


30

v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

PPG  Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes - UFMG



PRPG

PRÓ-REITORIA DE
PÓS-GRADUAÇÃO

UF  MG

©2024, Programa de Pós-graduação em Artes (EBA/UFMG)

Todos os direitos reservados, nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores, estando as normas técnicas de acordo com as referências de seus países.

APOIO: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) – Programa de apoio a publicações científicas e tecnológicas – publicação de periódicos científicos institucionais.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, MG, Brasil)

Pós [recurso eletrônico]: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. – Vol. 14, n. 30 (jan-abr. 2024). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008-

A partir de 2011 também em meio eletrônico.

Modo de acesso: Internet.

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader.

ISSN 1982-9507

ISSN ELETRÔNICO 2238-2046

1. Artes – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes.

CDD: 700

CDU: 7

CONTATO

Programa de Pós-graduação em Artes

Escola de Belas Artes

Av. Antônio Carlos, 6627. Pampulha. Sala 2025.

CEP 31270-901 Belo Horizonte, MG

E-mail: revistapos.ppga@gmail.com

Site da Revista Pós: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/index>

Site do PPG Artes EBA/UFMG: <https://www.eba.ufmg.br/ppgartes/>

Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes – EBA/UFMG

ISSN 1982-9507 - ISSN eletrônico 2238-2046

Publicada desde 2012

Periodicidade quadrimestral desde 2021

Bases Indexadas: Sistema de Periódicos SEER

Diretório de Periódicos da UFMG

Classificação Qualis Periódicos da CAPES: A1

Revisão por pares

Universidade Federal de Minas Gerais

REITORA: Dra. Sandra Regina Goulart Almeida

PRÓ-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO: Dra. Isabela Almeida Pordeus

PRÓ-REITOR DE PESQUISA: Dr. Fernando Marcos dos Reis

Escola de Belas Artes

DIRETOR: Dr. Cristiano Gurgel Bickel

Revista Pós

COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES: Dra. Mariana de Lima e Muniz

EDITORAS-CHEFE: Dra. Rachel Cecília de Oliveira; Dra. Rita Lages Rodrigues

Conselho Editorial

Dr. Agnaldo Farias – Universidade de São Paulo – Brasil

Dra. Alda Costa – Universidade Eduardo Mondlane – Moçambique

Dra. Ana Mae Barbosa – Universidade de São Paulo – Brasil

Dra. Ana Magalhães – Universidade de São Paulo – Brasil

Dra. Ester Trozzo – Universidad Nacional de Cuyo – Argentina

Dra. Flávia Cesarino Costa – Universidade Federal de São Carlos – Brasil

Dra. Giselle Beiguelman – Universidade de São Paulo – Brasil

Dra. Giselle Guilhon – Universidade Federal do Pará – Brasil

Dra. Lisbeth Rebollo – Universidade de São Paulo – Brasil

Dr. Luiz Camillo Osório – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Brasil

Dra. Maria Angélica Mellendi – Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil

Dra. Marina Garone Gravier – UNAM – México

Dr. Moacir dos Anjos – Fundação Joaquim Nabuco – Brasil

Dra. Rita Macedo – Universidade Nova de Lisboa – Portugal

Dra. Simone Osthoff – Penn State University – Estados Unidos da América

Comitê Editorial por Linha de Pesquisa do PPG-Artes EBA/UFMG

ARTES DA CENA: Dr. Marcelo Rocco

ARTES E EXPERIÊNCIA INTERARTES NA EDUCAÇÃO: Dr. Tiago Cruvinel; Dra. Gabriela Córdova Christóforo

ARTES VISUAIS: Dra. Angélica Adverse; Dr. Marcelo Wasem

CINEMA: Dr. Rafael Conde

PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL: Dra. Yacy-Ara Froner

POÉTICAS TECNOLÓGICAS: Dr. Carlos Henrique Rezende Falci

Comitê Editorial do Dossiê Temático Memória, Techné e Demora

Carlos Henrique Rezende Falci – Universidade Federal de Minas Gerais

Mariana Petry Cabral – Universidade Federal de Minas Gerais

Alexandre Romariz Sequeira – Universidade Federal do Pará

PROJETO GRÁFICO: Núcleo de Produção em Artes Gráficas

PROJETO GRÁFICO (VERSÃO ELETRÔNICA): Dr. Virgílio Vasconcelos

DESIGN E DESENVOLVIMENTO WEB: Dr. Virgílio Vasconcelos

BIBLIOTECÁRIOS: Anderson Moraes Abreu e Luciana de Oliveira Matos Cunha

REVISÃO: Daniela Menezes

DIAGRAMAÇÃO: Ana Paula Garcia

Agradecemos aos autores e artistas que contribuíram para a elaboração deste número.

Sumário

EDITORIAL:
Apresentação ao Dossiê Memória, *techné* e demora

7

CARLOS HENRIQUE FALCI;
MARIANA PETRY CABRAL;
ALEXANDRE ROMARIZ SEQUEIRA

DOSSIÊ

Do instantâneo ao anacrônico: a fotografia
como ferramenta da demora na produção
de uma melancolia do presente

11

TAILA IDZI;
MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO

O rascunho é um risco do tempo

42

RENATA FROAN;
JOÃO VILNEI DE OLIVEIRA FILHO

Atravessamentos do tempo na prática de pesquisa:
entre a objetividade dos prazos e a subjetividade
do conhecimento

59

LUIS MAURO SÁ MARTINO;
ÂNGELA CRISTINA SALGUEIRO MARQUES

Tradição e inovação: Experiência de ensino e
exploração artística do crochê através da computação

86

ANDRÉ LUIZ SILVA;
SORAYA APARECIDA ALVARES COPPOLA

Incertos clarões

110

DIEGO BELO

Mulheres, vento e *geo-grafia*

131

ELISA REZENDE QUINTERO

Gabriela Mureb: Totem e Motor

146

VINICIUS PORTELLA CASTRO

Sobre arte, técnica e Tempo: *ritxòkòs*

163

CÁSSIA MACIEIRA

SESSÃO ABERTA

Do problema do espaço à crítica da representação:
aproximações entre Carl Einstein e Antonin Artaud

180

CÁSSIO GUILHERME BARBIERI

Modos de fazer (arte): o projetista, o montador,
o propositosor

207

ARTUR CORREIA DE FREITAS

A reinvenção de um gesto: o desenho e suas origens

233

FLÁVIO ROBERTO GONÇALVES

A memória biocultural em signos na arte da
Amazônia brasileira

247

ELLOANE CARINIE GOMES E SILVA;
BRUNO DE OLIVEIRA DA SILVA

O <i>graffiti</i> do rio de Belém (PA): o signo visual da arte na Ilha do Combu	272	WILL MONTENEGRO TEIXEIRA; LUCILINDA RIBEIRO TEIXEIRA; JOSÉ FERREIRA JUNIOR
Esta vida é um carnaval: o diálogo entre o teatro da madrugada de Carlos Machado e a folia do Rio de Janeiro	310	MAXIMILIANO MARQUES; FELIPE FERREIRA
Trajatórias da pobreza e da desigualdade: a arte como instrumento de resistência	338	HEMETÉRIO ARAÚJO; SOLONILDO SILVA
A configuração da tragicidade em <i>Bodas de sangue</i> : a morte encena	372	ELISANA DE CARLI
A dialética técnico-subjetiva de Steven Spielberg: análise da sequência inicial do filme <i>Os Fabelmans</i> (<i>The Fabelmans</i> , EUA, 2022)	385	RAFAEL FAVA BELÚZIO

Editorial

Apresentação ao Dossiê Memória, *techné* e demora

A memória pode ser vista como uma demora no tempo, uma abertura temporal, ao produzir durações múltiplas e ao se apresentar de maneiras muito variadas. Este dossiê propõe olharmos formas do viver de humanos e não humanos, como vivem, criam, e transformam tempos e memórias.

Através de criações artísticas, experiências musicais, narrativas etnográficas, lúdicas, experimentais, nosso interesse foi convidar à exploração de múltiplas maneiras de percebermos temporalidades distintas, incitando a imaginação para além da atual aceleração incessante a que parecemos nos submeter no cotidiano.

Podemos viver em múltiplos tempos? Podemos desacelerá-los, demorá-los? Sua contagem precisa, expressa em relógios ou calendários, parece dominar nossos cotidianos contemporâneos em fragmentos controlados, que tentamos inutilmente manipular com eufemismos otimistas: férias, descanso, pausa. A urgência, no entanto, parece escapar dessas tentativas, emergindo como o diagnóstico mais concreto do quanto a tecnologia altera o curso do tempo.

