em um fragmento separado do resto do quadro, conquista sua liberdade do trabalho escravo infantil, representado pelo restante da cena, onde crianças montam carrinhos em uma linha de montagem de uma fábrica clandestina. (MEDEIROS, 2013, 29)

Figura 2 – Nortton Dantas, *Trabalhe e confie*, 1992, 42x48 cm, acrílica sobre madeira



Foto: Nortton Dantas. Fonte: acervo do autor.

Figura 3 – Bandeiras dos estados de Minas Gerais e do Espírito Santo



Fonte: acervo do autor.

Observemos que Nortton se vale aqui do cruzamento de duas referências textuais, provenientes de lemas das bandeiras mencionadas (Figura 11), para produzir um interessante e complexo jogo de linguagem que circula entre texto, imagem e materialidade do trabalho, estruturando sua lógica em vários níveis.

Se por um lado a fala do menino grafada no balão “Libertes que serás também” tem como referência — bem-humorada, à medida que altera, a partir de sua sonoridade, em transcrição literal desta para o português — o lema da bandeira do estado de Minas Gerais “*Liberta quae sera tamen*” (latim para “Liberdade ainda que tardia”), por outro o próprio título que amarra o conteúdo narrativo provém do lema da bandeira do Espírito Santo, que transcreve, “*Trabalha e Confia*”. Esses elementos textuais funcionam como pré-textos (FLUSSER,

1985) para o jogo de enquadramentos reais — estabelecidos pela concretude do suporte — e pintados — estruturados em divisões internas, ilusionísticas, do ambiente pintado, fazendo o sentido circular sugestivamente a partir desse estímulo inicial.

Notemos também que a menção às histórias em quadrinhos (ou banda desenhada) pelo próprio Nortton é significativa: trata-se de influência evidente na construção de seu universo linguístico-icográfico. Quanto a esse aspecto, no entanto, impõe-se uma distinção importante: no processo histórico de gênese de sua codificação, a linguagem dos quadrinhos convencionou um lugar para o texto — o balão quando se trata de fala; ou uma divisão do quadrinho, geralmente retangular e acima deste, quando se trata de uma referência indicativa de tempo ou lugar, ao modo de legenda ou rubrica teatral — e outro para a imagem, trazendo para si a tradicional vocação polissêmica da pintura, que se afastava desta ao objetivar, como vimos, por processo diverso, a purificação de sua visualidade. Como uma espécie de confirmação dessa origem filogenética, vale a pena relembrar que o balão das histórias em quadrinhos teve sua origem no filatério medieval, pequenas fitas de texto que simulavam a fala de personagens pintados, emergindo de suas bocas (EISNER, 2001).

Porém, se no ambiente das histórias em quadrinhos a divisão entre texto e imagem é clara — texto é texto e ocupa lugares previamente codificados e tradicionalmente convencionados, e imagem é imagem —, em Nortton tais convenções são submetidas aos mesmos estímulos inventivos e experimentais que conduzem toda a lógica de desmontagem/remontagem literalista própria a seu processo.

Notemos em relação a esse aspecto que em *Trabalhe e confie* não apenas as presenças textuais fornecem subsídios à invenção ao nível da narrativa, como analisado, mas também sua estrutura geométrica parece replicar e desdobrar as relações entre faixas e figuras das bandeiras, replicando inclusive suas cores, cuja relação original desloca.

Portanto, a referência aos elementos presentes nas bandeiras parece atender a essas duas constantes do processo de Nortton

que vimos analisando até aqui: o amálgama da linguagem verbal com a visual, que emerge em jogos e fluxos entre ambiguidades, ambivalências e literalizações, e a organização e estruturação geométrica do espaço planar, que produz alternâncias não menos ambíguas e complexas.

Notável sob esse segundo aspecto é o modo como o pintor utilizou a repetição de determinados motivos formais, tais como os elementos geométricos — em especial, nesse quadro, as faixas paralelas à esquerda — que se repetem em ambos os espaços — o principal e o fragmento “destacado” pela ação do menino, que literaliza na concretude do suporte à conquista da própria liberdade —, para acrescentar complexidade espacial à composição, alternando, por exemplo, nesse fragmento superior independente, a perspectiva de observação, denotada pela presença de uma figura vista de cima. Significativo também, ainda no âmbito das ambiguidades espaciais, é o comentário visual que promove, se não a destruição da ilusão espacial, ao menos sua constatação — e contestação, por meio da caixa flutuante que esbarra com a presença das faixas geométricas, em diálogo formal, a partir de sua realidade geométrica comum, com estas, na parte de baixo, à esquerda.

A descrição por Michael Compton de pinturas do artista pop britânico Peter Blake, uma referência interessante sob mais de uma perspectiva para o trabalho de Norton, parece se adequar perfeitamente a esse aspecto do trabalho: “Outro aspecto desta literalidade é o tratamento da superfície em que ele está trabalhando de um jeito tal que ela se torna fortemente um objeto físico, como as placas de anúncios de lojas e de barracas de feiras” (COMPTON, 1970, p. 61).

Também em Norton, a ênfase na literalidade planar das superfícies confere às pinturas um caráter muito nítido de objetos, espécie de caixas que, inclusive, apresentam tendência a adquirir com o passar do tempo certa qualidade arcaica, ou, talvez, atemporal. Também a extensão da imagem pintada às molduras, mencionada anteriormente, colabora para essa percepção literal dessas pinturas como coisas.

UM ALMANAQUE DE IMAGENS

O terceiro aspecto, extremamente original e significativo, a meu ver, da pintura de Norton diz respeito à pluralidade de fontes referenciais que alimentam seu repertório imagético, colaborando para constituir sua linguagem figurativa peculiar, conforme já se adiantou com o exemplo das bandeiras (Figura 4).

Figura 4: “Flaggen” (à esquerda); à direita, página 5 do “Pequeno Atlas Escolar”.



Fonte: Acervo do Autor

Figura 5 – “College Dictionary of the English Language” (esquerda) ; *Netuno* (sem data), de Nortton Dantas (direita),



Fonte: acervo do autor.

A investigação desse aspecto específico de sua obra partiu do reconhecimento inicial de possíveis fontes iconográficas referenciais, para então dirigir-se à sua busca, de modo a recriar por meio de analogias visuais toda uma relação genealógica com uma cultura e um *Zeitgeist* específicos, que se manifestam constitutivamente ao longo de todo o seu processo criativo, além de reconstituir o *modus operandi* da lógica peculiar que o caracteriza.

Uma característica central dessa iconografia é a presença constante de imagens provenientes de fontes do imaginário popular moderno típicas do século XX, tais como as de ilustrações de almanaques de difusão científica; de atlas escolares, enciclopédias e dicionários ilustrados; de álbuns de figurinhas; de cartilhas e livros de ensino de línguas estrangeiras para crianças; de gráficos de manuais de instruções; assim como figuras de antigos reclames e personagens de desenhos animados e de histórias em quadrinhos.

Apropriacionista inveterado, Nortton operava como uma espécie de colecionador de imagens: tudo o que interessava a ele era sugado para a órbita gravitacional desse universo constituído por

imagens de segunda e terceira geração — pop, portanto — a povoar um mundo único que se realiza em pintura e se submete a uma lógica própria, cuja peculiaridade amalgama figuras e objetos de naturezas distintas que resultam em singular configuração final.

O modo como esse patrimônio iconográfico era explorado aponta, mais uma vez, para os processos de fusão entre conteúdos textuais e imagéticos já mencionados. Em “Netuno” (Figura 5), por exemplo, é notável a semelhança da figura do tubarão, embaixo e à esquerda, com as de pranchas de peixes de páginas de dicionários ilustrados do início do século XX, dedicadas à apresentação de animais dessa classe. Destas, o tubarão de Nortton herda sua apresentação lateral de feição hieroglífica que, se na sua origem derivava da intenção de objetividade científica, aqui assume caráter de signo em disponibilidade poética, a nadar em outros oceanos de significância.

A própria origem desse material imagético aponta para a confluência entre imagens e textos: tanto nos dicionários ilustrados originais quanto nos atlas escolares, enciclopédias e álbuns de figurinhas mais recentes que derivam deles — todos veículos de disseminação do conhecimento —, essas ilustrações serviam a um objetivo didático, apresentando-se, para tanto, de forma isolada e simplificada, como signos pictogramáticos equivalentes aos verbais (às vezes com a função exata, didática, de promover o aprendizado dos vínculos entre esses códigos de natureza diversa, verbal e visual, como no caso das cartilhas e livros de ensino de línguas estrangeiras para crianças).

Na pintura de Nortton, esses elementos iconográficos, colecionados mentalmente nas gavetas da memória visual, saem desse estado latente de disponibilidade signica, por assim dizer, para articular novos projetos de significação, em regime de “significância”, para falar com Julia Kristeva, isto é, provocando estímulos alegóricos na recepção (KRISTEVA, 1974 *apud* BARTHES, 1990).

Assim, um guarda-chuva aqui, uma cadeira ali, uma flauta de Pan lá, presenças pontuais isoladas, habitantes incongruentes de ambientes estranhos, dialogam em silêncio loquaz, numa totalidade

que tem algo de hieroglífica. Hieroglífica por conduzir a uma espécie de retorno a momentos históricos anteriores em que as imagens condensam em si essa potência protoescritural, que Nortton, no entanto, reconduz, em fusão híbrida, à realidade espacial homogênea convencionalizada pela pintura representacional ocidental.

Agora, isolada, deslocada de seus locais de origem e submetida ao processo mencionado de literalização da linguagem, a imagem da coisa torna-se signo, “diz” a coisa. Então, como nas cartilhas e nos livros de ensino de línguas estrangeiras para crianças de onde parecem prover, a imagem de um guarda-chuva continua a dizer “guarda-chuva”, a de uma flauta, “flauta” (Figura 6).

Figura 6 – Nortton Dantas, “Pensava ele em id e ego”, 1992, acrílica sobre tela.



Fonte: coleção R.M. Gonzaga. Acervo do autor.

Não é de se admirar, portanto, que uma boca isolada num balão de história em quadrinhos — que, por si só, em seu isolamento, já diz “boca” — “diga uma coleção de ferramentas, enquanto, igualmente

isolada em outro canto da mesma pintura, em outro balão, outra boca pronuncie conteúdos que evocam a teoria psicanalítica (fazendo menção ao *id* e ao *ego* que dão título ao quadro).

A complexidade da lógica desse processo linguístico situa tais imagens entre o momento de linearização dos hieróglifos na direção da escrita e a inserção destes na imagem de uma pintura, seja ela pré ou pós-histórica, de acordo com a concepção de Vilém Flusser (1996), mas em ambos os casos, para ou prototextual. No entanto, se em suas fontes originárias esses elementos se apresentam organizadamente em função, como mencionado, de intenções didáticas, nos ambientes pintados por Nortton, em seu isolamento e aproximações, esses objetos se animizam, parecendo expressar, via sua sintaxe peculiar, silêncio, solidão e, paradoxalmente, incomunicabilidade.

Nesse registro, é quase natural, chegando a parecer inevitável retornar a isso, que os códigos das histórias em quadrinhos constituam presença importante na construção do universo iconográfico e da linguagem pessoal de Nortton. Ela desponta não só pelo uso que o artista faz dos códigos e das convenções desse meio, mas também, como vimos, no modo como determinadas referências e procedimentos gráficos organizativos desse universo contribuem para a formação de seu repertório iconográfico particular e com as possibilidades em jogo nas suas interpolações entre códigos verbais e visuais.

UMA FABULOSA FIGURAÇÃO

Se, como foi dito, os objetos se animizam nesses quadros, por outro lado, figuras metamórficas de todas as origens vêm habitar o planeta Nortton.

Em “Revolução dos Bichos”, de 1995 (Figura 7), por exemplo, a tradição dos monstros de um Giovanni-Batista Cavallieri ou o animalismo do século XIX, produto do espírito satírico de um Grandville e de um La Fontaine, são recuperados em outra chave. Num conto de Jorge Luís Borges, o Minotauro se indagava: “como será meu redentor? Será um touro ou um homem? Será talvez um touro

com cara de homem? Ou será como eu?” (BORGES, 2007, 102). Aqui, nos labirintos de suas geometrias urbanas, solares e atemporais, Norton não descarta uma opção pela outra: cidadãos híbridos de ambas as naturezas caminham atravessando ruas e cuidando de seus afazeres: as diferenças convivem em total tolerância mútua.

Metaforicamente, no entanto, essas figuras mitológicas, quimeras, centauros, faunos, parecem remeter ao próprio processo de fusão entre real e imaginário, linguagem e literalidade; ilusão de profundidade e planaridade que constitui as paisagens pictóricas que habitam.

Figura 7 – da esquerda para a direita: Giovanni Battista de Cavalieri, “*Monstros de todas as partes do mundo antigo e moderno*”, 1585; Norton Dantas, “*Revolução dos Bichos*”, 1995, acrílica sobre tela, 91x58 cm foto: Norton Dantas; Grandville, “*Les animaux*”, 1866



Fonte: acervo do autor.

Já em outra pintura, intitulada “O equilibrista apaixonado”, é o corpo humano esfolado, oriundo de ilustrações de manuais de anatomia e posteriormente difundidas em figurinhas de álbuns (Figura 8), que, apaixonado, como indica o título (Figura 9), se equilibra na ponta de um dedo, exibindo-se para a garota de máscara de gás lacrimogêneo, numa cena que tem por testemunhas algumas máquinas dispersas e extemporâneas, herdeiras — “por parte de pai”, talvez — das máquinas inúteis de um Picabia e de um Duchamp, mas que, “pelo lado materno”, teriam como prováveis ascendentes personagens do imaginário pop, tais como a figura antropomórfico-maquinica que

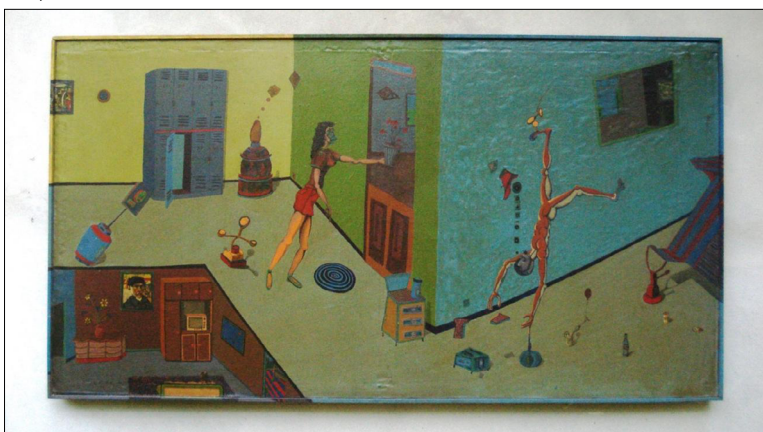
se assemelha ao personagem de Walt Disney Lampadinha, assistente do professor Pardal (Figura 10).

Figura 8 – À esquerda, folha solta origem desconhecida, s.d.; à dir: “*Álbum Equipe Enciclopédico*”, São Paulo: Ecrome, s.d. (col. R.M.G.).



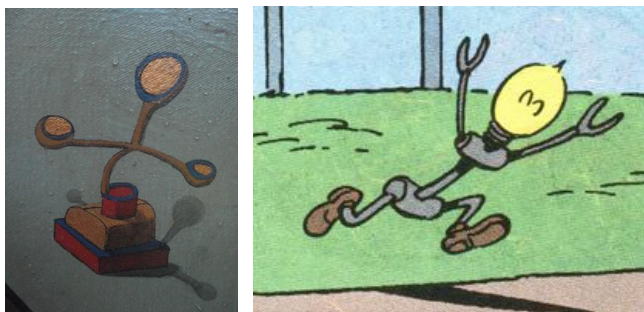
Fonte: acervo do autor.

Figura 9 – Norton Dantas, “O equilibrista apaixonado”, 1988, acrílica s/ tela, col. R.M.G.



Fonte: acervo do autor.

Figura 10 – À esquerda: detalhe de “O equilibrista apaixonado”; à direita: o *Lampadinha*, personagem de Walt Disney



Fonte: acervo do autor.

Nessa e em outras telas aparecem também apropriações de imagens da história da arte, pequenas reproduções de conhecidas pinturas da tradição moderna; obras de Van Gogh, Paul Klee, Juan Miró e Max Ernst pendem das paredes desses recintos imersos na atmosfera silenciosa de seus misteriosos ambientes. Nortton se referia a elas como “pequenas falsificações” (MEDEIROS, 2013, p. 82), confirmando sua feição pop, como duplos e simulacros.

Figura 11 – À esquerda: Nortton Dantas, “*O funâmbulo e o escafandrista*”, 2012; à direita: Nortton Dantas, “*Toy City*”, 2003



Fonte: acervo do autor.

Aqui e ali, em outras telas, surgem também personagens de desenhos animados e histórias em quadrinhos: numa pintura mais recente,

“O funâmbulo e o escafandrista”, de 2012 (Figura 11), por exemplo, o Pernalonga e um escafandrista aguardam numa sala de cinema ou teatro (aguardam o quê? Que tenha início talvez uma sessão do espetáculo da sociedade: como em *Las meninas*, de Velásquez, é em nossa direção que eles olham, do ponto de vista da quarta parede do palco italiano ou da tela — de cinema, que se confunde com a própria tela da pintura), cujas poltronas são atravessadas por um trem de alta velocidade (que também vem de encontro ao observador), enquanto o lanterninha procura iluminar um drácula escondido.

Em outra, *Toy City*, um homem-aranha escala um arranha-céus, enquanto no alto de outro edifício, do outro lado da rua, um papai noel contempla a paisagem dessa cidade futurista imaginária.

Notemos que, em ambas, o “espaço aéreo”, por assim dizer, é dominado por balões, aviões e zepelins que parecem ter alçado voo descolando-se de antigas figurinhas de álbuns. De fato, esses ícones refletem a atmosfera de uma época cultural, um certo *Zeitgeist* que perdurou entre os anos de 1950 e o início dos anos de 1970, de catalogação didática por meio desse meio lúdico, o álbum de figurinhas (Figura 12), dirigido ao público infantojuvenil. Nestes, era típico o duplo interesse pelo passado e pelo futuro, revelado em paginações que ilustravam a história dos transportes e finalizavam frequentemente com a apresentação de projeções de possibilidades futuras para o século seguinte, o XXI, deliciosas peças de ficção visual que fantasiavam um ambiente interplanetário, característico do espírito daquele momento, das primeiras incursões ao espaço.

Coerente com esse espírito, ao apresentar em “O funâmbulo e o escafandrista” simultaneamente balões, zepelins e um trem-bala, Norton faz referência a dois momentos, afastados no tempo, dessa história, que se fundem aqui, na pintura.

Figura 12 – À esquerda: ps. 30 e 31 de “A locomoção através dos tempos”; à direita: Decalque Cromocart, 4/185D



Fonte: acervo do autor.

À GUISA DE UMA CONCLUSÃO TEMPORÁRIA

Por meio de experimentações gráficas e pictóricas, Norton Dantas submetia todo o processo de referências às suas fontes a uma lógica própria — uma “química do intelecto” *sui generis*, para usar uma expressão de André Breton (BRETON, 1942 *apud* ADES, 1976, p. 42) — de desmontagem/remontagem singular, de modo que o resultado de cada pintura harmoniza as diferenças em soluções em que frequentemente se infiltra uma sutil e peculiar dose de humor.

Colecionador de imagens, Norton garimpava em fontes diversas e diversificadas suas referências iconográficas, de modo a constituir um imaginário peculiar e fascinante, que habita suas pinturas. É um mundo próprio, tão próximo quanto distante — em uma palavra: desnoriente, com trocadilho —, e disso parece derivar em parte seu fascínio. Como na frase de Lautréamont, tão cara aos surrealistas, que se refere a algo tão “belo como o encontro casual de uma máquina de costura e um guarda-chuva numa mesa de dissecar cadáveres” LAUTRÉAMONT, 2015, p. 143), aqui também o prosaico e o maravilhoso convivem em encontros insólitos que agregam objetos triviais, ícones familiares e figuras bizarras, num sofisticado jogo de linguagem que constitui o fabuloso mundo das pinturas de Norton.

O encontro de certa ingenuidade singular com uma capacidade imaginativa excepcional conduzia Norton Dantas por vias únicas, em que metáforas verbais se tornavam visuais de modo a dar a ver um mundo original. Habitam-no referências as mais diversas, a tecer situações que envolvem o observador em sua lógica peculiar, por meio de complexos processos de literalização da linguagem, cujo resultado passa, no entanto, a ser percebido como natural, em sua aparente espontaneidade.

Permanecer criança: talvez fosse este o segredo dessa personalidade única, que parecia deter um saber tão enciclopédico quanto excêntrico — algo da ordem do conteúdo de antigos almanaques — a se derramar em saborosas minúcias por esses universos inventados.

O segredo de um mundo interior único, revelado por uma arte atemporal, contemporânea de si mesma.

Uma vitória do pintor, uma vitória da pintura.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. **O Dada e o surrealismo**. Barcelona: Labor, 1976.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**; São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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

BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COMPTON, Michael. **Pop Art**. Londres; Nova York; Sidney; Toronto: Hamlyn, 1970.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FLUSSER, Vilém. Pré-textos para a poesia. **Cadernos RioArte**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, 1985.

FLUSSER, Vilém. Texto/ Imagem enquanto Dinâmica do Ocidente. **Caderno RioArte**, ano II, n. 5, 1996.

GONZAGA, Ricardo Maurício. O fabuloso planeta Nortton. **Croma: Estudos artísticos**, Lisboa, v. 1, n. 1, 2013.

LAUTRÉAMONT, Conde de. **Contos de Maldoror**. Trad. Joaquim Brasil fontes. Campinas: UNICAMP, 2015.

MEDEIROS, Nortton Dantas. **Flashs** de Nort Town. Depoimento inédito, 2013.

MITCHELL, Willian. John. Tomas. Ut pictura teoria: Abstract painting and the repression of language. **Critical Inquiry**, Chicago, 1989.

OWENS, Craig. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Post-modernism. In: OWENS, Craig. "Beyond Recognition - Representation, Power, and Culture". Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1992

Baobab Trio e Radamés Gnattali — interação e reelaboração audiotátil na Toccata em Ritmo de Samba n. 2³²

Fabiano Araújo Costa

32 Este texto é uma versão ampliada do artigo “Groove e escrita na Toccata em Ritmo de Samba n.º 2 de Radamés Gnattali”, publicado originalmente em 2018, na *RJMA – Revue d’études du Jazz et des Musiques Audiotactiles*, periódico do programa Centre de Recherche Internationale sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (CRIJMA), do laboratório Institut de Recherche en Musicologie (IReMus – Sorbonne – CNRS).

INTRODUÇÃO

O grupo de música instrumental Baobab trio nasceu em 2005 no Centro de Vitória-ES e é formado por este autor ao piano, capixaba, pelo violonista Wanderson Lopez, mineiro, radicado no Espírito Santo desde a infância, e pelo percussionista Edu Szajnbrum, carioca, radicado no Espírito Santo desde o nascimento do grupo. A obra do trio está em dois álbuns, o primeiro intitulado *Baobab trio* foi gravado em 2012 e o segundo, *Ladeira*, foi gravado a partir de 2015 e lançado em 2019. A identidade do grupo é marcada pelo resgate da linguagem da música instrumental brasileira contemporânea, com referências em Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, César Camargo Mariano, Radamés Gnattali, Paulo Belinatti, Náná Vasconcelos, e sua fusão com a música improvisada e as músicas do mundo, ou world music. O presente ensaio é dedicado à análise do processo criativo do grupo em uma de suas incursões sobre a obra do compositor brasileiro Radamés Gnattali (1906-1988)³³.

A *Toccata em Ritmo de Samba n. 2* (1981), de Gnattali, foi escrita originalmente para integrar o ciclo intitulado *3 Concert Studies for Guitar*, publicado em 1990³⁴, figurando assim ao lado das peças *Toccata em Ritmo de Samba nº 1* (1950) e *Dansa Brasileira* (1958) (ZALKOWITSC, 1990). Essa partitura para violão solo foi escolhida como material de especulação *groovêmica* pelo grupo capixaba (com piano, violão e pandeiro)³⁵ e originou, assim, a faixa “Toccata em Ritmo de

33 Ao todo o grupo gravou três obras de Gnattali: o 3º movimento (Choro) da *Brasileiana nº 13*; *Brasileiana nº 4 – Desafio (Nordeste)*, e a *Toccata em Ritmo de Samba nº 2*.

34 *Três Estudos de Concerto para Violão Solo*. Radamés Gnattali, *3 Concert Studies for Guitar*, produced by Gennady Zalkowitsc, Heidelberg, Chanterelle 728, 1990.

35 Destacamos dentro desta abordagem analítica nossa posição como *insider* e como participante do processo formativo da gravação de 2012. Entretanto, nosso procedimento encontra seu fundamento na “transcrição étmica” (CAPORALETTI, 2018, p. 1-17), que reformula a problemática ético/êmico

Samba nº 2”³⁶, gravada em 2012, a qual — para além do arranjo, da reestruturação da forma original e da adição de partes de improvisação — introduz uma consideração fundamental no nível da fenomenologia audiotátil: o groove foi “incorporado” à obra escrita por meio do *medium* tecnológico de gravação e reprodução fonográfica.

Neste texto analiso aspectos do processo de reelaboração dessa obra como uma poética do lugar interacional-formativo. Com essa categoria identifico um programa poético em que dois ou mais músicos se encontram em uma situação em que buscam juntos dar uma forma artística a diferentes materiais e realidades culturais, pessoais e musicais³⁷. A situação específica aqui tratada coloca em perspectiva a seguinte questão: como os sistemas operacionais audiotátil (ligado ao groove) e visual (ligado à escrita)³⁸, categorizados pela Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA) (CAPORALETTI, 2018) cooperam entre si no processo de constituição e de reconhecimento coletivo dessa experiência estética formativo-musical audiotátil?

Duas noções serão centrais nesta abordagem: (1) a *subsunção mediológica*; e (2) o *lugar interacional-formativo*. Por meio delas analisamos o caso específico de tratamento de *reelaboração audiotátil*³⁹ da

em nível antropológico, permitindo a comparação entre o nível neutro efetivamente inscrito na gravação e os testemunhos, com as fontes escritas e audiotáteis implicadas.

36 Baobab Trio, “Toccata em Ritmo de Samba nº 2”, *Baobab Trio*, Tratore, 2012. Disponível em formato *free streaming* em <https://goo.gl/8TgQsH>.

37 Ver Araújo Costa (2016, 2019).

38 Como se sabe, a escrita da música não se reduz à notação ocidental, e, vale notar, as escritas musicais nas diversas culturas têm diferentes taxas de visualidade/audiotatibilidade (CAPORALETTI, 2015). Deve-se precisar que no âmbito deste artigo fazemos referência à escrita musical ocidental moderna em sua dupla especificidade de tecnologia semiográfica notacional ligada de maneira incontornável à teoria musical da qual ela é expressão.

39 Expressão utilizada em Caporaletti (2019) para indicar uns dos processos de reintrodução de valores audiotáteis na obra escrita.

obra *Toccata em Ritmo de Samba nº 2* (1981), de Radamés Gnattali, tal como a encontramos na gravação realizada em 2012 pelo grupo capixaba. A primeira estabelece que os idiomas das músicas audiotáteis são altamente dependentes da composição particular da mistura mediológica visual/audiotátil, ou melhor, do grau de subsunção do *medium* visual pelo audiotátil e vice-versa⁴⁰. A segunda, especifica o processo de constituição e reconhecimento mútuo da experiência musical formativa das músicas audiotáteis.

Nessa perspectiva de análise são considerados os fatores contextuais socioculturais e históricos, mas também os modos segundo os quais os critérios estéticos de prevalência audiotátil, emergentes *no* lugar interacional-formativo, subsumem a lógica visual da partitura escrita. Essa abordagem busca uma compreensão dos processos criativo-musicais de características inter e transculturais, que, no quadro das músicas brasileiras, são identificados na perspectiva das amalgamações entre o “erudito” e o “popular”, a “brasilidade” e as “influências estrangeiras”, a “modernidade” e a “tradição”⁴¹. Sempre considerando a partitura original de Gnattali, os esboços de arranjo, a transcrição da gravação e os testemunhos dos membros do grupo, a análise apoia-se sobre a premissa de que a situação contextual *poética* audiotátil em questão refere-se ao processo de *subsunção mediológica* que emerge como critério artístico sob a forma de um *lugar interacional-formativo*.

O PROCESSO DE SUBSUNÇÃO MEDIOLÓGICA

Com a definição do *princípio audiotátil* (PAT) como *medium* cognitivo distinto do *medium* cognitivo *visual/escrito*, a TMA considera que cada

40 Considerando, no entanto, que a TMA concebe a visualidade e a audiotatibilidade como *ideal types*, no nível lógico e teórico convém de mantê-los sempre distintos.

41 Ver Araújo Costa (2018a, p. 11-16).

medium tem um sistema operativo e uma lógica funcional inerentes que induzem seu próprio modo de conhecimento e de concepção da realidade musical. Dessa distinção deriva o princípio da *subsunção mediológica*, para o qual apenas um *medium* formativo é responsável pela ordem cognitiva estabelecida: esta pode, entretanto, subsumir outros *media* em sua lógica funcional própria⁴².

Em suma, o princípio da subsunção mediológica contempla as possíveis relações de prevalência/subordinação entre a visualidade e a audiotatibilidade no processo formativo geral, no qual, em termos mediológicos, sempre há o *medium* formante (o *medium* que explicita sua capacidade formadora de experiência) e o meio formado subordinado.

Cabe aqui uma breve precisão sobre a terminologia específica que a TMA utiliza para formalizar a relação de subsunção da audiotatibilidade e da visualidade, e para designar, em cada contexto formativo (visual ou audiotátil), as instâncias do processo formativo (*medium* formante e meio formado). Efetivamente, para a caracterização do *medium formante*, visa-se propriamente à “capacidade formativa” de cada *medium* (a notação/teoria musical, de um lado, o sistema psicossomático, de outro) entendida como o conjunto de aspectos cognitivos conexos aos seus respectivos sistemas operatórios e lógicas internas específicas.

Quadro 1 – Modelos paradigmáticos do processo de “subsunção mediológica” em função do contexto formativo

	Contexto formativo visual	Contexto formativo audiotátil
Médiu prevalente formador de experiência	Matriz visual	PAT
Meio subordinado	Corporeidade	Notação/Teoria musical

Fonte: elaborado pelo autor.

42 Ver Caporaletti (2019, p. 31-34).

Assim, de um lado, o *medium* cognitivo formador da experiência visual será denominado precisamente de “matriz visual”, enquanto reúne os aspectos cognitivos induzidos pelos princípios epistemológicos de segmentação, homogeneização, repetibilidade uniforme, etc. De outro lado, o *medium* cognitivo formador da experiência audiotátil, o PAT, reúne, por analogia, a maneira de interpretar e “agir” sobre a realidade a partir de uma lógica orgânica, intuitiva, baseada na corporeidade, ou mais precisamente, na “racionalidade corpórea”⁴³.

Retornando à questão da subsunção mediológica, dois casos paradigmáticos devem ser considerados: (1) aquele em que o *medium* formante audiotátil (o PAT) “audiotatiliza”, ou seja, reduz à sua própria lógica funcional, a escrita musical de tradição ocidental⁴⁴ (o meio formado); e (2) aquele em que, ao contrário, o *medium* formante visual (a “matriz visual”) reduz a racionalidade do corpo (o meio formado) à sua própria lógica epistêmica.

Vale notar ainda que o princípio da subsunção mediológica confronta o problema da dimensão formativa híbrida do contexto das músicas audiotáteis considerando que “o tipo de lógica culturalmente preeminente subsume outras modalidades à sua própria lógica representativa” (CAPORALETTI, 2012, p. 248). Uma das aplicações desse princípio na análise musical consiste na delimitação de fontes audiotáteis, fontes orais e fontes visuais de uma obra. Enquanto essas duas últimas são estabelecidas a partir de “critérios de comunicação” (oralidade e a escritura), os media audiotáteis (o princípio audiotátil — PAT — e a codificação neoaurática — CNA)]⁴⁵ são entendidos como

43 A “racionalidade corpórea” conota uma capacidade cognitiva e formativa cuja referência às ciências cognitivas está no paradigma da “cognição incorporada”, segundo a qual a cognição humana é considerada como estritamente ligada à ação e à interação com o contexto no qual os agentes operam. (ARAÚJO COSTA, 2016).

44 Ver nota 13, *supra*.

45 A questão da combinação PAT + CNA é tratada em Araújo Costa (2018a, p. 1-3).

“interfaces mediológicas” (CAPORALETTI, 2012). Assim, quando a combinação PAT + CNA age como *medium* formador da experiência, ela “pode subsumir, no interior das especificidades da formatividade audiotátil, em certas condições, as informações comunicadas através da notação”⁴⁶, isso acontece em função da consciência da CNA (que confere a qualidade textual autográfica dos valores musicais ativados pelo PAT), o critério artístico emergente tem uma motivação cognitivo-expressiva audiotátil (no caso, ligada à constituição de um groove ou de uma energia groovêmica) capaz de evocar as fontes audiotáteis latentes na obra escrita. Trata-se, portanto, de uma operação distinta do processo clássico de *interpretação* da partitura²⁰, porque o groove gravado torna-se uma nova fonte audiotátil em potencial.

Voltando ao objeto da nossa análise, podemos agora considerar duas categorias da textualidade musical da *Toccata em Ritmo de Samba nº 2*: de um lado, (1) a *textualidade visual*, em que o *medium* diz respeito à reificação da música de Gnattali em forma de partitura, por meio do *medium* notacional semiográfico, que fixa à música atributos abstratos como nota, altura, duração, e toda uma série de valores de ordem sintática e teleológica, e que pressupõe um quadro ontológico da obra musical onde o compositor é o criador e o instrumentista o executante da obra; e de outro lado, (2) a *textualidade audiotátil*, que se refere à reificação do evento musical sob a forma de fonofixação de valores como o groove, o drive, o swing, a energia propulsiva e depulsiva, e as “discrepâncias participatórias”⁴⁷, não capturados pelo *medium* notacional e semiográfico. O Quadro 2 ilustra a distinção entre as duas textualidades aqui visadas.

46 “ [...] subsumir no interior das próprias peculiaridades formativas, em certas condições, registros transmitidos através da notação, portanto não orais” (CAPORALETTI, 2012, p.32).

47 *Participatory discrepancies* é um conceito cunhado por Charles Keil reconhecendo a pertinência das discrepâncias entre os pontos de ataque do fenômeno rítmico em uma interação entre bateria e contrabaixo para a constituição do swing no jazz (KEIL, 1987).

Quadro 2 – Duas textualidades distintas

Partitura	Gravação
Textualidade visual	Textualidade audiotátil
<i>Toccata em Ritmo de Samba nº 2 para violão solo</i>	“Toccata em Ritmo de Samba nº 2”
Partitura para violão solo (4 páginas)	Faixa do álbum <i>Baobab trio</i>
Data e lugar da composição: 1981, Rio de Janeiro/RJ, Brasil	Data e lugar da gravação: 2012, Vitória/ES, Brasil
Autor: Radmés Gnattali (1906-1988)	Autores: Fabiano Araújo (pno)/Wanderson Lopez (vlão/ Edu Szajnbrum (pand)
Duração: 3’06”	Duração: 5’33”
Edição Chanterelle Verlag, 1990	Edição: Tratore, 2012

Fonte: elaborado pelo autor.

Estabelecida essa distinção mediológica, podemos agora especificar a questão colocada no início desta problematização: como os sistemas operativos audiotátil e visual/escrito cooperam no processo formativo da gravação “Toccata em ritmo de samba, nº 2” (2012) enquanto texto audiotátil?

EMERGÊNCIAS DO “LUGAR INTERACIONAL-FORMATIVO”

Um aspecto importante do processo formativo-artístico da referida gravação é que esta consiste em um processo coletivo, em que três músicos com seus respectivos instrumentos (piano, violão e pandeiro) trabalham sobre uma peça concebida para violão solo. O complexo de interações que conduziram a este texto audiotátil específico nos convida a considerar que o fenômeno de subsunção mediológica resulta de uma certa regra consensual que emerge de uma situação contextual de sintonia de critérios artístico-formativos audiotáteis, que idealizamos como lugar interacional-formativo (LIF).

Alguns aspectos do LIF:

1. a experiência estética do LIF, enquanto *formatividade artística*, consiste em um processo dinâmico de produção, invenção e de julgamento de uma *regra artística* compartilhada em tempo real;
2. o LIF é um *estado* de uma performance musical coletiva em tempo real (improvisada e extemporânea) notadamente de músicas de linguagem formativa audiotátil;
3. esse estado da performance se distingue como fenômeno de *reconhecimento* recíproco de uma regra artística;
4. o LIF é a *situação* contextual ambicionada pelas poéticas do LIF, que demanda a *interpretação da “forma formante interpessoal”*⁴⁸;
5. o LIF é a *situação* contextual que permite e convida à *interpretação* mútua da “forma formante interpessoal”;
6. o LIF é, portanto, uma *situação* que, uma vez estabelecida e reconhecida entre os *performers*, é conduzida por uma atividade subjacente de formatividade artística audiotátil e interpessoal, que orienta o curso da obra musical em direção à sua exemplaridade; mas essa orientação é inevitavelmente associada às “condições constritivas” da pluralidade de *spuntos*⁴⁹, o que faz deste lugar um lugar não determinado mas determinante, um lugar liberador e produtor de suas próprias determinações;
7. finalmente, o LIF é uma *situação* que se constitui como um fenômeno intersubjetivo por meio das interações musicais.

48 A noção pareysoniana de *forma formante* é capital em nossa discussão, e pode ser aprofundada em Araújo Costa (2017). Considerando os limites deste ensaio, nos contentaremos com a ideia que o Sujeito se faz *forma formante* quando ele se reconhece como artista fazendo, inventando e obedecendo a obra enquanto se faz. Em uma palavra: ele se faz obra. A *forma formante interpessoal* seria a emergência da regra consensual.

49 Ver Araújo Costa (2015, 2017).

Um fator importante a ser ressaltado é que nesse cenário os músicos se encontram no plano de tentativas à propiciação da emergência do lugar interacional-formativo, durante a performance⁵⁰. Podemos seguir Alessandro Bertinetto (2016, § 4.0, posição 4188), quando este estabelece uma relação entre a interação e a temporalidade por meio das categorias de interação vertical e interação horizontal. Segundo esse autor, a interação do tipo vertical é aquela que se dá no plano da sucessão de eventos, isto é, a interação dos participantes da performance com a tradição histórica da prática musical, e com o que os outros atores estão construindo no momento, ou seja, concerne a experiência pessoal e histórica dos atores em relação à constituição da situação. A interação do tipo *horizontal* consiste na experiência interpessoal na sincronia do presente da situação, ela se dá portanto *entre* os performers, simultaneamente e em tempo real.

A essa altura, é importante distinguir a *situação* verbal, prefixada, e a *situação emergente* no curso da performance, esta última sendo aquela que se aproxima do que chamamos de *lugar interacional-formativo*. Consideramos a *situação emergente*, portanto, aquela que se configura como *lugar interacional-formativo*, e como *forma formante interpessoal*. Assim, chegamos à distinção de duas instâncias da dialética entre a *iniciativa pessoal* de cada músico e a *situação contextual*: de um lado, a posição emergente que considera a situação como produção criativa da parte da iniciativa humana, e constituída como *lugar interacional-formativo* enquanto *forma formante interpessoal*; e, de outro, a posição determinista que reduz a iniciativa ao puro e simples produto histórico da situação, esta última entendida como programa poético (ARAÚJO COSTA, 2016).

50 Ver Araújo Costa (2019).

Exemplo 1 – Trecho da partitura de *Toccata em Ritmo de Samba* nº 2⁵¹ – Seção A (Aa, Ab, Ac, Ad)

para Waltef Blanco
Toccata em ritmo de samba
Nº 2

RADAMES GNATTALI
(Rio de Janeiro, 1981)

Fonte: acervo do autor.

Nossa análise partirá de um exame preliminar da composição de Gnattali, considerando sua natureza formativa de tipo visual/escrita, e os parâmetros implicados nessa estética, isto é, os aspectos formais da

51 Notamos que nesta partitura nos c. 2 e 4, a segunda colcheia seria na verdade uma semicolcheia como é o caso nos c. 8, 10 e 47.

partitura prescritiva, mas também os aspectos contextuais pertinentes, como a relação de Gnattali com as música e os músicos audiotáteis. Em seguida, examinaremos a releitura da *Toccata* nº 2 tal como esta foi gravada pelo Baobab trio. Como veremos, essa reelaboração produziu uma forma groovêmica — isto é, uma forma regida por valores estéticos audiotáteis — com toda a liberdade e as limitações que especificam esse modelo de formatividade, mas, ainda, com os traços singulares de uma artisticidade groovêmica e interacional de orientação musical brasileira, mais especificamente do samba, do choro e de suas variações.

TOCCATA EM RITMO DE SAMBA Nº 2 – ESCRITA E REFERÊNCIAS AUDIOTÁTEIS DE GNATTALI

No plano formal, a partitura original da *Toccata* nº 2 apresenta uma organização ternária A-B-A com uma coda (Quadro 3). A seção A é fortemente marcada por acordes dissonantes, traços rítmicos africanos e frases irregulares. A seção B se distingue pela forma contrastante de um samba-canção tendendo ao rubato. Na estrutura da seção A identificamos quatro subseções: Aa, Ab, Ac e Ad (Tab. 3 e 4).

No que concerne ao estilo de escrita para violão brasileiro de concerto depois dos anos de 1950, especialistas como Fabio Zanon consideram Gnattali como um dos compositores mais fecundos e originais, sua música exibindo ostinatos intrincados e agudos e uma alternância inteligente entre escrita rítmica e virtuosidade melódica. Tais características são bem presentes tanto na *Toccata* nº 1 quanto na *Toccata* nº 2, em que a escrita propõe uma inflexão do samba muito mais audacioso, ágil e sinuoso do que a do samba de 1940 (ZANON, 2006)⁵². É particularmente notável, na *Toccata* nº 2, a referência à percussão e rítmica africanas evocadas pelo samba, especialmente na

52 Para um estudo mais detalhado sobre as obras para violão de Gnattali, e especificamente sobre o ciclo de Três Estudos de Concerto, ver Silva (2014); Zorzal (2005); e Wiese Filho (1995).

subseção Aa (Ex. 1), em que Gnattali lança mão de uma escrita que explora a sonoridade dos acordes buscando um efeito de ressonância à maneira dos tambores do *candomblé* afro-brasileiro.

Quadro 3 – Forma original da Toccata em Ritmo de Samba nº 2

Forma original - Toccata em ritmo de samba n.2												
Seção	A				B			A				Coda
Nº de compassos	49				29							6
Numeração progressiva	1-50				51-80			81				81-87
Subseção	Aa	Ab	Ac	Ad	Ba	Bb	Bc	Aa	Ab	Ac	Ad	Aa/2
Nº de compassos	11	5	10	23	10	10	9	11	5	10	20	7
Numeração progressiva	1-11	12-16	17-27	28-50	51-60	61-71	72-80	81-92	93-97	98-108	109-128	129-136
Métrica	2/4			2/4 //3/8//	4/8		4/8 //2/4//	2/4			2/4 //3/8//	2/4

Fonte: elaborado pelo autor.

REFORMULAÇÃO DAS PROBLEMÁTICAS DA TOCCATA EM RITMO DE SAMBA Nº 2 EM PERSPECTIVA AUDIOTÁTIL

Para reformular a problemática da *Toccata em Ritmo de Samba nº 2* em perspectiva audiotátil, nosso primeiro objetivo consistirá na busca das fontes e referências audiotáteis nas quais Gnattali se inspirou para evocar o “ritmo de samba” em sua dimensão profunda, isto é, nos fatores ligados ao swing e ao groove (CAPORALETTI, 2014). Nossa tese é que, apesar de a lógica composicional de Gnattali na *Toccata nº 2* se situar em uma perspectiva primordialmente visual, ele já dispunha de uma intuição dos valores audiotáteis.

Como primeiro argumento sustento que o autor da Toccata tinha como referência os valores audiotáteis oriundos da maneira de tocar dos músicos de choro e do samba urbano do Rio de Janeiro,

tais como os “pianeiros”⁵³, e de violonistas como Aníbal Augusto Sardinha, o “Garoto” (1915-1955), e Raphael Rabello (1962-1995). No início dos anos 1920, Gnattali conheceu o célebre pianista e pianeiro Ernesto Nazareth (1863-1934), que tocava no Cine Odeon. Segundo o musicólogo Henrique Cazes (1998), o jovem Radamés Gnattali havia conhecido a música de Nazareth por meio de suas partituras, antes de escutá-lo tocar. No começo dos anos de 1930, para garantir seus meios de sobrevivência, Gnattali se viu obrigado a procurar trabalho como pianeiro, tocando com as orquestras de dança. Nessa mesma época ele teve contato com os pianeiros cariocas que se encontravam na sede da editora Casa Vieira Machado. Enquanto no caso da música de Ernesto Nazareth, Gnattali tinha as partituras como referência, no caso dos pianeiros da rua do Ouvidor, acontecia o contrário: Gnattali era solicitado pelos músicos para transcrever aquilo que tocavam a fim de que suas músicas fossem editadas e vendidas sob a forma de partitura. Discutiremos mais adiante a referência “pianeirística” na música de Gnattali, na análise da subseção Ab.

Enfim, observamos que, em vários casos, Gnattali compunha música com um intérprete específico em mente, referenciando esses músicos com uma dedicatória no cabeçalho da peça. A motivação dessas dedicatórias era muitas vezes uma homenagem de reconhecimento, como é

53 Em linhas gerais, o termo “pianeiro” demarca, no Brasil, uma distinção sociocultural opondo-se a “pianista”. Nesse sentido, estuda-se piano para tornar-se um “pianista”, que toca nas salas de concertos e nos salões da sociedade. No entanto, em função dos distanciamentos que marcam o perfil sociocultural e econômico da sociedade carioca nessa época, os músicos não encontravam oportunidade de trabalho a não ser nos clubes com as orquestras de dança, no cinema, nas lojas de piano, etc. Estes eram os “pianeiros”. Entre nomes conhecidos de pianeiros e pianeiras do início do século XX, além do muito célebre Ernesto Nazareth, encontramos nomes como José Barbosa da Silva “Sinhô” (1888-1930); Chiquinha Gonzaga (1847-1935); Aurélio Cavalcanti (1874-1915); J. F. Fonseca Costa “Costinha” (circa 1860-circa 1940); Carlos T. de Carvalho “Corujinha” (circa 1878-circa 1922); Luiz Sampaio “Careca” (1886-1953). Para uma discussão mais aprofundada (ROSA, 2013).

o caso da maioria das dedicatórias do ciclo *Dez Estudos para Violão Solo* (1967) (ZORZAL, 2005), e em outros casos uma referência explícita ao estilo e à técnica do intérprete, muitas vezes resultante de uma colaboração direta, como ocorreu com o *Concerto nº 2 para Violão e Orquestra* (1951), dedicado a Garoto⁵⁴. No caso das peças do ciclo *Três Estudos de Concerto para Violão Solo*, a *Dansa Brasileira*, de 1958, é dedicada ao violonista Laurindo de Almeida (1917-1995); e a *Toccata em Ritmo de Samba nº 2*, escrita em 1981, é dedicada ao violonista Waltel Branco (1929-). A mais antiga, a *Toccata em Ritmo de Samba nº 1*, escrita em 1950, não tem dedicatória. Talvez por ser a primeira peça de concerto para violão escrita pelo autor. De todo modo, a referência a Garoto é a mais provável, visto que um ano depois este seria o intérprete explicitamente visado no *Concerto nº 2*. Nesse sentido, vê-se como algo bastante significativo que Gnattali tenha composto para violonistas brasileiros que, assim como ele mesmo, tinham um contato estreito com a cultura e os valores estéticos audiotáteis, e que tenha experimentado o ritmo, e mesmo incluído a palavra “samba” em sua peça inaugural de violão de concerto, em uma época em que um tal aporte musical era praticamente inconcebível em uma sala de concerto no Rio de Janeiro (ZANON, 2006).

Na época da composição da *Toccata nº 2*, peça que era ainda mais carregada com elementos rítmicos afro-brasileiros, Gnattali estava muito próximo do jovem virtuoso violonista Raphael Rabello, o qual o considerava como seu “pai musical”⁵⁵. Os dois haviam gravado

54 Em entrevista transcrita concedida a Bartolomeu Wiese Filho, o violonista Luiz Otávio Braga afirma enfaticamente que a obra para violão de Gnattali “é forjada nas matrizes urbanas brasileiras, onde o compositor e violonista Aníbal Augusto Sardinha (o Garoto) ocupa lugar de destaque”, e que este último servia de referencial constante a Gnattali (WIESE FILHO, 1995, p. 96-97). Braga afirma ainda que os elementos afetivos, de habilidade técnica e gestuais relativos ao músico ao qual Gnattali dedicava determinada obra, eram aspectos majoritários para a abordagem das peças (WIESE FILHO, 1995).

55 Cf. entrevista de Raphael Rabello à Fernanda Canaud, transcrita em Canaud (1991, 2013).

um álbum em duo de piano e violão com composições de Garoto⁵⁶. Nesse contexto, Rabello, que tocava violão de sete cordas, construiu um estilo profundamente marcado pelo refinamento da linguagem do choro tradicional, desenvolvido por meio de sua interação com Gnattali, ao passo que ele mesmo oferecia às composições desse último autor uma interpretação que tendia fortemente à subsunção da escrita do compositor pelos seus próprios critérios de músico audiotátil. Pode-se notar essa tendência por meio das duas interpretações da *Toccata nº 2* gravadas por ele, Rabello. Na primeira (Visom, 1987)⁵⁷, percebe-se que o critério visual orienta o objeto musical em maior proporção, enquanto na segunda gravação (Série Música Viva TBOC6, 1995)⁵⁸ é perceptível a subsunção do critério visual pelo princípio audiotátil.

Dito isso, é válido lembrar que se por um lado Radamés Gnattali exibiu uma lógica formativa de prevalência “visual/escrita”, por outro lado consideramos também referências de cunho formativo audiotátil. Veremos em seguida que esses traços de audiotatidade foram evocados na releitura do Baobab trio.

“TOCCATA EM RITMO DE SAMBA Nº 2” (2012) – A “FORMA GROOVÊMICA” DA VERSÃO DO BAOBAB TRIO

O caso de Raphael Rabello — em que se pode notar a recuperação de valores audiotáteis da *Toccata*, valores esses encontrados originalmente

56 Radamés Gnattali e Raphael Rabello, *Tributo à Garoto*, Funarte, PA 82001, 1982. Disponível em: <https://goo.gl/6srA1W>. Acesso em: 12 de novembro de 2020

57 “Toccata em Ritmo de samba nº 2”, Raphael Rabello, *Rafael Rabello interpreta Radamés Gnattali* [sic], Visom, LPVO-006, 1987. Disponível em: <https://goo.gl/ujZH4A>.

58 Raphael Rabello, “Toccata em Ritmo de Samba nº 2”, *Armandinho e Raphael Rabello*, Brasil Musical, Série Música Viva, TBOC6, Rio de Janeiro, 1995. Disponível em: <https://goo.gl/QG756h>.

no próprio estilo de Rabello — nos permite dizer que Gnattali percorreu um duplo caminho: o de recuperar e codificar semiograficamente a ideia criativa dos músicos audiotáteis e o de oferecer a oportunidade de se operar integralmente a subsunção mediológica audiotátil na música assim escrita. Entretanto, contrariamente ao caso da gravação de Rabello, a versão do Baobab trio apresenta certas particularidades, entre as quais a primeira reside no fato de este ser um trio de violão, pandeiro e piano. Uma instrumentação privilegiada para o samba, mesmo para o estilo tradicional, mas não necessariamente de fácil solução para uma versão da Toccata, concebida para violão solo.

Em relação a essa particularidade, se em um contexto formativo visual a passagem de uma instrumentação a outra se faz a partir de procedimentos tais como a reorquestração, em que uma obra é destinada a um novo *medium* instrumental pela via exclusiva da notação musical (CAPORALETTI, 2012). No caso do Baobab trio, a passagem se faz majoritariamente por procedimentos que a TMA identificou como “reelaboração audiotátil”. Esse entendimento nos leva a concluir que o grupo tenha encontrado soluções criativas de ordem formal e técnica para reelaborar a peça de Gnattali a partir do processo de extemporização sobre os modelos implícitos ou explícitos (o samba, o choro, o candomblé, etc.) na partitura.

Paralelamente, deve-se considerar a questão em torno do estabelecimento do LIF, em que são constituídos e reconhecidos mutuamente os critérios de artisticidade da música, especialmente em função do groove e do swing, da produção de energia propulsiva e depulsiva, e das *discrepâncias participatórias*.

Em relação à fenomenologia das músicas audiotáteis, consideram-se dois níveis de atividade do PAT: (1) o nível primário macrogroovêmico, em que é possível analisar o fenômeno musical de “superfície” possível de ser recuperado com o recurso da notação musical e que concerne ao domínio da improvisação e da extemporização; e (2) o nível secundário, microgroovêmico em que são elaboradas as instâncias psicocinéticas no nível microrrítmico do swing e do groove.

Na presente análise, vamos nos ocupar do nível macrogroovêmico da gravação de 2012 por meio da transcrição descritiva da reelaboração operada pelo Baobab trio, fixada pelo *medium* fonográfico. Levantamos assim três eixos da elaboração macrogroovêmica nessa música: (1) as zonas mais fiéis à partitura escrita; (2) as zonas de extemporização; e (3) as zonas de improvisação.

A distinção entre improvisação e extemporização é, com efeito, fundamental para maior clareza na compreensão do funcionamento das músicas audiotáteis em geral e, no presente caso, aquelas de orientação musical brasileira como o choro e o samba. Em suma, pode-se dizer que, no quadro das músicas audiotáteis, a improvisação é considerada como o fenômeno que se caracteriza por sua função propriamente logocêntrica, de ação modificadora, de afirmação da subjetividade, com ênfase sobre o êxito formal do processo de elaboração do material. A extemporização, por sua vez, do ponto de vista estrutural, consiste na instanciação sonora de um “modelo figural” ou de um “modelo gerador”⁵⁹, que pode se realizar com o critério da modificação do groove característico dos esquemas de interpretação e acompanhamento do solista no jazz, no samba, no choro, etc. (CAPORALETTI, 2005).

Exposição do Tema – Subseção Aa

Como, na versão gravada pelo Baobab trio, a estrutura formal da partitura de Gnattali é subsumida pelas estruturas groovêmicas? Na versão gravada pelo trio, foi possível perceber, em nível de superfície, que a subseção Aa é composta das unidades temáticas GAa, Aa1 e Aa2. O mais importante nessa parte é a unidade GAa, que é dotada de uma notável capacidade de articulação groovêmica e que foi gerada e explorada pelos músicos a partir da parte original Aa, escrita por Gnattali. Esse elemento foi entendido pelo grupo como modelo figural,

59 Ver Lortat-Jacob (1987, p. 45-59); Caporaletti (2005, p. 48-50) e Araújo Costa (2016, p. 164-68).

do ponto de vista estático, e como modelo gerador, do ponto de vista dinâmico (CAPORALETTI, 2005). Efetivamente, é a partir do ostinato dos três primeiros compassos em dois quartos da partitura original (enquanto faz referência a elementos da percussão afro-brasileira, em particular aos atabaques do candomblé) que o grupo construiu a unidade GAa: unidade macrogroovêmica reconhecida artisticamente pelos músicos como lugar interacional-formativo. Os elementos de Aa da partitura (*cf.* Ex. 1) foram reorganizados em GAa (Ex. 2) sob a forma de uma sequência, no nível da acentuação estrutural da pulsação, de 3 + 4 + 3 colcheias, seguida do início da unidade Aa1 (*cf.* Ex. 1), que completa o compasso com 5 colcheias (*cf.* Ex. 2).

Exemplo 2 – Unidade macrogroovêmica GAa, constituída e reconhecida mutuamente pelo Baobab trio como LIF (Transcrição de Fabiano Araújo Costa) (Violão [abrev. Gtr.] transposto)⁶⁰

The image shows a musical score for three instruments: Violão (Guitar), Piano, and Pandeiro (Percussion). The score is divided into four measures with durations 3/4, 4/4, 4/4, and 5/4. The Violão part is in G major, and the Piano part is in D major. The Pandeiro part is in 2/4 time. The GAa unit is highlighted in red, green, and blue. The Violão part is in G major, and the Piano part is in D major. The Pandeiro part is in 2/4 time. The GAa unit is highlighted in red, green, and blue.

Fonte: elaborado pelo autor.

Com o objetivo de constituir o *groove* encontrado como unidade formal, os músicos do grupo decidem repetir essa unidade GAa várias

60 Mídia audiovisual do Ex. 2 disponível *on-line* em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/1b3e7eb0>. (Cf. também Ex. 2a disponível *on-line* em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/d44a94cb>).

vezes antes de passar à unidade Aa1 que se segue na partitura. Para isso, eles criaram uma figura cromática descendente típica do violão de sete cordas do choro, e que foi executada com um intervalo de quarta justa entre o piano e o violão. No plano da superfície macrogroovêmica, nota-se que o piano e o violão mantêm a sequência 3 + 4 + 4 + 5 colcheias sobre o compasso em dois quartos, enquanto a parte do pandeiro resulta de uma organização 3 + 5 + 3 + 5 colcheias, sempre no nível de superfície.

Segundo o percussionista do grupo, Edu Szajnbrum, seu critério era “realizar a função de condução rítmica, tentando valorizar os apoios e a dinâmica da melodia”, (SZAJNBRUM, 2015, p. 23). Szajnbrum nos informou também sobre um importante traço técnico que diz respeito à execução de seu instrumento.

A função de distribuição dos acentos alternados, isto é, lá onde há a necessidade de colocar os acentos que às vezes são tocados com o polegar e depois com a ponta dos dedos, esta função foi muito demandada na primeira parte do tema, onde nós fizemos um ostinato com a primeira frase do tema. (SZAJNBRUM, 2015)⁶¹

Ao menos dois pontos devem ser observados nessa abordagem. Em primeiro lugar, uma das finalidades que o grupo procura atingir nesse processo de releitura consiste na adição de uma pulsação contínua (*continuous pulse*): fator constitutivo, por excelência, da fenomenologia do ritmo audiotátil. No plano musical, é justamente a pulsação contínua que permite a reformulação das subdivisões da figura métrica, em que irá se constituir o modelo operativo audiotátil do samba/choro diante do ostinato solicitado pela partitura escrita de Gnattali. Deve-se notar que o exercício idiomático do groove GAa provoca de maneira sistêmica o alargamento do compasso, mantendo no entanto o início do groove no primeiro tempo do compasso.

61 Depoimento dado ao entrevistador em janeiro 2015.

A segunda observação diz respeito ao uso da técnica da inversão, no pandeiro, como fator de diversificação audiotátil da norma tradicional do samba/choro. Essa técnica dialoga com suas próprias raízes africanas, ao mesmo tempo que permite a execução dos acentos indicados na partitura de Gnattali (conferindo sentido à conquista das fontes audiotáteis da Toccata).

A propósito dessa última observação, deve-se notar que Edu Szajnbrum, pandeirista carioca radicado no Espírito Santo desde 2004, fez parte, no Rio de Janeiro⁶², da escola estilística de Marcos Suzano, que desenvolveu o estilo chamado “pandeiro amplificado”, cujo estilema característico de sua sonoridade é, precisamente, a técnica de inversão dos dedos. O estilo de Marcos Suzano foi objeto de estudo da tese de doutorado de Brian Potts, defendida em 2012 na Universidade de Miami, Estados Unidos. A partir de entrevistas com Suzano, Potts nos oferece uma preciosa interpretação sobre a relação entre a “técnica de inversão” e os ritmos do candomblé:

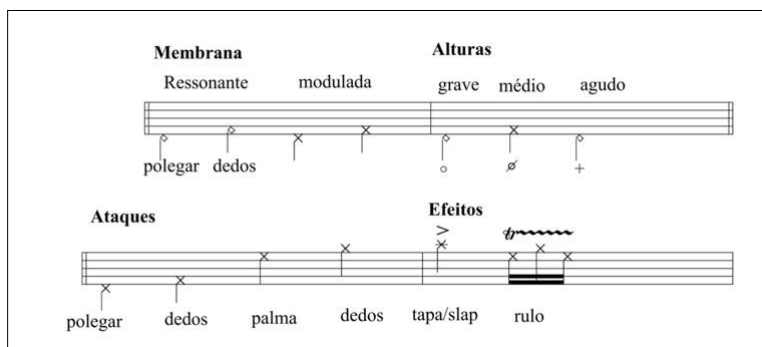
Essa sonoridade profunda e impactante, reforçada pela afinação grave do som do pandeiro de Suzano mostrou semelhanças com os modelos do tambor de candomblé. Suzano estudou esses modelos com o mestre Carlos Negreiros, e procurou recriá-los com o pandeiro. Como o pandeiro não é um instrumento tradicional do candomblé, o esforço de Suzano para incorporar tais modelos o conduziu à criação de uma maneira singular de tocar o instrumento. Progressivamente, o músico constatou que a utilização da técnica do pandeiro tradicional apresentava dificuldades quando ele tentava produzir o drive da síncope do tambor *rhum* do candomblé. [...] Suzano notou a necessidade de encontrar “uma posição diferente” e tentar conduzir os modelos do candomblé com

62 Cf. as participações de Szajnbrum no cenário musical carioca entre os anos 1980 e 1990, como: Aquarela Carioca (<https://goo.gl/NKtW7p>), e Orquestra de Música Brasileira, dirigida por Roberto Gnattali (<https://goo.gl/VMr4Qi>).

os dedos. [...] Tocar as síncopes do *rum* do candomblé com o polegar, que permitiu promover a propulsão de seus ritmos de uma maneira energética. Essa inversão da técnica permitiu que ele pudesse recriar seus motivos no pandeiro com uma precisão estilística. Como ele considerava o candomblé como o coração de todos os ritmos afro-brasileiros, ele começou a utilizar sua técnica invertida em todos os gêneros brasileiros, sobretudo o samba, o choro, o baião e o maracatu, colocando o acento de frequência grave sobre as síncopas de cada um desses estilos”. (POTTS, 2012, p. 33-34)

Uma vez precisados esses dados de pertinência audiotátil, podemos então considerá-los para a análise do trecho transcrito no Exemplo 3, que mostra como se articulam a copresença implícita de três níveis métricos que caracterizam o fenômeno de dissonância métrica⁶³ na maneira de tocar percussão de Szajnbrum. Para esse exemplo, utilizamos um modelo de notação gráfica (Figura 1) que mostra os sons do pandeiro por meio da combinação de tipos de golpe, de dedilhado, de comportamento da membrana e das micromodulações de altura/timbre do som.

Figura 1 – Grafia da transcrição do pandeiro .



Fonte: acervo do autor.

63 Cf. Caporaletti (2002, p. 77-112); Yeston (1976); Krebs (1987, p. 99-120; 1999); Hasty (1997).

Exemplo 3 – Linha do pandeiro em GAa: dissonâncias métricas, *extemporizações* no nível das micromodulações de altura/timbre, e no nível macro, com o uso de rulos (Transcr. F. Araújo Costa)⁶⁴

The image displays a musical score for a pandeiro (bongos) in the GAa style. The score is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music is divided into several measures, each containing a rhythmic pattern. Above the staff, there are color-coded bars indicating different sections: 3/4 (purple), 5/4 (orange), 3/4 (purple), and 5/4 (orange). Below the staff, there are more color-coded bars: 3/4 (red), 7/4 (brown), 4/4 (green), and 2/4 (yellow). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Arrows point from the word 'extemporização' to specific measures in the score, indicating moments of improvisation. The score is transcribed by F. Araújo Costa.

Fonte: elaborado pelo autor.

Notamos também, na análise do Exemplo 3, o jogo de *extemporização* em torno de três níveis de altura do timbre da membrana do pandeiro, indicados por símbolos denotando o grave, o médio, e o agudo. Sublinhamos que esse jogo extemporizativo sobre as microvariações das alturas é de fato o lugar do efeito sistêmico da constituição groovêmica profunda do LIF. Uma vez encontrado o groove GAa como LIF, o grupo irá “habitá-lo” durante uma duração equivalente a 16 compassos, a 100 bpm, após o que se seguirá uma zona mais fiel à partitura com um jogo em uníssonos até a subseção Ab.

Subseção Ab

Na subseção Ab (Exemplo 4), que, graças ao contorno melódico original de Gnattali, marca um contraste com o caráter percussivo de GAa, observamos que, no início, o pandeiro extemporiza sobre o modelo

64 Mídia audiovisual do Ex. 3 disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/b9a0e1ea>.

tradicional do samba-choro em dois quartos, enquanto as figuras executadas pelo violão e pelo piano são organizadas em três quartos.

Exemplo 4 – Subseção Ab com indicação da *dissonância métrica* entre o fraseado do violão (que segue a partitura) e as linhas criadas pelo piano e pelo pandeiro. Em destaque, o efeito de *feedback métrico* entre o pandeiro e o par violão/piano. (Transcr. de F. Araújo Costa) (Violão [abrev. Gtr.] transposto)⁶⁵

Fonte: elaborado pelo autor.

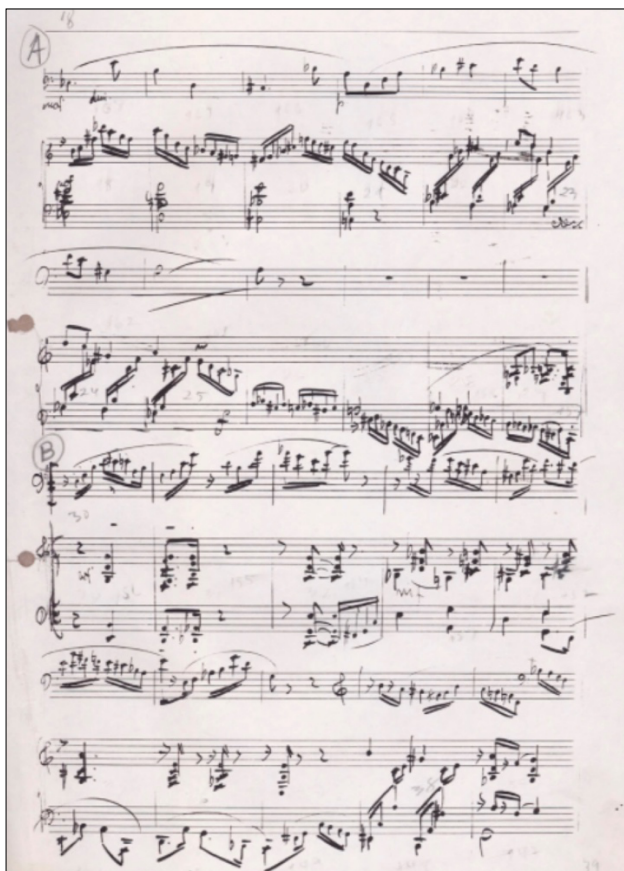
Em seguida, notamos que o pandeiro, manifestando um modo de interação por *feedback perceptivo*⁶⁶, organiza o groove do samba em três quartos, e assim, participa de maneira inusitada da construção

65 Mídia audiovisual do Ex. 4 disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/84df72a8>.

66 Ver Caporaletti (2002, p. 79).

da *dissonância métrica* entre o piano e o violão, o que produz, por sua vez, um tipo de trama de *feedback métrico*⁶⁷.

Figura 2 – Extrato da partitura da *Brasiliiana nº 7*, para saxofone tenor e piano, IIIº movimento/Choro, que serviu como referência de sonoridade “planeirística” de Gnattali, para as extemporizações do piano



Fonte: acervo do autor, imagem de livre acesso capturada do site <https://www.jobim.org/paulomoura/bitstream/handle/2010.6/1591/Rep%20VI%2011%2015-24.jpg?sequence=40>.

67 Ver Caporaletti (2002, p. 79).

Nesta subseção, o violão segue mais fielmente a composição original. A intervenção do piano, no entanto, pode ser entendida como uma elaboração extemporizativa de algumas fontes audiotáteis da peça original, o que resultou em uma sonoridade que pode ser percebida como “pianeirística”. Esse específico modelo de *extemporização* foi fundado sobre o modelo da partitura e também sobre os modelos típicos da linguagem do choro, como o contraponto cromático ascendente no início do segundo compasso.

De fato, neste caso, a fonte audiotátil pianeirística encontra-se nas obras de piano de Gnattali, especialmente a *Brasiliiana nº 7* (para saxofone tenor e piano), cuja escrita da parte de piano no IIIº movimento/Choro (*cf.* o extrato da Fig. 2) pode ser compreendida como uma herança da experiência de Gnattali como pianeiro e particularmente como transcritor dos pianeiros.

Subseção Ac

Apesar de ser uma zona de maior fidelidade à partitura escrita, a subseção Ac da versão do Baobab trio (Exemplo 5) evoca a forma groove do breque, tradicional do samba de partido alto e do choro, que irá exercer a função de preparação idiomática para a subseção seguinte, cujo caráter mais tradicional é projetado pela frase em anacruse escrita por Gnattali (Ex. 5, c. 20).

Exemplo 5 – Subseção Ac indicando as convenções escritas, permitindo evocar o modelo do breque, no idioma do samba de partido alto e do choro (Transcr. Fabiano Araújo Costa) (Violão [abrev. Gtr.] transposto)⁶⁸

Fonte: elaborado pelo autor.

Subseção Ad

A subseção Ad — que na partitura de Gnattali é constituída de uma linha melódica no registro agudo do violão — exigiu, no contexto da releitura do trio, um modelo extemporizativo rítmico-harmônico, que foi conduzido pelo piano. O pianista e o violonista esboçaram uma grade harmônica com um ritmo harmônico de dois acordes por compasso.

68 Mídia audiovisual do Ex. 5 disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/3816ab94>.

Figura 4 – Primeiros compassos da partitura de *Odeon* de E. Nazareth, 1909, Ed. Bevilacqua & C.



Fonte: acervo do autor, imagem de livre acesso capturada do site <https://ernestonazareth150anos.com.br/images/view/187>.

Exemplo 6 – Subseção Ad com a *extemporização* rítmico-harmônica do piano e a *extemporização* do pandeiro. Violão [abrev. Gtr.] transposto. (Transcr. de F. Araújo Costa)



Fonte: elaborado pelo autor.

A Figura 3 mostra o rascunho que continha o código de cifra-gem utilizado pelos músicos, e o Exemplo 6 mostra a transcrição da *extemporização* do piano, cujo *modelo figural* corresponde ao início

de Odeon, de Ernesto Nazareth (Figura 4), e cujo *modelo gerador* da *extemporização* encontra-se na maneira de tocar do pianeiros.

Exemplo 7 – Subseção Ad com a *extemporização* rítmico-harmônica do piano e a *extemporização* do pandeiro. Violão [abrev. Gtr.] transposto. (Transcr. de F. Araújo Costa)⁶⁹

The image shows a musical score for three instruments: Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), and Pandeiro (Pnd.). The score is written in 5/4 time. The top system shows the beginning of the piece. The middle system shows a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The bottom system shows a simpler rhythmic pattern. The score is divided into two main sections: a purple-shaded section and a yellow-shaded section. Arrows indicate the flow of the music between the sections.

Fonte: elaborado pelo autor, mídia audiovisual do Ex. 7 disponível no site <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/f5e661a0>.

Entretanto, essa zona de *extemporização* para o piano dura apenas três compassos, uma vez que o grupo é novamente requisitado pela escrita de Gnattali, não sem executá-lo duas vezes e em intervalos de terça — um procedimento também ligado ao idioma do samba e do choro.

69 Mídia audiovisual do Ex. 7 disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/2cfcaa3b>.

Seção B e transição para a zona de improvisação

A macroestrutura formal construída pelo Baobab trio segue o modelo do jazz moderno, qual seja: exposição do tema — improvisação — re-exposição do tema. Entretanto, tendo de um lado as particularidades idiomáticas do samba tradicional e do choro, e de outro as exigências formais da partitura de Gnattali, a organização dessa macroforma demandou uma reelaboração da arquitetura da composição em função de critérios audiotáteis de ordem groovêmica. Por exemplo, depois da passagem pela seção B, em que o piano e o violão executam frases em alternância e em estilo choro-canção quasi rubato, o grupo retoma o potente groove GAa e adiciona a ele o breque do fim da subseção Ac para, em seguida, preparar o terreno para as improvisações. O Quadro 4 mostra a arquitetura da primeira exposição temática.

Tabela 4: Macroestrutura formal resultante da elaboração audiotátil da *Toccata em Ritmo de Samba nº 2* (1981) na gravação “Toccata em Ritmo de Samba nº 2” (2012)

Exposição Temática													
« Toccata em Ritmo de Samba n.2 »													
Seção	A							B			GAa		
Subseção	:GAa:	Aa1	GAa	Aa2	Ab	Ac	Ad	GAa'	Ba	Db	Dc	GAa	Breque
Número de compassos	:4 4x	2	3	2	6	11	18	6	10	13	8	8	1
Numeração progressiva	1-16	17-18	19-21	22-23	24-29	30-40	41-58	59-64	65-74	75-87	88-95	96-103	104
Groove	Samba/candomblé + escrita Dis. métrica	Tutti unísono escrita	Samba/candomblé + escrita Dis. métrica	Tutti unísono escrita	Samba-choro Dis. e feedback métrico	Tutti escrita breque	Samba-choro + escrita breque	Samba/candomblé + escrita Dis. métrica	Choro-lento/rubato Duo piano/violão em alternância das frases			Samba/candomblé + escrita Dis. métrica	Breque anacruse solo piano

Improvisações							
« Toccata em Ritmo de Samba n.2 »							
Seção	Impro piano Ch. 1	Impro violão Ch. 2	Impro piano Ch. 3	Impro violão Ch. 4	Impro piano Ch. 5	Impro violão Ch. 6	Ad
Número de compassos	12	12	12	12	12	12	18
Numeração progressiva	105-116	117-128	129-139	140-152	153-154	165-176	177-194
Groove	Samba-choro tradicional	Samba-choro tradicional onstage extemporizações rítmicas	Samba-choro fraseado tipo 7 cortes	Samba-choro onstage extemporizações rítmicas	Samba-choro fraseado onstage extemporizações rítmicas	Samba-choro fraseado 7 cortes extemporizações rítmicas tipo cavatillo	Samba-choro escrita

Reexposição Temática				
« Toccata em Ritmo de Samba n.2 »				
Seção	A			Coda
Subseção	Aa (original)	Ab	Ac	GAa
Número de compassos	11	6	9	:4 4x + 1
Numeração progressiva	195-205	206-211	212-220	221-237
Groove	Tutti unísono escrita	Samba-choro Dis. e feedback métrico	Tutti escrita breque	Samba/candomblé + escrita Dis. métrica extemp. pandeiro

Fonte: elaborado pelo autor.

Dispomos aqui de um exemplo de prevalência da formatividade audiotátil diante das condições impostas pela estrutura formal dessa unidade de transição. Assim, como podemos observar na transcrição desta passagem (Exemplo 8), o groove GAa é executado duas vezes. Essa repetição é uma condição *sine qua non* para o groove, embora uma única repetição tenha sido suficiente para o acúmulo de energia no breque, que prelude naturalmente a subseção Ad, e que prepara idiomáticamente o terreno dos “chorus” improvisados. Ocorre que as unidades rítmicas do ostinato não chegam a completar o compasso em dois quartos. Como vimos anteriormente, elas formam uma sequência métrica 3 + 4 + 4 + 5 colcheias (Exemplo 2), e, portanto, produzem uma energia psicocinética depulsiva derivada do alargamento da métrica. Assim, à medida que a ocorrência do *breque* acontece na terceira unidade da sequência métrica, carregando consigo a função de realizar a projeção do groove de samba tradicional na seção de improvisação (a qual, por exigências de ordem idiomática, deve começar com uma frase em anacruse), a métrica da terceira unidade acaba por se ajustar à forma de cinco colcheias de modo que a primeira *tesis* do compasso do *breque* em dois quartos seja entendido logo depois da semicolcheia que comporta o acorde A7 marcando o *breque* (Exemplo 8).

Exemplo 8 – *Breque* antecipando a seção de improvisação. Violão [abrev. Gtr.] transposto (Transcr. Fabiano Araújo Costa)⁷⁰

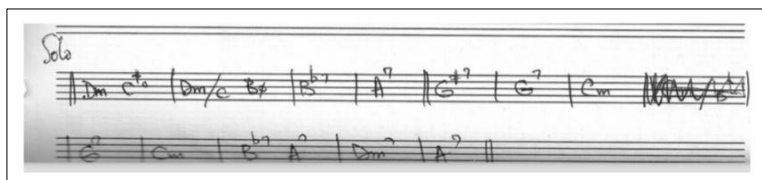
Fonte: elaborado pelo autor.

A Seção de improvisação

A seção de improvisação foi construída sobre a grade harmônica modificada de Ad, como mostra o manuscrito da Figura 5. Como observado anteriormente, a subseção Ad se encadeia naturalmente ao breque (do fim de Ac) evocado para o fechamento do groove GAa.

⁷⁰ Mídia audiovisual do Ex. 8 disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/f5e661a0>.

Figura 5: Grade harmônica criada para a seção de improvisação, a partir da modificação da grade da seção Ad



Fonte: elaborado pelo autor.

Em que a grade harmônica dos solos foi modificada em relação à Ad? E qual foi o critério para a modificação? Notamos, de início, que os cinco primeiros compassos de Ad foram respeitados e que as modificações se encontram em seguida, seja no nível do ritmo harmônico, seja no nível do tipo de acordes e encadeamentos empregados. De fato, a harmonia de Ad continuaria originalmente com dois compassos de G#7, dois compassos de G7, e dois compassos de C7/Bb chegando finalmente em uma tríade de A. A escrita de Gnattali conferiu a essa passagem uma sonoridade contrastante em relação aos compassos precedentes, sobretudo em função do uso de convenções rítmicas com os acordes dissonantes e uma sequência de frases descendentes com as escalas alteradas.

Entretanto, a sonoridade vislumbrada para a seção da improvisação valorizaria muito mais a sonoridade tradicional do choro, impulsionada pela informação sugestiva do *breque* e da sequência “Odeon”. O critério de modificação da grade harmônica de Ad (ou melhor, da continuação da harmonia depois do quinto compasso da seção) foi a produção de uma progressão de acordes em que o groove e a referência ao choro constituíram o modelo rítmico-melódico das *extemporizações* que, projetadas no nível da lógica (e da dialógica) da improvisação, contribuíram para a emergência de novas regras artísticas na forma daquilo que entendemos aqui como LIF.

A harmonia — que é, na verdade, bastante simples — faz continuar o movimento cromático inicial do baixo (| Dm C#o | Dm/C Bø |), seguindo a mesma proporção de quatro acordes, porém com

um ritmo harmônico *depulsivo*, de apenas um acorde por compasso (| Bb7 | A7 | Ab⁷¹ | G7 |). Depois desses seis compassos de movimento descendente nos baixos (dos quais, quatro com acordes de sétima da dominante), a harmonia retorna à tônica menor sobre o dó (| Cm | G7 | Cm |) durante três compassos. Em seguida, retorna à tônica menor de ré com uma brevíssima retomada do ritmo harmônico *propulsivo* de dois acordes por compasso, seguido imediatamente pela dominante que prepara a repetição de todo o ciclo (| Bb7 A7 | Dm | A7 |). Os solos de piano e violão (que não serão analisados no âmbito deste artigo) são alternados a cada *chorus* de 12 compassos, criando uma imagem de diálogo entre os instrumentos, que não se distancia muito do fraseado idiomático tradicional do choro.

A saída da parte dos solos foi convencionada com a retomada de **Ad** pelo violão por meio da frase anacrústica escrita por Gnattali. Ao fim dos 18 compassos de **Ad** o trio começa a reexposição do Tema.

REEXPOSIÇÃO DO TEMA

Para a Reexposição, o trio prescinde do groove GAa, seguindo em vez disso a forma Aa originalmente escrita. A subseção Ab é idêntica à da Exposição, mas Ac perde os dois últimos compassos para a retomada sólida de GAa pelo piano e violão, introduzida por um *breque* do pandeiro. Este último reaparece extemporizando como solista no limite dos efeitos polirítmicos de uma bateria de Escola de Samba, dialogando com o *ostinato* do bloco piano/violão durante 12 compassos até a convenção final.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo refletimos sobre como o sistema operativo audiotátil e o sistema visual cooperam no processo de constituição e de

71 Notado G#7.

reconhecimento mútuo de uma experiência musical formativa. Identificamos critérios de prevalência audiotátil criados em um contexto poético musical transcultural (nesse caso: cultura de tradição musical ocidental escrita, popular, brasileira urbana, afro-brasileira, jazzística, etc.) no Brasil, pelos músicos do grupo de música instrumental contemporânea Baobab trio.

Vale observar que para identificar esses critérios consideramos notadamente a distinção entre as *situações* convencionadas entre os músicos (arranjo verbal ou fixado, por exemplo), e as *situações* emergentes no curso da performance, com a combinação das duas *situações* endereçadas à emersão das fontes audiotáteis, dispersas na cultura e na memória, mas que são colhidas e incorporadas de modo pré-consciente (por meio do PAT), e em seguida interpretados enquanto forma artística (por meio da CNA) em um “lugar interacional-formativo” pronto a se constituir, a ser reconhecido, e a ser cristalizado.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO COSTA, Fabiano. Groove e escrita na Toccata em Ritmo de Samba nº 2 de Radamés Gnattali”, trad. de Patrícia de S. Araújo, **RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis**, Paris, n. 1, p. 1-23, abr. 2018a. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/7ebd0ad3>. Acesso em: 1º ago. 2021.

ARAÚJO COSTA, Fabiano. Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução. trad. de Patrícia de S. Araújo. **RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis**, Paris, n. 1, p. 1-19, 2018b. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/86e90f9b>. Acesso em: 1º ago. 2021.

ARAÚJO COSTA, Fabiano. **Poétiques du “Lieu Interactionnel-Formatif”**: sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle del’expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969)

comme objet artistique. 2016. Tese (Doutorado em Musicologia) – Paris-Sorbonne, Paris, 2016. Disponível em: <http://theses.paris-sorbonne.fr/2016PA040107.pdf>. Acesso em: 1º ago. 2021.

ARAÚJO COSTA, Fabiano. “Pluralité de spuntos et formativité audiotactile: um regard sur l’improvisation collective”, **Itinera–Rivista di Filosofia e Teoria delle Arti**, Milano, n. 10, p. 216-233, 2015. DOI : <https://doi.org/10.13130/2039-9251/6661>.

ARAÚJO COSTA, Fabiano. À l’écoute du “lieu interactionnel-formatif”. In: RAMAUT-CHEVASSUS, Beatrice; FARGETON, Pierre (orgs.). Écoute multiple, écoute des multiples. Paris: Éditions Hermann, coll. “Esthétique” (GREM/CIEREC), 2019. Capítulo VII. p. 136-147. ISBN: 9791037001917.

ARAÚJO COSTA, Fabiano. O problema da formatividade nos trabalhos teóricos de Umberto Eco: origens, posicionamentos, e uma leitura recente no campo da musicologia. In: JARDIM, Marcia *et al* (orgs.), *Obras abertas: leituras de Umberto Eco*, Vitória: UFES-PROEX, 2017. p. 49-62. Disponível em: https://issuu.com/semi-narioumbertoeco/docs/material_completo_definitivo2_. Acesso em: 1º ago. 2021.

BERTINETTO, Alessandro, **Eseguire l’inatteso**: ontologia della musica e improvvisazione. Roma: Il glifo, 2016. *E-book*.

CANAUD, Fernanda Chaves. **Interpretação da Obra Pianística de Radamés Gnattali através do Conhecimento da Música Popular Urbana Brasileira**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 1991.

CANAUD, Fernanda Chaves. **O Virtuosismo e o “swing” revelados na revisão fonográfica de Flor da noite e Modinha & baião**

de Radamés Gnattali. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Rio de Janeiro, 2013.

CAPORALETTI, Vincenzo. **Introduzione ala teoria dele musiche audiotattili:** um paradigma per il mondo contemporâneo. Roma: Aracne Editrice, 2019. (Col. “Musicologie e Culture”)

CAPORALETTI, Vincenzo . Uma musicologia audiotátil, trad. de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo. **RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis**, Paris, n. 1, p. 1-17, 2018. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/08eefd43>. Acesso em: 1º ago. 2021.

CAPORALETTI, Vincenzo. Razionalità dell'improvvisazione | Improvvisazione dela razionalità, **Itinera – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti**, Milano, n. 10, p. 189-215, 2015. DOI: <https://doi.org/10.13130/2039-9251/6660>. Acesso em: 1º ago. 2021.

CAPORALETTI, Vincenzo. **Swing e Groove:** sui fondamenti estetici dele musiche audiotattili, Lucca, LIM. [S.l.:s.n], 2014.

CAPORALETTI, Vincenzo. Il principio audiotattile come formatività, *In*: SBORDONI, Alessandro (a cura di.), **Improvvisazione Oggi**, Lucca, LIM, 2014. p. 29-42.

CAPORALETTI, Vincenzo. La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: il tempo doppio, **Ring Shout – Rivista di Studi Musicali Afroamericani**, [s.l.], v. 1, p. 77-112, 2002.

CAPORALETTI, Vincenzo. Milhaud, **Le Bœuf sur le toit**, e o Paradigma Audiotátil, *In*: CORRÊA DO LAGO, Manoel (org.). **O Boi no Telhado - Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012. p. 229-288.

CAPORALETTI, Vincenzo. **Esperienze d'analisi del jazz**, Lucca, LIM, 2007.

CAPORALETTI, Vincenzo. Esperienza audiotattile e molteplicità della musica, **B@belonline.print - Rivista di Filosofia**, [s.l.], n. 8, p. 51-63, 2010.

CAZES, Henrique Choro. *Do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 37.

HASTY, Christopher. **Rhythm as Meter**. Oxford: Oxford University Press, 1997.

KEIL, Charles. Participatory Discrepancies and the Power of Music. **Cultural Anthropology** [s.l.], v. 2, issue 3, p. 275-399, 1987.

KREBS, Harald. Some Extension of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance. **Journal of Music Theory**, [s.l.], n. 31, p. 99-120, 1987.

KREBS, Harald. **Fantasy Pieces**: metrical dissonance in the music of Robert Schumann. Oxford: Oxford University Press, 1999.

LORTAT-JACOB, Bernard. Improvisation: le modèle et ses réalisations *In*: LORTAT-JACOB, Bernard (org.). **L'improvisation dans les musiques de tradition orale**. Paris: Selaf, Poche, 1987. p. 45-59.

POTTS, Brian J. **Marcos Suzano and the Amplified Pandeiro**: Techniques for Non-Traditional Performance. 2012.

ROSA, Robervaldo L. **Como é bom poder tocar um instrumento**: pianeiros na cena urbana brasileira. Goiânia: Cànone Editorial, 2013.

SILVA, Valdemar A. **Três Estudos de Concerto para Violão de Radamés Gnattali**: peculiaridades estilísticas e suas implicações com processos de circularidade cultural. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2014.

WIESE FILHO, Bartolomeu. **Radamés Gnattali e sua obra para violão**. 1995. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 1995.

YESTON, Maury. **The Stratification of Musical Rhythm**. New Haven: Yale University Press, 1976.

ZALKOWITSC, Gennady. Introduction. *In*: GNATTALI, Radamés. **3 Concert Studies for Guitar**. Produced by G. Zalkowitsc, Heildelberg, Chanterelle 728, 1990, p. iii.

ZANON, Fábio, “Radamés Gnattali III”, Programa : O Violão Brasileiro. **Nossos Compositores**, Rádio Cultura FM de São Paulo, Maio 2006, Disponível online: <https://goo.gl/mfh2tz>. Consultado em 11/06/2016.

ZORZAL, Ricieri C., **Dez Estudos para Violão de Radamés Gnattali**: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2005.

Discografia

Baobab Trio. “Toccata em Ritmo de Samba nº 2”, Baobab Trio, Tratore, 2012. Disponível online em: <https://goo.gl/8TgQsH>.

Raphael Rabello. “Toccata em Ritmo de Samba nº 2”, Armandinho e Raphael Rabello, Brasil Musical, Série Música Viva, Catálogo TB0C6, Rio de Janeiro, 1995. Disponível online em: <https://goo.gl/QG756h>.

Raphael Rabello. “Toccata em Ritmo de Samba nº 2”, Raphael Rabello, Rafael Rabello interpreta Radamés Gnattali [sic], Visom, Catálogo LPVO-006, 1987. Disponível online em: <https://goo.gl/ujZH4A>.

Radamés Gnattali e Raphael Rabello. Tributo à Garoto, Funarte, PA 82001, 1982. Disponível online em: <https://goo.gl/6srA1W>.

Partituras

GNATTALI, Radamés. **3 Concert Studies for Guitar**. Produced by Gennady Zalkowitsc, Heidelberg, Chanterelle 728, 1990.

GNATTALI, Radamés. Toccata em Ritmo de Samba n. 2 [1981], *In: 3 Concert Studies for Guitar*, produced by Gennady Zalkowitsc, Heidelberg, Chanterelle 728, 1990, p. 8-9.

GNATTALI, Radamés. Brasileira n. 7, manuscrito, Biblioteca Funarte RJ. Disponível em: <https://goo.gl/6srA1W>. Acesso em: 1º ago. 2021.

NAZARETH, Ernesto. Odeon, Ed. Bevilacqua & C., 1909.

Hilal Sami Hilal, uma poética do vazio

José Cirillo

SEU SAMI: O VAZIO E A INCERTEZA NA AUSÊNCIA

Esta reflexão parte da obra *Seu Sami*, do artista plástico Hilal Sami Hilal, integrante da exposição homônima realizada em 2007, no Museu Vale (ES). Assim, a partir da análise da gênese da obra, busca-se evidenciar como tendências e intencionalidades do projeto poético são evidenciadas à medida que nós avançamos pelas escolhas, dúvidas e incertezas que acompanharam o processo de criação dessa obra, que estão registrados em oito cadernos e vários arquivos avulsos do artista. Nesses documentos e arquivos, analisa-se como o espaço do museu é determinante na constituição da forma da obra em tela bem como no efeito de sentido da obra, principalmente na sua tendência para o vazio e para a ausência.

Seu Sami é uma mostra com cerca de 1.100 m². A exposição se divide em quatro obras: “Seu Sami” (*Site-specific*), “Biblioteca”, “Sherazade” e “Bastidor”. O *site-specific* “Seu Sami” ocupou o galpão principal do Museu Vale, em toda sua extensão e pé-direito; “Bastidor” é composta de grandes grades paralelas em metal e papel artesanal que formam um bloco vazado e ocupou o espaço de acesso ao galpão central; “Biblioteca” é um conjunto de livros de cobre brocado, feitos a partir de finas folhas que foi montado com “Sherazade” — um livro-instalação, que faz alusão ao conto oriental de *As Mil e Uma Noites*, que tem suas páginas fixadas solidariamente em capa dura, sendo essas folhas interligadas para formarem uma grande malha.

Hilal, filho de “seu” Sami, é descendente de família síria, nasceu e trabalha na cidade de Vitória (ES). Iniciou sua pesquisa com o papel em 1977, tendo sido influenciado pelas obras de Antônio Dias; estudou no Japão práticas milenares do papel artesanal e trouxe esse aprendizado para a construção de sua obra (é possível perceber a memória dessa experiência em peças como “Bastidor”). O artista tem como matéria uma pasta de trapos de algodão que lhe permite desenhar direto no chão. Após secos, esses desenhos se transformam em rendilhados, mantos vazados e escrituras peculiares, bordados, arabescos e *rocailles*, elementos textuais, de alfabetos próprios, letras que se materializam, ganham volume e gamas de cores fortes que despertam para a sua qualidade física e plástica.

Figura 1 – Vista da instalação *Seu Sami*, detalhe da imagem refletida nos espelhos, 2007



Fonte: Cedoc Leena.

Suas obras reafirmam o domínio sobre a matéria e a tecnologia, evidenciando um jogo matérico e cromático no qual o artista vai colocando camadas de papéis artesanais, umas sobre as outras, produzindo um universo de rugosidade, cavidade e superfícies, que geram espaços vazios e revelam uma formação cultural híbrida. Além de trapos de algodão, Hilal também usa outros materiais, como metal e a cola de silicone quente, os quais estão presentes na mostra *Seu Sami*, formando filetes ou filigramas.

Observamos que as obras do artista estão impregnadas por suas memórias, que são expressas em quase-grafias orientais que incorporam ritmos ditados pela linguagem simbólica e física do próprio artista, imprimindo ritmos e marcas de seu corpo em movimento. Parece-nos possível afirmar que há uma tendência ao discurso memorialístico² na obra do artista. Assim, a mostra resgata a história artística e pessoal de Sami Hilal, que observou que em sua trajetória

existiam fatores que já falavam da ausência do pai, o tema da exposição. *Seu Sami* é, portanto, autobiográfica. Com a obra, Hilal reopera a morte do pai, cuja morte imprimiu-lhe a noção de vazio (conceito constituinte do projeto poético dessa obra).

Figura 2 - Vista da instalação *Seu Sami*, detalhe das outras obras, 2007



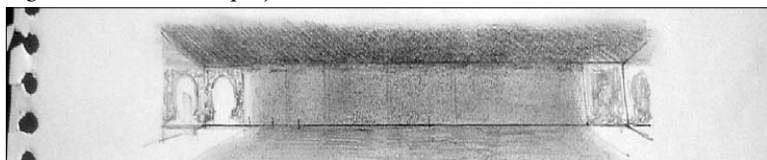
Fonte: Cedoc Leena, cedida pelo artista.

Como um todo, a exposição revela memórias e paralelos entre presença e ausência, entre luz e sombra, vazios e materialidade, caracterizando-se nos rendilhados nascidos no papel elaborado pelo corpo do artista em movimento, como nos trabalhos em metal, dos quais retira o peso transformando-os numa espécie de brocado, uma grafia da exclusão, da ausência (outro conceito fundamental para o sentido da obra). Segundo Hilal, “*Seu Sami*” é um registro simbólico da ausência do pai. “*Nesta obra, nomeio o meu vazio*”, diz o artista. “*Seu Sami é o pai que não tive e que a arte realizou em mim*” completa. Peso e leveza. Aparência e fato. Verticalidade e horizontalidade. Ser e parecer. Presença e ausência. Conceitos constituintes. Fronteiriços. Dualidades taoístas propostas. Miwon Know (2004) destaca, ao falar de *site-specific art*, que a dualidade em si parece ser uma característica inerente a essa modalidade de arte.

O *site-specific* “*Seu Sami*” se divide em duas áreas chamadas, pelo artista, de “salas”: *Sala do Amor* e *Sala da Dor*, separadas por uma zona de escuridão, um aparente vazio existencial — indicialmente presente nos documentos de processo já nos estudos iniciais. Partes opostas das

duas paredes laterais do galão principal foram revestidas por malhas de metal e papel artesanal (520 cm x 950 cm, com 10 kg cada), são estruturas penduradas formadas por gestos caligráficos materializados em pasta de papel sobre malha de metal; essas estruturas descem do teto e tocam suavemente o chão — quase flutuam.

Figura 3 – Detalhes do projeto (caderno de anotações) e da obra *Seu Sami*, 2007



Fonte: Cedoc Leena.

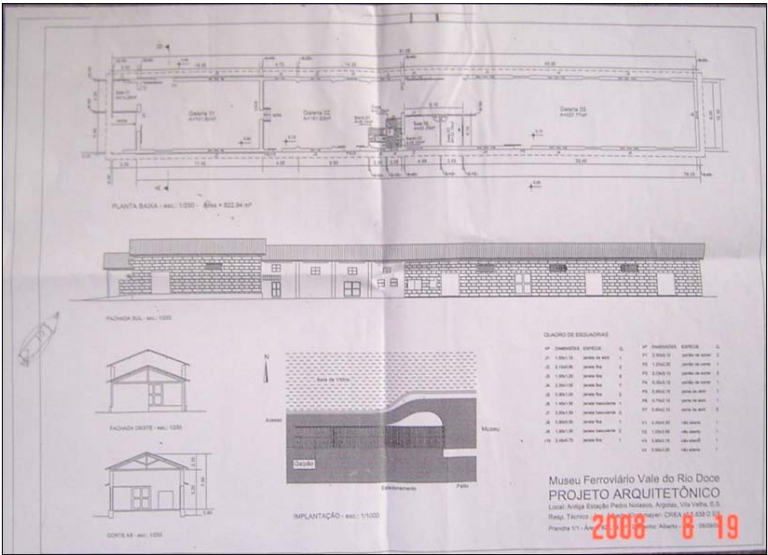
As duas paredes do fundo foram revestidas de espelhos, dois planos reflexivos opostos. Como suaves brisas, as malhas de papel tocam a face dos espelhos nas respectivas paredes ao fundo, com isso duplicam-se, criando uma relação entre espaço material e espaço virtual. Confronto e encontro dos extremos: duas paredes de espelhos reproduzem e replicam, criam uma ilusória profundidade, infinita e dual (Figura 1). Alternância de amores e dores. Autorreflexo de aparente materialidade; presença de imagem na ausência de matéria. Percepção e ilusão fundidas. O sentido da visão comprometendo a percepção da imagem, criando ilusões e fantasias, evocando a memória. Espaços quadrangulares construídos e repetidos. Esses “quadrados” são, entretanto, elementos constituintes da estrutura arquitetônica do espaço do galpão. Formas edificantes no projeto da mostra, como podem ser vistas nos desenhos do artista (Figura 4).

UM PROJETO EM DIÁLOGO COM O ESPAÇO: EM DIREÇÃO AO SITE-SPECIFIC ART

Há um diálogo evidente com a arquitetura. Sami Hilal tem, entre os arquivos de processo, plantas arquitetônicas do galpão. Evidencia-se

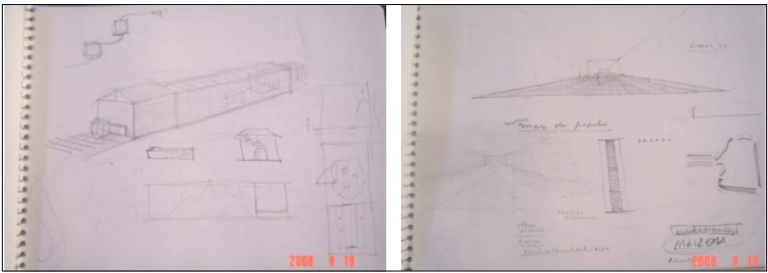
a forma do espaço em cortes transversais e longitudinais; algumas dessas serão trabalhadas pelo artista enquanto experimenta formalmente a obra.

Figura 4 – Documento avulso; planta arquitetônica do Museu Vale que integra o dossiê criativo da obra



Fonte: Cedoc Leena.

Figura 5 – Páginas do caderno de anotações para a obra *Seu Sami*. Evidenciam-se os diálogos com a arquitetura.



Fonte: Cedoc Leena

Percebe-se que todos os estudos partem de uma ideia inicial, uma tendência eidética: a obra será longitudinal, assim como a planta do prédio. Outro elemento arquitetônico formalmente expressivo nesses estudos é a repetição de formas quadrangulares. Esses quadrângulos se verificam no desenho do chão de cimento grosso e se repetem no espaço como um todo e na obra, a citar a parede e o espelho; assim como, internamente, na estrutura da trama de papel das grandes lâminas que descem para o chão.

Essa malha quadrangular acompanha a maioria dos esboços de Hilal, o que evidencia que ele ficou contaminado por elas e que elas estruturam o trabalho, são como matrizes formais do objeto em construção.

Ao observar o conjunto de seus documentos e arquivos, verifica-se que Sami Hilal busca dialogar com toda a estrutura do prédio (Figura 5). A partir de plantas arquitetônicas, o artista identifica e define o formato geral da obra principal da mostra: *Seu Sami* será materializada a partir de um grande túnel que percorre toda a segunda metade do Galpão do Museu. Sami Hilal vai configurando em seus esboços uma instalação para um local específico (*site-specific art*), uma modalidade das artes visuais contemporâneas na qual forma e espaço são indissociáveis: eles são a matéria da obra.