E se tecnologias aceleram o tempo, é evidente que elas também podem despertar nossa sensibilidade para a necessidade da demora, para olhar outras formas de habitar o mundo e de estar nele em tempos outros: dilatados, invertidos, misturados. A multiplicidade de modos de viver é das poucas certezas que, antropologicamente falando, compartilhamos como humanidade. Daí se desdobra a infinitude de conhecimentos operados pela nossa espécie, que ao agir sobre a materialidade do mundo cria tecnologia, modos de aplicar a energia na transformação da matéria. Essa base material do mundo carrega marcas das ações produzidas, como memórias materiais que atualizam existências.

Pensar a externalização da memória pode nos conduzir à ideia de técnica como proposto por Bernard Stiegler (1998). Em sua discussão sobre a técnica e o tempo, ele afirma que a memória humana foi originalmente exteriorizada, o que significa pensá-la, antes de tudo, como técnica. Para o autor, o ato de escrever um manuscrito, esculpir, pintar, desenhar nos leva de encontro à tangibilidade do visível.

Neste dossiê, apresentamos um conjunto instigante de reflexões sobre como as tecnologias e as temporalidades se atravessam e interagem, produzindo muito mais do que matérias transformadas: elas fazem mundos.

Num processo que combina a fotografia em celular com a gravura em metal, Taila Idzi e Maria do Carmo Veneroso, no artigo “Do instantâneo ao anacrônico: a fotografia como ferramenta da demora na produção de uma melancolia do presente”, se debruçam sobre o processo artístico e as tecnologias utilizadas para refletir sobre a flexibilidade do tempo e os modos de interagirmos com ele, nos provocando a pensar o atravessamento da estética no seu contato com as tecnologias no contemporâneo.

Uma vez exteriorizada através da técnica, a memória humana estende o saber dos seres humanos, ao mesmo tempo que lhes escapa e os ultrapassa. “Incertos clarões”, de Diego Belo, revela a potência da ausência através de um exame atento da edição mais recente e completa da poesia de Safo em português (Safo, 2020), mapeando como tempos e desejos atuam sobre o corpo-leitor a partir não só do sentido das palavras, mas também do sentido que a tipografia não textual produz. Nesse sentido, uma técnica carrega uma marca, um vestígio do ato que a criou, além de fazer com que esses vestígios se transformem ao longo do tempo.

A técnica transporta em si várias camadas temporais sobrepostas. Em “O rascunho é um risco do tempo”, Renata Froan e João Vilnei de Oliveira Filho exploram os cadernos da artista em uma reflexão intimista sobre seus próprios processos, em que o risco é tempo e é traço, desestabilizando o rascunho em temporalidades outras que evidenciam o gesto criador.

As tecnologias, em sua conexão com a técnica, incorporam um saber sobre o mundo, além do gesto que informa esse saber (a técnica). Trazem em si várias relações que cada pessoa ou grupo social estabelece com o seu entorno. A partir de um olhar sobre a temporalidade na vida acadêmica, o artigo “Atravessamentos do tempo na prática de pesquisa: entre a objetividade dos prazos e a subjetividade do conhecimento”, de Luis Mauro Sá Martino e Ângela Cristina Salgueiro Marques, expõe contradições entre o tempo empírico e o tempo cronométrico que povoam nossos percursos de pesquisa, convidando à reflexão sobre caminhos de demora e desaceleração.

Ao produzir relações, uma tecnologia carrega ainda narrativas em si. A tecnologia é também uma forma de estruturar o tempo, de organizá-lo. No texto de André Luiz Silva e Soraya Aparecida Alvares Coppola, “Tradição e inovação: experiência de ensino e exploração artística do crochê

através da computação”, a reflexão sobre tecnologia e tempo parte de uma experiência de ensino, discutindo as possibilidades criativas, mas também didáticas, na interação entre uma técnica tradicional e a computação.

A interação com as máquinas também se apresenta por outro caminho. Vinicius Portella Castro, no artigo “Gabriela Mureb: totem e motor”, discute as relações e tensões conceituais entre máquinas e pessoas que o trabalho da artista Gabriela Mureb evidencia, emaranhando técnica e humanidade em uma discussão provocativa sobre possibilidades de existência para a humanidade e suas criaturas.

Com a atenção sobre como tecnologias podem criar demora, as contribuições deste volume apontam para o quanto o tema da escassez do tempo perpassa fronteiras disciplinares e tensiona as bases epistemológicas que as sustentam. O chamado pela demora se mostra uma estratégia contracolonial, usando a proposição de Antônio Bispo dos Santos (2023), lembrada por Quintero (no artigo “Mulheres, vento e *geo-grafia*”), como um caminho para desmontar a ordem dominante. Não à toa, os textos deste volume compartilham uma busca por outras possibilidades: de tempos e temporalidades (Froan e Oliveira Filho; Idzi e Veneroso), de criação e articulação (Silva e Coppola; Sá Martino e Marques), de sentidos (Belo), de mundos (Quintero; Castro; Macieira). É nesse crescente, partindo do estranhamento do tempo para alcançar a dimensão de mundos outros, que organizamos as contribuições deste volume.

Através deste conjunto diverso e vibrante de textos, este dossiê cumpre seu papel em instigar as reflexões sobre memória, *techné* e demora. Observe, ao ler cada uma das contribuições, o cuidado em demonstrar o quanto a materialidade do mundo está emaranhada nas suas temporalidades, iluminando por diferentes perspectivas a ideia de que o tempo é volúvel, maleável, aberto. Um convite que ainda relutamos em acolher, mas que demanda nossa atenção. Demore-se, o tempo para.

Carlos Henrique Falci
Mariana Petry Cabral
Alexandre Romariz Sequeira

REFERÊNCIAS

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2023.

SAFO. **Fragmentos completos**. Trad. Guilherme Gontijo Flores. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

STIEGLER, Bernard. **Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus**. Stanford: Stanford University Press, 1998.

Do instantâneo ao anacrônico: a fotografia como ferramenta da demora na produção de uma melancolia do presente

*From Snapshot to Anachrony: Photography as a
Tool of Delay in the Production of a Melancholy
of the Present*

*Del instantâneo a el anacrónico: la fotografía
como herramienta del retraso en la producción de
una melancolía del presente*

Taila Idzi

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: taila@idzi.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8439-219X>

Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: cacau_freitas@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2851-9392>

RESUMO

Este artigo examina a série de heliogravuras *A melancolia luminosa*, de Taila Idzi, na qual a artista submete registros fotográficos instantâneos, feitos com o celular em viagens, a um processo complexo, que combina fotografia e gravura em metal. A técnica acrescenta camadas de sentido às imagens na tentativa de reter alguma coisa que se perde na velocidade do trânsito. Dessa forma, convidamos o leitor a imergir conosco em um processo que se pergunta a respeito das discontinuidades produzidas pela velocidade dos tempos de partida na tentativa de colar sentidos fragmentados, escavando algo que

IDZI, Taila; VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Do instantâneo ao anacrônico: a fotografia como ferramenta da demora na produção de uma melancolia do presente.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48805> >

parece ser uma angústia partilhada na poesia de Fernando Pessoa e de João Cabral de Melo Neto, na filosofia de Giles Deleuze e na música de Adriana Calcanhotto.

Palavras-chave: *Errância; nomadismo; arquivo; memória; heliogravura.*

ABSTRACT

This paper examines a collection of heliogravures, *A melancolia luminosa*, by Taila Idzi, in which the artist presents instant photographic records, taken with her cell phone while traveling, and its complex process, which combines photography and metal engraving. The technique adds layers of meaning to the images, in an attempt to retain what is lost in the speed of traffic. Therefore, we invite the readers to immerse themselves with us in a process that questions discontinuities produced in the speed of times of departure, in an attempt to gather fragmented meanings, excavating what seems to be a shared angst in poems by Fernando Pessoa and by João Cabral de Melo Neto, such as in Giles Deleuze's philosophy, and Adriana Calcanhotto's songs.

Keywords: *Wandering; nomadism; archive; memory; heliogravure.*

RESUMEN

Este artículo examina la serie de heliograbados *La melancolía luminosa*, de Taila Idzi, en los que la artista somete registros fotográficos instantáneos, tomados con su teléfono celular, mientras viaja, a un proceso complejo, que combina fotografía y grabado en metal. La técnica añade capas de significado a las imágenes, en un intento de retener algo que se pierde en la velocidad del tráfico. De esta manera, invitamos al lector a sumergirse con nosotros en un proceso que se pregunta por las discontinuidades producidas por la velocidad de los tiempos de partida, con el interés de hacer una costura de significados fragmentados, excavando algo que parece ser una angustia compartida en los poemas de Fernando Pessoa y João Cabral de Melo Neto, en la filosofía de Giles Deleuze, en la música de Adriana Calcanhotto.

Palabras clave: *Deambulaciones; nomadismo; archivo; memoria; heliograbado.*

Introdução

Neste artigo apresentaremos a série de heliogravuras *A melancolia luminosa*, de Taila Idzi, que integra sua tese de doutorado *Quero ter tempo para rever as coisas que tenho: escritas de si, errância, arquivo*¹ (2023), no intuito de discutir e aprofundar questões como tempo, errância e imobilidade; memória e arquivo são abordados pela artista nesse trabalho, a partir da combinação de técnicas fotográficas analógicas e digitais na produção de uma melancolia do presente.