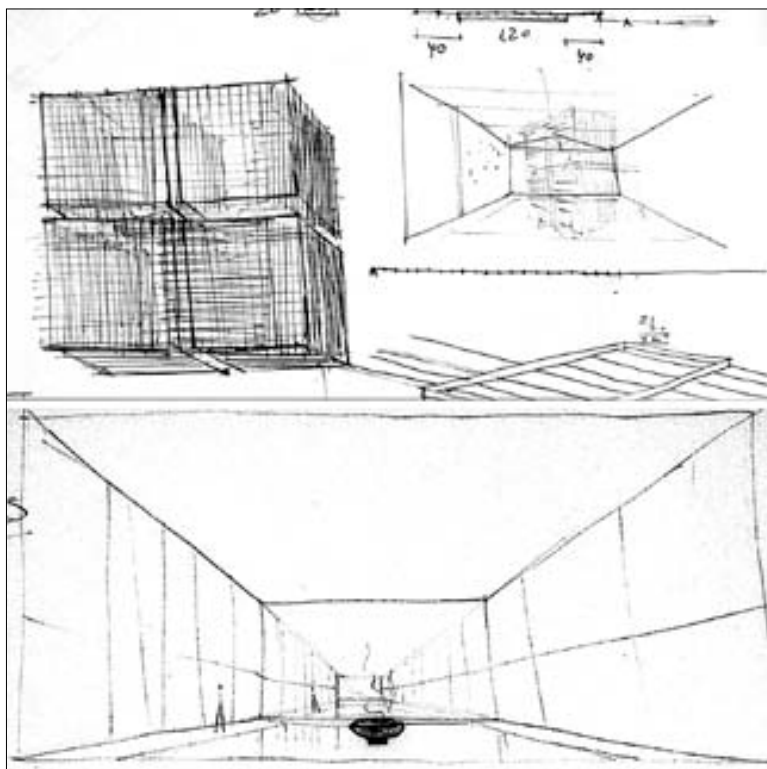
Utilizado com mais frequência a partir da década de 1980 para designar propostas que não mais se enquadravam na categoria escultura, o termo instalação foi apropriado por muitos artistas que produziam obras tridimensionais a partir de relações com o espaço em que estavam as obras. Instalação não se trata, apenas, de ocupar uma determinada área, ela se apropria da arquitetura do local que será transformado. Fabris (1989) lembra Frederico de Moraes ao afirmar que “é um conceito que se desenvolve no espaço” (FABRIS *et al.*, 1989, p. 132).

O termo *site-specific* tem sua origem na relação de interdependência escultura e espaço em que a obra se insere, sendo o espaço parte constituinte dela. As propostas a *site-specific* situavam-se em um

contexto de materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano. Obra e lugar, nas instalações, implicam-se e limitam-se mutuamente, gerando uma tensão que propicia o surgimento de uma relação dialética entre a função do museu e a função da arte, ambas se misturam: o lugar provoca um deslocamento nas ordenações existentes. Para Kwon (2004), o termo instalação como manifestação estética na arte contemporânea tinha, inicialmente, o foco nas relações com a arquitetura ou paisagem, combinando elementos constitutivos do espaço — como condições de iluminação, topografia particular — com os da obra em análise.

Retomando a obra *Seu Sami*, o espaço arquitetônico do Museu Vale é agente ativo no seu processo de criação, aqui em estudo. Os documentos de processo permitem verificar como a experimentação topográfica e a experimentação eidética nos documentos de processo revelam a forma de interação do artista com o espaço (CIRILLO, 2009). Assim, com o estudo de documentos e arquivos do seu processo de criação, verifica-se que Hilal deixou registradas pistas de suas escolhas em uma série de cadernos e folhas avulsas, experimentos e maquetes. Com isso, podemos afirmar que Hilal dialogou com o espaço do Museu (Figura 6).

Figura 6 – Detalhes da rede de quadrângulos nos desenhos e esboços preliminares para *Seu Sami* – 2007, cadernos do artista.



Fonte: Cedoc Leena.

Esse diálogo com o espaço foi determinando e respondendo os próximos passos da obra. Quando o artista se aproxima do seu projeto final, ele constroi fisicamente uma miniatura do espaço (Figura 7) e instala o projeto da obra nessa maquete para visualizar o que é efetivamente a obra no espaço: a instalação vai ganhando corpo; fotografias no tamanho 10 cm x 15 cm que são fixadas com alfinetes nas laterais; essas imagens “imitam” o desenho das salas do Amor e da Dor; há também o papel laminado, e, posteriormente, um pedaço de espelho, nas extremidades para duplicar a imagem; e em frente dele o desenho/recorte da figura humana, no meio da maquete visualizamos a área de penumbra.

Figura 7 – Maquete (*Seu Sami*): o espelho permite projetar a duplicação do espaço e da forma – 2007



Fonte: Cedo Leena.

A maquete materializa algumas ideias desenvolvidas nos desenhos e esboços; nos quais se pode, como dito antes, observar que as linhas estruturais do prédio, o piso quadriculado e a malha de madeiras do teto são o tempo todo chamadas para mediar a definição das formas no espaço. O pé-direito do galpão é a referência para a dimensão das lâminas das paredes laterais, lâminas que encostam no chão, tocam os espelhos, demarcam a área de luz na obra. Evidencia-se a singularidade da obra em construção.

Assim configurada a relação do artista com o espaço para elaborar a obra, pode-se afirmar que *Seu Sami* é um *site-specific* assimilativo e, como tal, interdepende do local onde e com o qual foi construída; verifica-se que a obra ressignifica de modo harmonioso e coeso a relação espaço/obra. Fica, desse modo, evidenciada uma indissociabilidade entre os elementos materiais, estruturais e simbólicos que constituem a obra de Hilal Sami Hilal — indiciamente visíveis no desenvolver de suas reflexões nos cadernos e nas anotações durante

a fase de elaboração. *Seu Sami* se constrói para ser uma experiência sensorial no aqui e no agora. O admirável pierceano invadirá os sentidos do sujeito em interação com a obra, percepção do sensível e do significativo, expressos na semiose da obra, do espaço e dos sujeitos que se colocaram a ela. Matéria e memória pessoal e cultural se encontrando. Intencionalidade do artista revelada: compartilhar a imensidão da falta e a plenitude do vazio e da ausência, fenomenologicamente construídos na interação formal e espacial entre a obra e o prédio que a contém e a constitui.

REFERÊNCIAS

CIRILLO, José (org.). **Arqueologias da Criação, estudos sobre o processo de criação**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

CIRILLO, José. Imagem-lembrança: memória como matéria plástica na obra de Shirley Paes Leme. In: COLÓQUIO DO CBHA, 27., Rio de Janeiro, 2008. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: [s.n.], 2008.

FABRIS, A. *et al.* **Tridimensionalidade** – Arte Brasileira do Século XX. São Paulo: Itaú Cultural, 1989.

KWON, Miwon. **One place after another** – site-specific art and locational identity. London: Mit Press, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**. São Paulo: Annablume, 1998.

Fernando Augusto e Lincoln Guimarães, leitura, materialidades e aspectos processuais

Cláudia Maria França da Silva

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este texto é tanto um ensaio quanto um exercício de interpretação de trabalhos de arte, a partir de práticas cotidianas que podem desenvolver processos artísticos. Apresento-lhes dois trabalhos de dois artistas residentes em Vitória: Fernando Augusto dos Santos Neto e Lincoln Guimarães. Graduados em Artes Plásticas, respectivamente pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), Fernando Augusto e Lincoln são mestres e doutores em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia

Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Docentes na subárea de Desenho pelo Centro de Artes da Ufes, coordenam o Projeto de Extensão Práticas e Processos da Pintura, atuando também no Grupo de Pesquisa “Estudos em Desenho”, registrado no CNPq, sob liderança de Lincoln Guimarães.

Os trabalhos escolhidos para a análise são um livro de artista, intervenção gráfico-pictórica de Fernando Augusto realizada em 2008, a partir de um livro sobre obras do artista brasileiro Amílcar de Castro (1920-2002). O livro original, cujos dados da editora foram apagados na intervenção, foi publicado em março de 2000 e tem 54 páginas. O outro trabalho é uma pintura de grande escala de Lincoln Guimarães da Série Bruta (sb1-2018), exposta em sua mostra individual “Pinturas e columbários”, realizada em 2018 na Galeria Espaço Universitário (Ufes), Vitória.

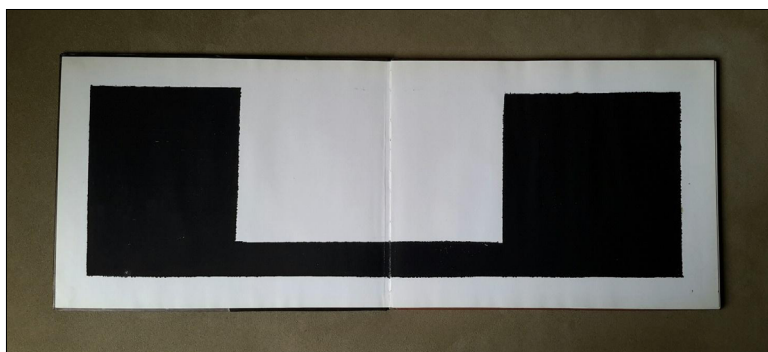
O eixo de reflexão parte de procedimentos semelhantes entre os dois artistas, a leitura e o momento em que colecionam suportes como jornais, catálogos e livros. Apropriações, interferências, cortes e decolagens são algumas das operações em que eles integram, desintegram e ressignificam as materialidades impressas do sistema editorial, dotando seus trabalhos de uma “espessura” singular, muito afim ao “campo expandido” do desenho e da pintura contemporâneos. A expressão “campo expandido”, de Rosalind Krauss ([1978]2009) está aqui usada em sua acepção mais corrente, como a problematização das especificidades entre as categorias artísticas na arte contemporânea e a necessidade de tornar mais “maleável” o conceito que rege cada uma delas. A autora, ao propor que cabe ao artista *“ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão”* (KRAUSS, 2009, p. 136 – grifo da autora), reforça a questão da experimentação do espaço lógico de cada categoria, a experimentação do conceito que retiraria, nos exemplos em exame, a carga de “neutralidade” do desenho, com seus fundamentos e limites já definidos de antemão. Desse modo, ele tangencia o texto, o objeto-livro, a página, a pintura e mesmo a escultura.

Antes de serem autores, Lincoln e Fernando são, no entanto, leitores. Seus trabalhos localizam-se em um território marcado pela presença do texto. A operação de colecionar impressos pressupõe que a ação de ler é fundante e estrutural; ato contínuo na demanda cotidiana de ambos, essa pertença da leitura ao hábito leva-os a um jogo dialético entre ler, ter, usar e manter as unidades constitutivas, mas friccionando o simples hábito de formar uma biblioteca e uma hemeroteca, por meio da organização de um estoque afim de suportes — isso implica adquirir um impresso, por meio de compra, troca ou doação — já com a intenção de tê-lo como suporte de uso diferenciado.

Percebo o ato crítico da leitura como operação fundante nos processos de criação dos objetos artísticos de Lincoln Guimarães e Fernando Augusto, cada qual com os seus suportes diferenciados. Se apenas leitores, ainda não autores; mas ao ultrapassarem inventivamente o limite da leitura passiva de textos, resignificando a matéria e o uso de suportes textuais, constituem figuras novas de autoria.

IMAGENS

Figuras 1 e 2 – Fernando Augusto dos Santos Neto. *Sem título*, 2008. Livro de artista, 24 cm x 60 cm (aberto)



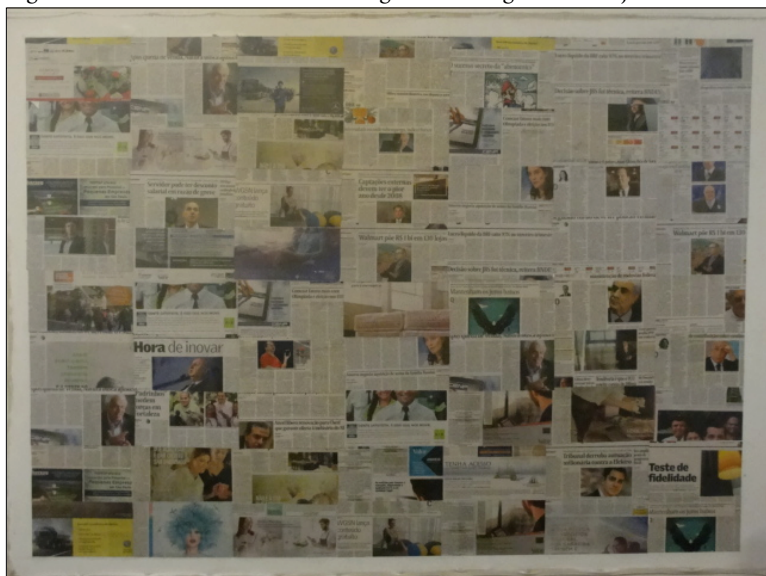
Fonte: Cláudia França.

Figuras 3 e 4 – Fernando Augusto dos Santos Neto. *Sem título*, 2008. Livro de artista, 24 cm x 60 cm (aberto)



Fonte: Cláudia França.

Figura 5 – Lincoln Guimarães. Montagem com fragmentos de jornal.



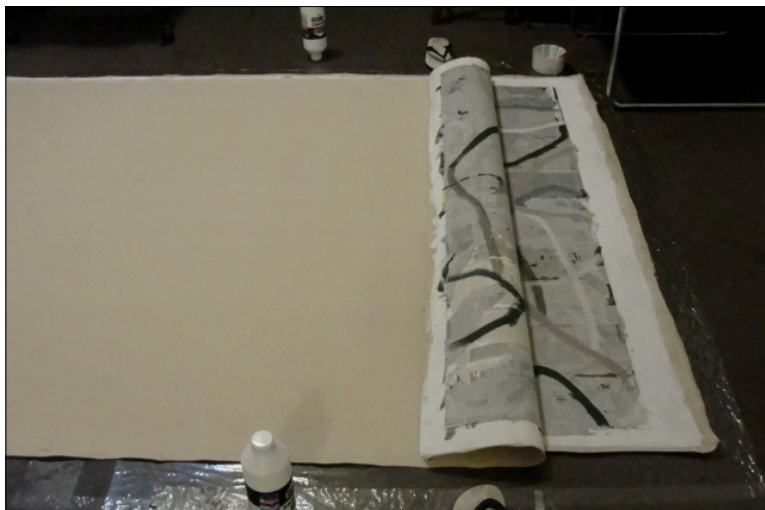
Fonte: acervo do artista

Figura 6 – Lincoln Guimarães. Pintura sobre a colagem de fragmentos de jornal



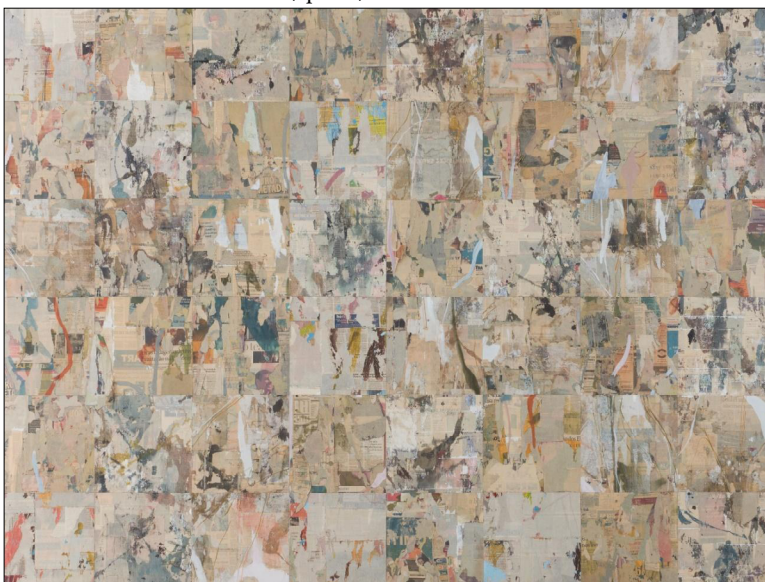
Fonte: fotografia do artista.

Figura 7 – Lincoln Guimarães. Separação das pinturas previamente coladas face a face



Fonte: fotografia do artista.

Figura 8 – Lincoln Guimarães. *Série bruta sb1-2018*. Acrílica, vinílica, PVA e jornal sobre tela. 200 x 295 cm (aprox.) 2018



Fonte: fotografia do artista.

PLANOS DOBRADOS E DESDOBRADOS

A relação que Fernando Augusto estabelece com o desenho é quase de uma onipresença da grafia em seu cotidiano. Ela é extensiva a quaisquer suportes que tem à mão. Os papéis “baratos” dos impressos lhe são atraentes, assim como outra matéria: as letras. As páginas de um impresso qualquer são lugares de coexistência do texto, da imagem e de suas interferências, havendo, por muitos momentos, uma mescla de identidade entre escrever e desenhar, ler e ver.

Livro e desenho para mim são almas gêmeas e em suas páginas podem entrar também pintura e fotografia. Às vezes escrevo desenhando. O texto é desenho, letras juntinhas, emendadas, formando um mosaico que podem ser lidas se o olho enfrentar, ou apenas visto. Há palavras, frases que preciso delas escritas, mesmo que não sejam lidas. (SANTOS NETO, 2021)

Quando se apropria de um diário de classe, revista, catálogo ou livro, ele interfere nesses suportes de diversos modos — seja colando outros papéis e fotografias, desenhando, manchando, escrevendo —, desejando mudar, enfim, a espessura do tempo na materialização de uma página, duas, várias ou todas elas. E isso muda nosso contato físico com o novo objeto. *“A interferência em livro e catálogos vem do interesse por narrativas e também da tentativa de preservar a memória de textos, imagens, livros, performances que me interessam.”* (SANTOS NETO, 2021).

No caso do livro interferido que passa a ser um livro de artista (figuras 1 a 4), Fernando Augusto se vale de um exemplar único de um livro com textos e imagens de obras do escultor brasileiro Amílcar de Castro (1920-2002). As imagens de obras do artista são de suas esculturas, em que as operações de corte e dobra produzem uma nova volumetria a partir da planaridade de grandes blocos de aço corten. Imagens em preto e branco tornam cada página um jogo de

manchas — textos e fotografias em preto e branco de suas esculturas, em que o branco se diferencia por sua ocupação à margem, molduras de luz para as enunciações das palavras e das imagens. Fernando Augusto opera na conformidade dessa força, escurecendo as páginas de texto: *“o negro vai cobrindo tudo o que havia antes, todas as tentativas, todas as formas, criando espaços densos e opacos, onde o encobrir e o revelar andam de mãos dadas”*. (SANTOS NETO, 2013 *apud* SILVA, 2017, p. 159 – grifo da autora) A interferência gráfico-pictórica do artista empresta uma aspereza insuspeitada para o papel couchê, utilizado na impressão, como se as novas páginas nos fornecessem a experiência do toque áspero que não teremos na escultura propriamente dita. *“Opero uma espécie de corte com a tinta, deixando ver bem a massa, a tinta espessa”*, escreve o artista. E continua: *“não me importa neste caso a pincelada, mas a densidade e o espaço, daí o limite, a reta que traça o antes e um depois”* (SANTOS NETO, 2017).

Sua interferência traz o desejo de *“suspender referências”*, consubstanciando *“uma espécie de livro sem passado”* (SANTOS NETO, 2017). Trata-se, assim, da construção de camadas de sentido, postas desde a aquisição do objeto-livro, marcas de leitura e seus apagamentos. No entanto, a suspensão de referências só faz aproximar suas interferências ao repertório do escultor; o escurecimento do livro dota-o do peso, valor incontestado na tridimensionalidade de Amilcar de Castro. Além disso, a capa dura do livro *“se oferece como plano duro para que se porte de pé, apresentando em suas dobras, novas composições alusivas ao pensamento visual do escultor”* (SILVA, 2017, p. 159 – grifo da autora).

Lincoln Guimarães também se interessa por materiais variados para a realização de colagens preparatórias para pinturas. Há uma alternância nas ações de agregar, pintar e desagregar papelões, folhas avulsas de revistas e jornais sobre telas, de modo que o resultado se torna um palimpsesto, efeito de sobreposição de camadas desses suportes e de tintas. Descrever e compreender o seu processo é, de certo modo, descamar ainda mais uma espessura sedimentada de ações, impressos, tintas, acaso e tempo, sobre um dado suporte.

O jornal tem sido o suporte mais experimentado, em função de seu baixo custo e textura. Lincoln Guimarães comenta que

O jornal é um objeto dotado de características materiais e cognitivas muito claras e, pode-se dizer, que são sentidas em geral. [...] Encontrei assim uma riqueza de possibilidades plásticas e de significação adensadas em um mesmo material que, de resto, é farto e barato. A porosidade do papel é bastante adequada para os procedimentos de pintura, inclusive os mais tradicionais. (GUIMARÃES, 2021)

Após muita experimentação, o artista chega a uma ordenação mantida nos últimos anos, conjunto de procedimentos realizados sobre telas gêmeas. Inicialmente, ocorre a disposição quase geométrica de fragmentos recortados de jornal sobre as telas, o que gera uma espécie de jornal completamente aberto, desdobrado, sobre o suporte matricial (Figura 5).

Posteriormente, há o espalhamento aleatório em pinceladas sobre as telas; o percurso das tintas é como a deriva das traças sobre um livro antigo ou das formigas sobre uma grande superfície (Figura 6). Desse modo, a pintura, nesse estágio, é uma espécie de trama do regular (dado pela colagem, uma nova “diagramação” da página de jornal) com o irregular (as pinceladas em deriva). Os suportes secos são entintados novamente; a tinta tem sua função de cola (Figura 7). As duplas de telas são colocadas face a face, com as colagens de jornal e pinceladas para o lado de dentro. Após a secagem total, as telas gêmeas-siamesas são separadas, de modo que não há mais a certeza da composição resultante (Figura 8).

Esse processo de colagem e descolagem é contínuo, cessando-se quando já há muita dificuldade na legibilidade dos enunciados do jornal, aparecendo um outro trecho ou frase, cujo sentido já foi perdido no processo. O artista comenta que, nessa compactação de camadas de papel, ocorre também a *“trituração dos enunciados jornalísticos*

(notícias, análises, agenda, propaganda e a dissolução da topologia do jornal (diagramação, divisão em cadernos, setorização dos cadernos e das páginas)” (GUIMARÃES, 2021).

Podemos pensar no informalismo e nas *décollages* de cartazes e outras peças publicitárias dos anos de 1950, bem como na entropia, em que não há mais foco e indefinição do centro composicional. Ou como no sentido de repetição dado por Deleuze, ao dizer da força de potência que se insurge contra a lei. O exemplo deleuziano para a diferença no seio da repetição qualitativa cabe bem aqui: “[...] os duplos, as almas não são do domínio da semelhança ou da equivalência; e assim como não há substituição possível entre os verdadeiros gêmeos, também não há possibilidade de se trocar de alma.” (DELEUZE, 1988, p. 22).

Por mais que as telas tenham sido geminadas desde o início do processo, a repetição normativa de colar e descolar estando na base de procedimentos, o artista afirma o seu distanciamento subjetivo do trabalho, visto que a materialidade, a superfície e a sobreposição de camadas materiais e discursivas ocupam, literalmente, o primeiro plano das preocupações. A racionalização procedural, dada pela lei que se mantém na reiteração de colar e descolar, oculta um elemento surpresa que pode aparecer: o reconhecimento da irrepetibilidade no resultado e, sobretudo, a sobrevivência de uma palavra intacta ou um pedaço reconhecível de figura, que talvez sejam promessas de retorno da subjetividade do autor.

O processo de trabalho é fundamental por não ser inerte [...]; não se reduz a procedimentos que respondem por demandas de forma ou de finalidade. Ele indica caminhos, abre possibilidades, provoca acidentes renovadores; convoca elementos de outros meios, como desenho, colagem e fotografia. (GUIMARÃES, 2021)

Fernando Augusto e Lincoln Guimarães lidam com impressos como materiais e suportes de suas ações gráfico-pictóricas. Essa

similaridade, no entanto, dada ao nível das aparências, cobre uma sorte de diferenças. Elas vão do modo de uso, dos entendimentos poéticos desses elementos, da escala e da fragmentação do contato com o objeto resultante.

Um jornal abraça a temporalidade do fragmento. Similar ao diário, nele está comportada a descrição mais imediata dos eventos, havendo pouco espaço para sínteses e conexões com outros fatos, exceto em colunas especiais de jornalistas de análise. Vamos acompanhando um determinado fato no decorrer dos dias, tal como fazíamos nos folhetins e novelas, em que a versão de amanhã pode corroborar um fato ou dá-lo como finalizado. A sucessão dos dias não favorece o trabalho de síntese, em que é necessário um distanciamento temporal para avaliação da questão. Por isso, os jornais de domingo são mais “robustos”, não somente porque, em tese, teríamos mais tempo de “consumi-los”, mas porque houve a chance de compilação de versões e novas referências, que permitem uma matéria jornalística de cunho mais inferencial e reflexivo. No caso de um livro, ele geralmente se coloca como objeto de síntese. Obviamente que existem livros de compilação, mas ele é, via de regra, gestado na solidão do escritor com as ideias, as palavras e a cadência, para ser publicado somente após adquirir sua “robustez”. Há livros de meses e de anos, até mesmo livros de horas, mas me refiro até aqui ao trabalho do autor. Um texto, para tornar-se livro, vai além do trabalho do autor; leva um tempo que difere muito do tempo considerado para que diversos textos se tornem um jornal. Essas diferenças de temporalidade e de uso implicam a recepção que fazemos desses objetos, bem como no tipo de papel que é usado para a elaboração de ambos os impressos. Um livro pode durar mais do que uma vida, se bem cuidado. O mesmo não se pode dizer de um jornal. A acidez de sua página é um problema para sua conservação como documento de época. Por isso, talvez, a aura do texto resida mais no livro do que no jornal.

O jornal é algo que compramos dobrado, sua condição na banca de revistas, ou mesmo como nos é entregue pelo jornaleiro, é algo

que mantém a estrutura básica de um “cuaterno”, um conjunto de folhas dobradas em quatro partes. Essa consistência da dobradura nos dá o contato inicial com um volume de escala similar aos nossos livros e apostilas. No entanto, ao ser totalmente aberto para leitura, suas páginas desdobradas revelam uma escala grandiosa que faz alterar a relação do corpo do leitor com o objeto que segurava dobrado.

Imaginemos alguém a ler um jornal, levantando os braços ao nível dos olhos, cada mão segurando a ponta da grande página estendida como um lençol de palavras e ilustrações. Essa paisagem através da qual seu olhar passeia, antes de se deter em algum ponto. Talvez, a partir dali ele redobre o jornal para ler/ver melhor o trecho de interesse. Mas aos olhos mais distantes de quem vê o leitor tapado pela página descortina-se outra cena, percebida de modo similar à percepção de uma pintura. Já o livro se oferece como o caderno e assim permanece, durante seu uso e fruição por parte do leitor. A escala e o formato constantes não obstruem o corpo do leitor, que mantém com ele a flexibilidade de distância no limite da legibilidade do texto. A “paisagem” é fruída em fragmentos pelo leitor, a pequena totalidade de uma página é conectada à próxima por meio de um instante de descontinuidade, que é o revirar da página.

Podemos pensar que Lincoln Guimarães usa o jornal, que por si só já lhe oferece uma fragmentação do tempo, a que ele adiciona o fragmento materializado no recorte de cada página aberta do jornal. No entanto, o resultado de seu trabalho é um grande plano que se dá a ver de modo direto, tal como a grande página totalmente aberta do jornal. Diante dela, nos damos a ver e a tentar ler, no limite da legibilidade, o que restou de seu processo de “trituração” das palavras, dos conteúdos e das imagens. No caso de Fernando Augusto, cada página do livro é um momento de embate entre o preexistente e a nova inscrição. Cada página aberta do livro é a narrativa dessa dialética: o que permanece? Por quê? O que é acrescentado? “Ler” o livro de artista é passar as páginas, sem que haja necessariamente o desenvolvimento de um fato no tempo. Cada página interferida pelo

artista interrompe a narrativa original e instaura uma suspensão do tempo. Permanecemos ali, diante da composição. Viramos a página. É outra coisa. Cada dupla de páginas revela a solidão de uma espécie de presentidade. Mas essas ações radicais com o jornal e o livro pressupõem duas ações de fundo: ler e colecionar.

ORDEM DO DISCURSO, ORDEM DO LIVRO, DESORDEM DA LEITURA

Há um acordo tácito sobre modos convencionais de lermos um texto ou mesmo de podermos lê-lo, em que somos confrontados com uma “ordem do discurso”. Michel Foucault (1996) cria essa expressão e desenvolve o seu sentido em livro homônimo, para indicar um conjunto de técnicas e mecanismos que normatizam e regulam a produção de saberes e como os acessamos. Os discursos não são neutros, cada grupo social tem sua ordem discursiva, sua articulação entre o saber e o poder, a vontade de saber a verdade. Cada sociedade controla, seleciona, organiza e redistribui os procedimentos do que deve ser excluído, a interdição.

Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar. (FOUCAULT, 1996, p. 9)

A leitura de um texto não foge a essa questão, já que a própria escritura também se regula por essa ordem; portanto, compreender o subtexto de um texto implica estar a par das condições políticas, históricas, econômicas e culturais que promovem a formação e a manutenção da ordem discursiva. Foucault nos explica que a vontade

de saber é apoiada em um suporte institucional desenvolvido desde o século XVII, dos quais podemos citar a pedagogia, o sistema editorial, a organização das bibliotecas, os laboratórios, mas também o sistema jurídico e o religioso, reguladores das sanções aos que fogem da ordem e a questionam, exercendo “uma espécie de pressão e como que um poder de coerção.” (FOUCAULT, 1996, p. 18). Desse modo, inúmeros dispositivos institucionais e estratégias discursivas se entrecruzam, em uma sutil hierarquização e articulação estreita com as relações de poder.

Textos são dispositivos, ou seja, atuam como técnicas, estratégias e formas por meio das quais não agimos como sujeitos de nossas próprias vontades, e sim, somos assujeitados a algo que nos é anterior; porém reagimos e resistimos, por meio da leitura como “fala” — interpretação e prática de resistência à ordem imposta pelo discurso. (REVEL, 2005). Foucault, ao revelar a estrutura discursiva por seus rituais, pelos grupos doutrinários e pelas apropriações sociais, percebe que tais elementos e procedimentos se conectam uns aos outros, constituindo “espécies de grandes edifícios que garantem a distribuição dos sujeitos que falam nos diferentes tipos de discurso e a apropriação dos discursos por certas categorias de sujeitos.” (FOUCAULT, 1996, p. 44).

Mesmo que a educação seja um dispositivo que permite ao indivíduo o acesso aos diversos tipos de discurso, ela também mantém as linhas de distância e de oposição na apropriação dos saberes;

O que é afinal um sistema de ensino senão uma ritualização da palavra; senão uma qualificação e uma fixação dos papéis para os sujeitos que falam; senão a constituição de um grupo doutrinário ao menos difuso; senão uma distribuição e uma apropriação do discurso com seus poderes e seus saberes? Que é uma “escritura” (a dos “escritores”) senão um sistema semelhante de sujeição, que toma formas um pouco diferentes, mas cujos grandes planos são análogos? Não constituiriam o sistema judiciário,

o sistema institucional da medicina, eles também, sob certos aspectos, ao menos, tais sistemas de sujeição do discurso? (FOUCAULT, 1996, p. 45)

Michel de Certeau (1994) também está atento aos mecanismos e às estratégias de produção da escritura e da sua recepção, na leitura. Percebe como a educação pelos livros transformou-se em um mito, difundido desde o iluminismo, por meio do qual se daria a chance de uma reforma social transformadora de velhos hábitos e costumes. Sai-
ríamos finalmente do modelo de apropriação oral do conhecimento para a apropriação e transmissão do conhecimento, no escrito. Alterações da leitura como prática social se manifestam a partir de uma penetração mais contundente dos meios de comunicação de massa em nosso cotidiano. Isso implica um destaque cada vez maior, senão primazia, dos meios em relação aos conteúdos, na visão do historiador. Seu comentário de que o meio toma o lugar da mensagem (CERTEAU, 1994, p. 261) acarreta uma desmesura do meio e da técnica, “eliminando o conteúdo que lhe dava a possibilidade de ser e, desde então, perde sua utilidade social”. O autor complementa:

[...] a ideia de uma produção da sociedade por um sistema “escriturístico” não cessou de ter como corolário a convicção de que, com mais ou menos resistência, o público é moldado pelo escrito (verbal ou icônico), torna-se semelhante ao que recebe, enfim, deixa-se imprimir pelo texto e como o texto que lhe é imposto. (CERTEAU, 1994, p. 261)

Em suas pesquisas, o historiador francês percebe como foi reduzido o número de leitores “que lêem muito”, para aqueles que simplesmente o consomem. “O nexos que existe entre a leitura e a Igreja se reproduz na relação que existe entre a leitura e a Igreja da mídia” (CERTEAU, 1994, p. 264), o que indica a permanência de uma “passividade” da leitura. Se antes, a ordem do discurso vinha do texto

escolar, hoje, o texto está permeado de uma passividade que abrange as diferentes recepções dos objetos culturais. A ordem discursiva se presentifica na organização do urbano, no modo como produzimos e consumimos informações e produtos. Certeau compara a passividade da leitura ao modo como vivemos a ordem de um sistema imposto por um supermercado ou uma cidade⁷². Como se houvesse uma “muralha da China” que instaura nele uma ordem secreta e o isola da leitura produtiva do leitor. O autor também usa a metáfora do “tesouro escondido na obra”, uma ficção determinada pela instituição a que o texto se vincula. “Essa ficção condena à sujeição os consumidores que agora se tornam sempre culpados de infidelidade ou de ignorância diante da ‘riqueza’ muda do tesouro assim posto à parte.” E isso permite com que a leitura fique “de certo modo obliterada por uma relação de forças (entre mestres e alunos, ou entre produtores e consumidores), das quais ela se torna o instrumento”. (CERTEAU, 1994, p. 266). Certeau complementa:

A utilização do livro por pessoas privilegiadas o estabelece como um segredo do qual somente eles são os ‘verdadeiros’ intérpretes. Levanta entre o texto e seus leitores uma fronteira que para ultrapassar somente eles entregam os passaportes, transformando a sua leitura (legítima, ela também) em uma literalidade ortodoxa que reduz as outras leituras (também legítimas) a ser apenas heréticas (não conformes ao sentido do texto) ou destituídas de sentido (entregues ao ouvido). (CERTEAU, 1994, p. 261)

72 Nesse momento, me ocorre a letra de “Parque Industrial”, de Gilberto Gil, da qual destaco um trecho: “Desperta com orações, o avanço industrial/Vem trazer nossa redenção/A revista moralista/Traz uma lista dos pecados da vedete/E tem jornal popular que/Nunca se espreme porque pode derramar/É um banco de sangue encadernado/Já vem pronto e tabelado/É somente folhear (e usar)/É somente folhear (e usar)”.

A leitura ficaria entre dois polos: de um lado, pertencente à hierarquização de estratos sociais que mantém a ordem discursiva de decifração e disseminação; de outro lado, a leitura pode ser uma “operação poética”, quando insinua sua inventividade nas brechas de uma ortodoxia cultural e, sendo assim, aquela que permite a autonomia do leitor⁷³.

Desse modo, é preciso resgatar a posse da leitura, retirá-la de sua passividade, entendendo que a leitura deve instaurar alguma transformação do texto, e o leitor tornar-se um sujeito que “não toma nem o lugar do autor nem um lugar de autor” (CERTEAU, 1994, p. 263), ao inventar algo que não havia sido intencionado por parte do escritor. No entanto, é pela leitura que alguém “combina seus fragmentos e cria algo não-sabido no espaço organizado por sua capacidade de permitir uma pluralidade indefinida de significações” (CERTEAU, 1994, p. 264-265).

Michel de Certeau considera os escritores como fundadores de um lugar próprio. No entanto, aos leitores é garantida a leveza de serem nômades, viajantes, pois quando lemos construímos uma inquietante ausência: “ler é estar alhures”, ele escreve (CERTEAU, 1994, p. 269). Se a escritura “acumula, estoca, resiste ao tempo pelo estabelecimento de um lugar e multiplica sua produção pelo expansionismo da reprodução”, a leitura é feita por quem produz “jardins

73 Roland Barthes, em “O prazer do texto”, coloca essa polaridade da leitura (e da linguagem) em outros termos: “Como diz a teoria do texto: a linguagem é redistribuída. Ora, essa redistribuição se faz sempre por corte. Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Estas duas margens, o compromisso que elas encenam, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica.” (BARTHES, 1987, p. 11).

que miniaturizam e congregam um mundo” (CERTEAU, 1994, p. 269). O leitor

[...] se desterritorializa, oscilando em um não-lugar entre o que inventa e o que modifica. Ora efetivamente, como o caçador na floresta, ele tem o escrito à vista, descobre uma pista, ri, faz gol-pes, ou então, como jogador, deixa-se prender aí. Ora perde aí as seguranças fictícias da realidade: suas fugas o exilam das certezas que colocam o eu no tabuleiro social. (CERTEAU, 1994, p. 269)

Como boa nômade, a leitura não tem garantias, está sujeita ao esquecimento, às perdas e às misturas de lugares em que o leitor foi: “perdendo tanto um como o outro, misturando-os, associando textos adormecidos, mas que ele desperta e habita, não sendo nunca o seu proprietário.” (CERTEAU, 1994, p. 270).

Barthes vai nos dizer, de modo ainda mais poético e leve, das cadências da leitura. O filósofo nos dá a chancela para inventarmos nossos próprios modos de ler e de tomarmos um fiapo de propriedade possível do texto, ora parando, avançando, ora mais ávidos e/ou desinteressados:

[...] saltamos impunemente (ninguém nos vê) as descrições, as explicações, as considerações, as conversações; tornamo-nos então semelhantes a um espectador de cabaré que subisse ao palco e apressasse o strip-tease da bailarina, tirando-lhe rapidamente as roupas, mas dentro da ordem, isto é: respeitando, de um lado, e precipitando, de outro, os episódios do rito (qual um padre que engolissem a sua missa). (BARTHES, 1987, p. 17-18)

E conclui que a rítmica que damos entre o lido e o não lido é que produz o prazer do texto.

Talvez seja esse prazer do texto um dos fatores para que o historiador da cultura, Roger Chartier, se interesse pela história da leitura,

fenômeno que implica o estudo da materialidade posta no ato de ler; os discursos existem na dimensão de suas realidades físicas, palpáveis, pois assim são objetos de transmissão. Chartier organiza seu campo de estudo a partir de uma triangulação: 1) a análise dos textos; 2) a história dos livros; e, por fim, o que mais importa para este texto, 3) o estudo das práticas. As práticas são os diversos modos como a leitura se apodera do objeto e de seu conteúdo; as formas tipográficas; os hábitos, os lugares onde se lê, a formação de comunidades de leitores, a preservação de tradições, as relações com o corpo, quais são as expectativas na leitura, os instrumentos de interpretação — e isso leva em consideração a bagagem intelectual dos leitores e a relação que mantêm com a escrita, ou seja:

[...] todos aqueles que podem ler os textos, não os lêem da mesma maneira, e a diferença é grande entre os letrados virtuosos e os leitores menos hábeis, que se vêem obrigados a anunciar em voz alta aquilo que lêem para poder compreendê-lo, à vontade apenas com algumas formas textuais ou tipográficas. (CHARTIER, 1997, p. 15)

Assim como Michel Foucault nos coloca sobre uma “ordem do discurso” — o conjunto de dispositivos e estratégias para manter a ordem dos poderes nos saberes, assim como Michel de Certeau compreende como a leitura opera a passividade do leitor (que se tornaria um mero consumidor)⁷⁴, Roger Chartier também compreende que

74 Roland Barthes (1987, p. 43-44) aponta o jogo de forças presente no texto: “Diz-se correntemente: “ideologia dominante”. Esta expressão é incongruente, pois a ideologia é o quê? É precisamente a ideia enquanto ela domina: a ideologia só pode ser dominante. Tanto é justo falar de “ideologia da classe dominante” porque existe efetivamente uma classe dominada, quanto é inconsequente falar de “ideologia dominante”, porque não há ideologia dominada: do lado dos “dominados” não há nada, nenhuma ideologia, senão precisamente — e é o último grau da alienação — a ideologia que eles são obrigados (para simbolizar, logo para viver) a tomar de empréstimo à classe que os domina.”

o livro também instaura sua ordem, seja a ordem de sua decifração ou a ordem determinada pela figura de autoridade que o legitimou, fez ou encomendou. No entanto, tais ordens não conseguem prescindir da liberdade do leitor.

Até mesmo limitada pelas competências e pelas convenções, essa liberdade sabe como desviar e reformular os significados que deviam diminuí-la. Esta dialéctica entre a imposição e a apropriação, entre as obrigações transgredidas e as liberdades reprimidas, não é a mesma em todo o lado, sempre e para todos. (CHARTIER, 1997, p. 6-7).

Entre uma proposição (o autor) e sua recepção (o leitor), a obra (o livro) acontece. Há uma gama de atribuições e significados novos entre os termos dessa equação, a depender dos modos de leitura. Isso torna a obra uma “peregrina”. Assim como os autores e as formas de poder buscam “constranger” os leitores, fixando a interpretação e o conteúdo, estes reagem, inventando e distorcendo a partida do trabalho. Se Barthes detecta o erotismo da obra na fenda que separa duas margens da leitura: aquela canônica e a outra apta a tomar o contorno do possível, esse erotismo da obra será tratado por Chartier como o essencial. Ele decorre em outro lugar, “nas relações complexas, subtis, móveis, entrelaçadas por entre as formas próprias das obras (simbólicas ou materiais), desigualmente receptivas às apropriações, e os hábitos ou as inquietações dos seus diferentes públicos” (CHARTIER, 1997, p. 9).

A “matéria” desse erotismo do livro recai em seu corpo: seu peso, cheiro, textura, seus acidentes. Nossa relação com o objeto-livro é um modo de lê-lo, também. Desse modo, também nos constituímos em outra triangulação em que em uma de suas pontas situa-se o autor do texto; e na outra, os técnicos e operários que o fazem na editora (ou o copista, que o transcrevia, antes do advento da imprensa de tipos móveis). Enfim, o texto não existe fora de seu suporte, mesmo nos textos em formato digital.

Os autores não escrevem livros: não, escrevem textos que se tornam objectos escritos, manuscritos, gravados, impressos (e hoje informatizados). Este distanciamento, que corresponde precisamente ao espaço em que se constrói o sentido, foi demasiadas vezes esquecido, não só pela história literária clássica, que pensa a obra como um texto abstracto cujas formas tipográficas não interessam, mas também pela “estética da recepção” que postula, apenas do seu desejo de “historicizar” a experiência que os leitores adquirem com as obras, uma relação pura e imediata entre os “sinais” emitidos pelo texto – que joga segundo as convenções literárias aceites – e “o horizonte de espera” do público ao qual se destinam. (CHARTIER, 1997, p.22-23)

Ler um texto é se apropriar dele. Reconstruí-lo, adaptá-lo às nossas circunstâncias cognitivas, sensíveis e de vida, criar com/nele e por ele, uma nova materialidade. Para tal, construímos novos regimes de presença, na materialidade do texto. Os regimes de presença, em meu entender, se diferem dos signos de posse de um livro. As bibliotecas marcam seus livros, desde a lombada, por meio de seu código de classificação; assim como certos colecionadores, as coleções públicas têm carimbos próprios, marcados nas páginas em intervalos regulares. As livrarias colam seus selos em uma das páginas introdutórias. Nós assinamos nossos livros, anotamos neles a data de aquisição. Marcar a posse desse objeto é interferir em sua materialidade dentro dos limites da “ordem do livro”, em que a autoria ou propriedade do discurso é de um grupo, autor ou classe, mas a posse do exemplar diz respeito a outra figura de subjetividade.

Mas quais são os vestígios que deixamos no livro, indicando nossa presença?

Penso aqui que a presença de um marcador de páginas e etiquetas adesivas coloridas ou algo que faça essa função já são vestígios da presença do leitor, mesmo que o marcador seja retirado pouco depois, e o livro recupere sua invisibilidade na estante. Entretanto,

deixamos outros indícios mais duradouros: linhas sublinhadas a lápis e a caneta; sinais gráficos diversos ao redor de palavras ou frases, setas, comentários breves, realizados nas margens da página ou nas entrelinhas. Dobras nas pontas das páginas. Desenhos. Essas marcas demonstram as camadas de sentido existentes em cada livro: desde a própria impressão do texto original, há um “diálogo” para além de uma nota de rodapé: como leitores questionamos, vibramos, associamos, participamos da experiência via nossa própria inscrição. Registramos, de algum modo, nossa presença ou mesmo nossa ausência, pois, segundo Michel de Certeau (CERTEAU, 1994), ler é estar alhures e nesses momentos, *a frase* revira os nossos olhos, olhamos para qualquer outra direção que não seja aquela do texto, aquele que nos fez devanear. E quando lemos um livro usado, percebemos na caligrafia distinta da nossa a presença fantasmática de outrem — já me ruborizei com dedicatórias de autores a amigos diletos, declarações de amor, números de telefones, pétalas desidratadas de rosas desbotadas, manchas de gordura, sinais de uma singular presença que sucumbiram à necessidade de descarte daquela lembrança material.

Enfim, vamos espacializando uma aventura que se deu, sobretudo, no tempo.

Os artistas Lincoln Guimarães e Fernando Augusto são leitores. Michel de Certeau (1994, p. 345) nos informa que a palavra latina *lector* era usada na Idade Média para designar professores. Desse modo, ambos se inscrevem no seletor grupo que acessa o texto e decodifica sua ordem oculta; comumente os designamos como intérpretes dos textos, a quem sempre consultamos para consulta e resolução de dúvidas. Ambos nos ensinam a ler os textos na conformidade de suas ordens, sua erudição os torna agentes mediadores e de transmissão. Mas eles também leem o texto às avessas, como moscas voando em ângulos bruscos (BARTHES, 1987, p. 42)⁷⁵.

75 E ainda, Michel de Certeau (1994, p.266): “Quer se trate de um jornal ou de Proust, o texto só tem sentido graças a seus leitores; muda com eles; ordena-se

E ainda mais, ambos também perfuram a “Muralha da China” e, com os tijolos em mãos, reconstroem outro monumento. Cada qual se vale da materialidade do texto de modo peculiar. Se até aqui discorreremos sobre o objeto livro, é preciso discernir o objeto jornal. Mesmo que seja a carne da notícia, ele traz consigo um desapego que o desapropria rapidamente da ideia de posse. A notícia, o comentário, a imagem, a tabela de preços, o anúncio, a propaganda, a efeméride, o jogo de palavras-cruzadas: tudo é ligeiro e desvanece no outro dia, quando novos fatos acontecem e podem desmentir o já acontecido. “O jornal de hoje embrulha o peixe de amanhã”, diz o ditado sobre o nosso esquecimento dos fatos. Mas o ditado também nos revela algo mais. O papel barato que sustenta a notícia pode servir para outras finalidades. As páginas de jornal são presenças constantes em ateliês de gravura e de escultura; usamos jornais de anteontem para pisarmos nos lugares secos do chão em limpeza. Mas raramente deixamos vestígios de nossa presença nos jornais, uma vez ou outra preenchemos as palavras-cruzadas. O jornal, assim como o vidro das casas modernistas, não incita o desejo de posse⁷⁶.

Fernando Augusto já trabalhou sobre jornais, a título de experimentação, mas é no livro e no catálogo que encontra sua quintessência

conforme códigos de percepção que lhe escapam. Torna-se texto somente na relação à exterioridade do leitor, por um jogo de implicações e de astúcias entre duas espécies de ‘expectativa’ combinadas: a que organiza um espaço legível (uma literalidade) e a que organiza uma *démarche* necessária para a efetuação da obra (uma leitura)”.

76 Walter Benjamin, em “Experiência e pobreza” (1994, p. 117) escreve sobre o vidro: ele é um material “no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade”. O filósofo escreve sobre o vidro no contexto da arquitetura vanguardista. As casas modernistas são plenas de vidro, os quais permitem a conexão do exterior e do interior, mas cuja frieza e dureza se contrapõem aos interiores tradicionais, plenos de bibelôs e segredos. Assim como as coisas de vidro, os jornais não possuem a aura dos livros.

no desejo de realizar uma transgressão radical da leitura. Já Lincoln Guimarães se interessa pelo jornal, não sem antes percorrê-lo, perceber sua estética dada na diagramação, saber do corrente, talvez organizar sua hemeroteca pessoal — se não levada a cabo, pelo menos iniciada na organização de separatas dos cadernos de cultura. Mas isso não aniquila a voracidade controlada da destruição do suporte, em fragmentos outros para além do bloco de notícias.

Ambos lidam com o peso, em suas poéticas. Não me refiro necessária e especificamente ao peso físico de suas matérias. O peso de meio ou um quilo, de um livro ou catálogo, o peso de algumas gramas de um jornal, não é isso que está em jogo. Talvez seja um peso conceitual, um peso metafórico. Esse peso que subsiste nos seus reiterados processos de adição. A impregnação de fragmentos de jornal indica uma reiteração longa e perseverante de um complexo de operações supostamente encadeadas: comprar — carregar — ler — separar — guardar — empilhar — abrir — recortar — colar — descolar. A leveza talvez venha no olhar curioso, a cada descolamento das telas. No caso da impregnação sobre o livro, um entendimento do peso na decisão arrojada de usar um livro sem duplicatas, como suporte da ação. O apagamento da escrita, seu silenciamento. É no diálogo com o livro o entendimento de que a interferência — a interdição — deveria ser tão pesada como foi a experiência do peso para o escultor Amílcar de Castro.

...E DES-ORDEM NA COLEÇÃO

— E o senhor leu tudo isso, Monsieur France?

— Nem sequer a décima parte.

Ou, por acaso, o senhor usa diariamente sua porcelana de Sèvres?

Anatole France

É bem complexa a relação que temos com nossos livros e outros objetos colecionáveis. Para alguns deles, conseguimos precisar quando

tudo começou; em outros, a coleção parece haver nascido em um átimo. Ainda, há coleções que nasceram antes de nós. Ao desempacotar sua biblioteca⁷⁷, Walter Benjamin se põe a pensar em diversas razões para colecionarmos livros.

Eis que agora, por fim, caíram em minhas mãos dois volumes encadernados com papelão desbotado: dois álbuns de figurinhas que minha mãe colou quando criança e que herdei. São as sementes de uma coleção de livros infantis que ainda hoje cresce constantemente ainda que não seja no meu jardim. (BENJAMIN, 1987, p. 234)

Em muitas das vezes, herdamos algo que só fará sentido no acúmulo de outros. Como se o quantitativo esclarecesse a razão daquela estranha herança, que cuidamos com responsabilidade, pois é, antes de tudo, um ato de transmissão. Colecionar implica constituir uma série mais ou menos infinita “*de objetos reunidos para um fim não funcional*”, de acordo com o sociólogo Abraham Moles. (MOLES, 1981, p. 138).

É muito comum julgarem os artistas como “acumuladores de tudo”, mas a nossa relação com as coisas não é um medo do vazio, consumismo acrítico ou qualquer outra razão que nos marginalize. Trabalhamos a partir de um excedente, entre os polos do caos e da ordem. A coleção é “caracterizada pela imagem de uma forma fechada traduzida numa forma imperfeitamente fechada, portanto, aberta ao futuro”. (MOLES, 1981, p. 138-139). Colecionamos a partir da coleta de materiais para experimentação. Faz parte do “ser-artista”, como uma operação intransponível no trato das materialidades, pensando aqui no processo de criação de um trabalho. Nossos ateliês são lugares de

77 “Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador” é um pequeno texto que compõe o livro “Rua de mão única” (BENJAMIN, 1987).

[...] coexistência de documentos de processo, trabalhos em curso e recém-finalizados, fragmentos percebidos como relíquias; trabalhos terminados há muito tempo convivem com aqueles interrompidos; matrizes aparentemente sem função podem se tornar objetos artísticos; materiais tradicionalmente artísticos e materiais derivados; portfólios, coleção de imagens, negativos de filmes, slides, mídias diversas. Ao mesmo tempo em que há diversos estágios existenciais de objetos de arte, há também diversos níveis de latência, objetos submersos em um espaço entrópico, para não dizer caótico. (SILVA, 2014, p. 56)

Diversos sítios de pesquisa abrem-se à nossa investigação: o comércio do ramo (papelarias ou outros estabelecimentos do gênero para materiais tradicionalmente artísticos), estabelecimentos cogitados em função de materiais alternativos. Novos materiais, insuspeitados, podem advir de situações de quase “deriva”, em que é provável que aconteçam encontros fortuitos com materiais e suportes, ou ainda quando adquirimos grande quantidade de material em oferta pelo mercado. Também efetuamos buscas no estoque pessoal de materiais, buscas em outros lugares com os quais temos uma relação afetiva (a casa de amigos e parentes, o sótão, o antiquário, por exemplo). E as fontes de obtenção de materiais podem ser várias: compra, descarte, reciclagem, troca ou doação.

Abraham Moles, ao estudar o sistema dos objetos, elenca diversos sítios de pesquisa, como o museu, o sótão da casa e o antiquário. Mas ao mencionar o termo “purgatório” (Moles, 1981, p. 41), ele nos atinge em cheio, pois para ele o purgatório é o lugar em que objetos em desuso ficam à espera de definição, diferentemente das coleções que ocupam espaços de exposição, como a sala de visitas. O purgatório é aquele “ambiente afastado” onde os objetos ficam à espera de um esforço do artista para que eles adquiram novo *status*, uma sobrevida, mesmo que seja uma serventia exclusivamente afetiva. Esse lugar de indecisão, de alto grau de opacidade entre as coisas

e o que poderemos fazer com elas, compreende o “setor de estoque” de nossos ateliês. Diferentemente dos setores em que os vestígios denunciam o trabalho, os purgatórios são mais afastados do contato porque prontamente eles revelam tanto nossa dificuldade de despojamento das coisas quanto atitudes que ainda não somos aptos a tomá-las. (SILVA, 2014)

Segundo Abraham Moles, a coleção implica uma estrutura — a série, um *socius* das coisas, mas também uma instituição desse *socius*, ou seja, a estipulação de normas organizacionais para o conjunto de coisas colecionadas. Isso significa dizer que, se por um lado colecionar é agregar, reunir, por outro, a coleção solicita uma atitude de segregação. Embora o colecionador ame o absoluto, o todo, aquilo que é mais do que a soma das suas partes, há um critério interno que seleciona os objetos colecionados do restante dos objetos do mundo. Arquivar pressupõe o estabelecimento de normas classificatórias, critérios de organização do total de uma coleção, ou de que maneira se pode acessar essa coleção e relacioná-la com outras. A acumulação, assim como a serialização, lida com a quantificação do mesmo objeto ou de semelhanças entre objetos relativamente distintos entre si. Nesse aspecto, a acumulação e a serialização tangenciam enormemente a criação da coleção e a elaboração de arquivos. Essa questão não é sem sentido; a dinâmica da produção industrial equalizou a velocidade da produção de bens ao seu consumo e ao seu descarte; o volume de bens culturais já produzidos nos impõe a apropriação, a citação, o colecionismo, o trabalho da memória.

Os objetos são submissos ao efeito espaço-tempo, o que determina sua classificação em bens de consumo e bens duráveis. Nos objetos de maior duração, se percebe a presença do sujeito, pois o “tempo aparece aí como uma dimensão suplementar da variância das formas, introduzindo pelo grau de desgaste, uma memória que os objetos trazem à percepção do mundo.” (MOLES, 1981, p. 26).

Essa definição de bem durável e bem de consumo poderia ser aplicada, em princípio, ao livro e ao jornal, respectivamente. Mas isso

se o jornal fosse pensado apenas como o texto efêmero impresso em papel de menor qualidade. No caso do processo de criação de Lincoln Guimarães, o jornal é ressignificado enquanto material e enunciado textual, pois a ação repetida de agregar e desagregar chega ao ponto de um “*grau acentuado de dissolução*”, pois, nessa compactação de jornais, ocorre também “*a trituração dos enunciados jornalísticos (notícias, análises, agenda, propaganda e a dissolução da topologia do jornal (diagramação, divisão em cadernos, setorização dos cadernos e das páginas).*” (GUIMARÃES, 2021). Podemos pensar o trabalho de Lincoln Guimarães como um tratamento singular da imagem da escrita. Pensei nisso ao conectá-lo à proposta de escrita feita por Walter Benjamin em “Rua de mão única”. O livro é a junção de “mosaicos”, breves textos e comentários que foram primeiramente publicados como folhetins, em jornais de Berlim, a partir de 1925. Katia Muricy (1999, p. 30-31) nos explica que o filósofo desejava produzir uma escrita urbana, como se fossem placas sinalizadoras que se alinham a vitrines, seria uma nova forma de escrita: “reclames, cartazes, placas comerciais” que são lidas “pelo homem contemporâneo antes que tenha contato com a arcaica quietude do livro.”. Por meio de uma tensão na reconfiguração da escrita e uma homologia da verticalidade posta nos cartazes e placas da cidade com a página do jornal, Benjamin (1987) prevê uma proliferação intensa da escrita no espaço urbano”, para além de relacionar a escrita à realidade econômica e social. Desse modo, as pinturas/colagens de Lincoln Guimarães traduzem, em suas escamas, o movimento de incessante substituição de textos e formas do espaço urbano, percebidos em um *outdoor*, tapume ou muro: processo sem fim nem começo, sempre nos ocorre a sensação de que a pintura pode ser retomada.

A biblioteca é a coleção especial a que ambos os artistas se dedicam. Como professores e leitores, a biblioteca cumpre sua função de busca e auxílio em suas pesquisas e aulas. Mas a biblioteca também comporta textos literários, espécimes que nos chamam às viagens. Desse modo, a biblioteca é essa coleção mágica, pelo

[...] fato de ser tanto lugar da análise documental quanto da imaginação. Mesmo perfeitamente classificada, ordenada, catalogada, uma biblioteca é um lugar [...] de errâncias, espaço de percursos possíveis por meio de diferentes ordens de realidade. Afinal, um livro chama outro, antecedente ou posterior, movimento infinito no qual o saber se desordena, no qual o fantasmático opera. (PIC, 2015, p. 70)

Em nosso acervo inicial, com pouco livros ainda, nos detemos na leitura de todos aqueles espécimes. Mas, à medida que o tempo avança, adquirimos mais e mais livros, de modo que a coleção se torna uma babel de possibilidades, sem fim e sem começo.

[...] o acaso e o destino que tingem o passado diante de meus olhos se evidenciam simultaneamente na desordem habitual desses livros. Pois o que é a posse senão uma desordem na qual o hábito se acomodou de tal modo que ela só pode aparecer como se fosse ordem? Vocês já ouviram falar de pessoas que adoeceram com a perda de seus livros, de outras que neste ofício se tornaram criminosas. Nesse domínio, toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício. (BENJAMIN, 1987, p. 228)

Nessas vezes em que o muito nos toma, podemos “ler” a biblioteca por meio de sua superfície, simplesmente. Chega um momento em que ela se torna pura superfície, a miramos como se fosse um céu estrelado. Cada lombada seria um ponto de luz que cria sua conexão com outro, não necessariamente vizinho, e vamos saltando com os olhos, criando configurações, como pensava Walter Benjamin sobre as constelações — desenho imaginário formado pela junção dos pontos de luz-lombada de livros. Desse modo, a cada vez que miramos a superfície de nossas estantes, um novo desenho se faz, uma trama insuspeita de sentido. “A biblioteca é um atlas fantástico que suscita

percursos e deslocamentos diversos, recuos e avanços, retornos, paradas, meditações suspensas para retomar um pouco mais longe, além, em direção a outra estante.” (PIC, 2015, p. 75)

O livro de artista de Fernando Augusto dos Santos Neto compõe uma biblioteca à parte, dentro de sua biblioteca usual, “normal”. Chamada por ele de “biblioteca do artista”, ela é uma coleção de livros interferidos, desde romances e manuais até enciclopédias inteiras, como a Enciclopédia da Literatura Universal. Em alguns desses livros, retirados de sua biblioteca, a interferência é completa, ou seja, todas as páginas têm o seu traço ou sua marca, enquanto que em outras, a interferência ocorre apenas na primeira página. Em outros, ainda, a capa é também sujeita aos traços do artista. Em alguns livros e catálogos, o artista adquire duplicatas, de modo que interfere em um e o outro compõe sua biblioteca de uso “normal”.

Entretanto, “entre tantos”, qual ou quais livros de sua biblioteca particular serão os espécimes de um novo regime existencial? Nesse movimento de apropriação do livro para ser livro de artista, ao mesmo tempo ele é desapropriado de sua função original e reapropriado como objeto sem valor de uso, mas de culto. É desse modo que penso que os livros interferidos de Fernando Augusto — notadamente o livro de artista a partir do livro sobre Amílcar de Castro — podem ser considerados como objetos “semióforos”, pois por não terem utilidade e representarem o invisível, não sofrem usura (POMIAN, 1984).

O termo semióforo, cunhado por Krzysztof Pomian, diz respeito ao objeto que está destituído de seu valor de uso em uma coleção. No entanto, está prenhe de valor simbólico. Um relógio que não marca as horas, exposto em um museu, não está ali para marcar as horas, mas para se apresentar como elemento da cultura material de uma sociedade, de uma época.

O semióforo desvela o seu significado quando se expõe ao olhar.

Tiram-se assim duas conclusões: a primeira é que um semióforo

accede à plenitude do seu ser semióforo quando se torna uma peça de celebração; a segunda, mais importante, é que a utilidade e o significado são reciprocamente exclusivos: quanto mais carga de significado tem um objecto, menos utilidade tem, e vice-versa. (POMIAN, 1984., p. 72)

A relação do visível com o invisível (seu carácter sagrado, sua obsolescência, por exemplo), que compõe a essência do semióforo, parte da escolha de alguém que o privilegia em relação aos demais. A questão que fica é como quantificar esse invisível, se alguns semióforos da “biblioteca do artista” têm uma vida dupla, trazem ainda alguma chance de legibilidade de seu conteúdo. Como lê-los⁷⁸? Há um fluxo aberto ou trânsito de dupla via de alguns livros da “biblioteca do artista” para uma biblioteca maior. As coleções se interpenetram, ocupam os mesmos espaços; caberia, então, a surpresa, no manuseio, da descoberta de um livro interferido, entre os demais. De certo modo, temos uma invisibilidade dentro de uma visibilidade — uma constelação invisível no céu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foram apresentados aspectos dos processos de criação de Lincoln Guimarães e Fernando Augusto dos Santos Neto, respectivos à instauração de uma pintura/colagem e de um livro de artista. Cada um dos autores singularmente tratou a relação com o texto e seu suporte físico.

78 Não seria essa ambiguidade de alguns de seus livros, a zona de sombra de que fala Barthes? O filósofo escreve (BARTHES, 1987, p. 43): “Alguns querem um texto (uma arte, uma pintura) sem sombra, cortada da “ideologia dominante”; mas é querer um texto sem fecundidade, sem produtividade, um texto estéril [...] O texto tem necessidade de sua sombra: essa sombra é um pouco de ideologia, um pouco de representação, um pouco de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias; a subversão deve produzir seu próprio claro-escuro.”.

Lincoln Guimarães vale-se de todos os extratos de significação do jornal: seu conteúdo, a fragmentação dos enunciados, a diagramação, a acessibilidade, seu valor de uso diversificado e, ainda, a materialidade de um papel aberto a diferentes funções. Submetido a um incessante programa operacional de colagem, pintura e descolagem, o jornal constrói, na pintura, uma espessura que nos instiga a buscar, no pedaço de palavra ou de imagem, o resgate de uma totalidade discursiva, literalmente triturada. Há, pois, um silenciamento do texto, de modo distinto ao silenciamento proposto por Fernando Augusto.

Sua ação direta e incisiva com a tinta preta recobre diversos níveis do alcance da palavra no livro sobre Amílcar de Castro — texto informacional, paratexto, crítica, legenda. Enegrecendo as superfícies, a duplicidade das páginas do livro aberto revela o encontro entre a fotografia da escultura e a pintura propriamente dita — ambas alusivas aos blocos de aço corten das esculturas do artista falecido. O silenciamento áspero da operação de entintagem de cada página cede à promessa de um diálogo mudo entre manchas.

Em ambos os artistas, acredito que o cotidiano os atravessa na leitura, ato corriqueiro e fundamental na carreira de magistério, que ainda abraçam. Consultam textos para saberem do passado, para saberem do agora, para anteciparem mundos. A leitura os anima na formação do imaginário, de sorte que as páginas — “oráculos de papel” (PIC, 2015, p. 76) — se tornam a paisagem trabalhada por cada um em sua proposta artística. A leitura, ato prosaico e poético, conforma coleções. O ato de ler persiste, já no interior do ateliê. E se ler, além de decifrar o código textual, é tocar o objeto que sustenta o texto, ler é também folhear suas páginas, dobrá-las e desdobrá-las, tatuá-las. Perceber os indícios de presença ou de ausência no lido. Ler também é experimentar a superfície da biblioteca, essa coleção tão anfíbia: habita lugares de exposição em nossa casa, mas também está em nossos lugares mais íntimos. Sua visibilidade e suas invisibilidades.

Autores como Michel Foucault, Michel de Certeau, Roger Chartier, Roland Barthes, Walter Benjamin e Krzysztof Pomian foram

fundamentais no entendimento dessas operações intrincadas, comuns a todos nós, que lemos e buscamos nosso lugar no ato da leitura. Que organizamos nossas lembranças materiais. Que nos afetamos por objetos sem função. Que somos sujeitos dos livros, e não mais apenas efeitos deles.

A condição dos artistas, antes de tudo, como leitores — no sentido de compreenderem a ordem discursiva dos textos, dos jornais e dos livros, da biblioteca e das coleções — os autoriza à produção poética como transgressora dessa ordem. Seja na interpretação do texto em exame, seja na desfiguração do suporte em que reside o texto, colocando em risco sua legibilidade. São essas algumas das questões que me tocam no trabalho desses artistas. Nesse misto de rigor e perversidade com que tocam o corpo do texto. No erotismo dado nesse velar e revelar camadas de sentido. Nos momentos possíveis de “noite” que criam: seja na película de escuro, no entre-dois das telas faceadas, seja no silêncio do livro enegrecido. Como ambos embaralham o nosso ver e o nosso ler o mundo, porque extraem do saber da palavra o que ela guarda de inexato e de surpreendente, mesmo em sua nova ausência.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras escolhidas, v. 1)

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: discurso sobre um colecionador. *In*: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 2)

CERTEAU, Michel de. Ler: uma operação de caça. *In*: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: as artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 259-273.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**. Lisboa: Ed. Vega, 1997.

DELEUZE, Gilles. Introdução. *In*: DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988. p. 20-61.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano XV, n. 17, p. 128-137, dez. 2009.

MOLES, Abraham. **Teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Edições Tempo brasileiro, 1981. (Biblioteca Tempo Universitário, 62).

MURICY, Katia. Introdução. *In*: MURICY, Katia. **Alegorias da dialética**: imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. p. 11-34.

PIC, Muriel. A biblioteca obscura de W. H. F. Talbot. *In*: PIC, Muriel. **As desordens da biblioteca**. Belo Horizonte: Relicário, 2015. p. 51-77.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. *In*: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Volume 1. **Memória – História**. Porto: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984. p. 51-86. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2897806/mod_resource/content/1/Pomian%20%281984b%29.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.

REVEL, Judith. **Foucault: conceitos essenciais**. São Carlos: Claraluz, 2005.

SILVA, Cláudia M. F. Planos em diálogo: sobre um livro de artista de Fernando Augusto. **Estúdio**, artistas sobre outras obras, Lisboa, v. 8, n. 19, p. 153-160, jul.-set. 2017.

SILVA, Cláudia M. F. **Entre o arquivo e a presentidade**: pensando a relação do artista com a exposição de seus trabalhos. Campinas: Unicamp, 2014. p. 50-61. Disponível em: <https://haexposicoes.wordpress.com/anais-comunicacoes/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

Depoimentos dados à autora

GUIMARÃES, Lincoln. Depoimento em 7 ago. 2021.

SANTOS NETO, Fernando Augusto dos. Depoimento em 1º ago. 2021.

SANTOS NETO, Fernando Augusto dos. Depoimento em 2 ago. 2017.

Vilar, o tempo das mãos

Rosana Paste

ARTISTA-PROFESSOR: DIÁLOGOS COM VILAR

Quando, em 1976, o artista Vilar assume a profissão de professor, ele estabelece a permanência e a pesquisa como fundamental para o desenvolvimento da linguagem e da docência.

Ao que tudo indica as contaminações do ser artista no ser professor são possíveis e podem ser compartilhadas com seus alunos sendo o espaço/tempo de um curso superior o local ideal para iniciar a pesquisa na produção artística. Considerando também que o tempo de produção do objeto de arte guarda em si um tempo contínuo e não linear, o artista-professor deve criar um ambiente propício onde possa potencializar o pensamento e a ação.

Este texto está conduzido pela fala do artista, ampliando os debates sobre as relações do artista nesse processo de ensino-aprendizagem em um curso superior de artes na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Para buscar entender e refletir sobre o processo

de Vilar, partimos da premissa de que, se de um lado o artista é historicamente um trabalhador solitário que busca em sua criação uma explicação para sua existência, o professor é historicamente um trabalhador que exerce sua função no coletivo, que deseja ensinar ao outro como deve proceder para despertar sua potência de criação. A princípio, tais profissões não seriam contraditórias, afinal, partimos do pressuposto que tratamos de aflorar a sensibilidade para a prática da criação, sendo artista ou sendo professor, ou sendo artista-professor.

Para tal refletir sobre esse estado de ser artista-professor, nos debruçamos em algumas conversas agradáveis e produtivas com esse significativo artista capixaba: José Carlos Vilar. A conversa, formalmente ocorrida nos anos de 2015 e 2016 — antecedida por nossos anos de convívio e admiração⁷⁹ —, segue de modo próximo e afetivo, em uma entrevista que revela a intimidade criadora desse artista no espaço de sua casa-ateliê.

UMA CONVERSA, PASSADANDO UMA VIDA A LIMPO

Sexta feira, 10 de abril de 2015, chegamos na casa-ateliê de José Carlos Vilar de Araújo, localizada no Bairro Mata da Praia, Vitória-ES. Um galpão com 270 metros quadrados onde ele reside e trabalha. Ao chegar, percebemos um barulho intenso no lote vizinho. Uma máquina de estourar pedras estava em pleno funcionamento. Vilar vem nos receber no portão com um abraço carinhoso, sempre sorridente e de bom humor, e logo digo que teremos que abortar a entrevista em função do barulho. Ele nós acolhe com afeto e diz que podemos subir ao seu mezanino, espaço que é sua casa, porque lá o barulho é

79 Mais que objeto de pesquisa, Vilar é amigo pessoal de Rosana Paste e de Nuno Ramos, amizade frutificada ao longo de sua atuação como docente, artista e coordenador do Festival de Verão de Nova Almeida, no qual se evidenciava a sua capacidade administrativa de compartilhar e corroborar a formação qualificada e visibilidade das artes no Espírito Santo.

mais ameno. Ele nos fala que vai ser construída uma igreja ao lado, e que no dia anterior convidou o pastor para ir ao seu ateliê para ver a poeira e o barulho causados pela construção há mais de um mês, e que sua produção estava sendo afetada pela falta de concentração. O pastor concordou em colocar tapumes nos cobogós da parede lateral, mesmo que com esse recurso lhe custasse a luminosidade, mas, certamente, diminuiria sua irritação. Essa observação é relevante, pois nos mostra como o processo criativo é afetado pelo ambiente do artista e não apenas pela sua volição.

Antes de subirmos ao mezanino para a entrevista, demos um passeio pelo seu espaço de trabalho, que sempre encanta. O galpão não tem paredes internas, então, toda sua produção fica exposta em cubos, no chão, nas prateleiras, e os olhos trafegam de uma à outra escultura sem intervalos. É uma profusão de formas e materiais, quase impossível de distinguir um trabalho do outro, o espaço tem uma organização e limpeza admirável em se tratando de um escultor. Como um fiel que se aproxima do santo para pedir bênção, ao nos aproximar de cada escultura, temos a sensação plena da forma trabalhada, muito bem executada, com seus cortes, dobras e soldas feitos com a maestria de uma artífice de que sabe e domina o que faz, e que transforma isto em arte. Suas esculturas são produzidas em aço carbono, as peças não são lixadas ou pintadas, sofrendo assim a ação do tempo. A sensação é de que o material está vivo, em plena respiração e é nessa hora que percebemos que o artista não tem mais controle sobre elas. A cor do ambiente vai de tons terrosos para o dourado, e Vilar, como um excelente pai, vai passando uma a uma, comentando sobre a execução, o processual, dimensões, custos, vendas, etc.

Ele preparou um café forte, delicioso, em sua charmosa cafeteria italiana e colocamos nossa vida pessoal em dia. Eu conduzi a entrevista (Figura 1).

Figura 1 – José Carlos Vilar e Rosana Paste, 2016



Fonte: acervo da autora. Foto: Jocimar Nalesso. Fonte: acervo dos autores.

Conheço Vilar desde 1986, quando entrei no Centro de Artes como aluna. Já em 1988, me encantei com a disciplina de escultura e a identificação foi imediata. Vilar, professor da cadeira na época, foi muito receptivo, me acolhendo e dando suporte para que me aprofundasse no trabalho, que a pesquisa de materiais fosse ampla, exigindo produção na prática e nos conceitos. Dessa forma, mantive durante todo o curso uma presença permanente nas salas de escultura, sendo minha área de atuação até hoje — tanto como artista, mas, desde 1993, como professora efetiva na área de escultura, o que me colocou numa outra relação com Vilar: e, de “rata de sala de aula”, passei a ser colega do Professor Vilar, o que muito acrescentou em nossa amizade e em meu desenvolvimento profissional. Nuno é amigo de ofício, compartilham o prazer e a monumentalidade de seus trabalhos numa relação pessoal que ultrapassa os limites deste século.

Subimos ao mezanino, um ambiente charmoso, aconchegante e simples. Lugar de sua moradia, de sua intimidade. Devido ao barulho imenso no ateliê, não tivemos alternativas, e foi ótimo.

Início falando sobre a pesquisa relacionada com meu doutorado e o interesse em discutir essa relação entre o ser artista e o ser professor, apontando as atuações e contaminações na prática do artista e seus múltiplos papéis. Explico para ele que, por se tratar do método cartográfico e processo de criação, tenho certeza que terei que voltar mais vezes, pois a transcrição da entrevista vai retroalimentar para outras questões e assim sucessivamente. E de fato ocorreu e nossas conversas se estenderam entre 2015 e 2016. Como temos um grau fino de amizade, sugeri que deixássemos fluir a conversa, numa entrevista semiestruturada, retroalimentada pela nossa própria conversa, pois a cada pergunta lançada, dúvidas e incertezas vão fazendo parte do próprio método processual da pesquisa, evidenciando que não existe uma resposta certa, principalmente quando tratamos de subjetividade, de criação artística.

Sou José Carlos Vilar de Araújo, nasci em 28 de maio de 1950, daqui a um mês faço 6.5 anos de idade (muitos risos). Fiquei direto no Centro de Artes durante 40 anos, 5 como aluno e 35 como professor. Acho que dei o máximo trabalhando na área de desenho e especificamente de escultura e hoje faz 2 anos e pouco que estou aposentado. Trabalho a todo vapor aqui na minha produção...e no momento é isso. (VILAR, 2016)

Após essa breve apresentação, sugerida por mim, seguimos a entrevista:

Rosana Paste (RP): Você se lembra de datas, da sua entrada como aluno, saída e após, sua entrada como professor?

José Carlos Vilar (JCV): *Entre em 1970 como aluno, em 1974, concluí o curso como última turma de seriado, em que fazíamos o primeiro ano de desenho e depois escolhia entre pintura, escultura e desenho voltado para decoração. Eu fiquei três anos consecutivos na escultura. Depois da conclusão do curso, voltei para a universidade e fiz um ano de litografia, foi uma*

disciplina nova introduzida no currículo no ano de 1975, e, em 1976, fiz um concurso interno no departamento e entrei como professor.

RP: Então você ficou três anos consecutivos como aluno na escultura e foi ser professor. Quem foram seus professores? Eles eram artistas-professores?

JCV: *Professor Crepaz foi um dos fundadores do Centro de Artes e dava a parte da disciplina que incluía a modelagem, a parte da figuração e técnicas de fundição. Depois do segundo ano em diante, foi o Professor Moa, Moacir de Figueiredo, e eram disciplinas mais voltadas para pesquisa, materiais, tinha uma outra proposta.*

RP: Vamos nos reportar para aquele período, pensar Vitória e a relação dela com outras cidades do Brasil e, por que não, com o mundo. Você considera que eles tinham uma produção como artistas?

JCV: *O Crepaz tinha. Ele dava aula na universidade e tinha um ateliê que produzia suas esculturas. “Ele fazia exposições?” Não, ele trabalhava sob encomenda geralmente, ele inclusive reclamava comigo que as encomendas atrapalhavam o fluxo da produção pessoal dele. Ele fazia retratos, esculturas em tamanho natural ou maior. Inclusive o Papa Pio XII foi feito na época em que eu era aluno. Outra escultura da minha época foi a Dona Domingas, que fica em frente ao Palácio Anchieta, sede do Governo Estadual no Centro de Vitória.*

RP: A Pietá do Convento⁸⁰ é da sua época?

JCV: *Não, foi logo que ele chegou da Itália, é de antes. Ele chegou da Itália, num pós-guerra e ficou meio escondido lá nas Obras Pavonianas que era a irmandade dos Padres de Santo Antônio aqui em Vitória, e por meio dos padres ele pegava as encomendas. Ele contava com alegria e descontração de que quando fez a Pietá, ele pintou de marrom, porque ela não foi feita a partir de um tronco só, foram colados pedaços de madeira, e para disfarçar as emendas que ele não gostava, ele pintou. Na época que*

80 Essa escultura está dentro da Igreja de Nossa Senhora da Penha, em Vila Velha, uma edificação do período colonial brasileiro, conhecida como o Convento da Penha, um ícone da cultura capixaba.

fez e colocou no convento não existia a proteção de vidro, e ele contou que uma fiel, senhora, se ajoelhou para rezar e ao tocar na imagem para se benzer, a tinta estava fresca e sujou a mão dela (risos). Ele contava isso com muito humor. Ele trabalhou muito com essa proposta de fazer santo e monumentos para a cidade. Então, o que sei hoje sobre madeira e modelagem, devo muito a ele.

RP: Você encontrou dentro do Centro de Artes, além do Crepaz, mais algum professor que foi importante para sua formação e sua produção? Desenho ou outras disciplinas que você tenha cursado e tenha sido relevante?

JCV: *Na escultura também tinha o Maurício Salgueiro, foi meu professor de desenho, modelo vivo, ele não transitava na escultura, porque a escultura que fazia estava à frente do que era ensinado num curso acadêmico de Belas Artes. Fui aluno de Carmem Có, grande desenhista, Maria Helena Lindenberg, Dona Zeni em Desenho I, que também foi uma das fundadoras do Centro de Artes da Ufes.*

RP: Você é a segunda geração de professores do Centro de Artes? Você nasceu na década que o Centro de Artes estava sendo criado?

JCV: *A segunda e a terceira geração de professores do Centro de Artes foram Maria Helena, Carmem Có, Tereza Norma. Como nasci em 1950 e foi no mesmo ano que o Centro de Artes foi criado, posso ser considerado a quarta ou quinta geração de professores. Entrei com 20 anos. Naquela época, entrávamos mais maduros, hoje é tudo muito precoce, os jovens saem de um curso superior, quando na minha época estávamos entrando.*

RP: Pelo que contou anteriormente, poderíamos considerar que o Maurício Salgueiro contribuiu para a difusão de conhecimentos acerca de questões contemporâneas? Ou não?

JCV: *Naquela época, ele trabalhava com escultura cinética e não trouxe para o Centro de Artes, ele não compartilhou como conteúdo. Na época, ele tinha os seus assistentes, que acho que era Maria Helena Lindenberg. Ele era o titular da cadeira, daí ele vinha mais no fim de semana e na época das avaliações do desenho. Ele me ensinou a olhar de maneira diferente para o desenho, de ter um olhar menos rígido na hora de representar, sobre análise*

de figuração, e daí acho que essa desconstrução vem um pouco dele. Um olhar mais avançado. Mas na escultura ficou uma lacuna muito grande. Acontece que o Maurício, apesar de ser daqui, vivia no Rio de Janeiro, já era uma pessoa de fora, não vivenciava o momento cultural da cidade, não contribuía nem compartilhava seus conhecimentos e suas relações artísticas. Ele nunca contribuiu para levar uma exposição de artistas de Vitória para o Rio de Janeiro, por exemplo. O sentido de permanência não existiu com ele, então não tinha dimensão da produção local, das pesquisas que eram desenvolvidas, do movimento cultural. O Professor Moa também morava no Rio de Janeiro e Beth Cabral era a sua assistente. Então, assim, sem falsa modéstia, o que eu sei de escultura foi porque eu caí de cabeça e queria aprender a fazer e me doava por inteiro para atingir meu objetivo. O Moa foi um cara que ganhou o prêmio Esso de Belas Artes e foi para França, ficando um bom tempo lá. Conviveu com grandes escultores. Mas ele também vinha praticamente nas sextas-feiras para dar aula e ficava até no sábado.

RP: Então vamos focar em você agora, um aluno guerreiro, batalhador, que queria se tornar um artista e um professor. Como foi esse movimento? Como eram as salas de aula, existiam laboratórios e ferramentas?

JCV: O Centro de Artes era muito precário. Sempre fui muito humilde em achar que eu nunca detinha o conhecimento total. Eu sempre, e ainda hoje, estou sempre aberto a novos conhecimentos, novas propostas, e acho que tenho que aprender todo dia. Essa busca é que me envolvia, eu queria o tempo todo, matava as outras aulas de composição, perspectiva para ficar mais tempo na escultura. Chegava ao final dessas disciplinas, fazia os trabalhos, claro, mas não tinha dificuldades no conteúdo. Tinha consciência que queria avançar na escultura. Eu queria provar a mim mesmo que minha escolha estava certa. Na minha época, os pais queriam que os filhos tivessem um dr. antes do nome, ainda mais eu sendo o filho mais velho da família. Mas eles também acreditaram e me deram liberdade para escolher, o que não é muito comum nas pessoas de minha geração. Então, eu queria mostrar para eles que estavam certos e que eu também não estava errado. Eu sabia que era difícil, mas acreditava, então essa busca incessante

do conhecimento e da produção, eu não me atinha só na escola. Eu ia para o ateliê do Crepaz, que era o único que abria para eu trabalhar com ele, e ficava na universidade direto. Enfim, acreditar, ter humildade para estar sempre aberto a novas propostas e conhecimentos. Esse foi meu movimento.

RP: Sua história de pesquisador-aluno foi meio solitária, correu atrás...

JCV: *Eu acho que todo aluno deve ser assim. Achar que a escola vai te dar todo o conhecimento para a formação é falho, ela te dá caminhos, mas você tem que buscar.*

RP: Então, em 1976, você começa a dar aulas, assume a disciplina de escultura no Centro de Artes da Ufes e adiciona o metal como pesquisa?

JCV: *Isso mesmo, tínhamos a escultura 1, que trabalhávamos argila e gesso; escultura 2, eram as técnicas de esculpir na pedra, e escultura 3, a ênfase era na madeira, que introduzimos o metal. Logo que iniciei, assumi as disciplinas de escultura 2 e 3. Naquela época, tinha uma pequena oficina em Vila Nova em Vila-Velha E., uma oficina de fundo de quintal que funcionava mais como um reduto de trabalho para os fins de semana. Eu vivia na faculdade, todos os dias, chegava de manhã e ia para casa só ao final da tarde, independentemente de dar aula ou não. Eu compartilhava o que produzia com meus alunos. O fato de utilizar a sala de aula como espaço de trabalho não era e não é arbitrário, desde que o fim seja a pesquisa, e é o que eu fazia. Como já te disse e acredito até hoje, eu sou professor de escultura, eu tenho que ser escultor para saber as dificuldades, os meandros do trabalho. O professor não precisa seguir uma carreira de enfrentamento de galerias e todo o circuito de arte, mas ele precisa desenvolver uma poética, e penso que os alunos também.*

RP: Como professor, temos nossa autonomia para criar nosso planejamento a partir de uma ementa. Podemos trabalhar com uma abordagem na qual os conteúdos tecnicistas tenham mais importância, ou trabalhar com a pesquisa dando suporte para o desenvolvimento da singularidade de cada indivíduo. Como foi quando passou a fazer seu planejamento? Como foi ser artista-professor?

JCV: *Foi um enfrentamento muito grande quando me vi como professor aos 26 anos. Começar a dar aula sem tanta preparação, eu tinha um conteúdo, um conhecimento que me dava crédito para enfrentar aquilo ali, mas na verdade, verdade, eu tremi, no início eu tremi, como lidar com essa questão. Essa coisa da busca, todo semestre na verdade, quando você entra na sala de aula é um novo começo, mas até então eu estava voltado para o currículo acadêmico, trabalhando em cima da figuração, e depois como professor tive que abrir, expandir. Foi difícil romper com tudo, foi um exercício muito grande. Até desnudar dessa carga de conhecimento para poder começar a minha produção, que eu já achava que não era mais aquela da minha formação. Eu sabia que já tinha saturado, então decidi que tinha que romper com aquilo tudo.*

RP: Então estava saturado como artista dos seus conhecimentos adquiridos da escola figurativa. Buscava a sua linguagem, o seu ser singular, sua forma de representar o mundo. E nesse momento passa a ser professor também. E aí?

JCV: *Esse rompimento, na verdade, vou com o figurativo até a exaustão, em mim, como artista. Mas particularmente só rompi mesmo com uma exposição que fiz na década de 1980, com trabalhos mais geometrizados, com uma visão mais construtivista, mas tudo isso foi muito bom, porque me deu uma superbase, um superalicerce. Quando eu saí dali, sabia onde estava pisando, não estava pisando em terreno falso. Não, eu sabia, eu pisava com convicção, eu tinha lastros. Eu acredito que para você ensinar escultura você tem que fazer escultura, para dar aula de pintura tem que ser pintor. As coisas se tornam verdade. Isso inclusive porque na minha época era muito difícil ou quase impossível a gente sair à busca de uma pós-graduação. Envolve grandes articulações políticas, tinha que ter um padrinho forte em Brasília e considerando que nosso estado sempre foi pouco representado politicamente na nossa área de cultura, artes, educação. Era difícil, quase impossível, tanto é que os professores da minha geração, quase ninguém fez mestrado e doutorado fora. As oportunidades vieram na década de 1990.*

RP: Vamos retomar: você rompe com o figurativo na década de 1980 e mostra um trabalho geometrizado, já com aspectos que

permanecem até hoje em suas esculturas. Nesse momento, era professor do Centro de Artes da Ufes há 10 anos. Como você administrou a tarefa de ser professor, passar os conhecimentos seculares, técnicas da escultura e também perceber que cada indivíduo que estava ali era uno, singular, que é necessário ajudar a trilhar os caminhos da descoberta ao amadurecimento da construção para uma linguagem, como você experimentou?

JCV: *Tentei manter a pedagogia da escola, dentro dos ensinamentos que recebemos, acho que essa postura, de certo modo, é mantida até hoje nas escolas de ensino superior. Em vez de me preocupar com materiais novos, inusitados, sempre acreditei e acredito até hoje na ideia do sujeito. O grafite, por exemplo, é um material que foi utilizado nas cavernas, e até hoje vejo trabalhos inusitados com esse material. Acho que tem muito que se explorar ainda com qualquer coisa que o pensamento produzir. A ideia sempre esteve acima dos materiais. Você não pode mascarar ou maquiagem um trabalho em função do material ser inusitado, chamar a atenção nesse aspecto. A ideia tem que estar acima de tudo. Então se o material era resina, gesso, pedra, ferro, grafite e qualquer outro, a pergunta sempre foi e será: o que vai fazer com isso? Como você vai conduzir o seu trabalho, em cima de que pensamento, de que proposta? Esse comportamento eu mantive em toda minha trajetória como artista, como professor e mantenho até hoje. Eu dominava, ou melhor, sabia manipular os materiais, me sentia seguro em ensinar escultura em ferro, em madeira, em pedra porque tinha conhecimento dos materiais, tinha base, tinha argumento pra poder ensinar. Quando trazia algo novo por conta da demanda dos alunos, pesquisava antes, e se não conseguia absorver o conteúdo, tinha humildade em falar: não consegui resolver isso que me trouxe, vamos pensar juntos, como podemos fazer e resolver o problema. Vamos aprender com os erros, reconstruir.*

RP: Você acha que houve uma retroalimentação? Os alunos também te ensinavam, te alimentavam?

JCV: *Sem dúvida. Há sempre uma troca, quando eu falo da humildade é você estar aberto também a aprender com eles. Sempre valorizei esses momentos. Uma das coisas que senti, quando me aposentei da Ufes,*

foi quebrar esse vínculo, esse elo, essa troca. Ficar sozinho nesse diálogo em meu ateliê, eu e meu trabalho, essa solidão, é difícil. A retroalimentação faz a gente crescer. É um crescimento mútuo e permanente, é muito bacana.

RP: O fato de ser um artista, produzir muito, ter obras importantes com boa aceitação de mercado e crítica, como isso afetou o seu ser professor?

JCV: *Como te falei, acho que a humildade está sempre do meu lado, na verdade eu não gosto de badalação, sou do Aribiri, Vila Velha-ES, então, isso não afetou em nada. O que fala por mim é o meu trabalho. Coloco o trabalho na frente e deixo ele falar por mim; eu fico escondidinho, sempre lidei dessa forma. Como te falei, gosto de ficar recluso em meu ateliê, quieto no meu trabalho, no meu universo aqui, me satisfaz demais, me dá o maior prazer. Não gosto de me desfazer dos trabalhos, por mim eles estariam todos aqui bem pertinho de mim (risos). Mas é claro que a venda é fundamental, pois assim podemos tomar um vinho melhor com a namorada (risos). O material é muito caro, a manutenção de equipamento também, enfim, a subsistência do trabalho. Tem o seguinte também, não tenho fissura pela venda, eu não procuro galerista, marchand, cliente; eu vou fazendo, se alguém souber e quiser um trabalho de arte, vem aqui ver, conversar e se tiver que levar, leva. Não fui criado com esse pensamento, esse olhar de comércio, essa ganância do dinheiro. Minha vida é simples, nem quero ser diferente.*

RP: Se você não fosse um artista pesquisador, você teria a dedicação que teve como professor?

JCV: *É, Rosana, eu falei anteriormente que, para ser um bom professor de escultura, ou melhor, um professor regular, aceitável, eu pratiquei muito as técnicas e os conceitos da escultura. Se eu não fosse o escultor, o artista, eu procuraria suprir isso de outra forma, com pesquisa, com experimentações, mas eu sempre me dediquei com sinceridade às coisas que fiz, então pude preencher razoavelmente essa lacuna, mas acredito ainda que para ser um professor com boa atuação de escultura tem que ser escultor, tem que ser artista, não importa a área que trabalha, seja pintura, desenho, vídeo, instalação, tem que ter uma produção na área. Só assim se tem*

segurança para compartilhar conhecimentos. Porque você tem que criar verdades, tem que ter verdades para poder passar para seus alunos. Eu acho que essas verdades têm que estar na sua produção, e não somente o que você, como professor, vê que outro artista fez e utilizar como sendo suas verdades. Tem que ter pesquisa, prática, leituras. Para mim, se o professor não tem produção ele não tem verdades. Quando você trabalha com suas verdades você tem garantia, você tem apropriação. Eu cheguei à exaustão, eu experimentei a escultura, é o que eu penso e mantenho esse pensamento.

RP: O que é ser artista para você, Vilar?

JCV: *Pô, ser artista? (silêncio, incerteza, reflexão). Ser artista, sei lá, eu comungo com minha existência, é o meu alimento. Eu falo que quando estou aqui no meu ateliê estou no meu divã, é meu playground, é vida, eu acho que ser artista... Eu faço aquilo que gosto e fazendo aquilo que gosto eu não trabalho, eu me divirto, então eu levo a vida assim. Tenho boa saúde pra ter esse enfrentamento com a matéria, me dá satisfação e me dá um prazer tão grande, que é igual a fazer sexo (muitos risos). Mesmo que o trabalho de escultor seja pesado, eu trabalho muito. Você percebe que dentro da história da arte temos poucos escultores, foi assim e isso se traduz até nossos dias. A partir do momento que você sabe dialogar com os materiais que está experimentando, essa harmonia vai fluir em sua produção. Tem que saber dos seus limites, o limite do material e daí estabelece esse diálogo e vai em frente. Tem que ter disposição, porque realmente, toda vez que está um sol quente e tenho que colocar uma roupa de couro para encarar uma solda... é pesado! Mas é um exercício diário, tem que trabalhar o tempo todo para seu trabalho andar, o lastro vem dessa produção continuada, não adianta eu fazer um trabalho agora e daqui a dois ou três meses fazer outro trabalho, ou ficar só com a ideia de um trabalho só. Se fizesse isso, seria um artista de uma obra única (risos).*

RP: O que é ser um professor para você, Vilar, depois de tudo que falamos?

JCV: *Não sei se passa pela questão de ser um bom professor. Mas a coisa que passa e que eu tenho muito claro, eu não quero levar para o túmulo o que tenho, que são meus conhecimentos, eu quero dividir com todo*

mundo que tenha interesse, não escondo o pulo do gato, eu ensino tudo que a pessoa quiser. Se chegar alguém aqui com muita vontade de fazer escultura, vou arrumar um horário, ver um jeito; se tem sinceridade e verdade no que o sujeito quer, eu vou ensinar, me sensibiliza, eu acho legal ensinar, compartilhar o que tenho.

RP: Qual é seu processo para criação de seus trabalhos? Como e onde você se alimenta para sua produção?

JCV: *O processo? Ele advém do contato diário com meu trabalho. Não gosto quando minhas peças saem do ateliê, estou perdendo um pedaço do processo, do assunto, do lastro. Uma coisa que encontrei para reduzir um pouco esse impacto foi criando as maquetes, porque assim eu tenho a referência, a memória. Como te falei, minhas peças não saíam do ateliê, mas vender também oportuniza outras pessoas a terem acesso. Meu processo de trabalho vem de maneira bem compulsiva, meio visceral, acho que se não fosse escultor, seria um cara muito largado, a vida não teria graça, porque a escultura me preenche, esqueço tudo na vida. Quando estou trabalhando entro num processo muito forte, muito compulsivo de criação e de produção, entende, Rosana? Daí, dentro desse processo, às vezes, nem estou pensando na peça que terminei, mas já estou pensando em outra, e as coisas vão se sobrepondo, e o processo de criar vem dessa forma.*

RP: Então, podemos dizer que sua relação para produção das peças está ligada ao material, e na relação de vocês dois, está no entre. Entre você e o que está produzindo. Não está fora de você, como se inspirar na natureza. Quando estudamos a obra de Gaudí, por exemplo, percebemos que sua pesquisa parte da natureza. Começa desenhando uma folha e vai elaborando até criar uma coluna. Isso acontece com você?

JCV: *Sim, a natureza me inspira. Tenho algumas peças com vergalhão que foram feitas a partir de um olhar mais apurado de cipós nas matas. Tem outra escultura (Figura 2) que realizei tendo como inspiração a casa de abelha Jatáí. Tem os cristais também, fui à Chapada Diamantina e em contato com aquelas formas facetadas, construí alguns trabalhos. Na mesma época, fiz as Bateias em madeira com o seixo rolado incrustado, que vem*

da peneira dos garimpeiros. Meu olhar está sempre ligado no entorno, no dia a dia, não separo minha vida de minha produção. Estou sempre ligado na forma, é o que me dá prazer, gosto do material também, ele me diz para onde devo ir, a permissividade de minhas esculturas vem muito dele.

Figura 2 – José Carlos Vilar, Colméia (detalhe), 2016, aço corten, aço carbono, 0,94 X 0,64 x 0,14 cm



Fonte: Jocimar Nalesso. Fonte: acervo dos autores.

RP: Você quer dizer que já está tão dentro de seu trabalho, tão concentrado, que não tem mais que olhar para fora para criar, é processual é criação o tempo todo.

JCV: Sim, o próprio trabalho me aponta para onde devo ir, e vai abrindo caminhos, veredas, sou bem mandado e obedeço (risos).

RP: Você tem confiança em si mesmo?

JCV: Tenho, tenho sim. Tenho confiança porque faço meu trabalho para me agradar, para ser feliz com ele, e isso ele traduz dessa forma, ele me dá oportunidade de ser feliz com o resultado, com o processo. Quanto ao restante, ao entorno, não me preocupa não.

RP: E você sempre tem certeza ou tem dúvidas na hora da execução?

JCV: *Sim, é evidente que tenho dúvidas. Essa dúvida acontece quando termino o trabalho, e aí vem uma análise mais aprofundada sobre ele. Aí eu vou e faço outro trabalho, de outra maneira, e depois faço outro. O próprio trabalho sugere novos trabalhos. Sem problemas, faz parte do processo, e também não considero erro, faz parte da pesquisa. Pesquisando não se tem obrigação de chegar a um resultado final satisfatório, a pesquisa tem que ser aberta, estou sempre tentando chegar a alguma coisa, então tem que experimentar para ver onde vai chegar. O meu trabalho me retroalimenta, é sempre uma surpresa, aprendo com os erros.*

RP: Você acha que as pessoas entendem de artes plásticas? E acha que o panorama mudou dos anos de 1970, quando iniciou, até nossos dias?

JCV: *Mudou e mudou muito. A própria universidade tem um papel fundamental na formação, no aprimoramento do olhar, por meio das investidas nos alunos, tem as galerias, que exercem um papel fundamental na formação, cursos, os ateliês dos artistas, por exemplo, na minha época de aluno o único artista com ateliê era o Professor Crepaz. Hoje tem muito artista com ateliê, então isso tudo vai disseminando o processo, os alunos vão tendo acesso à produção, muitos deles utilizam seus trabalhos de graduação para pesquisar artistas, muitos deles já concluem dialogando com sua própria produção. Tem também as galerias particulares promovendo o artista daqui; isso tudo contribui para a melhoria do sistema de arte de nosso estado. O panorama é muito mais positivo. Eu acho que nós fomos aventureiros, corajosos em termos optado por abraçar a causa, sermos artistas e viver disso.*

RP: Você reage a críticas ao seu trabalho, ou a crítica te alimenta para produzir mais?

JCV: *Fico bem à vontade, porque se coloco meu trabalho para apreciação pública, estou sujeito a qualquer tipo de comentário, então já sabendo disso eu fico na minha. Tenho convicção do que estou mostrando é um trabalho muito amadurecido, pesquisado e que me satisfaz. Acho importante os olhares externos, não tenho problemas com o que dizem, não gosto de unanimidade, acho bom criar tensões. Se o trabalho de arte chega a esse nível*

de fomentar críticas contrárias, acho que aí ele se estabelece como um trabalho de arte, ele não está despercebido, ele está ali, agradando ou incomodando. Ele provoca reflexão.

RP: Jeff Kons critica o artista contemporâneo porque perdeu a “aura” dos grandes mestres renascentistas e barrocos que trabalhavam com muitos assistentes. Ele diz que essa imagem do artista solitário em seu ateliê denigre a arte. O que você acha disso?

JCV: *Não concordo com ele. Se a produção dele demanda ter assistente, que tenha, mas isso não diminui o artista que fica solitário em seu ateliê produzindo. No meu ponto de vista, é uma jogada de marketing dele. Se pensamos no nível de Brasil, são poucos os artistas que têm um ou dois assistentes. Existem muitos artistas que terceirizam seu trabalho por não terem ateliê. E isso é outra coisa. Não acho que uma situação tenha mais ou menos valor que a outra. Cada um tem que resolver a sua necessidade. Quando penso no meu processo, me pergunto se minha produção de arte não tem relação com minha necessidade de vencer a solidão. Esse diálogo que o trabalho me permite, essa conversa permanente que tenho com ele, é uma forma de romper com a solidão. Solidão aqui não é de pessoas, mas a relação do artista no ateliê. Vencer a solidão, o meu diálogo é com meu trabalho, eles não se fecham para novas possibilidades, eles querem ter irmãos, acho que é por isso que produzo. Quando fico um dia sem trabalhar, fico mal, irritado, sempre penso que estou perdendo tempo (risos).*

RP: Vilar, em nossa conversa anterior (em 2015), ficou muito claro que seu processo de criação e de produção vem do ato de fazer e fazer, de ter a sua volta suas esculturas e elas te oferecem caminhos a seguir. Como temos essa oportunidade de continuar a conversa, queria que você falasse um pouco mais de sua criação, e talvez pudesse falar do início, de quando começou, quando ainda não era artista plástico, falar um pouco mais de sua infância, juventude e a escolha desse caminho.

JCV: *Se eu for falar de minha produção atual, vou inseri-la no mesmo processo de concepção de construção de quando considero que foi meu início,*

quando fazia os canteiros da horta enquanto criança até jovem. Não lembro se relatei para você que sou de uma família de dez irmãos, lá do Aribiri, Vila Velha-ES, o mais velho dos homens, que na minha casa tinha um quintal muito grande onde meu pai tinha uma horta imensa e todos os filhos ajudavam no trabalho para a subsistência da família. Nessa horta, plantávamos de tudo e fornecíamos as verduras e os legumes para o mercado local e vendíamos em feiras também. Fui feirante, verdureiro da infância até a juventude com muito orgulho. Tive uma infância muito boa, a rua era nosso quintal, brincávamos sem a intolerância e a violência dos dias atuais, mas meu bairro era de periferia, não tínhamos acesso imediato à cultura, ir ao teatro ou a outras manifestações que já existiam na capital. Então quando me pergunto: como cheguei à arte e a arte em mim? Tá certo que tem uma relação com a origem, meu pai nordestino, tem um dado da manufatura, do trabalho manual, de aproveitar, por exemplo, o couro para fazer objetos utilitários e também para enfeitar, mas a construção dos canteiros da horta eu fazia com um primor, com um capricho, com um carinho que pensando nos dias atuais mais parecia uma instalação. (Nesse momento Vilar gesticulava e todo seu corpo falava, foi longe, parecia estar vivendo o momento da horta). Às vezes, penso que gostaria de estar fazendo aquilo que fazia naquele tempo, hoje em dia (risos), e quando íamos para a feira fazia uns atrativos para chamar a atenção das pessoas para nossa banca. Criava algumas esculturas com inhame, aipim, chuchu; às vezes, figurativo ou não, mas sempre de acordo com que a verdura me sugeria, e aquilo era a maior badalação, as pessoas se encantavam e vinham comprar. Acho que já tinha um olhar diferenciado, já tinha uma busca estética por criar esses procedimentos intuitivos. Mas estava longe ainda de saber que queria fazer um curso onde pudesse estudar e desenvolver essa aptidão.