Ao falarmos de tempo, errância e imobilidade, discutiremos também como essas questões são compartilhadas pelo artista visual Richard John, pela musicista Adriana Calcanhotto e pelos poetas Fernando Pessoa e João Cabral de Melo Neto, que tratam da “angústia de fuga do tempo” e das relações entre a errância e a imobilidade, presentes também no trabalho do filósofo Gilles Deleuze, criando um diálogo com o trabalho de Taila Idzi. Por fim, exploraremos a ideia de fotografia como máquina de arquivamento e, ainda como memória tangível, externa ao corpo, a partir de autores como Okwui Enwezor (2008), Jacques Derrida (2001), Bernard Stiegler (2002a, 2002b, 2004) e Moysés Pinto Neto (2013, 2015, *A Técnica...*, 2020, *A Filosofia Social...*, 2020, *Desorientação...*, 2020).

A melancolia luminosa

Este trabalho foi desenvolvido em dois momentos diferentes, iniciado com o constante trânsito da autora entre as cidades de Belo Horizonte, Minas Gerais (onde desenvolveu o Doutorado em Artes), e Porto Alegre, Rio Grande do Sul (onde residia). Esse tempo, que a autora chamou *tempo do trânsito*, foi sucedido pelo *tempo do isolamento*, que corresponde ao período da pandemia da Covid-19, quando ela se dedicou à produção da série de gravuras em metal² intitulada *A melancolia luminosa*, que acompanha sua tese. Dessa forma, os conceitos aqui mencionados dizem respeito a diferentes tempos e espaços de produção da série, que teve origem em um diário de bordo fragmentado,

IDZI, Taila; VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Do instantâneo ao anacrônico: a fotografia como ferramenta da demora na produção de uma melancolia do presente.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48805> >

constituído de fabulações sobre a vida e, principalmente, registros fotográficos de lugares de passagem, como a paisagem da estrada, pistas de aeroportos, vistas panorâmicas da cidade: visões de um mundo enquadrado, na maioria das vezes, por janelas – do carro, do ônibus, do avião.



Figura 1. "BR 448", série *Diários de voos*, de Taila Idzi (2018-2019). Fonte: arquivo pessoal da artista.

Se o tempo do trânsito é da inquietude, em que o corpo não encontra morada, o tempo do isolamento torna-se aquele no qual é possível olhar para o que foi produzido em uma vida que passa veloz pelos olhos. Ele convida à elaboração de sentidos acelerados, fragmentados, e a uma convivência maior com o universo da casa. Dessa maneira, no tempo do isolamento, a artista se dedica à constituição de um laboratório, ele mesmo errante uma vez que os *ateliers* nos quais ela desenvolvia suas gravuras foram fechados durante a pandemia. Suas contínuas mudanças de moradia restringiram seu próprio *atelier* a uma caixa-laboratório, montada no ambiente doméstico, onde e quando fosse possível instalar e instaurar a produção – um *atelier* errante. Foi sob essas condições que começou o trabalho de selecionar as imagens instantâneas feitas com o celular, produzir positivos fotográficos e preparar as chapas de gravura em metal para o processo da heliogravura.

A técnica que descrevemos aqui como heliogravura pode ser mais bem compreendida a partir da descrição detalhada de Marco Buti e Anna Letycia, no livro *Gravura em Metal* (2002), e é uma adaptação do processo conhecido como fotogravura, criado por William Henry Fox Talbot (1880-1877). Trata-se de uma técnica que remonta ao nascimento da fotografia – em uma combinação de uma imagem gerada em uma superfície metálica previamente preparada com uma solução fotossensível de gelatina e dicromato de potássio – com todo o processo da gravura em metal. A revelação da imagem é obtida com um banho de água morna e, logo em seguida, água gelada. A imagem deve secar e endurecer, sendo novamente exposta ao sol. A fixação é feita por meio da técnica de gravura denominada água-tinta, que utiliza uma camada finíssima de breu em pó, que é aquecido para aderir à chapa, para criar os diversos tons e semitons da imagem fotográfica. A chapa passa, então, por diversos banhos de imersão em percloroeto de ferro com diferentes gradações, visando criar uma ampla gama de tons e semitons na gravura.³ Essa prática específica de incisão na chapa de cobre é denominada heliogravura em entalhe.⁴

Durante o processo, a gelatina bicromatada atua como uma barreira protetora, gerando sulcos nas áreas que não devem ser corroídas, enquanto a resina em pó contribui para a formação da granulação necessária. Esses sulcos retêm a tinta utilizada no processo de impressão. O termo heliogravura – derivado do grego *ἥλιος* (latinizado como *helius*), que significa sol – reafirma a importância da exposição à luz solar para que a imagem se forme sobre a gelatina. Esse termo se torna especificamente adequado ao trabalho de Taila Idzi, uma vez que a artista utiliza a luz solar para a exposição da gelatina fotossensibilizada. O uso de uma luz artificial ultravioleta poderia tornar esse processo mais preciso. Em contrapartida, a luz do sol se converte em um elemento poético do trabalho, obrigando a artista a desenvolver uma sintonia mais orgânica com o tempo, já que, nesse caso, a precisão é mais bem obtida nos dias de sol pleno.



Figura 2. Processo de gravação com percloroeto com a corrosão em evidência. Fonte: IDZI, 2023, p. 105.

Aqui, a técnica da heliogravura ganha o sentido de um adensamento hiperbólico da experiência da viagem. A hipérbole é uma expressão exagerada para se referir a uma situação, uma figura de linguagem, e a heliogravura, por sua vez, fornece um mergulho em uma imagem pouco vívida, muitas vezes, também, pouco nítida, em que o foco é comprometido, já que é produzida na estrada – além de passar por um mergulho literal, como veremos adiante. O trabalho da artista com a heliografia combina a artesanaria de uma fotografia analógica que remete à história das técnicas fotográficas, utilizando processos físicos e químicos de obtenção e reprodução da imagem com a gravação em metal. A fotografia analógica exige a sensibilização de uma superfície com materiais sensíveis à luz, a exposição desse material à luz com o negativo (ou positivo) fotográfico e, posteriormente, a revelação e a fixação das imagens, o que requer um duplo mergulho nessa superfície: primeiramente, em uma substância reveladora (usamos água corrente) e, depois, em uma substância fixadora da imagem, o que, na heliogravura, acaba sendo o processo de gravação do metal.

IDZI, Taíla; VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Do instantâneo ao anacrônico: a fotografia como ferramenta da demora na produção de uma melancolia do presente.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48805> >

A inconstância dos tempos da pandemia se somou à dificuldade técnica de produzir imagens com meios analógicos como a heliogravura. Esse processo é particularmente desafiador, porque requer o controle da temperatura e da umidade, e a aquisição do domínio técnico é lenta. Por sua vez, o material utilizado para gravar as chapas de cobre – o percloroeto de ferro, um sal corrosivo – vai agregando partículas de cobre em seu volume e perde a sua força de corrosão. Para obter imagens em heliogravura, é necessário utilizar diferentes densidades de percloroeto, que vão lentamente produzindo os diversos tons da fotografia: as soluções menos concentradas produzem gravações mais suaves na camada da gelatina que protege a superfície do cobre, enquanto os líquidos mais concentrados penetram mais profundamente nessa camada protetora do metal, resultando em uma gravação mais forte e criando os tons mais intensos da imagem.

Aprender uma técnica se faz com tentativas e erros, e todas as tentativas e erros foram associados ao processo e ao próprio material: o cobre corroído das inúmeras tentativas da artista foi agregado ao percloroeto usado, que foi perdendo a força e tornando a reação mais lenta. Assim, um processo de gravação que levaria por volta de 5h acabou levando períodos entre 18h, 23h e 48h. E esse é o sentido hiperbólico de mergulho nas imagens ao qual nos referimos, uma vez que o trabalho da artista começou na estrada, a partir de fotografias feitas em poucos segundos com o celular. É como se a fotografia instantânea não desse conta de falar da experiência e precisasse de um processo exaustivo e intenso, mais intenso do que a própria viagem, se dando como uma segunda viagem. Essas intensidades se produzem no corpo metálico da chapa de cobre e no corpo da artista, que deve reiniciar todo o processo manual de tratamento e polimento do cobre para reutilizar as mesmas chapas em novas tentativas.

Desse modo, a errância se torna um conceito cujo duplo sentido é explorado na poética da artista. O dicionário online Houaiss traz, na etimologia da palavra *errar*, tanto os significados de “vagar, andar sem destino, apartar-se do caminho, perder-se” (Errar..., [2023]) quanto os sentidos figurados de “cometer uma falta, enganar-se, hesitar, duvidar” (Errar..., [2023]). Logo, podemos pensar a errância como processo de andarilhar por diferentes paisagens, mas também o de se enganar, hesitar, dando voltas em uma mesma questão; até que a artista não tenha adquirido o entendimento e a compreensão da técnica, ela trilhará um caminho árduo de erros e acertos, para só assim acertar, em algum momento, os ponteiros do relógio da técnica e do desejo de adensar as imagens.