Com relação ao curso de Belas Artes da Ufes, como era chamado na década de 1960, só tinha ouvido falar, porque quando era jovem trabalhava com artes gráficas como autônomo. Fazia faixas, painéis, letreiros, fachada de loja, panfletos, entre tantas outras coisas. Eu já tinha facilidade com o desenho. Teve um fato superinteressante; nos anos de 1960 ou 1970, não me recordo muito bem, fui contratado para pintar as paredes de uma boate em

Carapebus, Serra-ES. Pinteí as paredes com nus artísticos em tamanho natural. Me senti o próprio Toulouse Lautrec (muitos risos). E assim fui levando a vida com trabalhos nessa área gráfica, até que passei no vestibular, comecei o curso de Belas Artes e continuei fazendo meus bicos para me sustentar.

Mas voltando ao assunto dos canteiros, acho que a diferença que tem do processo hoje é que é muito mais maduro evidentemente, o material diferente, mas estou sempre atento ao meu entorno, com as coisas que me relaciono. Minhas esculturas falam sobre a minha vida; do sítio trago as imagens dos cipós, das abelhas que estão embutidas nas construções do meu trabalho. As coisas foram acontecendo, essa transformação do processo, aliás, transformação não, foram o crescimento e o amadurecimento do processo aconteceram de forma muito coerente, do início até aqui. Sempre fiz meu trabalho para me agradar, acho que meu grande sucesso é isso, eu faço porque tenho prazer, e minha pesquisa é séria. Se você contar o tempo que estou nessa pesquisa lá vão mais de 45 anos, não é brincadeira. Se tiver curador, críticos que gostem do que faço, vou achar ótimo, se não aparecer ninguém, não vou ficar chateado, meu problema tá resolvido, o deles não (risos).

E nessa relação do trabalho de hoje com os canteiros, eu vejo a simetria, o primor, a forma, eu sou enjoado com isso, muito exigente e sabe essa coisa da forma não ser interrompida abruptamente, bagunçada por desleixo, não é só aquele primeiro olhar, primeira manufatura, eu gosto de aprofundar na forma, faço primeiro um registro em forma de maquete para não perder a ideia, mas depois vou lapidando, e aí é como uma joia, construo sem deixar ruídos, com a maior leveza e bom acabamento que posso executar. Tem outra coisa importante nisso tudo que é o ferramental. Da mesma forma que eu adorava estar com a enxada, a pá, trabalhando com a terra nos canteiros, mantive essa relação com as ferramentas durante todo meu percurso na escultura. As ferramentas são importantes para entender e dialogar com o material, se não, não funciona (Figura 3). Meu trabalho não fica só no campo da ideia, meu trabalho não tem subterfúgios, ele é o que é, não escamoteio nada, é um ferro cortado, é um ferro soldado, com personalidade, sem maquiagem.

Figura 3 – Ateliê de Vilar (detalhe do painel de ferramentas), 2016



Fonte: Jocimar Nalesso. Fonte: acervo dos autores.

RP: Você destacaria uma ferramenta sem a qual não faria nada? Ou todas são importantes? Ou melhor, você está afirmando que seu ferramental é parte importante de seu processo?

JVC: *Isso mesmo, do processo, procedimento, criação, construção, seja lá que nome é dado, para mim as coisas se misturam e não sei onde começa um e termina o outro. As ferramentas me possibilitam dialogar com as esculturas que estou construindo e, muitas vezes, se elas não existissem muitos trabalhos não poderiam ser feitos. Muitas vezes, eu tenho que adequar o que eu estou planejando, e fazer em função das ferramentas que disponho, o espaço que tenho, ou o contrário também, às vezes tenho que adequar uma ferramenta para aquilo que estou pensando em fazer. Vou te contar a história da última ferramenta que comprei. É aquela calandra que está ali, própria para entortar chapas de ferro de até 2 mm, que, até então, fazia tudo no punho, dava muito trabalho, muita força e muito tempo para obter o resultado que queria. Ela chegou aqui com uma manivela para tocar, num cabinho de 20 cm. Ao colocar a chapa de 2 mm, não conseguia dobrar, a calandra virava para cima de mim, e não conseguia*

entortar a chapa de jeito nenhum, não curvava, não arqueava. A calandra é uma ferramenta tão forte que pode ser colocada uma chapa planificada e, com a pressão, é possível fazer a chapa virar um tubo, só para exemplificar a potência da ferramenta. Bom, como não funcionava, tive que cortar o bracinho de 20 cm que veio nela e fazer uma alavanca tipo um timão de navio, para poder funcionar e me servir. E isso me proporcionou a fazer peças que estavam paradas por não ter como viabilizar, como te falei antes. Gosto muito de resolver minhas coisas. Nunca gostei de depender de terceiros, porque freia meu processo e a construção pode me dar elementos que eu não esperava e incorporo no trabalho.

Um exemplo é aquele trabalho ali (apontou a peça), aquele pendurado na parede, eu usei os pingos de solda como elemento estético, foi acaso, quando estava soldando as placas, fiz a solda tão bem feita parecendo uma costura, e aí decidi que não ia esmerilhar. Acabou sendo a poética do trabalho, ficou lindo, parece todo amarradinho. Por isso que gosto de colocar a mão na massa. É meu jeito de ser e de fazer. E acho também que esses elementos acabam sendo minha impressão digital, crio uma aura, sou eu que estou ali. Qualquer pessoa pode utilizar pingos de solda em seu trabalho, mas nunca vai ser da mesma maneira que eu uso. A solda é incrível, ela possibilita ficar brincando com o material de diversas formas e maneiras. Para você ter ideia, comecei a trabalhar com solda elétrica em 1972. Quando era aluno no Centro de Artes, a solda foi introduzida na disciplina de escultura, e fui o primeiro a mexer com o equipamento. Veio um senhor da White Martins, Seu Alberico, treinar os professores, e o Moa me deixou aprender, ele disse: “Vilar, eu já tenho conhecimento dessa ferramenta, é você quem vai soldar e tocar o equipamento”. Me envolvi completamente com a ferramenta e suas possibilidades. Na época, já conhecia os trabalhos de Maurício Salgueiro, meu professor de desenho, que utilizava ferro e solda em seus trabalhos. Apesar de não ser meu professor de escultura foi uma referência importante para mim.

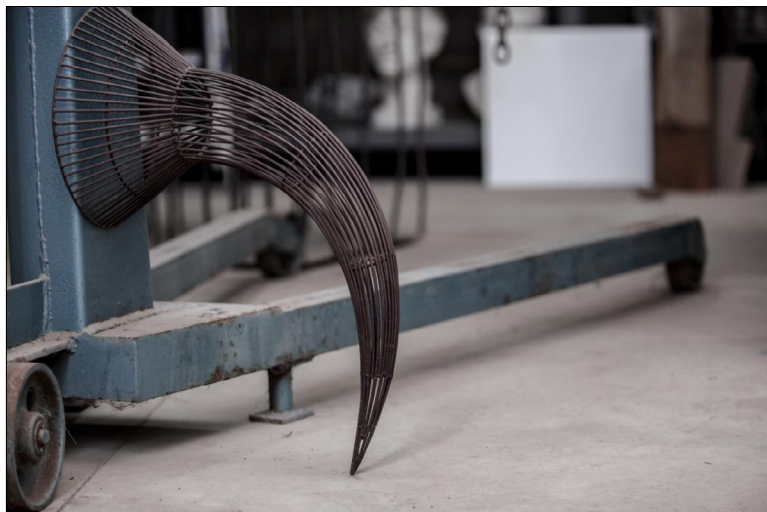
A história da arte que estudávamos chegava ao impressionismo, e a ênfase era em pintura. Não estudávamos a escultura modernista do início do século XX. Fui metendo a cara e aprendendo. No início, não tinha

dinheiro para comprar material, as chapas, então íamos atrás de sucatas de carro e ficávamos experimentando as possibilidades de composição, a materialidade, o limite da solda com o ferro, fui investigando e crescendo no trabalho. Isso foi em 1972, 1973. No começo da pesquisa com esses materiais, estava focado na figuração porque o desenho era com modelo vivo, a pintura era figura humana, gravura era figurativa, então nossa carga de conhecimento era voltada para isso. Não reclamo da minha formação, tudo isso me trouxe um lastro que sabia onde deveria pisar, eu tinha certeza do que queria. Entendi que tinha que deixar a figuração exaurir em mim, esgotar, pesquisei todas as possibilidades que me agradavam e que eu queria aprender e daí, parti para um trabalho mais geometrizado, e coincidiu com o momento que tive contato com o trabalho da Lygia Clark, Amilcar de Castro, Franz Krajeberg, e outros que foram importantes na época. Tenho trabalhos dessa época, o último que fiz como aluno está ali pendurado, é o Ícaro.

RP: Esse é o cara (risos). Vilar, só tenho que te agradecer, foram horas iniciais de uma conversa boa para perceber as contaminações do artista no professor e a do professor no artista.

JCV: Rosana, em cima do que você está falando, acho esse registro que você está fazendo muito importante, que faz parte da construção da nossa memória artística cultural. Eu sou um artista da terra, e acho muito importante pesquisas que evidenciem a nossa produção. Nós temos que criar nossa referência cultural, nossa produção artística. Penso que fazer exposições fora do estado é importante, mas temos que fazer nossa história aqui, quem somos nós, quem são nossos artistas, quem produz. Estamos produzindo e se minha produção é bem aceita ou não, não importa, meu trabalho é sério. Se as instituições responsáveis por divulgar o trabalho, não estão promovendo, elas terão que se explicar um dia. O meu dever de casa eu estou fazendo.

Figura 4 – Maquete de obra encostada na calandra, José Carlos Vilar



Fonte: acervo dos autores. Foto: Jocimar Nalesso.

O PRESENTE QUE DEIXAMOS DE SER

Como tantos artistas modernos (Fajardo em São Paulo, Amílcar em Minas, e Iberê em Porto Alegre, Ivan Serpa no Rio, Lívio Abramo em Assunção), Vilar dividiu o seu tempo e seu trabalho entre produzir e ensinar, entre o agora do trabalho de arte e o processo mais lento de formação implícito em toda atividade pedagógica.

Um pouco como esses imensos barcos que se aproximam de Vitória, quase maiores do que ela, regula os porões cheios de promessa e de nostalgia, a atividade artística para Vilar sempre esteve cindida entre o momento coletivo, formador, de quem atraca no porto, e a solidão sem propósito de quem parte de volta para o mar. Assim como a atividade propriamente política, pelo enfraquecimento da noção de política, tornou-se cada vez mais um impulso privado, quase próximo de uma boa ação, atividade educacional também parece ter migrado para consciência do educador e acho que é assim que Vilar ainda hoje olha as coisas e as pessoas. Sim, nos perdoem o

termo e a frase com consciência, naquele sentido de quem vive para praticar o bem.

O território de Vilar se expande a partir de sua vida. Inseparável se torna sua história e seu processo — artístico e docente — e nos tem sido gratificante participar desse seu processo. Certa vez, em seu sítio, ao ver as marcas de uma construção no chão, perguntamos o que havia ali. Ele apontou para casa de onde acabáramos de sair, que ele mesmo desmontara e reconstruíra a 30 m adiante. Como se fosse fácil, como se fosse uma miniatura, um brinquedo. Uma memória lúdica de uma brincadeira que se repete e se repete, atravessa de fato cada uma de suas esculturas, que parecem sempre querer criar um duplo no mundo que tenha o tamanho de suas mãos e de sua enorme bondade e capacidade de transformar os materiais.

Em Vilar, o tempo das mãos, do fazer das mãos, é o seu elemento mais puro, como se reunisse, afinal (soldando, macerando, lixando, afiando a ferramenta, descascando — como Beuys — uma poderosa batata), ensinar e criar. Fazer em suas múltiplas modalidades é seu porto e seu mar. Sua nostalgia e seu presente, conciliados.

Figura 5 – José Carlos Vilar, detalhe assinatura de Vilar



Fonte: acervo da autora. Foto: Jocimar Nalesso.

Atílio Gomes Ferreira (Nenna), proposições conceitualistas

Almerinda Lopes

INTRODUÇÃO

Quando da instauração do Golpe Militar no Brasil (1964), a pintura de formulação abstrata dava sinais de esgotamento e que completava seu ciclo, embora continuasse a dominar o cenário cultural, em exposições institucionais, e o mercado. O esvaziamento da abstração abria terreno ao desenvolvimento das chamadas *Novas Figurações* de matriz Pop e às ações experimentais, que tomariam impulso ainda na metade dessa década. A publicação do Ato Institucional n. 5 (dezembro de 1968) gerou o endurecimento da repressão política e criou a censura, que passaria a interferir nas diferentes modalidades

artísticas, visto que inicialmente as formas de expressão pautadas na linguagem escrita ou na palavra fossem as mais visadas.

As Artes Visuais também não ficariam isentas da censura, esta voltaria seu olhar principalmente para as gramáticas pictóricas, por parecerem mais familiares aos agentes dos órgãos de repressão. A rápida propagação das *Novas Figurações* ou *Nova Objetividade* tornava o teor crítico das propostas mais facilmente identificado do que os códigos abstratos da pintura precedente. As obras assim identificadas pela censura eram logo taxadas de subversivas e de promoverem o desrespeito ao poder instituído, sendo sumariamente retiradas de exposições, impedidas de serem expostas ou eram destruídas, como ocorreu na Bienal da Bahia e na Bienal Internacional de São Paulo, para não citar outros casos. Os artistas e até alguns críticos foram também alvo de ameaça, perseguição, interrogatório e até de prisão, o que atestava a relação conflituosa e intolerante do poder com a arte e com os chamados opositores do regime ou as vozes dissidentes.

O aumento da frequência desses episódios levaria os artistas a se desviarem das práticas convencionais e dos modelos das vanguardas. Assim, muitos passaram a recorrer a linguagens experimentais de natureza efêmera, elaboradas com materiais banais ou inusitados e códigos de mais difícil tradução, que circularam, na maioria das vezes, à margem das instituições culturais. Por essa razão não atraíram grande atenção dos agentes da censura, seja por estes não atinarem que se tratava de objetos artísticos, seja porque não conseguiam captar facilmente seu teor político-crítico.

Entretanto, o período que se seguiu imediatamente ao golpe revelou-se bastante produtivo no que se refere à mudança do paradigma artístico, diversificação das linguagens e realização de grande quantidade de exposições de artes visuais, mas também de shows musicais, peças teatrais e filmes, muitos deles voltados para a realidade sociopolítica do país.

No Rio de Janeiro, o show musical *Opinião*, inaugurado em janeiro de 1965, foi apresentado no Teatro de Arena em Copacabana e

organizado em colaboração com os membros do CPC (Centro Popular de Cultura) e da UNE (União Nacional dos Estudantes). Dirigido por Augusto Boal, teve como principal protagonista primeiro a cantora Nara Leão e depois Maria Bethânia, e a temática das canções expunha claramente a posição de seus organizadores frente ao regime militar, a começar pelo título, apropriado de um samba de Zé Ketti⁸¹. Somava-se a isso o fato de a UNE encontrar-se em ilegalidade, uma vez que fora destituída pelos militares logo após o golpe. Se essa participação se contrapunha às determinações do poder e à falta de liberdade, o pior ainda estaria por vir. Curiosamente, o show acabou não sendo interditado pela polícia, o que confirma que antes da promulgação do AI5, a repressão às artes se mostrou menos truculenta do que no período posterior a 1968.

Essa aparente calma acabou por estimular a realização no Museu de Arte Moderna (RJ) de dois importantes eventos de artes visuais, com a mesma denominação do show, organizados pela crítica de arte Ceres Franco e o galerista Jean Boghici: *Opinião 65* e *Opinião 66*⁸². O primeiro foi realizado poucos meses após o show, tratando-se de exposição coletiva, com a participação de artistas de vanguarda, brasileiros e franceses, da geração que emergiu na década anterior, e que naquele momento se expressava por meio de pinturas afinadas com as *Novas Figurações*.

81 O verbo “opinar” significa ter direito de manifestar-se a favor ou contra alguma coisa, o que no caso implicava um posicionamento político sobre a realidade imposta ao país. Segundo Boal (2017), o texto do show, de autoria de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, foi montado como uma colagem de músicas, cantadas por Nara Leão, com a participação de Zé Ketti e João do Vale, notícias de jornais, citações de livros, cenas teatrais e depoimentos. Disponível em: www.augustooboal.com.br/especiais/show-opiniao/. Acesso em: 19 ago. 2021.

82 *Opinião 66* foi apenas um ciclo de palestras, não tendo sido realizada exposição.

Em 1966 foi realizada, também no Rio de Janeiro, a coletiva *Pare* que inaugurou a Galeria G 4 com a exibição de trabalhos interativos e um *happening* ironizando a realidade sociopolítica do país, com a participação de Antônio Dias, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy, Roberto Magalhães e Rubens Gerchman. No ano seguinte, além do início das grandes manifestações estudantis e de confrontos violentos com a polícia, ocorreu também no MAM carioca um dos eventos artísticos mais marcantes da década: a exposição coletiva *Nova Objetividade*. Organizada por artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Nelson Leirner, Rubens Gerchamn, Waldemar Cordeiro, e por críticos como Mario Pedrosa e Mário Barata, o objetivo do evento foi traçar um panorama dos rumos da arte brasileira a partir da década de 1950. Oiticica escreveu também o longo texto do catálogo, denominado por ele de *Esquema Geral da Nova Objetividade*, em que sinalizava para a produção de objetos derivados da herança concretista, como maneira de se contrapor à pintura de cavalete, e preconizava a transformação do espectador contemplativo em participativo, participação essa que poderia ser de “ordem semântica ou corporal”, dependendo da relação que cada um estabelece com os objetos. Conjeturava, ainda, sobre a tendência à realização de propostas coletivas, em detrimento da individualidade, que caracterizou a atuação dos artistas e vanguarda, além da “tomada de posição em relação a problemas políticos sociais e éticos” do país (OITICICA, 1967 *apud* FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 134).

A ambientação *Tropicália*, também de autoria de Oiticica, acabaria sendo a sensação da mostra, ao apresentar um labirinto de madeira e tecido de chita de estampado floral de colorido gritante e de gosto popular, além de areia, pedras, araras e plantas tropicais, e no final do túnel o público se deparava com aparelho de TV ligado. O ambiente parodiava a realidade política da época, em que os militares alardeavam seu intento de desenvolver o país, ainda atrasado e que com a base econômica centrada na atividade rural, para transformá-lo em uma nação industrial e moderna, mesmo que para isso se tornasse

dependente do imperialismo norte-americano. Oiticica não deixava de aludir ao processo que une a maioria dos países da América Latina: a justaposição “esdrúxula em que o arcaico e o moderno, o novo e o velho convivem ou coexistem, primeiro na condição de colonizados e, na época, como subdesenvolvidos” (SCHWARZ, 1978, p. 76). Ainda segundo o teórico,

[...] para os países colonizados e depois subdesenvolvidos, a coexistência do antigo e do moderno é central e tem força de emblema. Isto porque estes países foram incorporados ao mercado mundial – ao mundo moderno – na qualidade de econômica e socialmente atrasados, de fornecedores de matéria prima e trabalho barato. A sua ligação ao novo se faz através, estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz em lugar de se extinguir.

[...] e uma vez assimilado este modo de ver, o conjunto da América Latina é tropicalista. (SCHWARZ, 1978, 77)

Entre a virada da década de 1960 e o início da seguinte ocorreram outros significativos eventos, inclusive fora do eixo hegemônico, que confirmavam o amplo investimento dos artistas da nova geração nas linguagens experimentais, conceitualistas e relacionais: performances, *happenings*, instalações, intervenções urbanas, objetos e *mail art*.

O termo *conceitualismos* foi cunhado pelo historiador espanhol Marchán Simón Fiz (1974), para referir-se às novas práticas latino-americanas dos anos de 1960, 1970, por perceber nelas um viés ideológico, que as distingue da arte conceitual norte-americana que mostrava um caráter tautológico, isto é, versa sobre ela mesma, sem esboçar relação com os problemas sociopolíticos. O teórico espanhol reafirmava, assim, o caráter transgressor da arte conceitualista e a militância dos artistas latino-americanos, em suas atitudes contestadoras ou afrontadoras dos governos militares. Os artistas

conceitualistas criticavam e se opunham também às instituições culturais, por considerá-las instâncias conservadoras e elitistas.

Por sua vez, o crítico Frederico Morais nomeou as proposições conceitualistas de *Arte de Guerrilha*, referindo-se de modo especial ao caráter transgressor de criações como as de autoria de Antônio Manuel, *Repressão outra vez, eis o saldo!* (série de 1968) e *O Corpo é a obra* (ou *Corpobra*, 1970); Artur Barrio, *Trouxas ensanguentadas* (1969-1970); Cildo Meireles, *Inscrições em circuitos ideológicos* (1970) e *Tiradentes: Totem-monumento ao preso político* (1970).

O *Salão da Bússola* (1969) foi realizado no MAM do Rio de Janeiro, que se transformou em vitrina das propostas conceitualistas. O evento *Do Corpo à Terra* (1970) ocupou o Palácio das Artes em Belo Horizonte, além de grande parte das proposições revolucionárias ter sido instalada no Parque Municipal e outras áreas do entorno, como o Ribeirão Arrudas e a Serra do Curral. Foi organizado por Frederico Morais — crítico mineiro que em 1966 havia se transferido para a capital do Rio de Janeiro — e reuniu artistas desses dois estados brasileiros, confirmando tanto o propósito descentralizador da proposta quanto o de estabelecer a possibilidade de troca de experiências e de maior diálogo entre artistas de diferentes localidades do país.

Embora os paulistas mostrassem maior dificuldade de se desapegar da herança concretista do que os cariocas, a criação do irreverente Grupo Rex (1966-1967) tomaria a dianteira na realização de proposições experimentais e participativas em que questionavam o estatuto da arte e as instituições culturais. Formado pelos artistas Carlos Fajardo, Frederico Nasser, Geraldo de Barros, José Resende e Nelson Leirner, o que não significava haver entre eles completa afinidade entre as respectivas poéticas, pois mantinham linguagens, formas de atuação e de experimentação diversificadas. Deles, apenas o terceiro integrara o grupo Ruptura, revelando já nessa época vocação experimental e atuação em várias frentes, inclusive a fotografia. Os eventos e ideias do grupo eram divulgados pelo Rex Time,

boletim que em sua primeira edição trazia impressa na capa a bombástica expressão: “É a Guerra!”⁸³. A produção de seus integrantes e de alguns convidados foi exposta na polêmica e efêmera Rex Gallery & Sons, que funcionou na loja de móveis Hobjeto, cedida por Geraldo de Barros um dos seus proprietários. A galeria iniciou suas atividades em junho de 1966 e as encerrou também com um *happening* polêmico, nomeado de “Exposição-não-Exposição”, que teve a intervenção da polícia.

Na capital paulista, foram realizadas entre 1967 e 1974 as edições da *Jovem Arte Contemporânea* (JAC), no Museu de Arte Contemporânea da USP, organizadas pelo historiador da arte e diretor da mesma instituição cultural Walter Zanini (1925-2013), e as V e VI edições (1971 e 1972) são tidas como as mais revolucionárias, porque os jovens artistas transformaram o museu em laboratório experimental, fomentador de novas ideias e em espaço propositivo, operacional, ativo e democrático, aberto às diferentes proposições criativas. A edição número VI do evento foi a mais polêmica, pois os artistas acataram a proposta do museu de executar os respectivos trabalhos diante dos olhos do público, em um espaço demarcado no interior do próprio MAC, contemplado por sorteio. A maioria das propostas não de coadunava com a estrutura convencional do espaço expositivo, além de terem sido confeccionadas com materiais efêmeros, orgânicos, perecíveis e inusitados, envolvendo de peças de carne a coelhos

83 Embora a expressão tenha uma conotação política, implica também outros sentidos. Segundo afirmam os estudiosos que se dedicaram ao tema, o grupo teria se constituído para dar continuidade aos protestos contra a retirada das obras do artista Décio Bar (1943-1991) da exposição *Propostas 65*, organizada por Waldemar Cordeiro e realizada no Museu de Arte Brasileira da Faap, consideradas subversivas pela censura. Em solidariedade ao artista censurado, mas também como protesto pela diversidade e conservadorismo de algumas das tendências artísticas que integraram o evento, os participantes: Geraldo de Barros, Nelson Leirner e Wesley Duke Lee, retiraram seus trabalhos da mostra (LOPES, 2009, p. 38-42).

e galinhas vivos. As práticas envolveram um naipe diversificado de performances e *happenings*, que variaram de concertos de piano a jantares improvisados, de instalações precárias construídas com detritos à personificação irônica de imagens da História da Arte clássica, como a Mona Liza. O clima de euforia e a improvisação caótica das atividades, se por um lado, fez com que alguns temessem pela própria integridade do museu, por outro, a efemeridade dos materiais e a natureza das proposições criavam novos problemas à museologia e confrontavam a função do museu enquanto espaço de conservação. Todavia, os artistas não foram tolhidos em sua liberdade criativa e experimentalista pelos organizadores do evento ou pelos dirigentes da instituição, nem importunados ou ameaçados pela censura, o que atestava a dificuldade dos militares de compreenderem ou entenderem essas práticas alternativas ou experimentais como arte⁸⁴.

Atuante em uma capital periférica, Atílio Gomes Ferreira, mais conhecido pelo cognome de Nenna, produziu nessa mesma época em Vitória as primeiras propostas conceitualistas, quando ainda era estudante da antiga Escola de Belas Artes da Ufes. Todavia, os trabalhos do capixaba não tiveram a mesma repercussão das proposições de autoria dos artistas cariocas e paulistas, talvez por pertencer a uma geração mais jovem que a de boa parte dos congêneres que atuavam no eixo hegemônico e por trabalhar e viver em uma capital periférica. Tal dificuldade não abalou nem mudou o foco do irreverente e determinado jovem, que permaneceria firme no seu propósito de causar estranhamento e conflito com a ala mais conservadora da academia onde era aluno, antes de desistir do curso sem concluí-lo. Considerando a impossibilidade de discorrer sobre toda a produção

84 Sobre a IV JAC, *vide*: LOPES, Almerinda S. A Sexta Edição da Jovem Arte Contemporânea: do incentivo às novas poéticas experimentais à inconsistência do discurso crítico. *MODOS* – Revista de História da Arte, Campinas, v. 1, n. 1, p. 154-174, jan. 2017. Disponível em: <http://www.pulionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/736/695.pdf>. Acesso em: 13 abril de 2017

conceitualista de Nenna, limitamos o recorte de análise e a reflexão, a três proposições da década de 1970, todas elas de evidente teor político-crítico. São elas: *Estilingue* (1970), *Bandeiras e Espelhos* (1972) e *E Agora?* (1976).

O HAPPENING ESTILINGUE

Ao idealizar uma inusitada ação pública, que se tornaria conhecida como *Estilingue Gigante*, o jovem artista confirmava o propósito de afrontar o gosto conservador das elites locais e desafiar a repressão militar. Leitor compulsivo de arte e literatura nacional e internacional, embora contasse, então, com apenas 18 anos de idade, Nenna mostrava perfeita sintonia com seu tempo poético e histórico, ao transitar com alguma frequência por ateliês e espaços culturais Rio de Janeiro, e depois também por Nova York, onde se aproximou de alguns destacados nomes, entre os quais Hélio Oiticica.

No entanto, o caráter subversivo do *Estilingue* não encontrou, na época de sua apresentação, as devidas compreensão e reflexão, ao pegar de sobressalto e desprevenidos o público e os articulistas da imprensa de Vitória, capital de restrita tradição artística e na qual dominava o gosto defasado ou retrógrado de suas elites. Embora tivesse uma Escola de Belas Artes em funcionamento desde 1951, a cidade não dispunha até então de museus, galerias de arte, e consequentemente, de um sistema artístico devidamente constituído, o que potencializava a ousadia da proposta. Até porque esse cenário impedia que a informação cultural e as linguagens artísticas contemporâneas mais radicais fossem veiculadas ou integrassem os discursos no âmbito da própria academia local.

Para confeccionar e instalar o *Estilingue Gigante*, Nenna contou com a colaboração de amigos, alguns dos quais participaram de todo o processo de execução e da realização da ação. O artista apropriou-se, clandestinamente, na calada da noite de sábado para domingo de 14 de junho de 1970, de uma árvore (conhecida como chapéu de sol ou

castanheira), selecionada por ele, não por acaso, na orla da Praia do Canto, bairro nobre da cidade de Vitória. A intenção era provocar e desestabilizar o gosto e a concepção romântica de arte que imperava entre os integrantes da elite endinheirada, acomodada e conservadora, ali residentes. A árvore foi eleita por seu tronco apresentar — a certa altura em relação ao plano do chão — uma curiosa bifurcação, que lembrava a forquilha da atiradeira de um estilingue. O artista revestiu, então, o caule da castanheira com uma mistura de gesso e pigmento amarelo, amarrando depois as alças do estilingue de plástico preto aos braços da forquilha, no extremo das quais fixou um retângulo de borracha vermelho (similar ao dos brinquedos convencionais utilizados pelas crianças, para impulsionar as pedras ou outros projéteis a serem arremessados). As cores (amarelo, vermelho e preto), as linhas pretas verticais da borracha pendendo da árvore, o retângulo vermelho entre elas, e a própria configuração abstrata do objeto não deixavam de remeter, em algum sentido, à pintura abstrata de Mondrian. Lembrando que, no início do século XX, quando o artista iniciou seus exercícios criativos rumo à abstração, também partiu da simplificação dos ramos de árvores, em especial de macieiras.

Ao incorporar na instalação elementos do mundo natural ou concreto, o autor rechaça a representação ilusória e postiça da pintura tradicional, redimensionando e recodificando o conceito de espaço, a noção e a natureza de objeto artístico e até de artista. Nenna propunha, assim, tanto a instauração de um embate com a pintura de paisagem, predominante no gosto das elites locais — que, naquele momento, continuavam a refutar as linguagens modernas, de modo especial a abstração — quanto ironizava a perenidade e a especificidade dos materiais artísticos tradicionais — a pintura de cavalete e a escultura enquanto objetos auráticos.

Concluída a instalação no final da citada madrugada do mês de junho, o *Estilingue Gigante* passou a interagir com o espaço ambiental, modificando a percepção não apenas da árvore, mas de todo o entorno, tornando-se uma espécie de núcleo integrador, diferenciador

e instigador desse microambiente. Os habituais caminhantes de final de semana à beira-mar foram surpreendidos com a presença do intruso e insólito objeto pendendo da árvore. Embora causasse estranhamento a alguns, a outros passou indiferente ou talvez sequer o tivessem percebido, apesar das dimensões descomunais do estilingue. Bastaria, porém, que algumas pessoas se aproximarem da árvore, para que um número sempre crescente de transeuntes passasse a indagar ou a fazer suposições sobre quem teria instalado ali o objeto e a formular hipóteses a respeito de sua função e significado naquele lugar; outros instigavam a própria memória da infância, lembrando-se de fatos envolvendo esse brinquedo. Assim, superados a curiosidade e o impacto inicial, transeuntes de diferentes faixas etárias logo se apossaram e passaram a interagir à sua maneira com o estilingue adentrando o interior do objeto, posicionando a “atiradeira” sobre as costas; e caminhando em marcha a ré esticavam ao máximo as alças de borracha, como se o corpo estivesse prestes a ser arremessado à distância. Nessa experiência vivencial, o interlocutor atinava que o estilingue assumia diferentes significados: de brinquedo infantil a armadilha perversa e ameaçadora, capaz de arremessar não apenas pedras ou grãos, mas nesse caso também lançar simbolicamente os indivíduos. Esse instrumento de origem remota, criado por nossos ancestrais para lançar pedras, assumia uma conotação política ao remeter ironicamente ao fato de constituir, naquela época, a única arma utilizada pelo povo brasileiro para se defender dos ataques violentos da polícia durante as manifestações nas ruas, pelo fim da repressão e do regime militar.

Ao se dar conta disso, o público passou a interagir e a dialogar mais efetivamente com o estilingue, fotografando e criando espontaneamente textos verbais e sonoros, visuais e corporais, gerando uma livre e inusitada improvisação teatral, sem qualquer interferência do artista. Este observava todas as ações e reações do público, na companhia de seus amigos e músicos eruditos, os irmãos Marcos e José Renato e Marcos Moraes (este professor do curso de Música da

Ufes), que tocavam violão, violino e flauta, posicionados estrategicamente a curta distância do estilingue. Esses componentes do *happening* imprimiram seriedade e erudição à intervenção pública, isentando-a de qualquer suspeita por parte da polícia, que observava a certa distância sem intervir. Todo o desenrolar do evento foi discretamente registrado pela câmera do conhecido fotógrafo Jorge Luís Sagrilo.

Embora nos chamados “anos de chumbo” qualquer agrupamento de pessoas em lugar público fosse logo debelado pelos órgãos de repressão, por levantar suspeita de rebelião ou confronto, os “defensores da ordem” não iriam interrogar ou molestar o autor ou os seus colaboradores, por não terem atinado evidentemente para a natureza e o teor crítico da proposta. Contrariando a lógica dos acontecimentos e a expectativa do artista, a polícia, além de não impedir a realização do *happening*, manteve-se o tempo todo perfilada a certa distância, até o desfecho da ação, que transcorreu sem nenhum incidente.

Preconizando, antecipadamente, a possibilidade de a polícia lhe solicitar ao menos a autorização legal para a apropriação da citada árvore e a realização dessa ação em local público, o artista redigiu clandestinamente um texto em papel timbrado da Prefeitura Municipal de Marília, fornecido por um amigo e funcionário do órgão, que foi assinado por um pseudo José Joaquim da Silva Xavier (na verdade uma cópia da assinatura do herói da Inconfidência Mineira, extraída de um documento do século XVIII). O herói foi identificado sarcasticamente no documento criado por Nenna, como funcionário do órgão competente da prefeitura local, cuja intenção era testar o conhecimento de história e o patriotismo dos militares. Como o documento acabou não sendo solicitado, permaneceu de posse do artista, o que significa que, de alguma maneira, o teor político e marginal do evento não atingiu o efeito esperado, nem se concretizou em sua plenitude.

Figura 1 – Atílio Gomes Ferreira (Nenna), *Estilingue*, 1970



Fonte: acervo da autora.

Se a ideia de *happening* remete a uma ação efêmera, que se desenrola e é finalizada num tempo determinado *a priori* pelo autor, a interação com o objeto modificou o paradigma artístico, pondo em xeque o conceito tradicional de contemplação e o de obra de arte, bem como a mitificação e a utopia da perenidade do objeto de arte. Tais prerrogativas não foram determinantes para que o *Estilingue* logo caísse no esquecimento, pois se manteve vivo na memória não apenas do artista e daqueles que o ajudaram a concebê-lo, como do público que interagiu ou simplesmente se deparou com o estranho objeto, ao transitar pela Praia do Canto naquele domingo de junho 1970⁸⁵.

85 Prova incontestável disso foi a preservação da árvore que serviu de suporte ao *Estilingue*. Quando da construção de um aterro no local, deram-se o corte e a retirada das árvores ali existentes, a exceção dessa ilustre castanheira, que, além de ter sido replantada nas imediações de onde ocorreu o evento, na década de 1990 a árvore foi tombada e deu-se a construção, em seu entorno, de um memorial.

O significado da ação e a ironia nela imbricada não foram devidamente compreendidos pelos articulistas da imprensa local, que em razão do impacto e da perplexidade que o objeto lhes causou, limitaram-se a descrevê-lo, impedindo, assim, que o teor político do evento encontrasse maior amplitude e repercussão em Vitória. Por outro lado, o Estilingue não passou incólume à imprensa alternativa do Rio de Janeiro, merecendo destaque na coluna que Luiz Carlos Maciel assinava no *Pasquim* — jornal alternativo que se tornou alvo constante da censura, por ironizar a realidade política do país.

Após a publicação do texto de Maciel é que alguns articulistas da imprensa capixaba iriam atentar para a importância da ação pública realizada pelo jovem, chamando-a de “primeira manifestação plástica de vanguarda” realizada em Vitória. O teórico francês Bourriaud ajuda a esclarecer sobre a dificuldade de compreensão e o desinteresse pelas práticas artísticas contemporâneas:

Se a opinião pública tem dificuldade em reconhecer a legitimidade ou o interesse dessas experiências, é porque elas não se apresentam mais como prenúncios de uma inexorável evolução histórica: pelo contrário, elas se mostram fragmentárias, isoladas, sem uma visão global do mundo que possa lhes conferir o peso de uma ideologia. (BOURRIAUD, 2008 p. 17)

No caso específico de Nenna — similarmente a outros artistas brasileiros engajados —, sua praxe nos anos de 1970 se revela atravessada por um viés ideológico, embora não recorra a uma narrativa de fácil apreensão, mas a uma visão fragmentária (tal como observa Bourriaud) e codificada para se referir à realidade sufocante ou alienante do aqui e agora.

AS INSTALAÇÕES: BANDEIRAS E ESPELHOS E E AGORA?

Nenna voltaria a desafiar o regime, a afrontar as trincheiras mais renitentes da Escola de Belas Artes e o sistema artístico, realizando propostas para eventos realizados fora do Espírito Santo. Entre elas refletimos sobre a série *Bandeiras e Espelhos*, em que se apropriou de um dos símbolos nacionais, a bandeira brasileira; e a proposta *E Agora*, que foi selecionada pelo crítico Roberto Pontual para participar do evento *Arte Agora I/ Brasil 70-75*, no MAM do Rio de Janeiro (1976).

As obras de série *Bandeiras e Espelhos* descontroem ou desmaterializam a ideia de pintura ou de arte pura, por meio da hibridização de papéis colados, nas cores e geometria da bandeira, espelhos e outros materiais, que foram montadas em forma de instalação. Como o uso dos símbolos nacionais em trabalhos artísticos ou em outras atividades era proibido, a liberação dos trabalhos para exposição na Galeria de Arte mantida pela antiga Fundação de Arte do Estado do Espírito Santo, que funcionava, na época, no Teatro Carlos Gomes, deu-se somente com autorização do exército, que entendeu que o resultado final não se confundia com o símbolo original, o que confirma a dificuldade de a censura atinar para a carga irônica impregnada nos trabalhos.

Antecedendo o ato de recortar e colar, o autor elaborou desenhos em pastel em que distorceu as desproporções e as formas da bandeira e suprimiu os elementos constitutivos do símbolo pátrio, redesenhando-o de várias maneiras. O lema positivista — *Ordem e Progresso* — foi suprimido pelo artista, que vazou toda a extensão ocupada pela faixa onde se localizam as palavras e substituiu as estrelas que representam o Cruzeiro do Sul por uma lua, em alguns dos trabalhos esse signo também aparece vazado. Por meio dessas aberturas, deslocamentos e supressões, o artista recriava o símbolo abrindo brechas nas áreas do círculo azul ou do losango amarelo da bandeira, inserindo nos vazios pedaços de espelho. Ao se aproximar dos objetos expostos no chão e nas paredes, o interlocutor via sua imagem

projetada na bandeira, assim como o ambiente circundante também penetrasse nesses vãos, como se fizessem parte dos trabalhos, interrogando e atribuindo inquietude à visão. Ao serem projetados nos espelhos, os espectadores veem-se a si próprios vestindo a bandeira, no caso dos trabalhos suspensos na parede, ou caminhando sobre o símbolo, quando os trabalhos são posicionados no chão. Assim, o vazio ou a ausência da faixa da bandeira tanto “instaura outro lugar”, como é a “ausência que dá conteúdo ao objeto ao mesmo tempo em que constitui o próprio sujeito” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 96). Essa projeção vai se modificando à medida que o espectador se move desaparece de cena, o que não impede que ele retorne, para desaparecer outra vez, até que outro indivíduo de aproxime do objeto e modifique novamente esse jogo do visível, o que atribui dinamismo às propostas, subverte a ideia de fixidez dos trabalhos e instaurava a ideia impermanência do tempo. A presença dos sujeitos refletidos simbolicamente na bandeira gera uma imagem dialética que desvia o olhar de toda e qualquer particularidade do objeto e assume uma dimensão política, ao instaurar a ideia de pertencimento⁸⁶, desmitificar o símbolo pátrio e transgredir a proibição ou a ordem militar.

Em 1976, Atílio Gomes Ferreira foi um dos três artistas fora do eixo hegemônico selecionados pelo crítico Roberto Pontual para participar do evento de *Arte Agora I/Brasil 75-76*, no MAM carioca, sendo ele o mais jovem entre os 17 integrantes da mostra, o que não deixava de ser significativo, considerando que a maioria eram nomes já estabelecidos no circuito nacional. Confirmava-se assim a vontade do crítico e do organizador do evento, de descentralizar a arte e a cultura de um país de dimensões continentais, para que não continuasse restrita às regiões de maior visibilidade.

86 As *Bandeiras e Espelhos* transitaram posteriormente por outros espaços culturais, com variações na forma expositiva. Essa série talvez possa ser considerada como a gênese de outra série que o artista iria produzir em 1975, denominada *Triste Trópico*, não analisada neste texto.

Embora a proposta que Nenna enviou ao evento não devesse à produção conceitualista que era exibida nos principais museus e outras instituições dos centros mais desenvolvidos do país, a proposta do crítico e a escolha do capixaba e de mais dois artistas alheios ao meio carioca desagradou e provocou alguma reação dos “medalhões”, que antes de verem os trabalhos expostos, imaginaram tratar-se de criadores de obras folclóricas, excentricidades ou regionalismos provincianos. A inesperada reação dos artistas exigiu, inclusive, que Pontual viesse a público dar explicações e tentar desfazer o julgamento apressado ou talvez, o preconceito que não raramente era dirigido às produções das regiões culturais periféricas, assim se posicionando:

Para alcançar e manter um mínimo de homogeneidade qualitativa no conjunto da mostra Arte Agora I/Brasil 70-75, as minhas indicações de artistas fora do Rio de Janeiro, na área que me coube relatar como membro da Comissão Coordenadora (além do Rio, o Espírito Santo, Bahia, Sergipe e Alagoas) restringiram-se a três nomes: os de Mário Cravo Neto e Bené Fonteles, em Salvador e o de Nenna em Vitória. Todos os três desenvolvem já há algum tempo trabalho que se caracteriza basicamente pela absorção da atualidade, sem o abandono, no entanto, da investigação de particularidades que definiam a sua circunstância local. Estão em dia com as linguagens de hoje, e as praticam sem provincianismo, de igual para igual com os seus colegas dos centros ditos hegemônicos da arte brasileira atual. Visitam e habitam com regularidade esses centros, ou até o exterior, mas, como vem acontecendo entre nós felizmente com maior frequência, retornam sempre às cidades-bases, onde têm raízes crescentes de origem ou opção. (PONTUAL, 1976, p. 42)

No entanto, logo se tornou claro que o protesto na verdade não foi dirigido aos *outsiders*, isto é, aos artistas selecionados de fora do eixo, mas visava atingir, principalmente, o Departamento de

Exposições, liderado por Pontual, bem como a comissão organizadora do evento *Arte Agora I/Brasil 70-75* (constituída por Roberto Pontual, Aline Figueiredo, João Câmara Filho, Márcio Sampaio e Olívio Tavares de Araújo). A reação culminou com elaboração da carta manifesto *Suspeição Cultural*, encabeçada por Ronaldo Brito e Carlos Vergara e assinada por vários artistas, entre eles Cildo Meireles, Anna Bella Geigger, Paulo Herkenhoff, Ivens Machado, Umberto Costa e Emil Forman, em que ressaltavam, entre outras coisas, que diante das novas proposições artísticas não fazia mais sentido a existência de salões e outros eventos do gênero, que apenas replicavam o ranço e o apelo comercial. Entendiam, ainda, que o evento opunha-se aos objetivos do recém-criado programa da área experimental do mesmo museu, destinado a mostrar e incentivar a jovem produção, que, por refutar ou não se adequar ao mercado de arte, também não encontrava receptividade nem espaço nas instituições culturais.

Ainda segundo os manifestantes, o tipo de mostra organizada por Pontual, embora pautado em “estruturas aparentemente renovadoras, provoca, através de premiações, exacerbação do individualismo carreirista competitivo e dos sucessos mercantis; confunde os aspectos pragmáticos da comercialização com o caráter eminentemente cultural da arte” (PONTUAL, 1976, p. 69).

Nas entrelinhas do manifesto, percebe-se que o ataque dos artistas não ficava circunscrito ao descontentamento com o evento *Arte Agora I*, mas se estendia à comissão organizadora do evento, composta de artistas e críticos de diferentes regiões do país⁸⁷, e à crítica de arte em geral, cuja categoria tinha em Pontual um de seus representantes mais ativos naquele momento. Acusavam a crítica de

87 Embora o reconhecimento e a atuação maiores de João Câmara sejam por sua atuação como pintor e gravador, o mesmo também se dedicou desde a juventude à crítica de arte, ora de maneira frequente ora de forma intermitente, chegando, inclusive, a assinar uma coluna diária de Arte no *Diário de Pernambuco* (entre 1966 e 1969).

apadrinhamentos; de não assumir uma metodologia adequada de análise; de reforçar o colonialismo cultural pelo uso sistemático de modelos importados pré-estabelecidos; de ser incapaz de avaliar ou perceber novas linguagens; de se manifestar através de informações errôneas e incompletas, da percepção distorcida ou mesmo silêncio deliberado. (PONTUAL, 1976, 101).

As tentativas de explicação por parte de Pontual inflamavam ainda mais a polêmica, que acabaria por demitir-se dos dois cargos que mantinha no MAM carioca: o de Chefe do Departamento de Exposições e de membro da Comissão Cultural, decisão que foi acatada pela então diretora da instituição, Heloísa Aleixo Lustosa.

Figura 2 – Atilio Gomes Ferreira (Nenna), *Muito prazer*, 1976



Fonte: imagem disponibilizada pelo artista, pertencente a seu arquivo pessoal.

Mas voltando à participação do jovem capixaba no evento, apresentou a instalação cujo título fazia trocadilho com a denominação do evento — *E agora?* —, em que dirimia possíveis suspeitas ou a falsa

ideia de que nos chamados “estados periféricos” a produção artística era sempre defasada e representativa de exotismos. O trabalho consistiu em pacotes de lâminas de vidro sobrepostas, prensando entre elas frases ou trocadilhos que além de ironizarem a citada polêmica, além de terem outros ingredientes que atestavam sua conotação política: *A agora? Muito prazer!*, entre outros. Os pacotes de vidro eram amarrados com fitas ou tarjas em verde e amarelo, e foram instalados em montes de areia depositada no piso do espaço expositivo do museu⁸⁸.

O envio do trabalho ao evento pelo jovem artista fez-se acompanhar de sua vontade expressa de que ao encerramento da mostra os operários que instalaram a proposta no museu deveriam destruir a obra a golpes de martelo na presença do público, ato violento que transformaria a instalação em um inusitado *happening*, para desvelar simbolicamente os enigmas dos textos e frases inseridos entre os vidros empacotados. A proposta foi, porém, recusada pela instituição, o que fez com que o trabalho ficasse restrito aos objetos da instalação.

Ao contrário do que os signatários do citado manifesto podiam supor que o precoce e inquieto capixaba não estreava no MAM carioca com a referida proposta, uma vez que ele havia elaborado e exposto outras proposições de mesma natureza conceitualista e experimental: happenings, instalações e vídeo arte, em espaços de Vitória.

Sem qualquer intenção de estabelecer aqui qualquer juízo de valor, o exemplo apenas ilustra como no campo artístico as proposições e iniciativas processadas nas diferentes regiões brasileiras ainda não foram devidamente analisadas e contextualizadas, o que impede tanto a construção de um quadro mais completo da produção conceitualista gerada no país, em especial nos anos de 1960 e 1970, quanto desfazer equívocos e injustiças cometidas contra muitos artistas que permanecem esquecidos e à margem da historiografia da arte. Embora o projeto poético de Nenna não se restrinja às

88 O uso da areia tornou-se material recorrente na montagem das instalações e performances apresentadas pelo artista em diferentes tempos e espaços.

propostas aqui abordadas, sem contar que o artista continua ativo, nosso objetivo não foi abarcar toda a trajetória do capixaba, mas mostrar especificidades de uma linguagem que revelou ousadia e engenhosidade no âmbito das propostas conceituais da década de 1970, o que atesta a contribuição do jovem provinciano à arte produzida no país em um complexo contexto sociopolítico contexto, que Zanine chamou de “anos difíceis”. Desde 2012 o capixaba atua na França, para onde se transferiu.

REFERÊNCIAS

AYALA, Walmir. Arte Agora: salão do esvaziamento. **Jornal de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 11, 28 fev. 1976.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

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

MACIEL, Luiz Carlos. **O Gigante do Estilingue**. Rio de Janeiro: **O Pasquim**, ago. 1971, s. p.

MARCHÁN FIZ, Simón. **Del arte objetual al arte de concepto**. Madrid: Ediciones Akal S/A, 1994.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2001.

NENNA. **Depoimento ao Projeto Taru**, abril de 2002; e no catálogo **Bíblia**, Vitória: Edição do Autor, 2003.

NENNA. Depoimento ao jornal **O Diário**, Vitória, maio 971.

PONTUAL, Roberto. Arte brasileira contemporânea. Coleção Gilberto Chateaubriand - Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, 1976.

PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jacqueline (orgs). **Roberto Pontual**: Obra Crítica. Rio de Janeiro: Azongue Editorial, 2013.

REX TIME, in Anos 60. *Arte em Revista*, [s.l.], ano 1, n. 1, jan./mar.1979; maio/81, 2ª edição, p. 80-85.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, In: SCHWARZ, Roberto. **O Pai de Família e outros estudos**. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1978. (Coleção Literatura e Teoria Literária)

Attilio Colnago, um olhar pela arte e tecnologia

David Ruiz Torres

UMA PERCEPÇÃO A MAIS

As mediações tecnológicas nos espaços expográficos permitem completar a narrativa da obra de arte, ampliando os conteúdos que pertencem à memória cultural do artista, estabelecendo um espaço de exposição infinito por meio do meio digital, perpetuando assim a mensagem intrínseca e comunicadora da arte, e ampliando o papel mediador da arte na cultura. Questões que parecem afetar os novos procedimentos de mediação nos projetos educativos de museus, galerias e outros espaços expositivos. A mostra *O Encantado* (2014/2015), do artista capixaba Attilio Colnago, foi o cenário de validação para uma experiência de mediação com telas interativas e QR codes, como ferramentas de diálogo entre o artista, a obra e o público. Assim, para além da mostra, o texto visto tem o que não se vê e é de ordens

distintas da percepção, o que nos lembra Paul Valéry (2002, p. 67) para quem “[...] *o texto visto, o texto lido são coisas totalmente distintas, pois a atenção dada a um exclui a atenção dada ao outro*”⁸⁹. O texto no ciberespaço, em conjunto com a mostra nos espaços tradicionais, se complementa e dá uma dimensão à mais na percepção.

INTENCIONALIDADE COMUNICATIVA NO PROJETO POÉTICO DO ARTISTA

Quando se entra em um museu, ou qualquer outro espaço expositivo, quase sempre, os sentidos são tomados pelas relações estabelecidas entre a percepção sensível das obras e as obras. Entretanto, ao nos afastarmos desse espaço, as obras e as sensações ficam apenas como registros na memória. Experiências do corpo que se tornam marcas na mente. Pode-se pensar que a relação dialógica obra e sujeito passa a operar como lembrança, estabelecendo, possivelmente, numa outra relação, sujeito e mundo sensível, ensaios de vivências que podem nortear outras relações sensíveis com outros objetos sensíveis. Assim pensados, numa relação dialogada, pode-se inferir que a experiência sensível pode ser operada pela mente e estabelecer novas mediações entre o sujeito e o mundo.

Ora, assim pode-se extrair que há uma manifestação comunicativa na arte e na relação dos diferentes sujeitos com ela. Assim, como uma manifestação humana, a arte é eminentemente comunicacional, pois ela já se estabelece como tal numa expectativa de mediação com outros sujeitos, constituindo-se como linguagem, o que para Julia Kristeva (1999) diz de demarcação, significação e comunicação. Nesse sentido, todas as práticas artísticas que envolvem a obra,

89 Texto “*Les Deux vertus d’un livre*”, in *Pièces sur l’art*. Paris: Gallimard, 1934. Tradução originalmente publicada no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, n. 88, outubro de 2002. Disponível em <http://www.escritoriodelivro.com.br/arte/valery.php>. Acesso em: 20 ago. 2021.

ou o processo da obra do artista, são tipos de linguagem, visto que têm a função de demarcar, significar e comunicar buscando materializar como obra, um pensamento, ou uma imagem geradora que serão fundamentais para a edificação da obra e para a construção das relações processuais que darão forma ao processo criativo do artista, assim como aos efeitos de sentido dessa obra no público. Fala-se de mediação como comunicação.

Essa funcionalidade comunicacional tem sido tomada pelos espaços expositivos, os quais têm feito uso das ferramentas tecnológicas como um meio de circulação e mediação para interatuar com os artistas e o público, possibilitando uma percepção da e sobre a obra totalmente diferente e, certamente, possibilitando relações interativas para além unicamente da presença física da obra. Evidencia-se uma outra forma de relacionar-se sensivelmente com o objeto artístico, assim como com as grandes coleções dos grandes museus mundiais. A presença física tem sido aprimorada e ampliada a partir de outras formas de mediação, entre elas aquelas de origem digital e ocupantes do ciberespaço.

De igual forma que a outros âmbitos da nossa sociedade contemporânea, a maneira pela qual o público se aproxima da obra de arte também sofreu uma mudança, se submergindo nas redes do ciberespaço, em que o conhecimento e a difusão dela — sem esquecer a própria prática artística na chamada arte digital —, estarão mediados pela inclusão de algum *gadget* de última geração. Como bem as denomina Pierre Lévy (1999), as “tecnologias da memória” nos possibilitaram o acesso a um grande arquivo no qual se reúnem e se interligam todos os saberes da cultura.

Essa lógica de tecnologias da memória não são particularidades da Era Digital, pois o que vemos são o aprimoramento de tecnologias que funcionam como extensões da mente criadora, ou da mente de quem interage com as obras. No caso dos artistas em seu processo criativo, os documentos do processo de criação (rascunhos, cadernos de anotações, coleções, etc.) caracterizam-se como sistemas de

memória exteriorizados. Pode-se mesmo pensar que as interações desses sistemas externos à mente criadora evidenciam uma tendência comunicativa (em nível intrapessoal) no processo de criação que, em tempos de redes, podemos pensar que se ampliam para além dos diálogos do artista consigo mesmo, e apontam para um nível de interação sistêmico. Assim, parece fato que os documentos do processo do artista revelam mediações, citações que dialogam para além do artista em si, dele consigo ou com o público imediatamente atingido por sua obra.

Neste texto, busca-se refletir sobre o conceito de redes dialogadas de mediação entre artista, obra e público. Para tal, toma-se como índice uma mostra expositiva realizada em 2014/2015, no Palácio Anchieta, em Vitória-ES. Essa mostra intitulada “*O Encantado*”, do artista Atílio Colnago, fala com e da cultura visual da humanidade à medida que o projeto poético desse artista é repleto de citações e apropriações do discurso poético ou de formas de grandes mestres da História da Arte. Mas como? Como os seus estudos e projetos desse artista podem revelar uma intencionalidade comunicativa de seu projeto poético e como essas relações podem ser apropriadas pelos procedimentos de mediação em projetos educativos em espaços expositivos?

Põe-se aqui uma questão sobre a arte e sua natureza dialógica, a qual pode e deve ser apropriada nos processos de mediação da obra, seu projeto e o público nos espaços expositivos — entendidos aqui também em seu campo expandido das experimentações mediadas pelas tecnologias de informação e comunicação (TIC). Nessa perspectiva mediadora das TICs, considera-se: a) a *comunicação* como a transmissão de informações; b) que toda comunicação humana começa no corpo; e que c) a arte constitui-se como linguagem de natureza dialógica.

Figura 1 – Fac-símile dos estudos e cadernos do artista na sala de exposição



Foto: David Ruiz. Fonte: acervo Cedoc Leena.

Pensar formas contemporâneas de mediação para espaços expositivos foi o que motivou a curadoria dos espaços de memória na mostra do artista Attilio Colnago. A exposição, *“O encantado, Desenhos, pinturas e objetos Attilio Colnago”* (2014/2015), celebrada em Vitória-ES, serviu como cenário para o uso experimental de modos ampliados de mediação e acesso às particularidades da mostra, ou dos processos criativos e comunicacionais do artista. Optou-se por disponibilizar os estudos do artista em dois modos distintos: o tradicional, em um fac-símile dos seus estudos e cadernos; e também em cadernos virtuais em telas de led que podiam ser acionados ao toque na tela (figuras 1 e 2).

Figura 2 – Sala de Memória – telas led interativas com cadernos digitais do artista



Foto: David Ruiz. Fonte: acervo Cedoc Leena.

Porém, o projeto curatorial dessa mostra entendeu que poderíamos experimentar na cidade de Vitória outros modos de interação e mediação, já utilizados em museus europeus, por exemplo. Tomou-se o conceito dos QR codes⁹⁰, tão popularizados recentemente por conta da situação da pandemia da covid-19, como mediadores da recepção da obra, buscando revelar aspectos do processo criativo do artista, assim como os referentes que participam na consecução do trabalho final, por meio das imbricações com o meio virtual, que se

90 QR Code: é um código de barras bidimensional para ser usado a partir de telefones celulares equipados com câmera. Esse código é convertido em texto (interativo), um endereço URL, um número de telefone, uma localização georreferenciada, um e-mail, um contato ou um SMS, enfim, esse código remete a informações para além de si, permitindo uma interatividade que amplia a informação sobre o local ou objeto no qual está aplicado

torna referente e custódia da memória do artista para a sociedade presente (Figura 3), evidenciando um caminho dialogado entre a cultura do artista e a dos sujeitos que acessavam a mostra e o que se punha a partir dela no espaço digital⁹¹.

Observa-se que mesma forma com que o artista constitui o seu trabalho abraçando diferentes expressões artísticas, a forma na que ela é transmitida deve considerar o presente do seu público e a potencialidade para comunicar a linguagem estudada e realizada pelo artista; sendo este um fato que pode ser dialogado em diferentes cenários corpóreos ou incorpóreos por meio do meio digital, potencializando a questão comunicativa da obra do artista e ampliando o campo de ação dos espaços expositivos, que pode possibilitar ao público experiências temporais ampliadas: presente e passado mediando a obra e sua recepção de forma dialogada.

Figura 3 – Uso de QR code na sala de exposição e informações que são mostradas na tela do celular

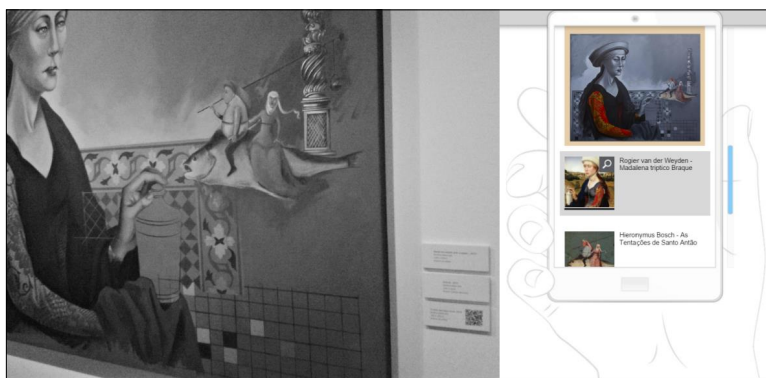


Foto: David Ruiz. Fonte: acervo Cedoc Leena.

91 Site sobre a mostra com os conteúdos oferecidos pelos QR codes: <http://attiliocolnago.wix.com/oencantado>

No caso específico de Colnago, no seu diálogo estético, não podemos deixar de considerar a presença que têm as referências aos grandes mestres da história da arte, que o artista retoma para elaborar e comunicar uma nova mensagem em nosso presente:

[...] fundamenta o seu fazer artístico no Renascimento, no Barroco e na arte moderna, com os desdobramentos que esta última lhe permite experimentar e desenvolver na contemporaneidade e que estão ao seu alcance no desenho, nas pinturas e nos objetos. (PESSOTI, 2010, p. 24)

Mas, na complexidade do processo criativo de sua obra e sua transcendência, também encontramos outras referências que fazem parte da memória pessoal e vivencial do artista, levando a outros desdobramentos na interpretação e discussão de sua *praxis* criativa.

Pode-se dizer ainda que o processo do artista se conduz de forma bastante fluida e coerente e percebe-se um grande envolvimento pessoal com a atividade, que se reflete na obra [...]. O ato de criação se torna aqui algo como um ritual de entrega e compartilhamento - de confidências murmurantes a terceiros- no qual a obra é o resultado de uma interação entre vida e imaginação, realidade e sonho, desejos e angústias... (CIRILLO, 2013, p. 41)

Assim, a partir do labor do processo criativo, no qual o artista se apropria de elementos pertencentes a memória cultural e pessoal para desenvolver sua poesia artística, encontramos a obra de arte em sua última fase, aquela que procura comunicar a mensagem e se mostrar ante um público contemporâneo e também futuro, considerando a sobrevivência dos conteúdos digitais na rede. A sala de exposição torna-se não só no local para a fruição da arte, senão que está configurado como um espaço de encontro entre os atores envolvidos na comunicação da arte.

Assim, estabelece-se aqui uma estratégia propositiva de mediação na qual o espaço expositivo (museus) tenta criar uma relação de pertencimento entre a obra, o artista e o público por meio de um procedimento midiático pautado numa TIC. Pretende-se, então, compreender como estratégias comunicativas evidenciadas nos documentos do processo de criação do artista podem ser transpostas para o espaço expositivo de modo a revelar aspectos do diálogo interno do artista consigo mesmo — e, claro, deste com o organismo social; e, ainda, como se articulam ao longo dos documentos da gênese da obra, no caso, para as obras que constituem a mostra *O Encantado* — ponta de um *iceberg* evidenciado numa exposição acessível ao público no geral tanto fisicamente no espaço expositivo, quanto virtualmente por meio das mediações possíveis evidenciadas pelas mídias interativas contemporâneas.

Partimos do pressuposto de que as investigações do processo de Colnago levaram: 1) ao contexto psicossocial da comunicação; 2) à relação das *imagens* dos fenômenos do mundo sensível com a mente criadora que permite ao “leitor” compartilhar os esquemas mentais do ato de criação; e 3) ao compartilhamento das relações do homem com os fenômenos sensíveis. Esses fenômenos, tomados por um procedimento que pretende aproximar as sensações do público e do artista, tentam evidenciar como elas aparecem na mente do público e causam-lhe um efeito que gera movimento: mediação, ou no caso de Colnago, seria melhor dizer “mediações” — tamanha a rede de significações que se estabelecem a partir de sua obra. É no conceito dessas “redes de mediação” que se propõe um novo modo de interposição à equipe de mediadores e mostra, estendendo essa mediação aos aspectos do processo criador e da mente do artista no ato propositivo da obra, disponibilizando mais uma leitura do que se põe para além do que se coloca aos sentidos do público.

Assim, a estratégia do uso de QR codes e da tecnologia dos *smartphones* ou outros tipos de aparelhos de mídia portáteis foi utilizada para promover e testar outros modos de leitura e mediação. Nesse ato

de mediação e “leitura” do público, podemos lembrar Giselle Beiguelman, que tem se referido aos QR codes como “a primeira forma de escrita desenvolvida para leitores nômades” (2013, p. 149), referindo-se à tendência crescente do uso de dispositivos portáteis que em nossa experiência serviram como suporte para a mediação. O público, na mostra de Colnago, é provocado a se colocar como errante nesses espaços para além do espaço físico da obra.

EXPERIÊNCIAS HÍBRIDAS E SIGNOS INTERSUBJETIVOS NA OBRA E PROCESSO DE COLNAGO

Um olhar para os modos de mediação de Colnago com seu próprio processo e referentes da tradição das artes pode facilitar o entendimento dos modos da proposição realizada.

Figura 4 – Informações contidas na mediação com QR code que mostram a construção de uma obra híbrida repleta de signos intersubjetivos



Fonte: David Ruiz Torres, *site* da exposição.

Pode-se pensar que Colnago intervém no modo como os objetos colocados aos sentidos são percebidos: no seu processo criativo coabitam o tradicional e o estranho, o natural e o imaginário, o atual e o virtual (não no sentido do ciberespaço, mas naquele primeiro da

imaginação e da fantasia que nos assola e consola os desejos); em seu projeto poético coabitam as dualidades e o hibridismo. Suas formas resultam de convenções com maior ou menor fixidez e falibilidade, dependendo de um conjunto de variáveis psicológicas, sociais e culturais que toma ao longo do processo de construção de cada obra.

A comunicação se dá, então, a partir da circulação desses signos intersubjetivos, os quais só podem se combinar com outros signos de modo mais ou menos limitado ou reconhecível, estabelecendo-se como um ato inerente à comunicação humana, e resultam em uma obra que forma um conjunto polissêmico que conduz à diversidade infinita de compreensões desse fenômeno que é a vida cotidiana tomada pelo prisma dos interiores, pois Attílio fala da dialética dos interiores. Contudo, também de um ponto em comum, pelo menos da ideia de que existe um processo de transmissão e armazenamento de algum tipo de informação compartilhada por ele e por aqueles que se colocam frente a frente com sua obra: seja numa mediação da cultura local, seja no chamado que faz da cultura mundial ao evocar para si em suas obras ecos da história da arte (Figura 4). Definitivamente, não é uma comunicação unilateral. Colnago parece construir uma congruência entre o emissor (o artista e ou os signos presentes em sua obra) e a interpretação do receptor (público), bem como parece haver uma intencionalidade em seu projeto poético, uma tentativa consciente de influenciar o receptor por meio de uma mensagem subliminar, que se põe para além das formas exibidas. Em Colnago há todo um outro universo que se constitui em paralelo à sua obra — o qual as tecnologias contemporâneas nos permitem acessar, ou pelo menos apontar alguns desses labirintos por onde sua mente se enveredou ao produzir uma obra ou o conjunto delas, como no caso dessa mostra em específico.

E nesse ato de interação com o receptor, a mediação das novas tecnologias atua com um papel esclarecedor da mensagem e processos do artista, no qual os QR codes tornam os nossos dispositivos portáteis em “um controle remoto de cidades interativas, um órgão

de visualização do que os olhos não veem, uma evidência do processo de imbricação do virtual no real” (BEIGUELMAN, 2013, p. 151).

As possibilidades oferecidas pelas redes digitais de hoje representam uma sobrevivência da memória comunicativa do artista, além de um desdobramento da sua obra em nosso presente, supõem nesse estado de sobrevivência uma presença quase imortal e eterna que transcende a experiência atual do seu trabalho em um tempo definido e fechado, e conseguem uma durabilidade que ultrapassa o tempo do artista, além de nosso tempo presente, como um legado para as gerações futuras por meio do médio digital. Memórias culturais em construção.

A ideia do ciberespaço como um repositório da memória cultural é mostrada no pensamento de Pierre Lévy, quando fala dele como o lugar no qual a memória dos homens se expande e se mostra para tudo o conjunto da sociedade:

Eis o ciberespaço, a população de suas comunidades, a ramificação entrelaçada de suas obras, como se toda a memória dos homens se desdobrasse no instante: um imenso ato de inteligência coletiva sincrônica, convergindo para o presente, clarão silencioso, divergente, explodindo como uma ramificação de neurônios. (LÉVY, 1999, p. 260)

A presença digital nessa mostra de Conalço pôde estabelecer, ou ampliar, a rede de informações contida no processo de cada obra e nos processos de mediação do espaço expositivo. Na mostra, o meio digital se colocou como uma possibilidade para ampliar as relações de mediação que se pode considerar interativa, atendendo a uma informação compartilhada, nesse caso, a obra que vai desafiando-se conforme as eleições do emissor e do receptor que interatuam, obtendo a participação do público na memória do artista, dando entidade ao seu trabalho. Quando apresentadas e reconhecidas, essas mediações vão tornando presente o trabalho criativo do artista e revelam os diálogos com a memória cultural do ocidente.

A TRANSPOSIÇÃO DIGITAL NO *DIÁLOGO CULTURAL* DO ARTISTA

No entanto, não é apenas uma relação estabelecida entre o artista, sua obra e o público, mas também tem que atender à comunicação entre o mesmo público como parte de sua participação, dado que a experiência vivida frente à obra de arte é desfrutada em muitos sentidos, desfruta-se no tempo da experiência estética ou no momento posterior a ela como uma lembrança no tempo que aparece novamente. A esse respeito, o digital atua como uma presença etérea fora do espaço de exposição, o espaço sagrado onde a obra da arte assume materialidade.

Assim, o educativo pressuposto na mostra *O Encantado* revela em si a existência de uma intenção: compartilhar a intencionalidade do artista que busca afetar a mente do receptor (ele mesmo e o público), estabelecendo níveis de interação que circunscrevem os diferentes sujeitos, os quais são intencionalmente ampliados com o uso, na mostra, de recursos de mediação digital como apoio ampliado ao projeto educativo da mostra. Assim, o uso das TICs, e em especial dos QR codes, busca compartilhar os diferentes diálogos presentes na obra e no processo criativo do artista com aqueles que permitem que o público estabeleça uma relação significativa com a obra e com o artista.

Na obra do artista Atílio Colnago podemos perceber três níveis de mediação: *a intrapessoal*, *a interpessoal* e *a cultural*. No diálogo interno do artista consigo mesmo, durante o processo gerador da obra, revela-se a *comunicação intrapessoal*. O *diálogo interpessoal* arquitecta-se na interlocução com o outro e se dá por meio do compartilhamento e da análise dos documentos decorrentes desse processo criador, os seus *cadernos de artista*, Colnago compartilha com seus leitores íntimos, pessoas que coabitam sua intimidade e com as quais debate o trabalho em curso, revê, ao ouvir sua própria fala, processos e decisões, redireciona seu percurso. Como desdobramento desse ato comunicacional interpessoal, uma nova visão da obra do artista

poderá ser colocada ao público, acrescentando um novo prisma de interação deste com a obra de arte.

Assim, esses códigos agem como intermediários entre o real e o virtual, pontes de mediação da obra com a cultura, com a memória coletiva compartilhada, mostrando uma transposição digital do esforço dialógico do artista, um diálogo que se estabelece ao longo de um percurso já pensado no projeto curatorial da mostra e que se expande pelo ciberespaço, provocando no público um movimento errante em busca de outras mediações provocadas pela obra, a partir dos QR codes.

O *diálogo cultural*, que congrega as estruturas do organismo social e suas tradições, talvez seja uma das mais expressivas formas de comunicação expressas nas obras de Atílio Colnago — potencializadas nessa mostra por meio de interações digitais dos chamados QR Codes. Parece que se expressa em sua obra a conjunção do seu imaginário com o de seus mediadores. Uma obra híbrida começa a estruturar-se não apenas na ambiguidade de desejos e fantasias contidas, mas principalmente na sua capacidade de evocar aquilo que constitui o outro e seu arcabouço pessoal. Colnago dialoga com a cultura de seu tempo. Dialoga com o passado das artes. Dialoga com a tradição da manufatura, dos ofícios e mesmo das guildas medievais. Lança mão do que seja necessário para construir, tão eficazmente, uma obra que revela a maturidade poética desse artista. Lança mão, sobretudo, de sua capacidade de ativar a memória de tudo o que lhe constitui, e habilmente daquilo que tangencia o compartilhamento com o outro.

Em alguns momentos, poderíamos considerar que ele toma para si uma tendência citacionista; se coloca, em busca de trabalhar com imagens de segunda geração — aquelas que são apropriadas de algum tempo cultural são analisadas e transformadas. Ressignificadas, porém, em um novo contexto estético, ele as transcriba. Revelam-se o onírico e o sensual em sua obra. O citacionismo em Colnago toma objetos da imigração italiana no solo capixaba, do imaginário arquitetônico do estado, das técnicas construtivas, das práticas culturais do

interior; assim como o faz a partir de sua coleção de objetos do ateliê — o qual lhe invade a obra constantemente. Mas, mais forte que essa contaminação memorialística de cunho afetivo e pessoal, Colnago dialoga com a história das artes: busca em seus heróis estéticos, de imagens geradoras. Recortes estéticos que reativam a memória coletiva compartilhada pela humanidade. Entregam-se ao público os elementos dessa interação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As mediações tecnológicas utilizando códigos QR permitiram completar a narrativa da obra de arte, ampliando os conteúdos que pertencem à memória cultural do artista e estabelecendo um espaço de exposição infinito por meio do ciberespaço, perpetuando assim a mensagem intrínseca e comunicadora da arte, e ampliando o papel mediador da arte na cultura. Questões que parecem afetas aos novos procedimentos de mediação nos projetos educativos de museus, galerias e outros espaços expositivos.

Assim, a obra de Colnago parece ter a capacidade de estabelecer-se a partir de fenômenos recortados do contexto cultural. Esse diálogo cultural é híbrido. É em si intertextual, é sincrético, é múltiplo, polifônico e orgânico. A cultura, como interlocução, é mediação de diferentes linguagens. Assim, o vivido desse artista é reoperado a partir da matriz conceitual impressa na sua memória: o fato, abstraído de sua forma material, deixando marcas de sua ação as quais se expressam em reflexões conceituais e/ou formais do artista.

Tendo em consideração essas ideias sobre a memória do ciberespaço, a experiência com os QR codes no espaço expositivo justifica-se além do simples uso de um recurso museográfico vanguardista. Nesse sentido, na obra de Attilio Colnago, há inumeráveis referências que aludem à memória cultural em muitos aspectos, seja dos grandes mestres da história da arte, como a experiência pessoal do artista, elementos estes, que formaram parte na consecução da obra. Dessa

forma, o conhecimento desta e a leitura da mensagem comunicadora do artista tornam-se essencialmente uma mediação que permite a correta conexão com o público além da própria experiência estética.

Essas marcas são capazes de nos levar a contextos mais amplos, embora não possamos entrar na mente do artista. Assim, podemos tomar como instrumento dessa ativação os processos tecnológicos da contemporaneidade, os quais permitem que toda uma rede de relações possa ser reconectada, operada como chaves que nos aproximam das artimanhas dessa mente criadora em ato.

REFERÊNCIAS

BARROS, Paulo de (org.). **“O encantado” desenhos, pinturas e objetos de Attilio Colnago**. Catálogo da mostra. 2014.

BEIGUELMAN, Giselle. Arte pós-virtual: Criação e agenciamento no tempo da Internet das Coisas e da próxima natureza. In: PESSOA, Fernando. **Cyber-arte-cultura – A trama das redes. Seminários Internacionais Museu Vale 2013**. Vila Velha: Museu Vale, 2013. p. 147-171.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CAMPOS, Haroldo de. **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução, ideologia e história. *Cadernos do MAM*, Rio de Janeiro, n., dez. 1983.

CIRILLO, José. Confidências para uma terceira pessoa: uma proposição autobiográfica na obra de Attilio Colnago. In: BARROS, Paulo de (org.). **“O encantado” desenhos, pinturas e objetos de Attilio Colnago**. Catálogo da mostra. 2013, p. 37 - 43.

KRISTEVA, Julia. **História da Linguagem**. Trad. Maria Margarida Barahona. São Paulo: Edições 70, 1999.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

PESSOTI, Alda Luiza. **Sebastianus: pinturas de Attilio Colnago**. Vitória: EDUFES, 2010.

SANTAELLA, Lucia. Transcriar, transluzir, transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos. *In*: MOTTA, Leda Tenório da. **Céu acima**: para um tombeau de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALÉRY, Paul. As duas virtudes de um livro. Tradução de Dorothee de Bruchard. **“Les Deux vertus d’un livre”**, in *Pièces sur l’art*. Paris: Gallimard, 1934.

Ecosistemas estéticos

Árvore das memórias, instalação multimídia interativa

Leandro Costalonga e Daniel Coura

INTRODUÇÃO

O emprego dos recursos multimídia como impulsionador no processo de ensino/aprendizagem é senso comum entre educadores e altamente discutido na literatura (GOODWIN, 2008; ISKANDER *et al.*, 1995). Da mesma forma, é fato notório que a oportunidade da aplicação do conhecimento em projetos práticos, como em uma metodologia construtivista, solidifica o processo de aprendizagem. Um exemplo disso é o uso da robótica em projeto de ensino como descrita por Alimisis *et al.* (2007). Um outro exemplo de aplicação direta dos conhecimentos acadêmicos em projetos práticos foi descrita por Kim *et al.* (2007), porém esse último adota uma abordagem

interdisciplinar envolvendo arte e tecnologia. Esse também é o foco deste trabalho.

Instalações Multimídias Interativas é um rico campo multidisciplinar que coloca ao serviço da arte as tecnologias e os conhecimentos técnico-científicos oriundos das engenharias e da computação. Tais instalações (peças/obras de arte) se caracterizam por sua forma dinâmica que reagem e se transformam mediante a interação com o público; Este, por sua vez, também reage a mudanças da obra, que volta a reagir em um ciclo permanente (circular causal) de mudanças. Tal conceito, oriundo da cibernética, tem estado presente desde a década de 1930 em um movimento artístico conhecido como Machine Art (PENNY, 2013).

As Instalações Multimídia Interativas são artefatos oriundos do choque entre visões de mundo muito distintas. As Engenharias normalmente têm seu foco na funcionalidade, otimização e desempenho; Já as Artes podem extrapolar sua visão para a estética, o diálogo e o bem estar. O diálogo das artes com as engenharias propicia um relacionamento simbiótico com influência mútua. Tanto engenheiros se permitem abordar soluções mais criativas e ortodoxas como artistas tendem a ser menos prolixos na concepção e descrição de suas obras. Claramente, as Artes podem se favorecer incorporando elementos tecnológicos nas suas obras de forma a possibilitar a exploração do comportamento interativo da audiência. Da mesma forma, as engenharias e computação se beneficiam ao incorporar a forma de diálogo típico das artes nos dispositivos que interagem com humanos. Claramente, há um viés educacional forte nessa interação.

A incorporação das novas tecnologias nas artes propicia a criação de obras multimídias que vão além do aspecto visual, sonoro e tátil: as novas tecnologias trazem vida às obras e ao seu entorno, favorecendo a interação social local da comunidade acadêmica. Do ponto de vista social, as instalações são especialmente importantes nos *campi* do interior do Brasil, onde atividades sociais e culturais podem ser escassas. Do ponto de vista educacional, as instalações

multimídia interativas proporcionam a aplicação direta do conhecimento na construção de algo tangível e que ficará exposto no *campus* da universidade.

Aqui descrevemos uma instalação desenvolvida como um projeto de ensino, intitulada *Árvore das Memórias*, como parte de um programa de extensão em artes digitais (COSTALONGA et al, 2013). Os detalhes do projeto são apresentados na seção 1. Na seção subsequente, abordam-se a exibição e os principais resultados observados. Na seção 3 tratamos uma atualização da instalação em uma segunda exibição no ano subsequente;

ÁRVORE DAS MEMÓRIAS (MEMORYTREE)

Há um corrente debate sobre os impactos sociais das tecnologias modernas, em especial das redes sociais (BAUMAN, 2013). Enquanto alguns defendem que essas tecnologias aproximam pessoas que estão longe, outros criticam o fato de limitarem as comunicações presenciais possivelmente afastando aqueles que estão perto em detrimento da praticidade e conveniência do uso dessas tecnologias. As instalações interativas do projeto *Campus Vivo* (COSTALONGA, 2013) são pensadas de modo a favorecerem a interação social local e maximizar a experiência universitária e cultural, em especial, nos *campi* do interior do Brasil.

A *Árvore das Memórias* foi a primeira instalação do projeto *Campus Vivo*, e o comprometimento observado nos alunos atuantes no projeto foi notável. A sensação de apropriação da comunidade da obra exposta motivou os membros discentes a trabalharem no projeto de forma raramente vista até então em nosso centro acadêmico. Esse fato suscitou a importância pedagógica de adotar tais práticas educacionais com maior frequência.

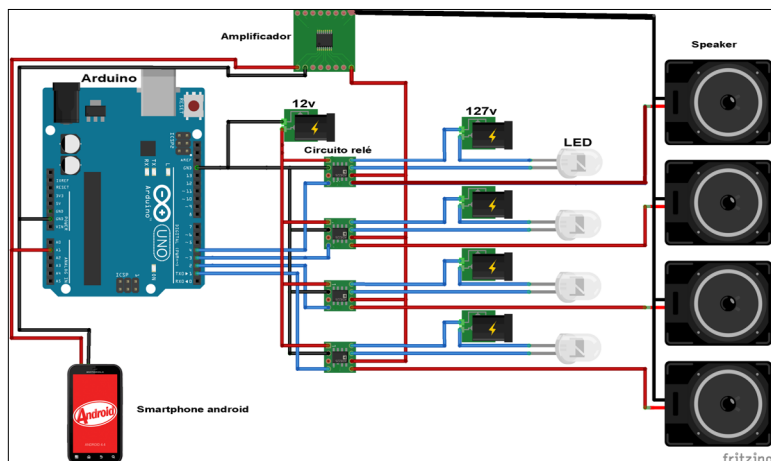
O projeto consistia em dotar uma árvore no *campus* da Ufes de São Mateus, ponto de encontro de muitos alunos devido à sua vasta sombra, com um sistema que permitisse aos alunos interagirem com

a árvore. A temática artística circundava o fato de a árvore ser espectadora passiva de momentos sociais, mas, uma vez dotada de tal sistema, se tornaria elemento ativo nessa interação — um repositório de memórias dos eventos que a circundam. Considerando a época do ano, optou-se por usar uma decoração natalina para disfarçar o equipamento desenvolvido.

Na parte técnica, o projeto consistia no desenvolvimento de um sistema que interagisse visualmente por meio da iluminação (mangueiras de LED) e auditivamente por meio de microcaixas de som instaladas dentro de bolas de natal. As bolas natalinas eram afixadas na extremidade da mangueira de LED de modo que, quando uma mensagem sonora soasse, a mangueira LED se acenderia. As mensagens sonoras eram provenientes de mensagens de voz enviadas pelo aplicativo de mensagens WhatsApp. Ainda sobre a parte sonora, vale ressaltar que era uma preocupação do grupo que a instalação não perturbasse o ambiente com sons altos, logo, eram mantidos em volume suficiente para a audição daqueles que encostavam o ouvido nas bolas natalinas.

Inicialmente a instalação foi projetada para ter oito saídas (LED + áudio), o projeto precisou ser simplificado para quatro saídas por questões de custo. O orçamento da instalação era de aproximadamente um salário mínimo (R\$ 724,00, à época). Devido a essa simplificação, somente uma mensagem por vez era tocada na primeira edição. A Figura 1 ilustra a esquemática do sistema proposto. No ano seguinte, a instalação foi ampliada para suportar os oito canais simultânea e independentemente.

Figura 1 – Arquitetura interna da instalação versão 2014



Fonte: acervo do autor.

Há uma grande preocupação ambiental em todos os projetos do grupo de pesquisa, e as instalações do projeto Campus Vivo privilegiaram o uso de sucata, favorecendo a reciclagem de componentes eletrônicos e diminuindo o lixo eletrônico. Nesse sentido, foram utilizados no projeto da primeira edição: a) um antigo *smartphone* Android Motorola Defy; b) uma fonte de computador de 300W; c) coolers/resfriadores extraídos de fontes de computadores sucateadas; d) um Arduino UNO; e) fios de cabos de Ethernet sucateados; f) amplificador de áudio de 5 W extraído de caixas de som de computadores pessoais; g) minicaixa de som de 5W-8 Ohms. Foi preciso adquirir: a) 30 metros de mangueira LED; b) caixa elétrica para ambientes externos; c) enfeites natalinos diversos. Foram construídas somente as placas de circuito impresso (uma por saída) para realizar o chaveamento de áudio e de energia (mangueira de LED).

Sob o aspecto da inteligência computacional, desenvolveram-se dois programas independentes. O primeiro rodava no *smartphone* Android e funcionava como um tocador customizado das mensagens de áudio. Esse aplicativo buscava na pasta de gravação de arquivos

de áudio do WhatsApp (configurado para baixar automaticamente arquivos de áudio) selecionando as mensagens que deveriam tocar em uma espécie de fila circular. A fila era criada de modo randômico, mas atribuía um peso proporcional ao tempo cronológico do envio das mensagens — quanto mais nova, maior a frequência de reprodução. A equalização e normalização do áudio foram configuradas usando recursos do próprio dispositivo. Um modo de depuração também foi implementado garantindo que fosse possível reiniciar o sistema remotamente, remover mensagens inapropriadas, e verificar se todas as saídas estavam funcionando adequadamente.

O sinal de áudio oriundo do *smartphone* é chaveado para uma das saídas possíveis. Esse chaveamento é feito por um programa embarcado no Arduíno. Ele busca o momento de silêncio entre as mensagens no sinal de áudio e, quando o encontra, o programa troca a seleção das placas de relés indicando uma nova saída. Por questões estéticas, antes de enviar a mensagem para uma saída, um efeito visual que simula o funcionamento de uma “roleta” foi empregado. Esse efeito fazia com que os LEDs piscassem rapidamente de modo alternado, ficando mais lento a cada ciclo, até finalmente permanecer em uma saída que era usada para tocar a mensagem. Esse efeito maximizava o comportamento interativo com a audiência, que ia de uma mangueira LED para outra de modo a conseguir ouvir a mensagem.

A EXIBIÇÃO NATALINA DE 2014

A exibição da instalação ocorreu duas semanas antes do natal, sendo desmontada no início no recesso letivo (24/12). O local escolhido foi uma árvore de grande porte próxima à secretaria estudantil e biblioteca, logo, um local já bastante frequentado pela comunidade discente. Uma postagem na rede social do grupo de pesquisa NESCoM e um e-mail de divulgação foi enviado à comunidade acadêmica do centro universitário com o seguinte texto:

A presente instalação, denominada Árvore das Memórias, remete a um observador imóvel que ouve fragmentos de conversas, confissões e declarações, seja de transeuntes do seu entorno, seja dos que gozam de sua sombra. Imponente, mas discreta, a árvore sempre vocalmente passiva, nesse Natal ganhou um presente! Hoje, ela pode contar tudo o que ouve...para cada um, uma mensagem de alguém que um dia conversou com ela. Interaja e deixe também sua mensagem.

No local, um cartaz (Figura 2) com instruções básicas foi afixado.

Figura 2 – Guia de Interatividade com Audiência



Fonte: acervo do autor.

Após a montagem, ocorreram alguns dias de chuvas muito fortes na região. A caixa elétrica, mesmo tendo características para resistir às intempéries climáticas, não conseguiu vedar de modo satisfatório, assim, foi necessária a troca de alguns componentes. Notou-se também durante essa manutenção que alguns insetos adentraram na

caixa elétrica pelos orifícios de resfriamento. Para resolver esse problema instalou-se uma tela de retenção. Nesse processo, grande parte das mensagens recebidas se perdeu. E após esses reparos o dispositivo funcionou adequada e ininterruptamente pelos dias subsequentes.

Figura 3 – Fotos da Instalação em Exibição



Fonte: acervo do autor.

Conforme já mencionado, priorizou-se o uso de materiais reciclados e isso teve um impacto negativo na qualidade do áudio. Foram utilizados partes de cabos Ethernet descartados para conectar o amplificador aos minifalantes acomodados nas bolas de Natal. Notou-se que os cabos não eram apropriados para esse fim, surgindo problemas de interferência e ruídos. Outro problema notado foi a proximidade da fonte de alimentação com o amplificador, promovendo interferência e ruídos no sinal de áudio e superaquecimento do conjunto.

Em pouco mais de uma semana de uso interrupto, a árvore recebeu aproximadamente 120 mensagens, inclusive de países da Europa. Não foi necessário remover nenhuma mensagem de conteúdo inapropriado⁹². A Figura 3 mostra fotos da instalação em exibição.

INSTALAÇÃO NATALINA DE 2015

Originalmente a instalação teria uma única exibição, no entanto a comunidade se mostrou receptiva e houve solicitações para uma nova instalação em 2015. Aproveitando essa comoção criou-se uma disciplina optativa aos cursos de Engenharia e Ciência da Computação para trabalhar os conceitos de programação sônica, eletrônica, sistemas embarcados e programação Android. A opção de criar uma disciplina específica permitiu abordar estratégias de ensino do conteúdo necessário à construção da instalação com o tempo adequado.

Os resultados iniciais foram apresentados ao grupo de pesquisa em Música Ubíqua (g-UbiMus) em reunião de pesquisa na Universidade de Maynooth (Irlanda) e novamente em junho no VI UbiMus, realizado em Vaxjo, Suécia. Grupos de pesquisa parceiros

92 Um vídeo explicando em detalhes o processo de construção e os principais resultados, incluindo entrevistas com espectadores, está disponível em <https://youtu.be/4Bd2OXaKcjc>. Um outro vídeo mais sintetizado mostrando todo o processo de montagem e a reação da audiência está disponível em https://youtu.be/B_uE0HLupy4

demonstraram interesse em replicar o projeto em suas respectivas instituições de ensino. Para tanto, acordou-se uma série de funcionalidades básicas e uma arquitetura de *hardware* comum, de modo que todas as árvores pudessem se comunicar, criando o conceito de Floresta das Memórias. Entre as principais funcionalidades desenvolvidas para versão 2015 da instalação, estão:

- **Corporificação:** todas as “árvores das memórias” deveriam ser capazes de emular uma outra geograficamente remota. Por exemplo, a instalação localizada em São Mateus(ES) deve ser capaz de emular a instalação localizada em Maynooth, na Irlanda, não somente recriando sua estética (controle de iluminação) como também seus algoritmos e mensagens. Isso implica o uso de fitas LED multicoloridas (RGB), a adoção do Raspberry Pi rodando Pure Data, e armazenamento remoto de mensagens (cloud storage).
- **Aplicativo Virtual “Memories Tree”:** um aplicativo foi desenvolvido para dispositivos Android de modo que fosse possível emular o funcionamento da instalação. Essa “árvore virtual” poderia então ser replicada ou emular o comportamento de uma instalação física (monitoramento). Na prática, isso não foi possível aos espectadores, mas serviu de ferramenta de apoio para a equipe de desenvolvimento monitorar as instalações.
- **Comunicação multimodal:** o aplicativo WhatsApp continuou sendo o método preferencial de envio de mensagens, uma vez que seu uso demonstrou ser muito efetivo, principalmente porque desobriga os usuários a instalar aplicativos específicos para interagir com a instalação. No entanto, não era desejável estar limitado a mensagens de voz. Para 2015, tanto mensagens de voz como mensagens de texto foram suportadas por meio de algoritmo de síntese de voz — Text To Speech (TTS); Da mesma forma, foi criado um perfil

no Facebook para a *Árvore*⁹³. Além de divulgar o andamento da construção da instalação, integramos o sistema de síntese de voz para mensagens também vindas por essa mídia social.

- **Mecanismo de processamento de áudio:** considerando que os arquivos ficavam armazenados na nuvem, um conjunto de processamentos *off-line* era executado para garantir tanto o aumento da qualidade do áudio como a remoção de mensagens com conteúdo inapropriado antes de os arquivos serem disponibilizados para *download* das instalações físicas. A remoção era supervisionada, ou seja, o algoritmo sinalizava para um membro da equipe que avaliava. Na prática, não foi preciso realizar nenhuma remoção.
- **Controle de exibição temático:** dados o suporte à corporificação e o controle de iluminação suportado pelo aplicativo ad-hoc, ampliamos a possibilidade de interação em dias temáticos. Assim sendo, estilos se manifestavam pelas diferentes estratégias de iluminação multicolorias que se somavam às mensagens pré-selecionadas pelo NESCoM em temas, entre os quais citam-se:
 - **Os Malditos:** amostra de músicas dos artistas Walter Franco, Sergio Sampaio, Luiz Melodia, Jards Machele, e Itamar Assumpção.
 - **Internacional histórico:** trechos de pronunciamento e entrevistas históricas em diversos idiomas tais como: chegada do homem à Lua, declarações de guerra, visita dos Beatles na América, entre outros.
 - **Vanguarda Paulistana:** trechos de músicas de Eliete Negreiros, Grupo Rumo, Língua de Trapo, Ná Ozzetti, Arrigo Barnabé, e Tetê Espíndula.

93 Disponível em <https://www.facebook.com/MemoriesTree>.

- **Vanguarda Paulistana:** trechos de músicas de Eliete Negreiros, Grupo Rumo, Língua de Trapo, Ná Ozzetti, Arrigo Barnabé, e Tetê Espíndula.
- **Música Capixaba:** trechos de músicas de Mestre Alcides, Carlos Papel, Maurício de Oliveira, Manimal, Mukeka de Rato, Java Roots, Roberto Carlos, e Trio Forrozão.
- **Poemas:** declamações de poemas de diversos autores e nacionalidades, incluindo Luís de Camões, Machado de Assis, Guimarães Rosa, e Clarice Lispector.

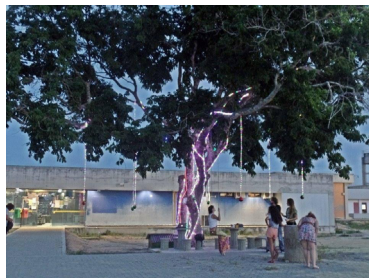
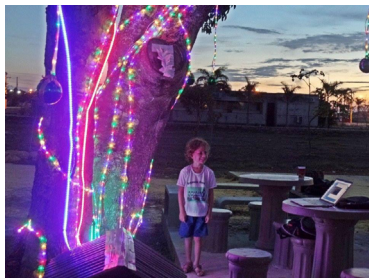
Figura 4 – Exibição de 2015



Fonte: acervo do autor.

Outros estilos perpassavam por temas de músicas mais populares como reggae, rock, pop. Ainda havia estilos de eventos pessoais, como mensagens de apoio a uma colega que batalhava com um grave problema de saúde e o nascimento do primogênito do autor. Na sequência há algumas fotos da instalação de 2015.

Figura 5 – Exibição de 2015



Fonte: acervo do autor.

Entre as principais modificações na arquitetura do *hardware* estão:

1. construção de amplificadores de áudio dedicados;
2. controle independente de três fitas RGB LED;
3. nova configuração dos componentes internos na caixa protetora a fim de minimizar interferências, ruídos e aquecimento; na realidade, optou-se por reutilizar um gabinete de computador que ficou abrigado dentro de uma caixa que simulava uma “casinha de cachorro”;
4. substituição do dispositivo Android por uma placa com um processador com maior capacidade de processamento;
5. quatro saídas independentes de áudio, permitindo que se tenha a execução simultânea de quatro mensagens em uma das oito possíveis saídas.

No segundo ano da instalação, um considerável aumento no esforço de engenharia e construção foi empreendido, mas, infelizmente, isso não se traduziu no aumento do engajamento da comunidade. Os motivos só podem ser especulados, talvez perpassem falta de compreensão do novo conceito ou mesmo a efeito do “efeito novidade”. Tal fato nos fez repensar a continuidade no desenvolvimento da instalação nos anos subsequentes. Soma-se a isso a falta de estrutura física para acomodar as instalações quando não em exibição.

Vídeos da instalação de 2014 e 2015 podem ser encontrados no canal de NESCoM na plataforma de vídeo YouTube.

CONCLUSÃO

A engenharia, com sua visão funcional, e a arte, com sua estética e seu bem-estar, se fundem em projetos de ensino que abordam a criação de instalações multimídia interativas. A instalação intitulada *Árvore das Memórias* foi a primeira em exibição no *campus* da Ufes em São Mateus e tinha como objetivo aproximar a comunidade acadêmica. Bauman (2013) defende que o uso intenso das redes sociais tende a deixar relações interpessoais mais superficiais e, conseqüentemente, propiciar o afastamento daqueles que estão perto em detrimento de aproximar os que estão longe. Logo, integrar as redes sociais em uma instalação que aproximasse as pessoas que estão geograficamente próximas foi premissa básica na concepção dessa instalação.

Este trabalho apresentou a descrição técnica, concepção artística e principais resultados de uma instalação multimídia interativa denominada *Árvore de Memórias* desenvolvida no contexto de um projeto de ensino e vinculada a um projeto de extensão⁹⁴.

REFERÊNCIAS

ALIMISIS, D. *et al.* Robotics & constructivism in education: The TERECoP project. **EuroLogo**, [s.l.], v. 40, p. 19-24, 2007.

BAUMAN, Z. **Liquid modernity**. New York: John Wiley & Sons, 2013.

COSTALONGA, L. ; AGUIAR, E. ; COURA, D. ; NEVES, M. V. M. (2013). Campus Vivo Instalações Artísticas e Artefatos Culturais Computadorizados. *In*: WORKSHOP ON UBIQUITOUS MUSIC (IV UbiMus), 2013, Porto Alegre. **Proceedings** [...]. Porto Alegre, 2013.

94 Um vídeo com maiores detalhes do desenvolvimento, montagem e reação da comunidade está disponível em <https://youtu.be/4Bd2OXaKcjc>.

GOODWIN, K. The impact of interactive multimedia on kindergarten students' representations of fractions. **Issues in Educational Research**, [s.l.], v. 18, n. 2, p. 103-117, 2008.

ISKANDER, M. F. *et al.* Interactive multimedia lessons for education. **Frontiers in Education Conference**, [s.l.], v. 1, 1995.

KIM, H. J. *et al.* Artbotics: community-based collaborative art and technology education. **ACM SIGGRAPH 2007 educators program**, [s.l.], p. 6, 2007.

PENNY, S. Art and robotics: sixty years of situated machines. **AI & society**, [s.l.], v. 28, n. 2, p. 147-156, 2013.

En los bordes de La Zubia, Granada

Laura Apolonio

Sara Cuéllar Romero

Gertrudis Román Jiménez

Fernanda García Gil

El presente artículo explora las metodologías empleadas en la realización de las obras creadas en el circuito de arte de La Zubia (Granada, España), en ocasión del encuentro artístico “En los bordes” (mayo 2018), en el que coincidieron creadores e investigadores en Arte provenientes de varios puntos del globo (España, Italia, Alemania, Francia, Brasil, Colombia, Méjico). El simposium, nominado a caso hecho “En los bordes”, investigaba precisamente la capacidad del Arte de superar fronteras y dicotomías estancas como urbano/rural, local/global, artista/no-artista, etc., activando una energía dialéctica que aúna diferencias y promueve el pensamiento creativo en la formación de conciencias renovadoras. El análisis de las 18 obras de los

artistas participantes nos lleva a concluir que el proceso creativo, que se gesta en el juego entre imaginario y raciocinio y se nutre de la interrelación entre individuo y público, constituye en sí una macro-metodología que engloba todas las demás metodologías de investigación y genera nuevos mundos conceptuales.

Hablar de metodología en Bellas Artes puede ser excesivamente amplio si no aclaramos a qué nos estamos refiriendo, si a metodologías académicas de investigación o, por lo contrario, a metodologías de producción de obra. Dado el grado de hibridación entre ambos procesos, podemos encontrarnos en el arco equidistante de los dos modelos definidos, casuísticas muy variadas y muy ricas. Por ello, en este ensayo no pretendemos hacer un mapeado de las metodologías más características sino trabajar con algunas de ellas como estudios de casos que nos han interesado y/o del que estamos formando parte. Los distintos modos de producción y la ampliación del espacio artístico, saliendo del cubo blanco a los espacios de la ciudad, de la tierra-mundo, hasta reflexionar sobre piezas inmateriales, dan lugar a una ampliación exponencial de metodologías de trabajo, al reflexionar sobre la diversidad de contextos situacionales, cartografías geofísicas, de entornos, humanas... todo ello generador de imágenes en las que la acción, con todos sus tiempos físicos y alegóricos, va dando cuenta de narraciones que conforman la panorámica artística actual.

Entresacamos las metodologías más actuales o, aunque en rigor no lo sean, sí lo son los aspectos conscientes de su uso, algo que a su vez incide en dar otra vuelta de tuerca a repensar el mundo hoy. Desde esta apertura subyace que veamos el proceso creativo en sí como un macroproceso metodológico que puede aglutinar varias de estas metodologías, dándoles una nueva utilización muy plástica, lejos de las propuestas estancas de no hace demasiadas décadas. Vamos a mirar obras en las que su metodología como proceso de constitución incide tanto en sus aspectos de apariencia como en los procesos mismos de su específica caracterización, unificando la articulación del lenguaje. Como dice Bourriaud:

[...] la geografía de los artistas contemporáneos explora a partir de los modos de habitar, las múltiples redes en las que evolucionamos, los circuitos por los que nos desplazamos y, sobre todo, las formaciones económicas, sociales y políticas que delimitan los territorios humanos. (BOURRIAUD, 2003, 53)

Los procesos cartográficos de la ruta pueden presentar zonas de tensión fuerte con obras más permanentes y otros diálogos que están imbricados en la tierra, simulan surgir de la misma, se acomodan a ella y se velan y desvelan con el crecimiento de la hierba. Son piezas semipermanentes y efímeras en las que sus metodologías son aliadas de los fenómenos atmosféricos pasajeros. En su concepción ya están en proceso, y para poder retenerles necesitamos que la experiencia quede registrada en imágenes. En algunas el archivo pasa a darles continuidad.