Esse duplo sentido pode ser expresso por meio das imagens dos processos e do caderno que a acompanha na jornada de acertar o relógio. Os *Cadernos de bancada* (2018-2021) são como diários de anotação de lições que Taila dá a si mesma, adquiridas errando muito, acertando progressivamente e tomando nota do que lhe dizem gravadores mais experientes. Nesses cadernos, ela anota conselhos como “Lição do dia: um processo por dia, a gelatina leva 24h para secar” (anotação feita no “Caderno Preto”, série *Cadernos de Bancada*, em 19 nov. 2019), ou “Nesse processo nada se acelera” (anotação feita no “Caderno amarelo”, série *Cadernos de Bancada*, em 23 out. 2021), fórmulas para a produção da gelatina bicromatada, marcas de gelatina utilizadas, as condições do tempo no momento de emulsionar as chapas de cobre, incluindo, muitas vezes, a umidade do ar.

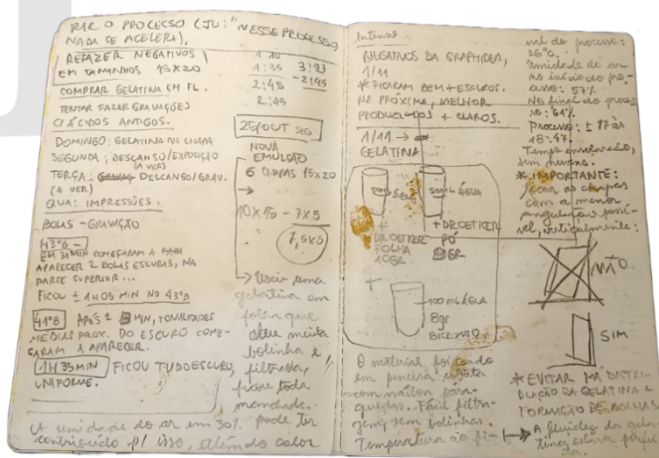


Figura 3. “Caderno amarelo”, série *Cadernos de Bancada*, de Taila Idzi (2021). Fonte: arquivo pessoal da artista.

A tentativa hiperbólica de mergulhar na imagem, por fim, é também a tentativa do impossível que é fazer coincidir imagem e memória ou imagem e experiência. Assim, tendo apresentado a série fotográfica *A melancolia luminosa* e o processo engendrado pela artista na produção das imagens, aprofundaremos questões que dela pinçamos a partir de outros criadores que também se colocam a pensar as errâncias, os tempos e suas discontinuidades e a fragmentação daqueles que erram.

Em suas canções, Adriana Calcanhotto relata uma errância literal e uma vida estradeira da qual sente falta durante a pandemia. Fernando Pessoa e Gilles Deleuze falam da viagem como angustiante e nos mostram que a aparente imobilidade pode ser um lugar de profundas incursões em si

mesmo. João Cabral de Melo Neto, por sua vez, nos convida a mergulhar na angústia de um eu-lírico que deseja habitar a fina pele do tempo. Frente a isso, nos perguntamos: seria o tempo uma angústia compartilhada? Tentaremos responder a essa pergunta a partir da análise do que dizem os versos e os escritos desses autores, bem como a partir da relação particular que eles desenvolvem com o tempo e com o espaço, ora na errância, ora na imobilidade.

Ser e estar no tempo: uma angústia compartilhada?

A presente seção tem por objetivo pensar como dois movimentos aparentemente opostos do corpo em relação ao tempo e ao espaço, a errância e a imobilidade, podem se complementar e se tensionar mutuamente, gerando processos de criação. Para além do nosso movimento em relação ao tempo e ao espaço, há também o movimento que o tempo faz em relação a nós e que nos faz perceber nossa própria finitude. Assim, se morre o tempo, sua passagem nos faz premeditar a morte de todas as coisas que, como nós, estão vivas no presente. E essa consciência de que o tempo nos escapa gera diferentes reações na poética e na filosofia de diferentes pessoas, tornando-se uma angústia compartilhada, como discutiremos aqui.

A experiência da errância, no trabalho de Idzi, produz o que ela chama de *melancolia luminosa* ou *melancolia do presente*: trata-se de uma atitude ética frente ao tempo, a de estar consciente do seu próprio gesto. Em trajetos de carro, ônibus ou avião, a artista observa a beleza da paisagem e do céu ao amanhecer e ao entardecer. Entretanto, consciente de que não é possível parar o tempo nem mesmo o veículo para guardar, de alguma forma, a beleza da paisagem, lança mão da fotografia instantânea como quem guarda uma fatia de pizza para o café da manhã. Dessa forma, a consciência do gesto, fotografar, escrever e filmar, torna-se uma atitude ética e política na medida em que é engendrada como forma de resistência à velocidade e à própria necessidade dela, consequência da burocratização violenta do corpo e dos gestos do artista ao alienar sua força de trabalho.

A consciência do gesto como ferramenta de resistência é explorada também em obras como *Trabalho do trabalho* (2004-2018), de Richard John: um caderno de anotações de aula onde ele escreve, nos espaços entre essas anotações e nos tempos livres, a palavra “trabalho”, sempre em letras maiúsculas. No tempo – o intervalo entre um trabalho e outro – e no espaço entre uma

anotação de aula e outra, a palavra “trabalho” preenche uma página inteira. Assim, as anotações das aulas vão se perdendo em meio a uma escrita repetitiva que acaba por esvaziar o próprio sentido da palavra, remetendo aos processos de burocratização da vida, do trabalho e até mesmo da arte.

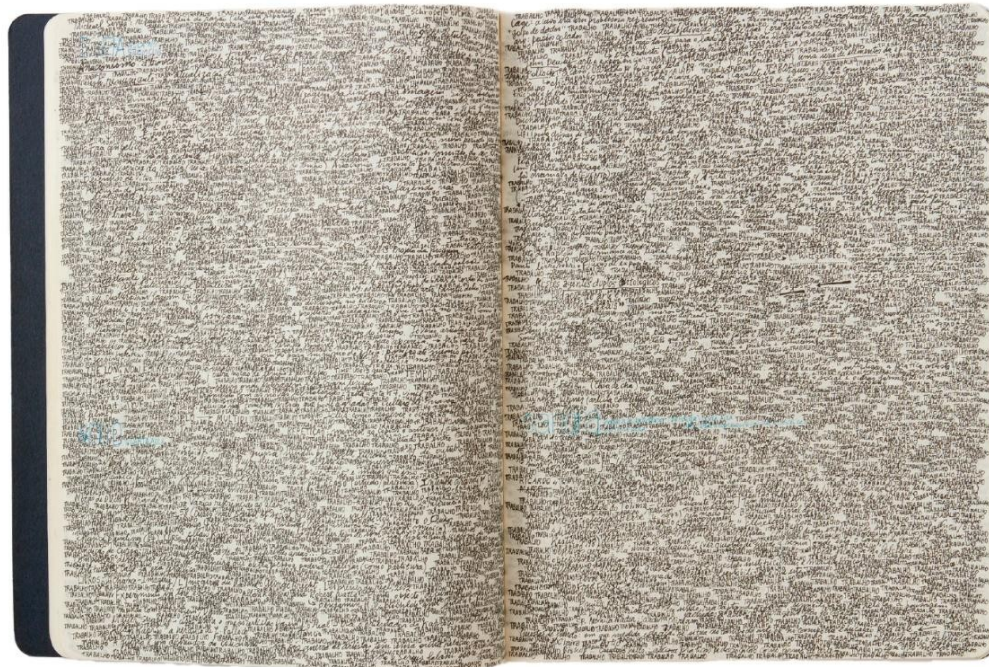


Figura 4. O *Trabalho do trabalho*, de Richard John (2004–2018). Caneta hidrográfica permanente sobre caderno, 25 × 38 cm (aberto). Fonte: JOHN, 2019.

A esse respeito, o artista comenta:

Sofremos todos de *horror vacui*, nos distanciamos de todas as formas de conscientização, saúde, sanidade e silêncio. Somos voluntários do controle panóptico, e este não se limita a câmeras de vigilância. De alguma forma, é preciso encontrar uma saída para esta espiral negativa. **A consciência de cada gesto talvez seja esta saída** (John, 2019, p. 152, grifos nossos).