En este recorrido artístico en la zona periurbana del pueblo de La Zubia hemos aunado distintas metodologías procesuales de creación artística que se engloban en el marco artístico contemporáneo y se mezclan con las preocupaciones ecológicas y medioambientales. Sobre todo quieren hacer hincapié en la importancia de lo procesual en el arte que es ante todo una experiencia en la que confluyen individuo, sociedad y ambiente, es decir, son obras vivas dentro del mundo. Se trata del “arte ampliado” del que hablaba Beuys, un arte capaz de cambiar la sociedad, un arte que sale de los museos para mezclarse con la vida.

El inicio del fomento artístico en el pueblo de La Zubia se materializa con el curso de arte público “Public art in Germany”, protagonizado por los artistas y profesores universitarios de la Bauhaus-Universität de Weimar, María Vill y David Mannstein. Durante el curso, que tuvo lugar del 19 al 23 de marzo 2018, los alumnos y los habitantes de La Zubia estuvieron en estrecho contacto y se realizaron obras efímeras y *performances* dentro del pueblo, creando un ambiente de fermento artístico y creativo.

Para fins de este ensayo destacamos la participación de los artistas específicamente de la Província del Espírito Santo en Brasil: João Wesley, Sandro Novaes, Andreia Falqueto y José Cirillo.

OBRAS EN EL PUEBLO DE LA ZUBIA

A continuación exponemos los ejemplos de cada una de las obras realizadas en el recorrido artístico en el pueblo de La Zubia.

1. **“La nube”** (Figura 1), obra colectiva realizada durante el curso de arte público coordinado por María Vill y David Mannstein (Materiales: globos).

Figura 1 – “La Nube” obra de Maria Vill y David Mannstein con la participación de los alumnos del curso Public Art in Germany



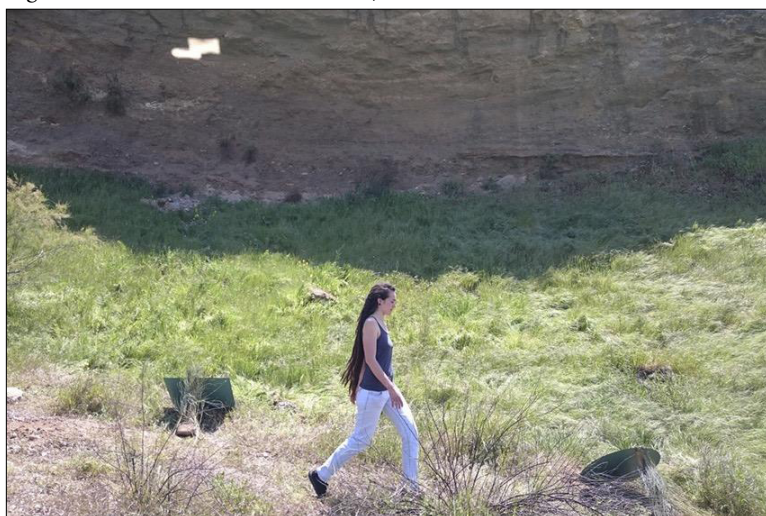
Fonte: acervo das autoras.

La obra es una performance realizada por los alumnos del curso “Public art in Germany”. Se han inflado una gran cantidad de globos blancos hasta crear una gigantesca nube que cubría a todos los

alumnos y artistas activos en la *performance*. Bajo esta “nube creativa” se han paseado por todas las calles del pueblo dejando a los habitantes atónitos y divertidos. Se trata de una metodología performativa que involucra a los públicos mostrando claramente que el arte es la experiencia de la creatividad, y que el lugar dónde nace y dónde mejor muestra sus capacidades de transformación de la sociedad es la calle.

2. **“La cuadratura del círculo”** (Figura 2), obra de Juan de Gredos (Materiales: dos espejos, uno cuadrado de 70 cm de lado y otro circular de 70 cm de diámetro).

Figura 2 – “La cuadratura del círculo”, obra de Carlos de Gredos



Fonte: acervo das autoras.

Esta obra utiliza dos espejos, uno cuadrado y otro circular, que , colocados delante de una pared natural rocosa, proyectan el reflejo del sol. Al principio los reflejos confluyen para posteriormente ir alejándose según los desplazamientos planetarios. Es una reflexión sobre nuestra condición planetaria, sobre el movimiento continuo y también sobre la simbología del cuadrado (masculino) y del círculo (femenino).

En su metodología predomina la observación, compilación científica en confluencias geométricas, procesos ambientales y geográficos.

3. **“Calle La tierra”** (Figura 3), obra de Gertrudis Román (Materiales: Tierra, madera de pino, piedras y retales de azulejos. Rectángulo de 13 x 11 metros).

Figura 3 – “Calle la Tierra”, obra de Gertrudis Román Jiménez



Fonte: acervo das autoras.

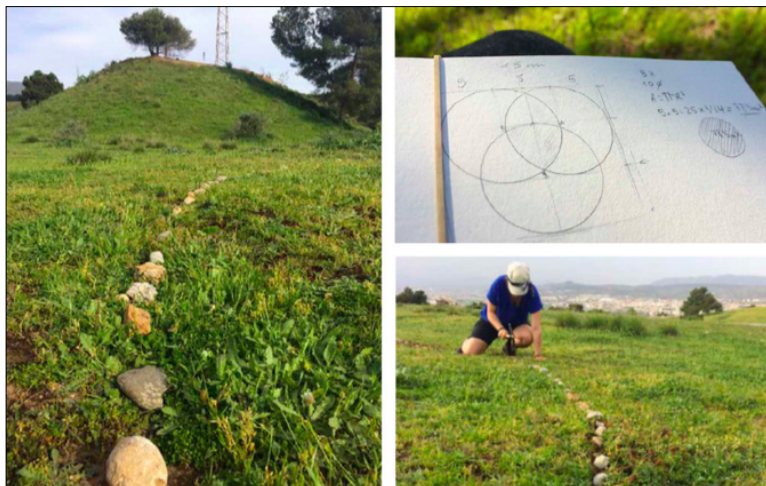
La obra es una llamada de atención al cuidado y conservación de la tierra. Llevando la metáfora de una calle urbana, la intervención tiene forma de una placa de calle que señala con letras de 100 x 65 cm, “Calle La Tierra”. Estas letras están realizadas con los propios escombros y retales encontrados en el propio lugar de los bordes de la ciudad y el parque natural de las canteras.

Implica una metodología de concertar encuentros entre el lenguaje de la tierra herida con sus restos de escombros convertidos en una metáfora de celebración de su restauración para lo social.

4. **“Círculos fértiles”** (Figura 4), obra de Pilar Soto e Ilaria Degradi (Materiales: Tres círculos entrelazados sobre la tierra. Ceniza, serrín y estiércol de oveja. 10 metros de diámetro cada círculo).

Es una obra experimental y en proceso con la que se pretende beneficiar al ecosistema donde se encuentra, restaurándolo y protegiéndolo. Sobre el territorio quedan dibujados tres círculos entrelazados compuestos por tres materiales orgánicos de desecho: ceniza, serrín y estiércol, una mezcla tricolor que sirve como receta ecológica para compostar la tierra.

Figura 4 – “Círculos fértiles”, obra de Pilar Soto e Ilaria Degradi



Fonte: acervo das autoras.

Estos tres materiales en su interconexión generarán tierra fértil, conocida como compost o mantillo, propiciando así la mejora de las condiciones del suelo y restaurando su equilibrio. La simbología que la obra presenta a través de la creación de los tres círculos entrelazados tiene que ver con la fuerza de la unión de los tres niveles de conciencia: mental, espiritual y física. Por otro lado acogiendo la simbología celta, el dibujo de la triqueta que se forma en el centro de la intersección representa la parte femenina del universo, así como las tres fuerzas de la naturaleza, tierra, agua y aire, pero también la vida, la muerte y el renacimiento. La acción de creación se presenta como un ritual de sanación.

5. “E2-C2+O2” (Figura 5), obra de Rosa Mármol Pérez (Material: Regeneración forestal con 50 árboles y 50 arbustos de especies autóctonas de la zona)

Mediante la investigación y colaboración interdisciplinar, se pretende producir un eco-sistema creativo a través de la regeneración

forestal de zonas degradadas difundiendo un mensaje vital con una ecuación metafórica escrita con árboles: E-C2+O2. La contemplación, disfrute y recorrido de la plantación debe ofrecer al espectador una reflexión crítica al actual sistema energético y provocar un ECO hacia el futuro, como la voz de un sueño que nos recuerda nuestra capacidad de resiliencia como especie y la utópica posibilidad de construir juntos un nuevo hogar, del griego “OIKOS”.

Figura 5 – “E2- C2+O2”, obra de Rosa Mármol Pérez



Fonte: acervo das autoras.

Es un proyecto artístico Eco-eficiente de carácter socio-ambiental en el que la acción artística actúa como nexo entre la sociedad y el medio ambiente para generar un eco-sistema creativo sostenible que funcione como catalizador de nuestro sistema económico, político y social y que parta de la siguiente ecuación: E-C2+O2. De esta ecuación depende un futuro ecosistémico. Debemos reconciliarnos con nuestro medio, reducir nuestras emisiones de CO2 y aumentar el O2 a la atmósfera gracias a la regeneración arbórea de nuestra naturaleza.

6. **"Ear here, oír la tierra"** (figura 6), obra de Laura Apolonio
(Materiales: Piedras, hierba, barro, paja.)

La obra es una alusión a la oreja como símbolo de la escucha. El título en inglés "*Ear here*" utiliza un efecto de reiteración de sonidos y significa "oír aquí" (escuchar el momento presente). La obra parte de un nicho encontrado en el suelo para recrear la silueta de una oreja gigante con una fila de piedras. La forma de la oreja recuerda también una espiral y un cordón umbilical. Es una invitación a sentarse, acurrucarse o tumbarse para escuchar la naturaleza, nuestro silencio interior, nuestro vínculo a la tierra y establecer un diálogo creativo con nuestras percepciones/emociones. La oreja es el primer órgano sensorial que se forma, desde las primeras semanas de gestación.

Figura 6 – "*Ear here, Oír la tierra*", obra de Laura Apolonio



Fonte: acervo das autoras.

Al escuchar conectamos con el mundo exterior desde lo más profundo de nuestro ser interior. La metodología es de tipo *site-specific*, intrínseca del *land art*, en la que las mismas piedras del lugar

vienen a configurar la pieza, invitando al espectador a vivir la obra como una experiencia, en ese mismo lugar concreto.

7. **“Tierra a la vista”** (Figura 7), obra de **Joao Wesley de Souza** (Brasil, Espírito Santo. Materiales: Piedras y tierra.)

La obra es una metáfora del descubrimiento de las tierras americanas por los navegantes portugueses y españoles. Más allá de la naturaleza iberoamericana del presente autor, que de algún modo refleja este tránsito y contacto entre estos dos mundos, el título “Tierra a la vista”, puede ser también entendido cómo la acción de mirar con atención lo que siempre ha estado ahí permite descubrir una nueva realidad. La tierra siempre ha estado ahí, sólo la hemos descubierto, quitando las piedras que la ocultaban.

Figura 7 – “Tierra a la vista”, obra de João Wesley



Fonte: acervo das autoras.

La mirada sobre lo que denominamos “tierra” no nos era permitida antes de esta intervención gestual y estética. La metodología utilizada en esta obra es fenomenológica, de consciencia y descubrimiento de la relevancia geográfica en lo cultural.

8. **“169 colores”** (Figura 8), obra de **Andreia Falqueto Lemos** (Brasil, Espírito Santo. Materiales: Materiales de deshecho encontrados e intervenidos.)

Figura 8 – “169 colores”, obra de Andreia Falqueto



Fonte: acervo das autoras.

El proyecto pretende realizar una transformación de materiales de basura en materiales estéticos, de forma tanto técnica cuanto subjetiva. Empezando por una recolección de materiales de restos de construcción encontrados en el parque, se les otorga un cambio de significado transformándolos en materiales artísticos para crear un mosaico natural. De esta forma se transforman los materiales de basura que vienen así a tener una nueva vida artística y estética. La obra nace de una metodología donde se observan aspectos de transubstanciación artística y ecológica.

9. **“Encuentro”** (Figura 9), obra de Lucia Marchesin (Materiales: piedras)

Figura 9 – “Encuentro”, obra de Lucia Marchesin



Fonte: acervo das autoras.

Es una forma simple, hecha de piedras, utilizando la técnica del “muro seco”, que lentamente avanza hacia la naturaleza, como una metáfora de la construcción humana que invade la tierra. El encuentro entre la naturaleza y la ciudad necesita encontrar un punto de equilibrio, necesario para la conservación del ambiente. El ser humano es el enlace entre estas dos realidades, el único capaz de encontrar una mediación equilibrada. La obra es de carácter efímero, es decir, que se deja que la naturaleza lentamente la reabsorbe. En el significado de la pieza se observan aspectos antropológicos de la significación de lo constructivo en el medio natural.

10. **“Punto de vista”** (Figura 10), obra de **Sandro Novaes** (Brazil, Espírito Santo. Materiales: Hilo y tejido blanco de algodón).

La obra consiste en hilo y tela blanca enrollados en los troncos de los árboles a una determinada altura, para que surja una línea inmaterial que se percibirá sólo cuando el observador se ubique en un

punto específico (marcado en el suelo). Es una reflexión sobre nuestro sistema perceptivo, a través de un juego entre lo que vemos y lo que nuestro cerebro nos hace pensar que estamos viendo.

Figura 10 – “Punto de vista”, obra de Sandro Novaez



Fonte: acervo das autoras.

La metodología utilizada por el artista es la de una invitación a celebrar una nueva naturaleza, ofreciendo la percepción de líneas y lenguajes que surgen imbricados en el bosque.

11. **“De camino”** (Figura 11), obra de Reyes González Vida.
(Material: Tres postes de señalización. Madera de pino tratada para exterior. 170cm x 55 cm cada uno.)

Esta obra, situada en un cruce de caminos, invita a reflexionar sobre la idea de tránsito y de elección. Tránsito como trayecto, como el recorrido que nos conecta con el paisaje que envuelve nuestro camino, pero también como recorrido interior, al que nos sometemos

mientras caminamos, con esos momentos de reflexión en los que encaramos nuestros barrancos interiores para decidir qué camino seguir en la vida.

Figura 11 – “De camino”, obra de Reyes González Vida



Fonte: acervo das autoras.

La metodología utilizada es procesual y metafórica. El recurso utilizado es el cambio de contexto y el paralelismo formal.

12. **“Amor a la naturaleza”** (Figura 12), obra de los Alumnos de 3º de primaria del Colegio Público Tierno Galván (Materiales: Piedras del lugar, hojas y ramas recolectadas por los niños.)

Figura 12 – “Amor a la naturaleza”, obra de los alumnos del C.P. Tierno Galván



Fonte: acervo das autoras.

La obra ha sido realizada por los alumnos de 3º de primaria, con los que hemos estado trabajando desde el año pasado. A través de diferentes sesiones, hemos visto con ellos la importancia de la conservación de nuestro entorno y la comprensión del arte contemporáneo, dos cosas muy importantes para el fomento de la creatividad, la imaginación y el desarrollo personal de los alumnos. Se hizo una lluvia de ideas junto con los alumnos para decidir una manera de expresar su amor a la naturaleza, teniendo como resultado un corazón delimitado por piedras, para que todos los vecinos puedan verlo. La metodología de esta obra es lúdica y simbólica: el juego creativo al aire libre busca aspectos simbólicos que caracterizan el referente natural.

13. **“Elogio al árbol nº1”** (Figura 12), obra de Fernanda García Gil. (Materiales: Materiales naturales e industriales, reciclados, buscados y coleccionados; pieza de hierro fundido, varillas de metal soldadas, bambú utilizado en la

construcción sostenible procedente de Colombia, raíz de limonero arrancado. Dimensiones: 265cm x 38cm diámetro en los extremos.).

Figura 13 – “Elogio al árbol nº1”, obra de Fernanda García Gil



Fonte: acervo das autoras.

El árbol como vigía del paisaje, oteador del horizonte, búsqueda del cielo, asentado en la tierra, resistente a lo atmosférico y mucho mas, complemento y referente de nuestra evolución de animales erguidos (de rastrear, oler a mirar a lo lejos), compañero, grupo, creador y buscador de mundos... creador de geometrías naturales posibles... , cobijo, casa, juego, alimento, atracción, diversidad... En la raíz del árbol comienza el cerebro y el corazón del mismo. La potencia del árbol es lo que hace que muchos caigamos en su gran influencia. La metodología aquí utilizada es de recepción y agrupamiento de elementos encontrados para buscar aspectos significantes de su conjunto, utilizando el emblema metafórico del árbol.

14. **“Morada provisional”** (Figura 13), obra de Cristina Soler Humanes (Material: spray especial no nocivo).

Figura 14 – “Morada provisional”, obra de Cristina Soler Humanes



Fonte: acervo das autoras.

La siguiente investigación analiza, desde un punto de vista artístico, documental, filosófico y antropológico, el concepto de hogar y la reflexión sobre nuestra vida, valores y relaciones que conforman nuestra identidad en dicho espacio. Este proyecto ofrece al espectador

la posibilidad de reencontrarse con uno mismo y reflexionar sobre las relaciones que mantenemos con estos lugares habitados en un pasado.

El hogar, tradicionalmente invisible, es el elemento estructural fundamental para cercar los espacios en los que se desarrolla nuestra cultura, nuestra personalidad, nuestras fortalezas, miedos e inseguridades. Por tanto, este proyecto plantea una aproximación al concepto de hogar, como componente esencial de toda dimensión espacial que, en este contexto, puede adquirir múltiples caracteres e interpretaciones.

15. **“De la naturaleza humana, paisaje transformado”**

(figura15), obra de **José Cirillo** en colaboración con la gente de La Zubia (Brazil, Espírito Santo. Materiales: memoria, tiempo, rocas y naturaleza).

Figura 15 – “De la naturaleza humana, paisaje transformado”, obra de José Cirillo



Fonte: acervo das autoras.

La propuesta artística quiere aproximar lugares y memorias del paisaje de Brasil y España, en concreto el Parque Nacional de Emas (Brasil) y los bordes del Parque Natural de La Zubia. Al recrear un paisaje similar, tendemos un puente estético y conceptual entre las dos tierras y unimos así recuerdos geológicos y humanos. En La Zubia serán los seres humanos los que van a construir las formas escultóricas, cada piedra será superpuesta a su propia memoria y forma. Juntas, construyen un edificio de unidades compartidas, y ensambladas por el esfuerzo unitario y colectivo, por el sudor de todos los

que reúnen las piedras, y también de las piedras que se dejan unir. Todos dejan de existir en unidad y pasan a apropiarse del espacio en su valor colectivo. Este trabajo es el resultado de una metodología experimental, comparativa y de trabajo colectivo donde se evidencian las similitudes estructurales significantes que yacen en la genealogía misma de los conceptos estéticos.

16. “**Bordes relacionales**” (Figura 16), obra de Jorge A. Reyes Osma.

Figura 16 – “Bordes relacionales”, obra de Jorge A. Reyes Osma



Fonte: acervo das autoras.

Esta obra performativa y comunitaria muestra cómo la red relacional que se crea en el “Mercado de la montaña”, un cruce de comunidades indígenas en Villacarmelo (Colombia), es en sí una obra de arte en vivo donde dialogan *in situ* diversas tensiones subjetivas. En el momento en el que lo privado y lo público se funden, la expresión artística adopta nuevas formas de comunicación simbólica que borra las fronteras entre estética y praxis política. Esta experiencia de arte relacional se llevó a cabo el 5 de mayo de 2018, en paralelo con el curso de Arte en Vivo que se producía contemporáneamente en

La Zubia. Con ambas acciones tendemos un puente virtual, conceptual y creativo, entre La Zubia y Latinoamérica, con el que superamos la dicotomía local/global y ponemos en evidencia la necesidad de implicación de todos los públicos en el arte contemporáneo y la exigencia de vivir el arte en el contexto de acciones sociales donde el aspecto relacional es el verdadero fomento artístico. La experiencia está documentada en el vídeo disponible en Youtube>Villacarmelo, Bordes Relacionales, Arte Público y Arte en vivo.

17. **“Mapa sonoro: La Zubia”** (Figura 17), obra de Juan Campomanes⁹⁵ (Materiales: 3 cajas de madera con reproductor de sonido)

95 <https://juancampomanesarte.wixsite.com/mapasonoro>.

Figura 17 – “Mapa Sonoro: La Zubia”, obra de Juan Campomanes



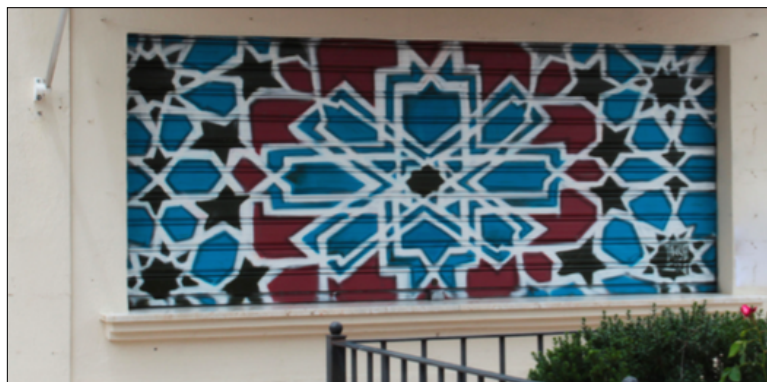
Fonte: acervo das autoras.

Se trata de una obra en construcción, un proyecto que se acaba de iniciar pero que puede tener una extensión indefinida, siempre creciente. La construcción de una cartografía sonora a través de la vida del propio pueblo y el Parque Natural, un mapa sonoro que integra su documentación sonora localizada en su lugar de captación correspondiente (a través de Google Maps) con los datos del momento en el que fue recogida; además, se propone una clasificación de esta documentación sonora en tres grupos según su naturaleza: sonidos urbanos (del

propio pueblo), sonidos naturales (del Parque Natural u otros entornos naturales cercanos) y sonidos en los bordes (a medio camino entre lo urbano y lo natural, una armonía de ambos). Esta obra utiliza una metodología experimental junto a la metodología de archivo.

18. **“El espejo”** (Figura 18), obra de Jordi del Pino (Materiales: pinturas de muralismo).

Figura 18 – “El espejo”, obra de Jordi del Pino



Fonte: acervo das autoras.

La obra representa una emulación del arte Nazarí realizada sobre la persiana del quiosco de prensa en el Parque de la encina, integrando en el paisaje urbano un reflejo de la procedencia artística y cultural de La Zubia, dando continuidad a la cenefa que se encuentra en su misma ubicación. La metodología utilizada es de referente histórico y de continuidad cultural, haciendo un atrevido paralelismo entre el arte nazarí y las prácticas grafiteras contemporáneas.

CONCLUSIONES

Una vez revisadas todas las obras y acciones artísticas realizadas en La Zubia, podemos concluir que las principales metodologías utilizadas han sido las siguientes:

1- Proceso experimental y rizomático: La vivencia y observación de la confluencia energética entre entorno físico y colectivo social de ciudadanos, la fricción entre artistas, lugar y espectadores genera la creación de obras artísticas que a su vez se transforman en estímulos conceptuales para la reflexión. El diálogo del artista con la sociedad y el entorno físico se entabla para generar cartografías relacionales de espacios, lugares y afluencia humana. Todo ello en una interrelación que no se genera por vías jerárquicas sino por reciprocidades, lo que da lugar a la creación genuina de nuevo modelos estructurales del conocimiento, con un enfoque productivo y experimental, según la teoría filosófica de Gilles Deleuze del rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1980).

2- Metodología performativa: En todas las acciones de arte en vivo, la metodología utilizada es la de la performance donde la creación artística se nutre de la participación del espectador y de la confluencia espontánea entre lugar, artista y público. El intercambio entre acción y lenguaje, la fenomenología social y cultural de la que vienen hablando numerosos autores, de Barthes a Guattari. Teje una estructura en la que el artista actúa para utilizarla, modificarla, romperla, desestabilizarla, en una acción performativa, un *happening* que involucra al espectador, en un juego creativo de multiplicidad de ideas y conciencias.

3- Metodología crítica: En el arte de acción y en el arte público, tiene un importante papel la crítica o hermenéutica realizada por el espectador. Entran así en juego las diversas mochilas culturales del público, desde el profesional artístico al público rural, cada uno aportando la riqueza de su punto de vista.

4- Archivo y documentación: La metodología de archivo viene a completar la acción artística, siendo parte del proceso creativo, documentando la genealogía de la obra y generando ecos que permanecen en el tiempo.

5- Proceso creativo: El proceso creativo es una macro-metodología que aúna todas las demás metodologías, amplifica la propuesta dejando la obra abierta y en continua evolución. Cada obra se gesta en un proceso creativo que en sí es como un motor que trasciende el producto final y se convierte en un estímulo para seguir creando y produciendo ideas y conceptos.

Todas estas acciones artísticas de arte contemporáneo en el pueblo de La Zubia han generado una convivencia prolífica en ideas, creatividad y sociabilidad. Esto nos demuestra una vez más la importancia de descentralizar los circuitos culturales y que el arte contemporáneo en el medio rural produce una experiencia doblemente enriquecedora, tanto para la vida social del pueblo como para la creación artística.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. **Topocritique:** l'art contemporain et l'investigation géographique. En *GNS*, Catalogue exposition, 5 de junio-7 de septiembre 2003. París: Palais de Tokyo, Editions Cercle d'Art, 2003. p. 9-40.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional.** Argentina: Editorial Adriana Hidalgo, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil mesetas.** Valencia: Editorial Pre-Textos, 1980.

FARINELLI, Franco. **I segni del mondo.** Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna. Italia: Academia Universa Press, 2009.

KRAUSS, Rosalind. **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid: Alianza forma, 2015.

LEFEBVRE, Henri. **La producción del espacio**. Madrid: Entrelíneas, 2013.

MADERUELO, Javier. **Paisaje y arte**. Madrid: Abada Editores, 2007.

MARCHÁN FIZ, Simón. **Del arte objetual al arte de concepto**. Madrid: Akal, Arte y Estética, 2012.

Piatan Lube, il est interdit d'interdire

José Cirillo

Este capítulo pretende discutir como alguns modos de aproximação das práticas estéticas sociais, em especial as colaborativas, são como estratégias de revitalização da arte contemporânea e uma quimera na abordagem colaborativa do espectador, mas que, no seu cerne, sofrem com conflitos internos e antagônicos entre a vontade e a vaidade subjetiva do artista e a necessidade do não artista ser entendido efetivamente como parte colaborativa da autoria dessas obras. Para tal, partimos de algumas reflexões sobre o movimento estudantil na Paris de 1968, quando as bases ativistas dos movimentos sociais contemporâneos, em especial as práticas artivistas (GUASCH, 2002) no ecossistema urbano, se instauram como uma espécie de modelo de resistência aos sistemas hegemônicos de poder. A partir da análise de alguns slogans da época, tentamos evidenciar três grandes contradições que verificamos nas práticas coletivas no âmbito dos logradouros

públicos e que são tidas como colaborativas ou interativas de forte caráter ativista e social.

A seguir, partindo da prática artística de Piatan Lube, um jovem artista capixaba, buscamos evidenciar como esses fantasmas das práticas coletivas assombram os percursos geradores e os possíveis desdobramentos coletivos de suas obras. Para tal, tomamos a análise de duas obras específicas, nas quais pode ser verificado o que aqui definimos como fantasmas que assombram os artistas na prática efetiva de projetos compartilhados com comunidades, evidenciando como eles o assombram (no projeto *Araçá-Oca*) ou como o processo criativo da obra é tomado pela dimensão coletiva que a soluciona, desmontando a figura autoral modernista e instaurando efetivamente a coerência interna do projeto pelo coletivo (obra *Entre Saudade e Guerrilhas/Renascente*). Esperamos evidenciar ao final deste texto não apenas os conceitos desses fantasmas, mas, sobretudo, apontar como esse jovem artista capixaba, ativista e autodenominado “escultor social” vai operar essas contradições que assolam a mente criadora e a sua prática artística ou em que condições ele incorpora em si o outro não artista autor colaborativo.

Assim, buscamos analisar as dimensões e contradições internas das práticas estético-sociais coletivas, a partir de um estudo de caso. Denominamos esses conflitos de fantasmas que assolam os processos criativos coletivos, ou colaborativos, e apontamos três deles: o fantasma da ficção como realidade; o fantasma do autor externo; e, consequentemente, o fantasma da ausência de coerência interna do projeto.

HABITANDO BORDAS E CRIANDO FICÇÕES SOBRE O REAL

Pensar uma atividade artística sem hierarquias, ou edificada sobre um particularismo sem privilégios parece nos conduzir a uma modalidade de utopia que a contemporaneidade dissimula na forma de inclusão das diferenças, o que nos parece ser guias de uma sociedade dita pós-moderna. Edificam-se os espaços do vivido como mais uma ficção sobre o real.

O pós-modernismo, que tende tanto para o antielitismo como para o antiuniversalismo, vive assim uma certa tensão entre seus valores políticos e filosóficos. Ele procura resolver isso ignorando o universalismo e voltando para um tipo de particularismo pré-moderno, mas agora para um particularismo sem privilégio, o que equivale a dizer para uma diferença sem hierarquia. (EAGLETON, 1998, p.111-112)

A presente universalização do não universal, ou ainda um elitismo de outro modo — estruturando nas sombras da atualidade e disfarçado de igualdade —, está corroendo suas estruturas expostas e fragilizando o pensamento edificante e a superação real dos valores modernos de sociedade e de cultura. Na esteira conceitual apontada por Eagleton (1998), os conflitos da arte contemporânea parecem buscar nas práticas de matriz coletiva uma tentativa para se descolar de uma matriz individual e elitizada que sempre parece estar assombrando a humanidade. Voltamo-nos cada vez mais para os discursos das diferenças e das minorias à medida que, sorrateiramente, vamos construindo outros muros que segregam, outros novos limites tão elitistas e repletos de novos velhos privilégios para novos privilegiados.

A arte pública, se pensarmos no ecossistema urbano, se desenha numa tentativa, pelo menos intencional, de recolocar alguns esses valores em dimensões relacionais menos elitistas e menos universais da arte, considerando as diferenças entre os lugares, as pessoas e os tempos — não descartados aqui os excessos da especialidade, da temporalidade e das individualidades, tão bem apontadas por Marc Augé (2005), que se constituem como característica de uma espécie de ambiente paralelo sobre o qual vivemos e no qual se edificam outros modos de viver e pertencer aos espaços. Assim, na contemporaneidade se faz necessária a retomada de uma existência mais relacional dos sujeitos entre si e na dimensão do coletivo; talvez nessa necessidade se ancore a emergência das reflexões sobre a arte pública e em seu papel acionador de pertencimentos coletivizados. Para Siah Armajani (ARMAJANI,

2018), em seu manifesto sobre arte pública (1999), a arte pública se difere de outras modalidades escultóricas que habitam os espaços coletivos das cidades, não por seu logradouro público, seu material ou seu modo de existir como equipamento urbano no casco histórico ou moderno das cidades, mas por uma característica que antecede o próprio instalar do objeto ou o existir do artista: sua capacidade de acionar ou de devolver ao artista a sua dimensão cidadã, ao mesmo tempo que entende o não artista como fundamental no processo de movimentação simbólica e sensível da obra no ecossistema urbano.

Essa posição é defendida também por Abreu (2001), que atribui à arte pública uma franca declaração ativista contra o hermetismo em que se meteram as artes visuais ao longo do século XX, em especial a partir dos anos de 1970, quando esta se fechou hermeticamente no pequeno ciclo dos iniciados guiados por críticos de arte-curandeiros que, como um xamã, faziam a mediação entre o iluminado artista e seu ignorante público — aliás, papel este assumido a partir dos anos de 1980 pelo curador. Assim, para Armajani (1999) e Abreu (2001), a arte pública reflete e possibilita o retorno da arte socialmente engajada e do artista ao seu papel como sujeito inserido num contexto coletivo da cidade — ao mesmo tempo que a arremessa contra um muro invisível que demarca o engajamento social na esfera pública da arte. Esta parece efetivamente estar se voltando para práticas estéticas que despertem a atenção para procedimentos sinestésicos articulados com os conflitos da sociedade e das cidades na esfera pública da contemporaneidade.

É o desenho do papel político e ativista da arte, em especial aquela que ocupa as ruas e os espaços da cidade e constituem as paisagens urbanas em seu complexo ecossistema. Vale destacar que esse direcionamento não é novo, e que mesmo nas vanguardas históricas via-se, de modo geral, uma produção pretensamente voltada para as questões que envolviam uma cultura de conflitos políticos, econômicos, culturais e sociais que assolavam o mundo preso em um tempo entre as duas Grandes Guerras. Mas também vale atentar que esses parâmetros estavam pautados na crise daquelas culturas tidas como

hegemônicas e norteadoras (numa visão colonialista do hemisfério Norte) dos parâmetros culturais mundiais, seja por imposição, seja por imitação.

Esse foco centralizado que parece se diluir, ou ao menos se disfarçar de democracia na atualidade, pode resultar em experiências fora dos centros, nas chamadas “periferias” — as quais preferimos chamar de **bordas** —, que efetivamente parecem mais próximas de dilemas sociais e da ideia de culturas apagadas. Estar na borda é estar no limite entre dois lugares, entre dois tempos, entre dois estados de ser. O conceito de borda aqui utilizado desconsidera a oposição imposta entre centro e seus limites. A borda é um lugar de tensões, revisões e, principalmente, de inventividade e de criação; automaticamente, se torna um lugar de inovação.

Assim, a borda é o lugar da expansão e não da exclusão. Mas, claramente, a história da humanidade parece ser mais a história da centralização do poder, que precisa apagar os lugares de conflito edificante. Daí o conceito que repudiamos de periferia, pois, como tal, esse termo carrega em si o lugar para onde foi banido o que a cidade não quer em seu centro, e que também não pretende incluir. Ou ainda, esse conceito de periferia espelha e promove a ideia de apagamento das diferenças, ou do diferente.

Falamos em apagamentos e não em invisibilidades. Invisível é aquilo que existe, mas ninguém vê. Apagamento é um ato intencional de quem domina os meios de circulação e que, intencionalmente, opta por não dar visibilidade ao que ocorre ou ao que lhe ameaça o poder. A ideia de uma cultura hegemônica de apagamentos, ou de uma arte hegemônica de apagamentos, conduziu a modernidade como uma utopia globalizante, mas que agora cede lugar, gradativamente, à percepção de outros modos de fazer, em especial, outros modos de fazer-viver arte, ou processos estéticos coletivos que colocam em xeque os sistemas herméticos que ainda insistem em dominar o campo artístico, em especial nas instituições demarcadoras de “valores” do campo, aquelas que emolduram o que é tido como arte no sistema.

As práticas criativas compartilhadas, aparentemente novas, estão em grande parte voltadas para estéticas coletivas (colaborativas, relacionais ou participativas), que têm como foco um certo papel social da arte, embora poucas efetivamente têm seu foco nas demandas sociais de fato — aqui vale lembrar que, por questões de suas características culturais, nos parece que a arte latino-americana, embora institucionalmente apagada por interesses de eixo do sistema de poder geograficamente centrados em uma ideia de norte dominador e de um sul colonizado, tenha articulado isto já há um certo tempo.

Porém, vale lembrar também que em termos cosmológicos, a própria ideia de norte e sul está pautada num posicionamento do planeta no universo que não encontra hierarquia entre acima ou abaixo, pois a dinâmica rizomática do cosmos não demarca esses pontos cardeais com os quais trabalhamos. Essa ordem geográfica interna ao planeta que ocupamos estabelece um acima (Norte) e um abaixo (Sul) que no universo não têm relevância alguma, ou mesmo qualquer tipo de significado. Portanto, estamos em um sistema de verdades geográficas, políticas e culturais artificialmente construídas e que estabelecem relações de poder pautados em uma geografia quimérica. Vivemos ficções como realidade. Essas ficções tidas e confundidas como realidade parecem ter sua percepção a florada e, automaticamente, nos levando a reestruturar o pensamento sobre práticas vivenciais que nos levam, no campo da arte, a pensar em estéticas voltadas ou relacionadas ao social ou pautadas em enfrentamentos das práticas sociais correntes em sua existência espacial e organizacional no ambiente demarcado, e ocupado geopoliticamente, entendido como um espaço vivido afetivamente pelos sujeitos e pelas coisas.

É interessante observar que as primeiras representações gráficas formais de uma espacialidade planetária, os Mapas T-O, na Idade Média⁹⁶, não estabeleciam uma hierarquia forte entre as partes do mundo conhecido: Europa, África e Ásia (mundo conhecido naquele

96 Mais informações podem ser obtidas em Crosby (1996).

contexto geopolítico) se instauram com a mesma forma e peso gráfico, porém pautados em uma ideologia espacial fortemente demarcada por uma vivência espiritual desenhada pelo cristianismo que via em Jerusalém (Ásia) o ponto irradiador do mundo (Jardim do Éden), mas que entendia as demais espacialidades como demarcadas por marcadores geográficos de forte caráter simbólico e econômico que construíam os espaços de circulação e de comércio. Assim, a prática de circulação espacial se estruturava numa estética rudimentar, mas aparentemente pouco hierárquica, o que nos leva a pensar em um certo alinhamento das diferentes sociedades entendidas como existentes naquele momento. Entretanto, não podemos tratar isso como uma prática social não pautada na hegemonia de uma sociedade sobre outra, apenas nos intriga que o imaginário daquele momento parecia não pontuar uma estética dominante ou uma cultura relacionalmente dominada, mas sim de um mundo (vivido) compreendido a partir de pontos referenciais: o Mediterrâneo, o Nilo e outros rios que desenhavam a geografia compreendida e separavam Jerusalém da Europa e da África, mas que também os unia — conceitos muito distantes de como concebemos os nossos limites geopolíticos e culturais atuais. Na verdade, nos parece um pouco indevido falar em “contexto social” naquele momento, pois a lógica social, religiosa e geopolítica era outra muito distante desse universo judaico-cristão midiaticizado que move a vida cotidiana contemporânea. Portanto, apenas podemos rabiscar ficções sobre os modos de organização daquele momento histórico-social, mesmo que pautados em documentos históricos — mas não podemos negar que a história tem se mostrado como o fato narrado pela ótica do vencedor. Só muito recentemente temos visto tentativas de revisão histórica que prometem colocar algum tipo de luz nos apagamentos edificados ao longo da nossa história sociocultural, o que talvez seja uma nova ficção a mover o futuro da humanidade e, consequentemente, das artes.

Assim, mesmo do ponto de vista crítico, criamos uma ficção do passado para mover o presente e construir o futuro — uma outra ficção possível. Essas ficções parecem mover o processo criativo de

artistas e não artistas que se colocam no embate estético e prático das artes nesses tempos de certa preocupação social. Sujeitos das práticas coletivas e colaborativas na arte contemporânea.

Nesse sentido, a ficção tomada como realidade vai ser o primeiro fantasma que assombra todos e, de forma especial, age sobre as práticas coletivizadas nas artes, que parecem transcender o próprio fazer artístico destinado ao ambiente coletivo no ecossistema urbano, estendendo-se a diversos outros fazeres sociais e práticas estéticas compartilhadas.

O FANTASMA DA FICÇÃO COMO REALIDADE

Para Claire Bishop (2008), o panorama que envolve as chamadas práticas estéticas relacionadas com o social, em especial aquelas que, diferentemente das práticas relacionais, tem seu foco centrado em demandas sociais e em enfrentamentos estéticos em grupos sociais. Isso parece ocorrer, geralmente, em espaços urbanos de borda, evidenciado que as práticas socialmente colaborativas

[...] formam a princípio o que temos de *avant-garde* nos dias de hoje: artistas que usam situações sociais para produzir projetos desmaterializados, antimercadológicos, e politicamente engajados, que levam adiante o utópico apelo modernista de mesclar a arte à vida. (BISHOP, 2008, p.147)

Ora, podemos pensar que essa desmaterialização é utópica e ficcional, ou ainda, podemos nos perguntar: como habitar afetivamente numa sociedade cada vez mais mercantilizada, como evitar o mercado? Na sequência das reflexões da autora, podemos pensar sobre uma certa dualidade investida sobre os artistas que enveredam nesse campo contemporâneo da arte, numa perspectiva coletivizada e participativa.

Esses artistas enfrentam, de um lado, uma desconfiança institucional nessa interface colaborativa, dada a uma certa marginalidade

associada a essas produções (pelo próprio mercado e o sistema das artes); de outro, encaram aproximações demasiadamente romantizadas e ficcionais, pelas quais veem a ação coletiva como uma estratégia de resistência, uma última fronteira aos determinismos universalistas hegemônicos de uma cultura global dominante (ou que se diz como tal) e de práticas mercantilistas, às quais a arte está submetida. Essa cruzada de artistas, em suas práticas coletivas colaborativas, se coloca como uma quixotesca luta contra moinhos de vento da contemporaneidade. Estabelece-se de modo utópico e leva o artista a criar para si uma imagem de facilitador/interventor na estrutura social e estética, disfarçando sua existência autoral e que pode ser a sua chave de entrada no sistema ao qual aparentemente critica. Cria-se uma realidade ficcional que é assombrada pela sua própria ficcionalidade. Esse fantasma da ficção como realidade é uma perspectiva de permanência romântica, e que acompanha a humanidade.

Digo romantismo por ser uma ideia que, em si, parte de uma utópica possibilidade de transformação do mundo pela arte, que assola o meio desde os ideais revolucionários das vanguardas históricas e segue-se nas práticas ativistas contemporâneas. Os avanços tecnológicos ou ainda os discursos contemporâneos sobre igualdade social têm sido construídos sobre pressupostos teóricos também generalizantes e que partem de concepções hegemônicas — talvez mudando ligeiramente o que é o centro irradiador da nova ideologia globalmente generalizante e universalizante que criam novas “periferias” e continuam revelando processos coloniais numa sobremodernidade também generalizante e excessivamente particularizada a ponto de padronizar o afastamento crítico da percepção coletiva social.

O ponto de emergência dessa vontade social de resistir ao sistema contemporâneo parece ter ganhado forças nos movimentos de insurgência contra o sistema de poder na segunda metade do século XX, e que vai provocar o fim do processo colonialista renascentista que prevaleceu até o início dos anos de 1970 em diversos países (colônias portuguesas, espanholas, francesas, inglesas, etc.), em especial no continente africano. Algo que parece substanciar os ideais pretensamente

revolucionários da Paris de 1968, quando a Escola de Belas Artes é tomada por artistas que iniciam um processo de panfletagem de slogans que revelam uma intencionalidade poética para crítica e transformação social. Fato que Bishop (2012) parece ilustrar bem ao escolher um desses slogans para abrir um capítulo de seu livro “Artificial Hells”. Nessa ilustração, Bishop traz um cartaz do Atelier Populaire⁹⁷, de 1968: a conjugação dos verbos “participar” e “beneficiar”. Seu conteúdo visual e sintático indica uma atitude político-conceitual que sintetiza a proposta de transformação social em curso naquele momento histórico nas ruas de Paris, e que nos parece ser o horizonte do provável na arte colaborativa. Traduzindo, o texto gráfico-visual permite ler: *eu participo, tu participas, ele/ela participa, nós participamos, vós participais; eles se beneficiam*. Percebe-se, claramente, que há uma crítica de articulação coletiva que questiona o destino dos esforços coletivos: cada um faz parte, mas o lucro é de terceiros, “eles se beneficiam”.

Ou seja, se a sociedade e seus valores são uma construção social e coletiva (a grande utopia do Estado do Bem-Estar Social, promulgado a partir do fim da Segunda Grande Guerra), a ação de cada sujeito deveria implicar o benefício de todos, velados pelo Estado. Entretanto, a ação cotidiana (o verbo conjugado, a ação do corpo social) grita o inverso, ou, ao menos, adverte para uma contradição interna no ideal republicano. No cartaz em questão, mais que a imagem, os signos verbais revelam uma intencionalidade transformadora e uma tendência poética para o coletivo e explicita uma crítica do *modus operandi* socialmente instaurado com o capitalismo. A conjugação do verbo “participar” segue regular em todos os pronomes pessoais do singular e nos dois iniciais do plural, porém é interrompida na terceira pessoa do plural, quando o verbo “participar” é alterado para a ideia expressa nos verbos “beneficiar”, “ganhar” ou “lucrar”. O benefício da participação de todos é o lucro de terceiros (*Ils profitent*). Todos fazem, poucos se beneficiam. O que politicamente parecia indicar a

97 Imagem disponível em: <http://collections.vam.ac.uk>

relevância da junção de forças individuais para que o efetivo social se beneficiasse com as ações em curso naquele momento, transcende a materialidade do discurso perceptível e engaja-se no embate político-social. O jogo semiótico se estabelece. O resultado da ação de cada só se conclui na dimensão do outro coletivo. Eu e os outros não como uma dicotomia moderna, mas como faces complementares de um mesmo jogo no qual todos (nós) deveriam se beneficiar.

Instaura-se aí (na revolucionária Paris de 1968) a utopia que tornava, já naquele momento, a ficção em realidade — o que norteará as décadas seguintes e toda uma cadeia de movimentos de ruptura no mundo pós-1968. Mas essa onda crítico-social transformadora tinha uma incoerência interna que jocosamente foi tomada por Jean Yanne, um ator e humorista francês, em um possível programa de rádio na primavera de 1968. Essa referência é importante na reflexão sobre a ficção tomada como realidade, ou apropriada para ser realidade.

Ao refletir sobre outros slogans desse mesmo momento, estampados (ficcionalmente) nos muros e posteriormente usados como ícones verbais da fala de jovens revolucionários em todo o mundo, destacamos outro célebre slogan, nosso título: *Il est interdit d'interdire!*⁹⁸ A proibição proíbe a proibição.

98 “Il est interdit d’interdire”, frase atribuída ao movimento de 1968, é comumente entendida como um dos grafites que desenharam esse momento de utopias sociais nos jovens parisienses. Foi uma expressão jocosa de um humorista em uma possível transmissão radiofônica na época, sem comprovação de sua emissão. Porém, arquivos evidenciam essa frase na boca de um líder estudantil, ao se referir a uma possível proibição das manifestações. Não há, portanto, evidências documentais de que esse grafite esteja entre os grafites dos muros naquele momento. Mas é interessante destacar que ele vai se tornar um ícone grafitacional do período, sem a certeza de que de fato ocupou os muros. Uma ficção que desenhou o futuro. Fonte: entrevista de Jean Yanne (1985, disponível em <https://www.dailymotion.com/video/x4vny0>); Baggett, Justin L., “L’héritage” is in the Streets: The text, images and legacy of May 1968. Honors Theses. Paper 271. (12-2014).

O tom duro e imperativo do discurso ativista se estrutura numa gramática dos que detêm o poder: é proibido proibir! Contradição interna apontada na crítica jocosa do humorista, mas tomada pela liderança estudantil daquele maio de 1968 como uma forma de repúdio à possível proibição das manifestações que tomaram as ruas da capital francesa. No calor do momento, no rompanete da luta, a contradição dos que lutavam contra os imperativos verbos que vetam, tão desejados e utilizados pelo poder instaurado. Agora desejado pelo poder que quer se instaurar. Como se esta não fosse também uma dose do mesmo veneno que envenena o poder instaurado e a sua contestação. O mesmo remédio feito tomado do verme para matar o verme e alimentar o novo velho verme do poder.

Assim, tomamos essas manifestações nas ruas da capital francesa para evidenciar como que, independentemente do cenário específico das práticas artísticas, nas práticas coletivas nos alimentamos da ficção e a tomamos como real. Nessa esteira, se instaura grande parte das práticas estéticas coletivas que veem o outro, o não artista, como o elemento fundamental e acionador da obra, mas não efetivamente como um autor externo, um outro-fazedor instaurado. Um discurso construído sobre a ficção do real que edifica a falácia da aceitação desse autor externo, do colaborador, para a destituição do ego do artista. O autor ainda não morreu. Paira assim, sobre as práticas coletivas e colaborativas nas cidades, o segundo fantasma: o da autoria, que, com o jogo ficcional, vai fragilizar a coerência interna do projeto poético dessas intervenções coletivas.

JE ME SUIS FAIT MAL — ONDE SE INSTAURA O EU E O OUTRO?

É do ponto semântico que se desenham os dois slogans anteriores, utilizados pela coletividade da juventude ativista francesa de 1968 e que ainda são emblemáticos da revolução social. Partem deles, aparentemente, as reflexões apontadas neste texto e que nos direcionam ao nosso segundo fantasma que assombra as práticas coletivas nas artes, em especial nas práticas colaborativas no âmbito da arte pública.

Perguntamos a nós mesmos para poder continuar essa reflexão: em que medida as práticas coletivas em espaços urbanos, em curso na arte contemporânea, efetivamente conjugam essa terceira pessoa do plural (eles) — em detrimento da segunda pessoa do plural (nós)? Ou, ainda, como a síntese da conjugação de saberes e fazeres sociais, políticos, econômicos e estéticos (para nomear alguns) são incorporados, “romanticamente” por muitos artistas que se aventuram por esse campo colaborativo das artes coletivas? Essas incorporações se sustentam ao longo do processo de criação da obra, e principalmente, no âmbito de sua circulação? Como a questão da autoria (externa) é processada no interior do projeto poético de artistas que se dispõem a serem facilitadores nesses processos sociais e coletivos? Quando efetivamente ela, a autoria, é compartilhada para além do fazer do objeto em processo? Em que dimensão essas práticas sociais coletivas no espaço urbano se diferenciam de experiências participativas quando nos referimos ao lugar do outro? Como o slogan/grafite *Ils profitent* — para tomar para nós um pouco do diálogo com o grupo do *Atelier Populaire* — se estabelece nessas obras ditas colaborativas?

Aparentemente, a ficção romantizada da autoria compartilhada e dos benefícios da obra também compartilhados é tomada como referente de contradição interna no projeto poético da obra, à medida a realidade subjetividade do ego artístico escancara para si o *Je me suit fait mal* quando este perde o controle da obra e de seu devir. Como “eu”, o ego artista, se machuca ao compartilhar um projeto poético e ter que se desgarrar do seu caráter privado, tão caro à vaidade capitalista da propriedade privada. Tem como se libertar dessa posse?