É, pois, o desejo de estar presente no tempo e de ser consciente do próprio gesto que mobiliza Idzi a utilizar a fotografia instantânea, tirada a partir de alguma janela, como ferramenta de captura do tempo. *A melancolia luminosa*, é produto da percepção da fugacidade do agora: o presente, o instante vivido e vívido, logo dará lugar a um outro tempo. O passado é compreendido como a falta deixada por um tempo que já não retorna e a fotografia, por sua vez, serve de recurso a essa

compreensão melancólica do tempo. A necessidade de deslocamento, de chegar rapidamente a lugares, cria o movimento oposto, que é o desejo de esticar o tempo, arrastar o tempo, como se ele nos fugisse.

A fugacidade do tempo também parece ser uma questão compartilhada na poética de João Cabral de Melo Neto e de Fernando Pessoa. Destacamos o trecho do conto “Entrei no barbeiro no modo do costume” (Pessoa, 2008), um texto de Bernardo Soares, um dos tantos heterônimos de Fernando Pessoa, que diz muito desse lugar do trânsito que não é somente passagem, mas a própria vida. No texto, o narrador-personagem é surpreendido pela morte do barbeiro que trabalhava na cadeira ao lado de onde está sentado, o que lhe provoca profunda reflexão acerca da própria vida:

Saudades! Tenho-as até do que me não foi nada, por uma **angústia de fuga do tempo** e uma doença do mistério da vida. Caras que via habitualmente nas minhas ruas habituais – se deixo de vê-las entristeço; e não me foram nada, a não ser o símbolo de toda a vida (Pessoa, 2008, grifos nossos).

Em seguida, o narrador-personagem começa a listar sujeitos conhecidos, com os quais costuma topar nas ruas, cujo desaparecimento lhe causaria tristeza, ainda que a relação com essas pessoas não tivesse se aprofundado. Então ele se põe a pensar no próprio desaparecimento: e se ele mesmo sumisse e, junto com ele, o universo que representa para si mesmo? A fugacidade do tempo o angustia porque essa mesma fugacidade que ameaça os sujeitos que não lhe foram nada também ameaça a sua própria existência e o torna consciente não só da sua presença no tempo como de sua finitude.

Já na poesia de João Cabral de Melo Neto (2008), a angústia de fuga do tempo se expressa em um eu-lírico que deseja viver o tempo na ponta da agulha:

Habitar o tempo

Para não matar seu tempo, imaginou:
vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;
no instante finíssimo em que ocorre,
em ponta de agulha e porém acessível;
viver seu tempo: para o que ir viver
num deserto literal ou de alpendres;
em ermos, que não distraiam de viver
a agulha de um só instante, plenamente.
Plenamente: vivendo-o de dentro dele;

habitá-lo, na agulha de cada instante,
em cada agulha instante: e habitar nele
tudo o que habitar cede ao habitante.

2

E de volta de ir habitar seu tempo:
ele corre vazio, o tal tempo ao vivo;
e, como além de vazio, transparente,
o instante a habitar passa invisível.
Portanto: para não matá-lo, matá-lo;
matar o tempo, enchendo-o de coisas;
em vez do deserto, ir viver nas ruas
onde o enchem e o matam as pessoas;
pois, como o tempo ocorre transparente
e só ganha corpo e cor com seu miolo
(o que não passou do que lhe passou),
para habitá-lo: só no passado, morto
(Neto, 2008, p. 267-268).

Na primeira estrofe, percebemos um desejo de materialização do tempo. As descrições do autor são quase palpáveis e tornam possíveis ao personagem viver na ponta da agulha, furando o tempo. Para isso, há um momento de isolamento em que o personagem se torna capaz de sentir o tempo correndo ao vivo, vazio, transparente. Dessa forma, ele percebe que “o instante a habitar passa invisível”, só é possível preencher essa transparência matando o tempo nas ruas, onde é possível dar cor ao miolo transparente do tempo. Como conclui Rosanne Bezerra de Araújo (2022, p. 165), “na tentativa de frear a ação passageira e corrosiva do tempo, resta-nos viver cada instante intensamente, dentro da pele do tempo”. João Cabral de Melo Neto (2008) parece encontrar uma solução para a angústia de fuga do tempo, sentida por Pessoa na inevitabilidade mesma da vida. Se a morte é certa, resta-nos viver. E se nos resta viver, vivamos, pois, intensamente.

Durante o período da pandemia da Covid-19, as relações com o tempo, com o espaço e com o movimento passaram por uma abrupta ruptura para uma grande quantidade de pessoas que se viu presa à casa. Em meio às incertezas e na necessidade de reinvenção das formas de vida e de trabalho, a noção de tempo de alguns passou a se dar a partir da relação desenvolvida com o ambiente doméstico. Por sua vez, a série de heliogravuras de *A melancolia luminosa* só foi possível a partir do momento em que Idzi encerrou suas viagens a Belo Horizonte e, em casa, passou a seleti-

onar imagens do trânsito. Nesse sentido é que a complementaridade entre errância e imobilidade pode ser pensada como geradora de processos de criação, como veremos, nas poéticas de outros artistas.

Em maio de 2023, três anos desde o começo da pandemia, a cantora, compositora, intérprete, instrumentista, escritora e ilustradora Adriana Calcanhotto lançou o álbum *Errante*, no qual ela mostra que o movimento constante é, para ela, um lugar poderoso de autoelaboração. Em uma das canções do álbum, “Nômade”, ela diz:

Nômade quer dizer sem porto
Nômade é quando a **casa é o corpo**
Que é onde te recebo
E é o que te entrego
E sou tudo o que carrego amanhã cedo
E é onde te recebo
E é o que te entrego
E sou tudo o que carrego amanhecendo
(Nômade..., 2023, grifos nossos).

A segunda estrofe de “Nômade” pode ser aproximada⁵ à obra *A casa é o corpo* (1968) de Lygia Clark: uma instalação formada por enorme balão de plástico transparente, cercado por dois compartimentos laterais e um grande labirinto. Segundo Maria Alice Milliet (1992), a obra deve ser adentrada pelo corpo, o participante passa por “compartimentos chamados ‘penetração’, ‘ovulação’, ‘germinação’ e ‘expulsão’”, sendo “levado a experienciar sensações táteis, de perda de equilíbrio, de deformação, resgatando a vivência intrauterina” (Milliet, 1992, p. 111). Nesse processo, ocorre uma integração corpo-obra, na qual

A roupa desvestida ou a casa desabitada podem ser apreciadas por suas qualidades formais, mas estão desinvestidas de suas funções básicas: abrigar o homem. Exemplos desse esvair de significados são os “parangolés” de Oiticica quando tristemente pendurado em galerias ou museus, como almas desencarnadas. Parecem flores murchas donde toda energia vital foi retirada (Milliet, 1992, p. 114).

Nessa comparação com a obra de Hélio Oiticica, com as almas desencarnadas e com as flores murchas, Maria Alice Milliet nos convoca a pensar as relações entre o corpo e a casa em diferentes aspectos da canção de Adriana Calcanhotto. A primeira delas talvez seja o fato de que o próprio corpo do eu-lírico de Adriana se faz casa, para ele mesmo e para o outro, nos versos: “E é onde te recebo/E é o que te entrego/E sou tudo o que carrego amanhã cedo” (Nômade..., 2023). A comple-

IDZI, Taíla; VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Do instantâneo ao anacrônico: a fotografia como ferramenta da demora na produção de uma melancolia do presente.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48805> >

mentaridade entre imagem, som e poesia ocorre também nas imagens do clipe musical de “Nômade”, quando esse corpo-casa se transforma em superfície para a criação de uma poética da portabilidade.

Em “Nômade” (2023a), Calcanhotto caminha por uma estrada, sendo iluminada pela luz de faróis que em alguns momentos evidenciam sua silhueta, recortada na escuridão da noite e, em outros, dão a ver, junto com os recortes da câmera, adereços que vão compondo sua roupa, uma túnica preta que se mescla com a noite. A câmera percorre esses elementos dentro de uma gaveta e, em seguida, na própria roupa da artista. A poética da portabilidade está nesses pequenos elementos, ora na gaveta, ora na túnica que Adriana veste, carregados de memória, lembrando *souvenirs* comprados em viagens ou mesmo em mercados das pulgas. São conchas, um espelhinho, um invólucro plástico de fotografias 3x4, um pedaço de uma trama de palha. Daí se pode extrair inúmeros significados. Um deles nos remete a um ritual religioso com o uso de diferentes materiais simbólicos, como guias, búzios, entre outros. Ou, ainda, parecem aludir aos pequenos estojos com frascos que os viajantes carregam consigo.

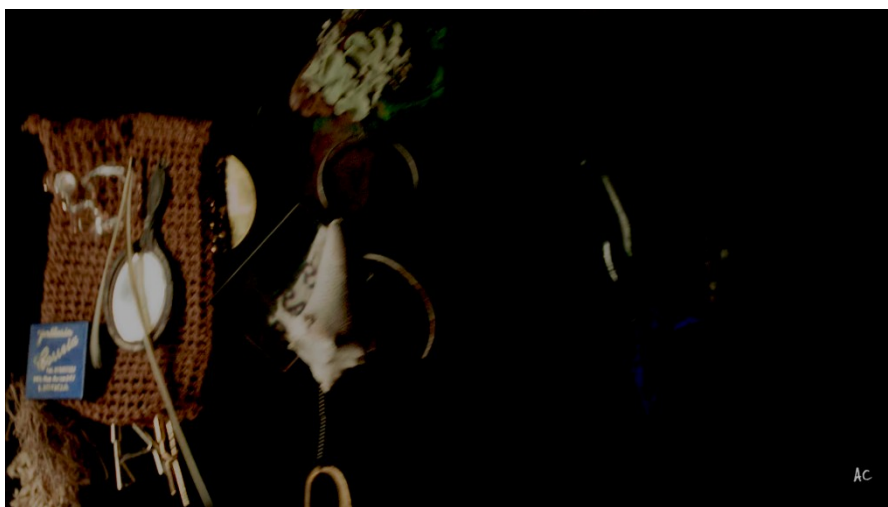


Figura 5. Detalhe: objetos presos à túnica que Adriana Calcanhotto veste no vídeo clipe de “Nômade”.
Fonte: NÔMADE..., 2023.

Na obra de Taila Idzi, a poética da portabilidade reside em práticas próprias da errância, de quem se vê fazendo do corpo uma extensão da casa. Depois das fotografias instantâneas, a caixa-*atelier* da qual se vale para criar a série *A melancolia luminosa*, com seus cadernos de instruções e processos,

IDZI, Taila; VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Do instantâneo ao anacrônico: a fotografia como ferramenta da demora na produção de uma melancolia do presente.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48805> >

é um reflexo da necessidade de manter seu material de trabalho à mão, em meio à instabilidade de manter um *atelier* fixo, em mudanças frequentes e *ateliers* sempre improvisados. A própria fotografia de celular foi usada, durante o tempo da errância, como uma ferramenta para armazenar a fugacidade do tempo. Como parte da tese *Quero ter tempo para rever as coisas que tenho* (2023), uma prática colecionista também foi mantida pela artista, que guardava uma série de “*souvenirs*” de viajante: papéis com estampas diversas encontradas nos lugares onde ia, *tickets* de ônibus, passagens de avião, impressos das exposições que visitava. Por fim, a artista também portava consigo o “Kit café em qualquer lugar” – um conjunto de objetos como um bule, pequenas porções de café, copos retráteis e um ebulidor térmico que usava para passar o café que oferecia aos amigos ou outros viajantes em seu percurso.



Figura 6. “Kit café em qualquer lugar”, da série *Diários de voos* de Taila Idzi (2018).
Fonte: arquivo pessoal da artista.

Em contraste a essa poética característica dos errantes está o tempo do isolamento, que foi marcado pela imobilidade. Contudo, é interessante notar que esse contraste não significa uma oposição total, mas, como já dissemos, uma relação de complementaridade. Isto pode ser percebido, mais uma vez, também no trabalho de Adriana Calcanhoto, quando ela lança o álbum *Só* (2020), no início da pandemia da Covid-19. Não por acaso, algumas músicas do álbum remetem

também à estrada, como a canção “Lembrando a estrada”. Para a artista, estar confinada a transportava mental e imagetivamente para as lembranças da estrada, uma vez que ela própria se considera nômade. A imobilidade, que parece reforçar o desejo da cantora de estar em movimento, também afirma a potência das intensidades que oferece. Assim, Adriana Calcanhotto nos fornece elementos para desconfiar da imobilidade, como se houvesse nela um outro tipo de movimento para além das aparências.

A leitura de autores como Fernando Pessoa e Gilles Deleuze nos ajuda a compreender como a viagem pode estar além de um movimento físico. Em entrevista concedida à jornalista Claire Parnet entre os anos de 1988 e 1989 (Deleuze, 1994-1995), Gilles Deleuze revela não ser muito afeito à ideia de viajar, ao menos não no sentido literal. A entrevistadora vê isso como um paradoxo, visto que o próprio Deleuze funda o conceito de nomadismo. Entretanto, justamente por isso, ele explica sua relação com o nomadismo por meio do entendimento de que os nômades, na realidade, não viajam, mas se deslocam entre suas próprias terras:

Sim, os nômades sempre me fascinaram, exatamente porque são pessoas que não viajam. Quem viaja são os imigrantes. Há pessoas obrigadas a viajar: os exilados, os imigrantes [...] Mas os nômades viajam pouco. Ao pé da letra, os nômades ficam imóveis. Todos os especialistas concordam: eles não querem sair, eles se apegam à terra. Mas a terra deles vira deserto e eles se apegam a ele, só podem “nomadizar” em suas terras. É de tanto querer ficar em suas terras que eles “nomadizam”. Portanto, podemos dizer que nada é mais imóvel e viaja menos do que um nômade. Eles são nômades porque não querem partir (Deleuze, 1994-1995).

Sua relação com o nomadismo, portanto, habita o paradoxo do deslocar-se somente em casos de extrema necessidade. Trata-se de um imobilismo que é somente aparente, como explicou o filósofo na entrevista concedida a Parnet:

Não preciso sair. Todas as intensidades que tenho são imóveis. As intensidades se distribuem no espaço ou em outros sistemas que não precisam ser espaços externos. Garanto que, quando leio um livro que acho bonito, ou quando ouço uma música que acho bonita, tenho a sensação de passar por emoções que nenhuma viagem me permitiu conhecer. Por que iria buscar estas emoções em um sistema que não me convém quando posso obtê-las em um sistema imóvel, como a música ou a filosofia? Há uma geo-música, uma geo-filosofia. São países profundos. São os meus países (Deleuze, 1994-1995).

Essa ideia de viagem, que se efetiva sem que haja deslocamento, também se expressa em Fernando Pessoa, podendo ser lida no poema “Viagem”, de 1933:

VIAGEM

Viajar! Perder países!
Ser outro constantemente,
Por a alma não ter raízes
De viver de ver somente!

Não pertencer nem a mim!
Ir em frente, ir a seguir
A ausência de ter um fim,
E a ânsia de o conseguir!

Viajar assim é viagem.
Mas faço-o sem ter de meu
Mais que o sonho da passagem.
O resto é só terra e céu
(Pessoa, 2014).

O sentido desse “viajar” enquanto “perder países” é explicado em um artigo de Diego Lock Farina (2016), que percebe, desde os primeiros versos, a manifestação de um eu fragmentado, que não pertence a lugar nenhum, desapegado “das coisas do mundo, do pensamento e da própria existência constantemente em metamorfose” (Farina, 2016, p. 192) e que não se prende a qualquer ideia de essência. Trata-se de um Fernando Pessoa que, tendo “viajado” por diferentes heterônimos, já não pode caber mais em si, voltar a ser “ele mesmo”. Estando em constante devir, ele já não é capturável. E se ele mesmo se encontra fragmentado, assim mesmo é a sua visão enquanto viajante: fragmentada. “De viver de ver somente!” se trata disso. Vê-se, portanto, “pelo espontâneo da visão que nunca dá conta de uma totalidade inteligível, que tal qual não pode mimetizar, sendo incapaz então de ‘ganhar’ países, de descobri-los, dominá-los” (Farina, 2016, p. 193).

A viagem constante de Pessoa entre um heterônimo e outro o faz perder países, no sentido de que “Países, nações, pátrias, são, de praxe, signos de identificação pessoal, de pertença e comunidade” (Farina, 2016, p. 194). Dessa forma, o eu-lírico se encontra completamente desarraigado da noção de identidade. É a perspectiva, também, da impossibilidade de levar consigo qualquer coisa, de qualquer coisa possuir, exceto o sonho “da passagem de um estado a outro. Da vida no movimento e no afeto”, explica Farina (2016, p. 194).

A relação que aproxima Deleuze e Pessoa na ideia de viagem é, portanto, a de viagem enquanto experiência sensorial, aparentemente estática, desarraigada, desterritorializada, como o próprio conceito de nomadismo criado por Deleuze, ou desassossegada, como é a poesia de Pessoa. Trata-se de figuras que se movem em direção à “ausência de ter um fim/E a ânsia de o conseguir!”, como na imagem ambígua do nomadismo de Deleuze: são nômades que andam na direção de um ideal; assentar-se, não mais viajar, poder, finalmente, apegar-se à sua própria terra. São figuras que abraçam o paradoxo que é mover-se saindo de si, sem jamais partir.

Seja no movimento literal, enquanto viaja para frequentar as aulas do curso de doutorado e trabalhar, seja no movimento poético que faz em sua casa durante o isolamento social da pandemia ao percorrer instantâneos produzidos em viagens, Idzi faz da melancolia do presente uma poética da errância, explorando os diferentes sentidos de errar aqui elucidados: nos erros e acertos implicados no processo de dominar uma técnica e no ir-e-vir de uma viagem literal ou mental, que é feita ao percorrer imagens de arquivo. Assim, ela partilha também da angústia de fuga do tempo, sentimento que aparece na poética de João Cabral de Melo Neto e de Fernando Pessoa. Diante dele, a artista costura o tempo fragmentado da viagem como quem costura a si mesma e às suas próprias memórias – já que é disso que trata a angústia de fuga do tempo: a certeza de que algo se perde nessas rupturas espaço-temporais.