Ao pensar nessas dúvidas que assombram as noites silenciosas da mente criadora, no recolhimento de seus mais íntimos pensamentos e devaneios criadores, buscamos possibilidades e retratarmos angústias de mentes do artista em seu angustiante processo criativo. Trabalha-se aqui na pluralidade de cada caso, nas recorrências possíveis que apontam pontos de convergência, mas não se constituem como verdades absolutas — mesmo porque essas ruíram como

torres imperialistas universalizantes, estrategicamente fragilizadas em sua estrutura, derrubadas e em cuja poeira, enterraram-se as verdades contemporâneas da hegemonia e dos sistemas totalizantes que, embora agonizantes, tentam retomar, inutilmente, retomar o lugar que não mais lhes pertence. Entretanto, a angústia também desses anos de pandemia parece estar evidenciada, totalitarismos velados, retrocessos conceituais tomados de uma romantizada democracia que está a nos vestir da burca epistemológica em que se escondiam os totalitarismos extremistas, e que agora estão se tornando ainda mais evidentes, como as doces (e amargas) contradições humanas da contemporaneidade.

Assim, a análise específica desse fantasma da autoria será analisada a partir de alguns aspectos e documentos do projeto estético da obra *Araça-Oca* (2014-2020), de Piatan Lube. As obras desse jovem artista capixaba⁹⁹ têm sido referenciais nos compartilhamentos reflexivos sobre o lugar do artista e das práticas de arte que buscam uma mediação com o social e, consequentemente, o político em tempos discursos de descentralização da autoria, de fragmentação dos discursos e mesmo de autonomia das artes.

A partir das considerações iniciais sobre os documentos de processo da obra, e do diálogo com a mente criadora do artista no ato de seus registros, podemos inferir que os três fantasmas parecem pairar sobre sua produção artística tida como colaborativa. Em *Araçá-Oca*, vamos nos dedicar a discutir como os dois primeiros se instauram: o fantasma da ficção como realidade e o fantasma do autor externo

99 Piatan Lube Moreira é artista plástico, doutorando em Artes na UFBA e mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Espírito Santo (2016). É pesquisador e articulador comunitário, com projetos e práticas artísticas e ativistas. Artista socialmente engajado e multidisciplinar, nascido em Minas Gerais, no ninho poético do barroco mineiro. Segundo o artista, seu olfato se acostumou aos perfumes do tempo, cheiros de cera de abelha derretida, pigmentos em pó mágicos que viravam homens e plantas, elementos que fazem parte de sua produção artística.

que desmonta a ideia de um projeto autógrafo e reconfigura a noção de autoria nas obras colaborativas, bem como em seus desdobramentos. Esses dois fantasmas são estruturantes e, juntos, vão estruturar o outro fantasma, a ausência de coerência interna do projeto, o qual será tratado em outra obra desse jovem artista.

Como trabalhado anteriormente, as práticas artísticas socialmente instauradas parecem padecer de uma espécie de realidade ficcional na qual o artista acredita estar efetivamente construindo uma proposta coletiva que reflita mais os anseios compartilhados do público que as angústias internas do artista como poeta da forma. Vamos dialogar com o conceito desenvolvido ao longo das reflexões sobre o revolucionário slogan parisiense de 1968: *Je participe, tu participes, Il participe, nous participons, vous participez, ils profitent!* Essa perspectiva em que cada um participa e todos ganham ecoa a mordida interna de um conflito intrapessoal no qual fica a angústia da antagonia entre a vaidade subjetiva do mito criador e a vontade utópica da participação coletiva. No caso de *Araçá-Oca*, como esse outro se instaura? Como se estruturam os diálogos internos do artista consigo mesmo ao longo do processo criativo? Nesse discurso interno, há espaço efetivo para o autor externo necessário no projeto da obra? Quem é o beneficiário?

Aqui, parte-se do princípio de que uma obra de arte de caráter colaborativo implica despir-se de concepções prévias e autógrafas do que sejam as relações arte e vida; artista e transeunte; autor e leitor; e, sobretudo, faz-se necessária uma revisão da própria memória do conceito normativo de artista e de sua noção de compartilhamento efetivo no corpo social. Mas essa não é, certamente, uma tarefa simples, nem mesmo fácil aos que se propõem a ela. Rotineiramente, cai-se em armadilhas que a mente do artista prepara, ao longo do ato criador dessas obras coletivas, o que parece estar condicionado pelas noções tradicionais de arte e pela lógica cartesiana das relações afetivas e autorais a que o mundo da arte está acostumado.

Para tentar discutir um pouco sobre tais conflitos que assombram o fazer coletivo na arte pública, tomamos aqui, em um estudo de caso, algumas evidências enunciativas expressas no processo criador da proposta intervencionista *Araçá-Oca* (2014/2020), um projeto de residência artística na comunidade tradicional de Araçatiba (Viana, ES), uma comunidade de matriz híbrida entre as culturas negra, indígena e cristã¹⁰⁰. Foi nesse cenário social e cultural da comunidade tradicional que *Araçá-Oca* tentou se instaurar a partir de julho de 2014. Entretanto, a obra não se efetivou como pensada, desaparecendo totalmente da paisagem da comunidade¹⁰¹. A sua falência como intervenção resultou, em parte, dos conflitos do artista com a noção de compartilhamento autoral do projeto.

Araçá-Oca, de Piatan Lube, nasceu como uma proposta de trabalho colaborativo com (ou em) uma comunidade tradicional, em um quilombo urbano na Região Metropolitana da Grande Vitória, no Espírito Santo, no município de Viana. Consistia conceitualmente na criação de um espaço de mediações entre as ideias de paisagem e memória do artista com a memória coletiva da comunidade, interagindo matrizes indígenas e africanas com as matrizes italianas de Lube — cruzamento de etnias que constituem a cultura capixaba. Com a comunidade, propunha-se construir um espaço urbano de convívio coletivo, uma espécie de anfiteatro e sala construídos com plantas de araçá (pequena goiabeira selvagem que originou o nome da comunidade), formando um tipo de bioconstrução, segundo o

100 Araçatiba tem sua origem em uma fazenda dos jesuítas no Espírito Santo, criada em cerca de 1704, quando das obras iniciais da Igreja de N. Sa. d'Ajuda. No espólio do jesuítas — inventariado no final do século XVIII —, constam, além de todos os demais bens, cerca de 800 negros escravizados. É desse contingente que deriva o grupo de negros que, no final do século seguinte, formou a comunidade de Araçatiba, que permanece como um quilombo urbano na periferia da Região Metropolitana de Vitória.

101 Em 2020, o artista conseguiu iniciar o processo de *Araçá-Oca*, mas na sede do Município de Viana. Longe da comunidade na qual foi pensada inicialmente.

artista; esses espaços de arquitetura natural exigiriam alguns anos de cuidados e podas para se constituírem efetivamente como objeto na paisagem da comunidade, exigindo entrega de Lube e da comunidade para sua efetivação. Assim, a proposta originou-se de imersões de Lube na comunidade e do diálogo com os desejos coletivos (dele e da comunidade).

Esse enfrentamento coletivo exigiu que todos se colocassem como agentes determinantes dos destinos da proposta, passando por uma descaracterização, consequentemente, do lugar autoral do artista. Instaurou-se aí um dos fantasmas das práticas colaborativas em Lube, com o qual o artista teve que conviver: o problema da autoria compartilhada, o conceito autógrafo da proposta. Acompanhamos o processo de criação da intervenção, assim como os conflitos colocados em Lube a partir da verificação disso — da sua não autonomia sobre a intervenção inicialmente proposta por ele, sua dependência demasiada do tempo e do processo do outro na comunidade. Seguimos suas marcas processuais até onde ele conseguiu se constituir e verificar-se como autor que não queria abrir mão da sua autonomia como artista criador, mesmo que seu discurso externo apontasse isso — o que evidencia o fantasma da ficção tomada como realidade, já discutida neste texto. A impossibilidade de perceber que essa sua autonomia (com a qual estava acostumado) estava fraturada vai ser o estopim para que a obra não tenha se materializado na comunidade após alguns anos de tentativa.

A proposta de Lube, até então, ficcionalmente portadora de forte discurso coletivo e colaborativo, enfrentou um embate com uma estrutura social edificada em torno de uma cultura tradicional, de uma comunidade de resistência e fortemente estruturada numa perspectiva social e organizacional predominantemente coletiva e centrada numa matriz matriarcal de base africana e na prática efetiva de uma memória coletiva — a qual já enfrenta sua dualidade existencial: sua matriz africana e sua outra dimensão católica. Nesse cenário apresentado, uma crise foi instaurada na identidade do artista exposta a uma

proposição conjunta em uma comunidade tradicional que não reconhece identidades individualmente instituídas, e na qual a rede de afetos está estabelecida sobre uma matriz predominantemente coletiva.

Nessa comunidade pode-se perceber em estado nascente e vivo que medeia passado e presente para além do tempo dos seus viventes, processo ao qual Maurice Halbwachs (1990) considera como memória coletiva e que, segundo o autor, mantém do passado o que ainda está vivo, ou que é capaz de viver na consciência do grupo; esse grupo mantém seu passado como sendo uma experiência recém-vivida pelos sujeitos do aqui e do agora (CIRILLO, 2017). Destitui-se o conceito de eu-individual e institui-se o de alteridade.

Essa reflexão é importante para se compreender como Lube vai deparar-se com um fato novo na sua relação com as comunidades nas quais se predispõe a mediar intervenções urbanas de base colaborativa: ele é assombrado pela necessidade de despir-se de si e buscar encontrar pontos de mediação possíveis nesse novo contexto colaborativo em curso; necessidade primordial no projeto poético de ações compartilhadas efetivamente no campo coletivo das relações sociais. Um fantasma que não conhecia e para o qual não estava preparado para o embate estabelecido.

Se pensarmos em termos mais funcionais, vamos encontrar algumas respostas para explicar por que essa ação estética resultou em uma intervenção temporária que não correspondeu ao que esperava o projeto de Lube. Até 2020, ainda restavam, nos quintais da comunidade, algumas das 2 mil mudas de arazás, agora árvores, que se destinavam ao projeto inicial. A grande maioria delas morreu ao longo da espera por um destino na comunidade, e as que sobreviveram tiveram seus destinos determinados por aqueles que inicialmente eram seus cuidadores. Podemos dizer que a comunidade e o seu conceito de coletividade instauraram-se como um fantasma que assombrou o processo da artista e sua noção, ou expectativa, de autoria; o que vai ser evidenciando em diálogos com seus documentos de processo, aqueles gerados por Lube ao longo dos primeiros meses do processo.

Não há necessidade de que o artista, como facilitador de uma ação colaborativa em uma comunidade, seja nativo desse entorno, mas é fundamental que se coloque aberto para as mediações necessárias para que se instaure um certo nível de compartilhamento que permita acessos aos complexos nós da rede cultural instaurada, para que ele, o mediador estético, ou o facilitador do processo plástico, possa compartilhar, mesmo que provisoriamente, um processo de edificação sensível de compartilhamentos afetivos e materiais na comunidade. Um certo grau de olhar estrangeiro (externo à comunidade) pode corroborar a percepção de fenômenos com os quais a comunidade se acostumou e não percebe mais o seu movimento, mas é necessário no processo de intercomunicação do artista com a comunidade, que ele, o artista estrangeiro, se instaure como um nativo, o que automaticamente vai lhe ofuscar a clareza do que via como alguém externo. Piatan Lube não era totalmente alheio à realidade da comunidade, embora externo a ela, o que era salutar para olhar particularidades cotidianas. Ele nasceu em Minas Gerais, mas mudou-se muito cedo para a zona rural de Viana (ES), cidade onde se instaura essa comunidade tradicional de Araçatiba. Portanto, vizinho territorial da comunidade de Araçatiba, compartilhando parte da dimensão mais geral da cultura rural local. O projeto de residência na comunidade foi articulado conjuntamente entre a coordenação da Residência — feita pelo Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte da Ufes, a comunidade e o artista. Lube, como dito antes, revela uma tendência em seu projeto poético o trabalho colaborativo, vindo de experiências interessantes neste sentido, além de várias participações e vivências em coletivos de arte, e do fato de que, por ser da região e da zona rural, tinha afinidade com a vida simples do campo e com as acomodações monásticas disponíveis na comunidade, aparentemente, características fundamentais para o sucesso da atividade. O projeto “Araçá-Oca” foi apresentado cinco meses após o início dos contatos e da vivência de Lube com a comunidade. Desde os primeiros contatos, Lube comenta em suas correspondências com a coordenação do projeto:

[...] estou impressionado com a força de araçatiba.

Muita coisa florida nascendo em min depois de um primeiro encontro.

Tenho algumas coisas Fortes para conversarmos. e imagina os próximos encontros com a comunidade....

possibilidade

01-O rio Morto(plantio de araçás.... no seu percurso....

02-A argila (as casas de barro) Imagina um multirão com os moradores na reconstrução de uma casa de pau-a pique?

onde os moradores que são os arquitetos, os senhores das formas e técnicas de construção. Uma área que almejo mas desconheço profundamente suas técnicas. ali onde eles me disseram que haviam várias casas de barros e hoje não tem mais nenhuma

03- Redesenhar as plantas baixas das casas que não existe mais com araçá.

TIBA-

Significados de Tiba:

1. Tiba

1- Significa : cheio ; atulhado.

2-(no nordeste) - grande; volumoso; grosso; valentão.

3-(gíria)- lugar onde há muitas pessoas juntas. (Lube, 2014) ¹⁰²

Observa-se, nesse comentário em mensagem eletrônica, a origem da imagem geradora do projeto artístico: a casa. Verifica-se, também, o interesse pelo compartilhamento com os moradores e seus saberes e fazeres na comunidade, o que é uma ação esperada em um projeto colaborativo. A imagem da edificação (casa) é uma imagem mental forte na comunidade que, por ser de matriz quilombola, tem nesses elementos de propriedade uma clara simbologia de poder.

102 Transcrição de *e-mail* enviado à coordenação do projeto de Residência Artística, em 31 de julho de 2014, quando oficialmente se iniciou o processo de intervenção do artista na e com a comunidade.

Na verdade, a comunidade se origina em torno de uma edificação, a casa da Santa Nossa Senhora d'Ajuda, a Igreja Matriz da comunidade, sendo, pois, essa raiz arquitetônica um forte elemento simbólico local. Assim, Lube em alguns meses já tinha conseguido inserir em si a importância dessa matriz imagética da comunidade: a casa.

Na análise desse documento de processo (e-mail do artista), pode-se perceber que ele já compartilha com eles o mito do nome da localidade (TIBA, a filha do Cacique morta de amor, segundo a comunidade); mas Lube também lhe apresenta outras possibilidades, tratando o termo como se em um dicionário. Aqui, parecem reconstruir juntos os dados conceituais necessários para o avanço da intervenção — pelo menos isso parece sugerido no corpo da mensagem. Há uma clara intenção colaborativa, o que se verifica em trecho de outra mensagem: “[...] *exige-se em min que seja um trabalho colaborativo por inteiro...*”. O caminhar pelas ruas, o conversar com as pessoas, o tentar conhecer mais sobre eles e sobre o local ajuda-o a esboçar um projeto da intervenção.

Embora manifeste claramente uma intencionalidade colaborativa, é exatamente nesse ponto, o esboço do projeto, que os enfrentamentos do “ego de artista” começam a afastar-se da rede de afetos e da simultaneidade afetuosas necessárias para o desprendimento do conceito de propriedade privada inerente ao conceito tradicional de autoria, para um conceito compartilhado de autores externos. O fantasma da autoria assombra Lube — não seu lugar de autor, mas a ideia de ter efetivamente um autor externo (a comunidade). Um outro autor, alheio, perturba o seu pensamento e suas reflexões sobre o projeto começam a distanciar-se de uma real construção colaborativa, embora permaneça a vontade da prática estética socialmente instituída. Nos escritos de Lube, a forma “casa de barro” vai surgindo, mas ainda há uma expectativa de compartilhar, de ouvir e envolver o outro no seu processo criativo (“os senhores da forma”), aqueles que conhecem o que ele não domina:

A argila (as casas de barro) Imagina um multirão com os moradores na reconstrução de uma casa de pau-a pique?

ondos os moradores que são os arquitetos, os senhores das formas e técnicas de construção. Uma área que almejo mas desconheço profundamente suas técnicas. ali onde eles me disseram que haviam várias casas de barros e hoje não tem mais nenhuma

03- Redesenhar as plantas baixas das casas que não existe mais com araca. (Lube, 2014)¹⁰³

Nesse trecho, de outra correspondência com a coordenação do programa de residência, o projeto parece caminhar na direção da mediação do seu lugar e o do lugar dos moradores, especialmente os mais antigos. O propósito de retrabalhar as casas de barro e a memória da ocupação negra na comunidade, desde os jesuítas, se afasta, embora o artista não deixe escritos ou qualquer anotação visual que permita entender como se deu o novo projeto que se efetiva quando ele finalmente apresenta-o para a coordenação da Residência: Araçá-Oca.

Percebe-se que ao definir a obra, ele sinaliza estar a afastar-se da atual matriz negra da comunidade, em detrimento da origem indígena do nome: a oca e o araca. Porém, esse espaço também parece estar relacionado a espaços de compartilhamento em comunidades mais próximas daquilo que Lévi Strauss chamou de selvagem: tanto na base da tradição negra africana, quanto na dos nativos indígenas da região, os espaços de compartilhamento de memórias era central na aldeia. O que aparentemente indica uma certa coerência com a memória local. Porém, o projeto da obra vai tomando particularidades que começam a afastar definitivamente o papel autoral do outro comunitário.

103 Transcrição de e-mail do artista para a coordenação do programa em agosto de 2014.

À medida que o projeto ganha corpo na mente e nos cadernos de anotações de Lube, os autores externos da comunidade, subjetividades afetivas do projeto, vão sendo instalados não como grupo de afetos, mas como força de trabalho pelo, agora, *eu-artista* instaurado novamente. Eles, na comunidade, vão cuidar da mudas, cavar a covas, regar as plantas, fazer podas como determinados, etc., tudo necessário para que o espaço como pensado pelo artista (Lube) se edifique em alguns anos. A obra, agora pensada somente nos projetos por Lube, buscava ser uma arena de memórias: uma casa cujas paredes se formariam no entrelaçamento das mudas de arazós ao longo dos anos, um trabalho de topiaria que criaria uma espécie de monumento à comunidade e sua à sua história. Caberia à comunidade apenas cuidar delas, qual jardineiro em seu próprio palácio. Mas a forma do objeto parece não mais lhes pertencer, tal qual o jardim não pertence ao jardineiro que dele cuida. Nem mesmo em sua localização.

Essa é uma evidência de como o fantasma da autoria compartilhada foi expurgado por Lube, inconscientemente, e em seu lugar instaurou-se a romântica noção de autonomia do autor e da arte: o *eu-artista*. Marcas indiciais disso podem ser percebidas no projeto que vai se finalizando. A colaboratividade como prática estética é uma aproximação contemporânea na qual parece que a autonomia do artista e da obra estão superadas, ou pelo menos deveria estar.

Figura 1 – Projeção em vista aérea do local de instalação, arquivo digital, 2014



Fonte: banco de dados Piatan Lube, Cedoc/Leena Ufes.

Esse processo de retomada do autor e da autonomia criadora do artista e da obra vai se materializar nas anotações seguintes de Lube. Embora a escolha do local da intervenção tenha sido decidido com a comunidade (a área livre em frente à escola e que a comunidade pleiteava junto ao poder público ser uma praça), sua ocupação desconsidera os seus fluxos diários no espaço escolhido. Antes de ser escolhido pelo artista, esse espaço era vivido no cotidiano pela comunidade. Essa apropriação unilateral do espaço fica muito evidente se observarmos a fotografia de registro que o artista faz do processo de demarcação da área da obra (Figura 1).

Figura 2 – A seta pontilhada indica o fluxo de adultos e das crianças ao se dirigirem para ou da escola



Fonte: Cedoc Leena.

Figura 3 – Fluxo dos alunos ao saírem da escola cruzando a área em demarcação para a obra, arquivo digital, 2014



Fonte: banco de dados Piatan Lube, Cedoc/Leena Ufes.

Tanto nas anotações do caderno do artista quanto nas imagens da Figura 3 pode-se perceber que a obra se põe no caminho que as crianças percorrem diariamente para a escola; verifica-se que o artista,

aqui modernamente reinstaurado, desconsidera o fato e segue com a obra que intervirá nos caminhos do outro — uma espécie de *Tilted Arc* (1981), de Richard Serra, que interrompe fluxos, embora a intenção da obra de Serra fosse exatamente essa, o que não é o caso de *Araçá-Oca*. Essa intencionalidade não está verificada no processo de criação da obra.

Isso posto, parece que amadurece um afastamento das inter-subjetividades esperadas no trabalho colaborativo que estava em curso. Essa afirmativa pode ser evidenciada e o argumento anticolaborativo inconsciente ser reforçado, em outras anotações do artista sobre esse momento:

Contruí uma marcação e demarcação da área primária da ARAÇÁ-OCA.

OBS 02: Acredito que poderíamos prever, para um número mínimo de pessoas da comunidade um retorno quando ao mutirão de aplainamento. segundo considerações de alguns deles e do Sr. gentil. Gerar renda imediata? ele falou que aumenta a reverência e a participação, se pensarmos nisso. (Lube, 2014)¹⁰⁴

Os verbos na primeira pessoa do singular, “*con[s]truí*”, ou “*acredito*”, e a ideia de que a remuneração de um “*número mínimo de pessoas*” tornariam significativa a participação e indicam que, embora esteja tendo ajuda da comunidade, esta parece ter sido relocada como força de trabalho, em detrimento de uma coautoria anteriormente expressa ou desejada. Percebe-se que a relação com o compartilhamento na comunidade está caminhando para o afastamento do estar de modo afetivo no projeto, e parece se deslocar de uma ação colaborativa para uma relação de trabalho remunerado, para “estimular” a participação — um claro desvio da intencionalidade inicial da

104 Anotação do artista sobre o processo da obra, enviado em e-mail pra a coordenação da residência em setembro de 2014.

proposta. A comunidade se tornava, conceitualmente, mão de obra. Aqui, o possível coautor, ou autor externo afetivamente instaurado, parece ceder lugar ao participante, ou ao contratado para executar um trabalho — muito comum em práticas relacionais e participativas, mas incabível nas práticas colaborativas. Destaco que o incabível não é remunerar a comunidade, mas deslocar seu papel de coautor para ajudante de execução.

Assim, parece que podemos afirmar que a autoria externa e colaborativa foi vencida por um desvio para o eu-artista, em detrimento da morte do artista como mediador, como [inter]ator (aqui tratados como fantasmas da pós-autonomia que assolam a tradição da autoria como propriedade privada). Lube parece, ao se aproximar do projeto final da obra, afastar-se do desejo do outro. A possibilidade de criatividade entre os indivíduos parece estar sendo quebrada e a rede de afetos parece definitivamente por ruir. Araçá-oca foi apagada; coberta pelo manto do esquecimento na comunidade, pois não se configurou como um projeto coletivo e afetivamente compartilhado, não se materializou como um projeto colaborativo — único modo como ele poderia se instaurar naquela comunidade. Lube caiu na armadilha da vaidade do eu-artista. Ressuscitou o autor e expurgou o fantasma da autoria, não se instaurou a autoria compartilhada esperada em uma prática colaborativa.

Podemos afirmar que o “*Ils profitent*” que invadia as ruas da Paris de 1968 também se instaurou no processo de *Araça-Oca*. Todos (a comunidade) participam, mas o lucro, o benefício não se estende para além do autor, o proprietário da ideia (o artista), que contabiliza os lucros da obra. Desfaz-se a dimensão coletiva do processo criativo da obra. Internamente, o projeto parece perder sua coerência. Instaura-se aqui nosso último fantasma: a coerência interna nos projetos e processos colaborativos em tempos de práticas sociais.

“IL EST INTERDIT D'INTERDIRE!” O FANTASMA DA COERÊNCIA INTERNA DOS PROJETOS, OU UM DESGASTE DO COLETIVO?

Interessante observar que, dois anos antes, esse mesmo jovem artista capixaba vai ser conduzido a um projeto no qual o outro-autor se instaura — em detrimento da falência do eu-artista. A sua outra residência, *Entre Saudades e Guerrilhas – Renascente* (2012), foi um projeto autoral, conduzido pelo próprio projeto poético da obra — e não intencionalmente pelo artista, a uma coautoria externa da comunidade.

O engajamento social da arte parece efetivamente estar se voltando para práticas que despertem a atenção para procedimentos estéticos com mais articulações com os conflitos da sociedade e das cidades na contemporaneidade. Assim, nessa nova etapa deste texto, partimos do pressuposto aqui de existe um fantasma último que atormenta os que se enveredam pelo campo da arte colaborativa na contemporaneidade: a necessidade de coerência interna do projeto e de sua dinâmica executiva. Vindo de uma inevitável ficção tomada como realidade, muito característica da própria condição humana, não basta a intencionalidade colaborativa ou de engajamento social do artista/facilitador/escultor social da arte e de seus produtos para se efetivar um projeto colaborativo.

Se retomamos o slogan *Il est interdit d'interdire!*, que nomeia este capítulo, vamos compreender o contexto irônico dado pelo seu autor nos idos anos de 1968. Como evidenciado antes, o humorista francês sarcasticamente constrói uma frase de efeito para satirizar ou relativizar o impacto revolucionário da marcha estudantil da primavera de 1968. “É proibido proibir!” — numa tradução livre — tem em si o sentido libertador e anarquista proposto pela liderança estudantil de 1968, tendo sido aproximada do movimento, apesar de sua origem jocosa.

Interessa-nos essa aproximação por motivos duplos: de um lado, a proposição coletiva da manifestação estudantil que ocupa o ecossistema urbano de Paris, demarcando uma marcha de liberdade; de outro, por sua incoerência interna, inicialmente originada por uma crítica jocosa, mas rapidamente incorporada e associada ao movimento de 1968, se tornando uma imagem grafitacional da qual não há marcas de sua efetiva presença material naquele momento histórico, pois, embora circule a ideia de que esse foi um grafite espalhado pelas ruas de Paris, nenhum registro dele está presente nos bancos de dados da época, apenas em momentos posteriores. A referência apontada pelo próprio autor da frase, em um vídeo, é de que a liderança estudantil se apropriou da frase/fala jocosa e a usou com um grito de resistência à possibilidade do governo francês proibir as manifestações. Mas, para as gerações posteriores, isso passou como se fosse uma palavra de ordem para enfrentar o sistema hegemônico capitalista e repressor, esvaziando-o de seu conteúdo original e corroborando a ideia de ficções tomadas como realidade. Mas, vale destacar, seu conteúdo é tão repressor quanto o vilão que combate.

Roger-Pol Droit (2019) assinala que o slogan *Il est interdit d'interdire!*, à primeira vista, parece atraente, mas revela que essa pretensa liberdade dos grilhões da proibição levaria a humanidade à barbárie. Proibir as proibições, ideia que carrega em si uma impossibilidade existencial, é incoerente internamente e nos afasta de uma possibilidade de coexistência efetiva da dimensão coletiva. Internamente, proibido proibir é incoerente e irresponsável, afirma o filósofo francês. Não se ouve a própria coletividade que dela se apropria na superfície de seu entendimento.

*

A prática estética centrada em comunidades deve, sobretudo, ter ouvidos e fala nela. Ser gerado da mediação da vontade do artista, agora um provocador/facilitador de processos estéticos, com aquilo que está dado pela sua mediação com esses espaços de coletividade afetivamente instauradas. Desse modo, muitas propostas tidas como

colaborativas não transpõem a participação ou a interatividade do participante. Não obstante, deve-se entender que o outro, parte na elaboração e execução da obra, o outro autor externo, colaborativamente instaurado, supera a sua existência como público, ou como não artista autor, que adentra no campo autoral das artes. Para isso, muitas vezes, é preciso que se presencie — e se permita — a morte do autor (BARTHES, 2004).

Retomando o artista, foco inicial deste nosso estudo, vamos verificar que em outra obra — anterior a *Araçá-Oca* — ele é guiado ao final do trabalho pelo coletivo social e não por seu eu-artista, embora o projeto da obra fosse autoral. Lube, em vez de ser assombrado pelo fantasma da coerência interna do projeto, é tomado por ele como corpo possuído por uma entidade paranormal, assumindo pela intencionalidade poética e pela coerência do seu projeto, o qual excedia os limites do eu-artista e se instaurava, efetivamente, no outro-autor colaborativo.

Tal procedimento pode ser observado no processo que envolve outra residência artística em que Piatan Lube esteve envolvido no ano de 2012, na Casa de Cultura de sua cidade natal, Viana, com financiamento da Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo. O projeto inicialmente chamado de “Entre Saudades e Guerrilhas” (2012) se desenvolveu também com apoio institucional da Secretaria de Cultura de Viana. A “Ocupação entre Saudades e Guerrilhas” — nome final do trabalho — foi uma espécie de *art in progress*, consistiu em uma intervenção artística, em escala geográfica (e ambiental), sendo pensada na interação de diferentes tramas sociais, instituições públicas e equipamentos culturais da comunidade, à qual, aliás, Lube pertence: a cidade de Viana (ES). Mas a proposta, embora tomasse a comunidade como referente, não tinha incorporado em si a ideia do escultor social que Lube ainda estava estruturando para si.

A proposta inicial (e autoral) da obra propunha a monumentalização na memória da cidade, que vê seu dia a dia sendo alterado por um processo de gentrificação (RIBEIRO, 2018). Assim, Lube mapeou

um sentimento comum compartilhado por ele e pelos outros munícipes. A proposta estética foi pensada em dois espaços: na galeria e na área externa na paisagem da cidade, onde escreveria com árvores nativas a palavra “SAUDADE”, ocupando 8.400 m² de uma encosta cuja cobertura era de pastagem. O trabalho de topografia e demarcação dos lotes que cada letra da palavra ocuparia no terreno envolveu uma equipe de moradores e geógrafos, se colocaram ao processo de demarcação do terreno, de estabelecimento do limite e da relação das letras da palavra “SAUDADE”. Com o crescimento das árvores, esse espaço seria reconfigurado como paisagem, e parte do sentimento de perda comunitário estaria sendo repostado por meio dessa nova paisagem, uma reconstrução diária movida por uma estratégia de reaprender a olhar o ambiente. Mas o projeto inicial, já em avançada fase, foi abortado. O proprietário do terreno não mais permitiu a instalação da obra em suas terras. Lube se entregou a uma depressão psicológica no meio da residência artística, era a destruição do projeto autoral, objeto da residência artística.

Nesse momento do trabalho, Lube é destituído de seu projeto, se sentindo derrotado e incapacitado para produzir. Instaurou-se uma crise existencial porque ele tinha um compromisso com a Secretaria de Cultura do estado, mas não tinha mais objeto a ser trabalhado, tendo inclusive já executado gastos com os valores repassados. A proposta autoral de intervenção ambiental parecia incapacitado de seguir.

*

É na falência do eu-artista, desconstruído pelos problemas de autorização da obra, que se instaura uma dimensão oculta da obra. Lube, ao acionar a memória coletiva dos diferentes moradores da cidade e suas correlações com os fluxos de água apagados e soterrados pelo desenvolvimento urbano da cidade, se colocou como um ente pronto para receber uma entidade espiritual: o nosso fantasma da coerência interna do projeto em práticas coletivas.

O cruzamento de memórias e afetos no projeto da obra abriu espaço para que mais autores se instalassem no processo, cuja essência

o colocou novamente o projeto em movimento, mesmo com o artista desencantado. Renasce a proposta da intervenção. Não pela mão do artista, entregue à dor de sua perda, mas pelos moradores (os não artistas autores) sensibilizados com a perda. Compartilhavam da dor da perda, mas não estavam tomados por ela.

Aqui, podemos apontar que a coerência interna do projeto proposto por Lube, sua intencionalidade e tendência colaborativa, a presença junto da comunidade foram suficientes para envolver a população local no processo criativo da obra. Eles haviam compreendido a essência da proposta: resgatar a paisagem da cidade, reativar espaços compartilhados de passado e cuja existência contaminava o presente de todos. Lube, como sujeito e não como artista, foi resgatado pela comunidade. Tomaram-lhe da crise e da falência de seu projeto autoral. Compartilharam de uma outra proposição investigativa que era resultante de uma reconfiguração da proposta realizada pela comunidade. Eles lhe mostraram outras dimensões da estética que estava em curso. Bastava a Lube redescobrir e redesenhar aquilo que eles viam e que ele, embebido na falência da autoria subjetiva, não conseguiu ver. Seu projeto era maior do que ele mesmo havia compreendido. A coerência interna da proposta permitiu colocar-se em movimento, tomar-se pela coletividade que se apropriou do seu conteúdo memorial e estético. Coube a Lube redirecionar os trabalhos.

Juntos, moradores e ele, num protagonismo social, retomam as memórias do local e dos sujeitos e reconfiguram a imagem geradora do que viria a ser a obra de intervenção na paisagem. Novas memórias precisaram ser ativadas; e Lube parecia estar seduzido pela sua comunidade nessa nova proposição. Vivia-se uma escultura social efetivamente em curso.

A comunidade se configurou como autora externa, coautores de uma ação afetiva ao conceito de paisagem de todos: paisagens afetivas, geográficas, ambientais, sociais, memoriais, enfim, um conjunto de fenômenos sensíveis acionados pela mediação dos moradores e Lube. Fato possível porque no projeto de intervenção cabia

a participação ativa do outro, apesar de que o próprio artista ainda não compreendia essa dimensão na sua obra. O verbo se conjugava em todos os pronomes.

Lube, derrotado pelo fantasma da autoria subjetiva, foi levado de volta pelo fantasma da coerência interna do projeto em curso, que em algum momento no percurso da residência tocou mais o morador que o artista que existe e habita em Lube. E, tocando o morador, tocava memórias compartilhadas, as quais, na morte do artista (pelo menos de sua crença de autonomia), souberam resgatar-lhe como parte do processo estético compartilhado. Não apenas Lube emerge da depressão, ele é revitalizado com esse novo projeto. Renasce como fênix das cinzas da angústia. A nova proposta de intervenção surge profundamente da coabitação de desejos e memórias. A residência artística é reorganizada. Iniciam-se os trabalhos da nova/velha obra. Juntos, os moradores (incluindo Lube) se colocam numa nova peregrinação pelo interior do município em busca de memórias dos antigos sobre “olhos d’água”.

Figura 4 – Piatan Lube. *Projeto Plano de Plantio NASCENTES Entre Saudades e Guerrilhas* (2012), intervenção ambiental. Diálogos com a comunidade e plantio de árvores



Fonte: Cedoc Leena acervo Lube.

A nova proposta, intitulada “Plano de Plantio NASCENTES: Entre Saudades e Guerrilhas”, nasceu em fevereiro de 2012. Essa nova ação, agora efetivamente colaborativa, estava centrada no mapeamento e resgate das fontes de água no município. Ficou estabelecido que se faria nessas áreas o plantio das mudas previstas na ação

anterior, cerca de 3500 espécimes da paisagem local. Assim, além de efetivar uma ação estética com impactos na paisagem natural, a intervenção proposta envolveu a ação da comunidade na continuidade das interferências. A nova proposta se materializou como uma ação estético-ambiental. Elementos da prospecção ambiental foram trazidos para o interior da galeria, num deles, uma peça, que funcionou para acumular água da nascente, funcionou como um poço sobre o qual se projetavam vídeos de todas as nascentes locais.

“Entre Saudades e Guerrilhas: Renascente”, nome final do trabalho, foi apresentado à Secretaria de Cultura não como obra, mas como algo em processo e mais amplo que a própria duração da residência artística. Nos parece, efetivamente, uma obra colaborativa que não se encerrou no final da residência artística de Piatan Lube. Não se cristalizou como uma escultura-monumento. É uma escultura social. Permanece no trabalho comunitário de manutenção e preservação de suas fontes naturais de água da comunidade. Um monumento vivo à memória da comunidade. Um ato estético e político de resistência à gentrificação das comunidades periféricas no Brasil. Lube participou; a comunidade participou. Todos se beneficiaram. Graças à coerência interna do projeto, o *“ils profitent”* não se conjugou. Ao fim, todos (o *nós*) foram o beneficiário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste texto buscamos discutir um pouco mais dos projetos colaborativos apontando como ainda estão presos aos parâmetros tradicionais dos conceitos de obra, autoria e participação do público. Discutimos algumas das contradições que se instauram nos projetos de intervenção centrados na ideia de diluição do autor e do próprio conceito de obra.

Esses fazeres estéticos em âmbito coletivo e urbano são confrontados diariamente com as ficções que construímos em nosso dia a dia. Ilusões políticas, econômicas, sociais, culturais e mesmo afetivas

que tentam tornar a realidade menos dura, mais ilusória e controlável. Em muitas dessas propostas, a ficção dada por essas ilusões rege os projetos poéticos dos trabalhos colaborativos, desde sua produção à sua circulação; assim como a insistente tentativa de enquadrá-las nos conceitos tradicionais de obra — nos quais não cabe, pois é transversal à prática cultural.

Percebe-se que nem todas as aproximações entre arte e práticas coletivas são disjuntivas. Algumas propostas tendem a uma permanência por se configurarem efetivamente como práticas culturais, em especial aquelas associadas ao cenário das ações colaborativas e que têm seu centro de inquietações no processo criativo compartilhado em todas as suas instâncias (CIRILLO; KINCELER; OLIVEIRA, 2017). É nesse contexto que parecem se encerrar as perspectivas do projeto “*Entre Saudades e Guerrilhas -Renascente*”, de Piatan Lube (e da comunidade, embora esta não apareça como tal no catálogo da mostra). Não obstante, essas práticas coletivas prescindem da morte efetiva do autor, do abandono do princípio da propriedade privada dada na forma da autoria do artista. Somente na ausência do eu-artista há condições de que se instaure efetivamente o coletivo compartilhado — a coerência interna do projeto.

Uma utopia estética.

Uma ficção?

REFERÊNCIAS

ABREU, José Guilherme. Paisagem urbana e arte pública. Fenomenologia da escultura contemporânea no espaço público. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE HISTORIADORES DA ARTE, 2., Porto, 2001. **Anais [...]** Porto: [s.n.], 2001.

ARMAJANI, Siah. Public Sculpture in the Context of American Democracy: A Manifesto by Siah Armajani. **Walker**, 2018.

Disponível em <https://walkerart.org/magazine/siah-armajani-manifesto-public-sculpture-in-the-context-of-american-democracy> >. Acesso em 12 de maio de 2019

AUGE, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da sobre-modernidade. Lisboa: 90 Graus, 2005

Baggett, Justin L., **L'héritage" is in the Streets: The text, images and legacy of May 1968**. Honors Theses. Paper 271. (12-2014).

Barthes, Roland. **O Rumor da Língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BISHOP, Claire. **Artificial Hells**: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London: Verso, 2012.

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. Tradução de Jason Campelo. **Concinnitas**, [s.l.], ano 9, v. 1, n. 12, jul. 2008.

CIRILLO, José; KINCELER, José Luiz; OLIVEIRA, Luiz Sérgio de (organizadores) **Um + Outro**: práticas colaborativas na arte contemporânea..Vitória: PROEX-UFES, 2017.

CROSBY, Alfred W. **The Measure of Reality**: Quantification in Western Europe, 1250-1600. Cambridge: Cambridge University Press, 1996

DROIT, Roger-Pol. Il est interdit d'interdire: une erreur de Mai 68. **Le Sechos**, Paris, 2019. Disponível em <https://www.lesechos.fr/2018/02/il-est-interdit-dinterdire-une-erreur-de-mai-68-984049>. Acesso em: 23 jan. 2021.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

GAUSH, Ana Maria. **El Arte último del siglo XX**. Del posmínimalismo al multiculturalismo. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Halbwachs, Maurice. **Memória coletiva**. Tradução de Laurent León Schaffter. São Paulo: Vertice, 1990.

LUDMER, Josefina. **Aquí América Latina**: Una especulación. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

LUDMER, Josefina. **Intervenções críticas**. Rio de Janeiro: Azougue; Circuito, 2014.

RIBEIRO, Tarcyla Fidalgo. Gentrificação: aspectos conceituais e práticos de sua verificação no Brasil. **Revista de Direito da Cidade**, [s.l.], v. 10, n. 3, p. 1334-1356, 2018.

Lista de assuntos

A

à flor da pele
abordagem colaborativa
acaso
antropofagia
arte e vida
arte pública
artista capixaba
artista têxtil
Artista-Professor
ATÍLIO GOMES
Attilio Colnago
Attilio Colnago
audiotátil
audiotátil
autobiográfico
autor externo
Autorretrato

B

BAOBAB TRIO

Barthes
Benjamin
BIOGRAFEMAS
borda

C

cadernos virtuais
casaateliê
choro
CLAÚDIA FRANÇA
CNA
Coleção Pesquisa UFES
coleccionador
coletivo
comestíveis
corpo
corpulência
Crepaz
cultura

D

desenho
Didi-Huberman
digital
DILMA GÓES
discurso
Domingues

E

EAGLETON
Ecossistema
ecossistema urbano
Elisa Queiroz

escrita
escultura
Espírito Santo
eumuseu
experiência estética

F

fantasma
formatividade
Foucault

G

Geografia Genética
Gnattali
groove

I

iconográfico
improvisação
interação

J

jazz
jogo
José Cirillo

K

Kristeva

L

LIF
literalização
lugar interacional-formativo

M

materialidade

memória

N

Nortton Dantas

O

O Encantado

olhar

P

pandeiro

PAT

percepção coletiva

performance

planeiros

piano

Piatan Lube

pintura

Preciosa

processo de criação

Q

QR code

QR codes

R

Regina Chulam

Rosana Paste

Rubiane Maia

RUBIANE MAIA, subjetivações à flor da pele

S

Samba

Sandro Novaes

semióforos

smartphones

subjetividade

subsunção mediológica

T

território

textualidade

textualidade audiotátil

textualidade musical

textualidade visual

Toccata

Toccata em ritmo de samba, n° 2

V

Van Gogh

Vilar

violão

visual

W

WhatsApp

Sobre os autores

Almerinda Lopes da Silva

Licenciada em Desenho e Plástica (1972) e em Educação Artística (1977) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. É graduada em Administração Educacional pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Andradina (1980); mestra em Artes pela Universidade de São Paulo (1989) e doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997). Atualmente é professora titular aposentada da Universidade Federal do Espírito Santo; é membro do comitê área de artes do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, arte e política, análise de mérito, arte e crítica e arte conceitual.

Angela Maria Grando Bezerra

Doutora em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; mestra em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; e graduada em História da Arte pela Université Paul Valéry — Montpellier III. Tem pós-doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da

Universidade de Lisboa (FBAUL); Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Professora titular da Universidade Federal do Espírito Santo, coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes — UFES/CNPq; Bolsista Produtividade em Pesquisa (PC- FAPES). É editora da revista *Farol*; membro da AICA, da ABCA; da ANPAP e do CBHA. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em fundamentos teóricos, história e crítica das artes, atuando principalmente nos seguintes temas: processos de criação na arte moderna e contemporânea, instalação e práticas espaciais em arte contemporânea, novas mídias na arte.

Cláudia Maria França da Silva

Artista visual. Doutora em Artes pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Poéticas Visuais, 2002). Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (Desenho e Escultura, 1990). Foi docente pela Universidade Federal de Uberlândia (1991-2016) e atualmente é professora associada pela Ufes. Foi membro permanente do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), entre 2010 e 2016, e membro colaborador entre 2016 e 2017. Atualmente atua no Programa de Pós-Graduação em Artes da Ufes. Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em Expressão Tridimensional e Desenho, atuando principalmente nos seguintes temas: processo criativo em arte, instalação e projeto de instalação, desenho contemporâneo.

Daniel Coura

Professor adjunto da Ufes no Departamento de Computação e Eletrônica (DCEL) do Ceunes. Desde 2011 atua nos cursos de graduação de Engenharia da Computação e Ciência da Computação. É membro colaborador do Programa de Pós-Graduação em Energia (PPGEN) desde de 2017. Participa de pesquisas nas áreas de telecomunicações

e eficiência energética, principalmente nos seguintes temas: redes ópticas passivas, redes de acesso ópticas, *smartgrids*.

David Ruiz Torres

Doutor em História da Arte (2013) pela Universidade de Granada, Espanha. É pesquisador e professor colaborador do Programa de Pós-graduação em Artes da Ufes. Tem graduação em História da Arte (2008) e graduação em História (2009) pela Universidade de Granada (Espanha), assim como mestrado em Conhecimento e Tutela do Patrimônio Histórico (2011) e em Museologia (2012) pela mesma universidade. Bolsista do Programa Nacional de Pós-doutorado da Capes (PNPD/CAPES). Em suas pesquisas, dedica-se às mediações das novas tecnologias nos espaços culturais e experiências na criação artística.

Fabiano Araújo Costa

Doutor em Musicologia (Sorbonne, 2016); mestre em Música (UFMG, 2006) e bacharel em Música Popular (Unicamp, 2000). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Ufes (linha Interartes e Novas Mídias) e do Programa de Pós-Graduação em Música da Unirio (linha Linguagem e Estruturação Musical). Pesquisador membro Associado do IReMus — Institut de Recherche en Musicologie (Sorbonne/CNRS). Líder do Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Audiotátil (eMMa/Ufes). Codiretor do Centre de Recherche Internationale sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (CRIJMA/IReMus). Atualmente é professor adjunto IV da Ufes e diretor-geral da Faculdade de Música do Espírito Santo.

João Wesley de Souza

Artista visual, teórico da arte e arquiteto. É mestre em Linguagens Visuais pela EBA/UFRJ (2001), também mestre em Produção e

Investigação em Artes (2012), pela Universidade de Granada, UGR, Espanha. Doutor em Artes (2015) pela Universidade de Granada, UGR, Espanha, com período sanduíche na Bauhaus, Universitat Weimar, Alemanha. É professor associado na Ufes. Atua na área de Artes Visuais com ênfase em: Arte contemporânea, Arte Pública, Arte e Paisagem, Arte e Natureza, Escultura e Instalação. Atualmente dedica-se também aos projetos: “Finca Tarumã - Arte na Paisagem” e ao escritório de arte “Wesleyecervillaartbureau”.

José Cirillo

Pesquisador do Leena-Ufes (grupo de pesquisa em Processo de Criação); bolsista produtividade em pesquisa (PQ2 CNPq). Professor permanente do Mestrado em Artes (PPGA/Ufes) e do Mestrado em Comunicação (PPGCS/Ufes) e artista plástico. Graduação em Artes pela UFU (1990), mestrado em Educação pela Ufes (1999); doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004) e pós-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2015/2016). Atualmente é professor associado da Ufes, com ênfase em ecossistemas urbanos, arte pública, processos criativos e escultura. Desenvolve pesquisa com apoio da FAPES, CAPES e CNPq.

Júlia Mello

Professora nos cursos de Design de Moda e Design Gráfico (Centro Universitário FAESA). Tem doutorado em Artes Visuais (PPGAV/EBA-UFRJ) com estágio sanduíche na Kendall College of Art and Design of Ferris State University (2020), integrante dos grupos de pesquisa “Imprensa e Circulação de Ideias: o papel dos periódicos nos séculos XIX e XX” da Fundação Casa de Rui Barbosa e “Representações do feminino: arte, gênero e cultura visual no Brasil” do CNPq. É pesquisadora no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Ufes (Leena).

Leandro Costalonga

Graduado em computação e com pós-doutorado em Computação Musical pela University of Plymouth, UK (2009). Professor adjunto da Ufes, onde leciona nos programas de graduação em Ciência da Computação e Engenharia da Computação e no Programa de Pós-Graduação em Artes. Coordenador do NESCoM Research Group, que desenvolve pesquisas relacionadas à Computação Musical, especialmente relacionadas à Música Ubíqua (UbiMus).

Lindomberto Ferreira Alves

Artista-educador, pesquisador, crítico e curador independente. Doutorando em Artes pelo PPGArtes-UFPA (2021-). Mestre em Artes pelo PPGA-UFES (2020). Licenciado em Artes Visuais pelo Centro Universitário Araras Dr. Edmundo Ulson — Unar/SP (2020) e bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela FAUFBA (2013). Dedicar-se à investigação dos modos de subjetivação e dos processos de criação na arte contemporânea, de modo especial em produções que exploram a interdependência entre arte, vida e obra, além de debruçar-se sobre a dimensão prático-discursiva de perspectivas contemporâneas contra-hegemônicas de escritas críticas da arte.

Neusa Mendes

Tem bacharelado em Artes Plásticas (1980) e especialização em História da Pintura do Século XX, ambos pela Ufes (1999). Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP (2003) com a dissertação “Tradição e Contemporaneidade na obra de Hilal Sami Hilal”. Foi coordenadora de Artes Plásticas da Secretaria de SPDC/Ufes (1980-2002) e contemplada com a Bolsa VITAE (1997) para montagem da Reserva Técnica da Ufes. Atua na área de gestão cultural, patrimônio

e políticas públicas com ênfase em projetos institucionais desde 1980. Curadora de exposições nacionais e internacionais.

Ricardo Maurício Gonzaga

Artista plástico e performático, escritor e curador. Professor permanente do mestrado em artes do PPGA/Ufes e professor associado do Departamento de Artes Visuais (DAV) da Ufes. Graduação em Gravura (1985) pela Escola de Belas Artes da UFRJ; mestrado (2001) e doutorado (2005) em Linguagens Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ (PGAV/EBA/UFRJ) e com pós-doutorado (2017) pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos da Arte (PPGECA/UFF). Pesquisador do grupo Práticas e processos da performance (3P/UFES).

Rosana Paste

Artista, pesquisadora e professora do Departamento de Artes Visuais da Ufes. Tem doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação da Ufes, Vitória ES, com o título “Artista-professor: cartografia e processo” (2017). Tem mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Ufes com o título “Processo de criação em Arte: estudo de caso do artista plástico Nelson Leirner” (2010) e graduação em Artes Plásticas pelo Centro de Artes da Ufes (1992). Sua pesquisa tem como foco o processo de criação do artista-professor, suas contaminações, seus atravessamentos e agenciamentos e as relações rizomáticas produzidas no plano de imanência dessas profissões.

Stela Maris Sanmartin

Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo (2013); mestre em Artes pela Unicamp (2004); master em Criatividade pela Universidade de Santiago de Compostela, Espanha (1999), e graduada

em Educação Artística pela Fundação Armando Alvares Penteado — Faap (1989). Pesquisadora em Criatividade, Processos de Criação e Ensino de Arte, é membro do Instituto Avançado de Criatividade Aplicada Total — IACAT; da Associação Brasileira de Criatividade e Inovação Criabrasilis e do Comitê de Inovação da Fapes. Atualmente é professora adjunta do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Arte do Centro de Artes da Ufes. Desenvolve pesquisas com o apoio da FAPES

Teresa Fernanda Garcia Gil

Doutora em Artes, artista visual e professora titular do Departamento de Pintura da Universidade de Granada, Espanha. Coordena o coletivo Los Bordes, formado por artistas espanhóis e brasileiros e conta com convidadas de outras nacionalidades em eventos especiais. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UGR. Desenvolve pesquisas especialmente ligadas às relações entre arte e natureza.