O que se cria, nos entremeios de um tempo do trânsito e um tempo do isolamento, em *A melancolia luminosa*, é, portanto, uma relação de complementaridade entre as aparentes oposições entre errância e imobilidade. Há uma errância na imobilidade, que se caracteriza por uma inquietude do pensamento: ele se mostra capaz de viagens a “países profundos” (Deleuze, 1994-1995). Enquanto isso, há uma coisa que se perde na errância: é a possibilidade de ampliar o tempo da contemplação. A angústia de “perder países” (Pessoa, 2014) ao se viajar pode ser interpretada também como a impossibilidade de desenvolver uma relação com os países aos quais se viaja, devido à breve passagem. E a própria angústia produz a necessidade de acumular: a fotografia e o hábito colecionista de Taila Idzi são estratégias de frear a velocidade, manter-se parada diante dela.

Em casa, a artista é capaz de transitar pelas memórias e, a partir disso, recriá-las. A fotografia se torna uma forma de anotação para um momento posterior e a casa, uma espécie de veículo onde a memória é elaborada, processada, revivida. Tanto a fotografia digital quanto os processos analógicos possibilitados pela caixa-*atelier* acabam constituindo ferramentas de memória: uma memória externa, coextensiva ao corpo.

Fotografia: máquina de arquivamento, memória tangível

Se a fotografia constitui uma espécie de memória externa em *A melancolia luminosa*, interessa-nos pensar os efeitos das sobreposições de duas diferentes tecnologias nesse trabalho: os recursos analógicos e digitais, como produção de memória e também como camadas de sentido que acrescentam ao trabalho. Se *A melancolia Luminosa* se produz como uma espécie de resistência à velocidade da vida e à impossibilidade de contemplação plena, como a fotografia, enquanto tecnologia, pode nos oferecer uma forma de alongar o tempo da contemplação?

Com o objetivo de responder a esse questionamento, a presente seção explora a ideia de fotografia como memória externa a partir do pensamento de Okwui Enwezor (2008) e, posteriormente, de dois autores, Jacques Derrida (2021) e Bernard Stiegler (2002a, 2002b, 2004), que nos oferecem luzes para conjecturar o que se cria nos interstícios entre a memória humana e a técnica, entendida também como “prótese” por Derrida. A conexão entre esses dois pensadores será mediada pelo pensamento do professor e doutor em filosofia Moysés Pinto Neto (2013, 2015, *A Técnica...*, 2020, *A Filosofia Social...*, 2020, *Desorientação...*, 2020), que contribui para elucidar a confluência de ideias entre os autores.

Ao mapear as relações entre arte e arquivo na produção moderna e contemporânea, Okwui Enwezor (2008) observa que o papel da fotografia passa a ser, ao mesmo tempo, o de fornecer uma evidência documental e um registro arquivístico. Dessa forma, a câmera fotográfica se torna uma *máquina de arquivamento*. *A popularização do acesso à fotografia* gera, ao longo da história, uma infinidade de arquivos e “se torna o **análogo soberano da identidade, memória e história, unindo passado e presente, virtual e real**, dando ao documento fotográfico a aura de um artefato antropológico e a autoridade de um instrumento social” (Enwezor, 2008, p. 13, tradução nossa, grifos nossos). Com isso, os artistas se voltam para a fotografia nos últimos anos para *inter-*

rogar “o **status do arquivo fotográfico** como um local histórico que existe entre evidências e documentos, memória pública e história privada” (Enwenzor, 2008, p. 13, tradução nossa, grifos nossos).

A possibilidade de interrogar o *status* do arquivo a partir da arte, da qual fala Enwenzor, coloca em dúvida a aparente neutralidade da fotografia enquanto evidência documental. Antes dele, Jacques Derrida postulou, em *Mal de arquivo* (2001), uma teoria do arquivo na qual ele assinala a impossível transparência ou neutralidade do meio utilizado para o arquivamento:

[...] o arquivo, como impressão, escritura, **prótese ou técnica hipomnésica** em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável passado, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. **O arquivamento tanto produz quanto registra o evento.** É também nossa experiência política dos meios chamados de informação (Derrida, 2001, p. 28-29, grifos nossos).

Dessa forma, longe de ser um mero repositório de conteúdo, o arquivo deixa no conteúdo arquivado rastros do próprio meio utilizado para tanto. Assim, a fotografia, como máquina de arquivamento, está longe de ser um meio neutro, transparente. Não existirá, a partir do ato de fotografar, no sentido de guardar um momento, uma simples convergência da imagem com o que vemos: o meio de obtenção da imagem imprimirá, no conteúdo, as marcas temporais que lhe são próprias: o grão, o pixel, as distorções características do tipo de lente utilizados, os problemas focais das circunstâncias de arquivamento.

Em *A melancolia luminosa*, a velocidade do carro, do avião, do ônibus, a distância da paisagem fotografada, tornam difícil de obter um foco perfeito na grande maioria das imagens. Da mesma forma, ao se gerar instantâneos com o celular, a técnica carrega vestígios temporais de uma sociedade na qual, cada vez mais, o uso da fotografia se faz presente em nosso cotidiano. O celular permite que uma imagem seja compartilhada instantaneamente nas redes sociais. Muitos dos registros da artista foram, de fato, postados inicialmente em uma rede social, como uma necessidade de parti-

lhar seu cotidiano. O acréscimo de camadas temporais de uma técnica anacrônica, como a helio- gravura, cria um produto estranho ao tempo do trânsito, podendo ser somente produto de um tempo mais denso, como é o tempo do isolamento.

Derrida postula que o arquivo seria como uma memória externa ao corpo, à qual ele se refere como “prótese”. Nesse sentido, ele abre caminhos para pensarmos não uma mera oposição entre a memória externa e a memória interna, mas a colaboração entre essas duas estruturas. Isso tudo faz parte de uma outra ideia já formulada pelo autor anos antes, em seu livro *Gramatologia* (1973), no qual ele argumenta que a escritura teria possibilitado materializar o pensamento. Assim, a superfície ou técnica se torna um lugar não somente de inscrição, mas também torna possível ao ser humano liberar o pensamento e a memória para ir adiante.

O professor Moysés Pinto Neto (*As raízes...*, 2017) explica que uma das leituras fundamentais a esse pensamento de Derrida é o livro *Evolução e Técnica: o homem e a matéria* (1971), do arqueólogo, paleontólogo, paleoantropólogo e antropólogo francês André Leroi-Gourhan. Leroi-Gourhan estuda profundamente as interações entre o humano e as ferramentas e contribui para desfazer as cisões entre o humano e a técnica, que durante muito tempo constituiu um paradigma para as ciências humanas de modo geral. De acordo com ele, o humano, tal como o conhecemos hoje, é um produto do surgimento de diversas práticas nas quais o uso de uma técnica ou de uma ferramenta vai liberando partes do corpo para outras funções. No processo de aquisição da postura ereta, por exemplo, liberamos as mãos para o uso de ferramentas.

Por sua vez, tanto as ideias de Leroi-Gourhan quanto as de Derrida alicerçam o pensamento de outro teórico, Bernard Stiegler. Na esteira de Leroi-Gourhan, Stiegler pensa de que forma processos como a transição da escrita cuneiforme para a escrita ortográfica, o nascimento da prensa e mais recentemente, o computador e a internet suspendem os modos tradicionais e dão início a uma nova forma de colocar questões (Neto, 2015).

Entretanto, nada disso vem isento de problemas e é justamente na investigação dessas interações dos órgãos internos (relacionados ao corpo) e externos (os aparatos que servem à memória), bem como de seus efeitos, que o pensamento de Stiegler nos é importante aqui. O autor faz uma crítica bastante sensível sobre o efeito da tecnologia em relação à memória. No caso da fotografia e,

posteriormente, as possibilidades criadas pelo digital, incluindo a internet e as redes, o que ocorre é um encurtamento do tempo real. Sua crítica à indústria cultural recai sobre esse achatamento do tempo e da experiência que ela provoca.

A fotografia, na qualidade de memória externa, seria, por um lado, a certeza de que algo esteve ali, fornecendo a evidência de um acontecimento, mais do que a pintura pôde oferecer em tempos anteriores (Neto, 2015). Entretanto, o conceito de *punctum* assinalaria a capacidade desse meio de fornecer mais do que a certeza. O *punctum*, formulado por Barthes em *A câmara clara* (1980) é descrito por Stiegler (2002b) como uma situação inominável, singular e indescritível, que ocorre diante da fotografia. Uma espécie de movimento que atrai o espectador, um ponto de captura. O *punctum* está profundamente atrelado à experiência de Barthes diante do retrato de sua mãe, ao elaborar o luto de sua morte. Ele seria o ponto de incerteza dentro da certeza que a fotografia poderia oferecer.

Stiegler também comenta que a fotografia seria um *relógio de ver* ou *de voltar a ver*, dotado de

[...] uma melancolia objetiva em que o tempo e a técnica se entrelaçam, mas sempre foi assim ao longo da história daqueles olhares que só se constituem nas suas superfícies instrumentais e tecnológicas de refração temporal e espacial: uma diferença que num único movimento é espaçamento e retemporalização (Stiegler, 2002b, p. 34, tradução nossa).

Dessa forma, a fotografia teria a capacidade reflexiva, especular, de nos fazer olhar para nós mesmos enquanto olhamos para ela. Entre tantas coisas que ela poderia possibilitar, uma delas seria a de rever algo ou estender o tempo da contemplação. Contudo, a necessidade de transmissão instantânea dos acontecimentos na nossa era acaba por não dar tempo necessário para que o pensamento reflexivo aconteça. Esse *relógio de voltar a ver* acaba por ser achatado. E com isso ocorre um processo de industrialização da memória e, conseqüentemente, um empobrecimento daquilo que Stiegler chama de *espírito*: um processo psicossocial, coletivo e individual, que se dá nos objetos técnicos (Desorientação..., 2020).

Ao falar sobre a tecnologia e o que ela proporciona, Bernard Stiegler utiliza o termo grego "*pharmakon*", que pode ser traduzido tanto como "remédio" quanto como "veneno" (Neto, 2015). É exatamente essa ambigüidade que Stiegler explora em sua filosofia, acreditando que a interação

humana com as ferramentas externas à memória pode, também, ser utilizada como uma forma de vencer o que ele chama de industrialização da memória pela sociedade capitalista (Desorientação..., 2020).

Diante disso, seria necessário, possível e até mesmo urgente utilizar a própria técnica para alargar o tempo. Na perspectiva de Stiegler, essa seria uma estratégia importante para contrabalançar os efeitos negativos da aceleração tecnológica e cultural. Alargar o tempo envolve a criação de espaços e tempos de reflexão, contemplação e crítica, que permitem que as pessoas resistam ao ritmo frenético da vida contemporânea. Ele acredita que o tempo é essencial para a construção de uma memória coletiva rica e a preservação do conhecimento cultural. Nós acreditamos que a arte pode ser uma forma de resistência à lógica da instantaneidade e do consumo rápido, permitindo que as pessoas explorem questões mais profundas e construam uma relação mais significativa com o mundo ao seu redor.

Tratando-se do nosso objeto, a série fotográfica *A melancolia luminosa*, a prática de criar imagens analógicas a partir de fotografias digitais pode ser uma forma de explorar a ambiguidade da tecnologia e refletir sobre nossa relação com ela, em especial, naquilo em que os processos engendrados por Taila criam uma conexão inusual entre passado, presente e futuro da tecnologia de produção de imagens. Se os recursos digitais, tais como a câmera do celular e a possibilidade de veiculação instantânea da imagem, podem promover um achatamento das relações com a imagem, é possível pensar o processo da heliogravura como uma forma de devolver às imagens fotográficas sua função de relógio de ver e voltar a ver.

Todo o processo iniciado pela artista durante o tempo do isolamento promove diversos mergulhos na imagem: há um tempo de seleção e edição dos positivos fotográficos, um tempo de preparação das superfícies, um tempo de exposição dessas superfícies à luz solar, juntamente com os positivos, um tempo de revelação e um tempo de fixação das imagens. Por fim, a última fase, da gravura em metal, permite um mergulho profundo em um tempo incerto, no qual a superfície é lentamente ferida. Comumente a gravação da chapa na gravura em metal é feita com percloreto de ferro ou ácido nítrico. A diferença é que o ácido nítrico é mais rápido e desgasta a superfície dos metais em formato de V, enquanto o percloreto promove uma incisão consideravelmente mais lenta e mais

profunda, como se fosse capaz de furar o metal com uma agulha. O tempo do percloro é lento e incisivo. Isso faz desse líquido, no qual mergulhamos os metais a serem gravados, uma espécie de mergulho simbólico na experiência da imagem.

Se, como afirma Derrida, o ato de arquivar não apenas cria, mas também documenta o acontecimento, temos um bom exemplo de como a combinação de duas técnicas distintas de obtenção de imagens é capaz de dar corpo a um produto contaminado pelo pixel e pelo grão. Ao ser entintada e impressa, a imagem também ganha uma profundidade, caracterizada principalmente pela marca da prensa no papel, que é própria da gravura em metal. Os tons de preto e de cinza e o grão, resultados das corrosões, também contribuem para adensar a imagem. A experiência política diante dos meios de informação se efetiva ao se resistir ao próprio tempo, em uma prática totalmente anacrônica e até mesmo incompatível com o tempo presente.

Considerações finais

Na primeira parte deste artigo, tratamos de apresentar a série *A melancolia luminosa*, de Taila Idzi, um trabalho composto por dois tempos diferentes, o tempo do trânsito e o tempo do isolamento. Apesar da diferença entre esses dois espaços temporais, a segunda parte do artigo mostrou a complementaridade entre a errância, que caracteriza o tempo do trânsito, e a imobilidade, que caracteriza o tempo do isolamento. Em seguida, um passeio pela obra de Adriana Calcanhotto – contemporânea aos tempos de produção de *A melancolia luminosa* – expôs alguns traços dessa complementaridade. “Nômade”, canção composta em um tempo posterior à pandemia, nos mostra que o corpo se faz casa enquanto a artista está na estrada e dá indícios da produção de uma poética da portabilidade, pensada a partir dos adereços que vão se somando à sua roupa ao longo do clipe musical. A poética da portabilidade também se expressa na obra de Taila Idzi, em dispositivos como o “Kit café em qualquer lugar” e a caixa-*atelier*. Em contrapartida, Fernando Pessoa e Giles Deleuze nos convidam a outras viagens, somente possíveis na imobilidade.

O trabalho de Idzi, por sua vez, a aproxima de artistas como Richard John, uma vez que ambos procuram atravessar o tempo da velocidade e o tempo morto da burocracia a partir da consciência do gesto. Essa consciência se torna uma ferramenta política e de resistência diante de um tempo que nos engole. Assim, *A melancolia luminosa*, produto da percepção da fugacidade do presente,

nasce de uma ação que é, de início, cumulativa: guardar os fragmentos dos dias. Essa memória externalizada encontra, finalmente, seu destinatário: os dias de isolamento social vividos durante a pandemia. O desejo expresso no título da tese, que é o de ter tempo para rever as coisas que se tem, enfim se materializa, apesar das circunstâncias estranhas e improváveis. Assim, a artista vive um tempo semelhante àquele de Adriana Calcanhotto, que faz do seu tempo do isolamento um momento de recordar a estrada.

No artigo intitulado “O que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas”, Mauricio Lissovsky (2008) explora aquilo que nomeia “dimensão poética dos arquivos”: algo que não refere a um passado consumado, mas àquilo que, nas lacunas existentes entre eles, “evoca a memória de um pretérito ainda por se realizar” (Lissovsky, 2008, p. 26). Dessa forma, por guardarem futuros possíveis dentro do que chamamos de passado, os arquivos permanecem vivos, fazendo emergir histórias extraordinárias do que julgamos consumado. Como ovos em um ninho, prestes a serem chocados, a fotografia guarda dentro de si não somente um instante no passado, mas inúmeros “agoras” prestes a acontecer.

Talvez seja justamente essa profusão de possibilidades que Idzi armazenava, no desejo de resistir à velocidade e de se demorar na contemplação da paisagem, imaginando o que poderia acontecer se ela pudesse simplesmente parar e olhar para o pôr do sol, ou reviver os minutos intensos de um dia, enquanto, na estrada, as paisagens se repetiam. Quando, finalmente, o desenrolar dos fios do tempo permitiram à artista mergulhar em um processo da memória, a heliografia, uma escrita solar, revelou-se uma forma poética de trazer à luz os momentos guardados no tempo do trânsito, como quem abre um baú do tesouro.

A fotografia gerada inicialmente no celular pela artista, produto de um arquivamento tão cotidiano quanto fugaz, reviveu, em um processo histórico, o sonho de ser, outra vez, um *relógio de voltar a ver*. Como a própria noite, o percloro de ferro, líquido escuro que corrói o metal, embala as imagens em uma alquimia misteriosa. A solução aquosa espelha o rosto da artista, enquanto, se tudo der certo, a memória externa poderá reavivar a memória interna. Mas a técnica artesanal escapa às intenções humanas. E, para além disso, contribui com aquilo que a singulariza: a beleza do grão cobre as imprecisões e as lacunas da fotografia digital. Uma cidade se revela como se acor-dássemos com a artista, bem na hora em que ela chega à cidade de sua morada.



Figura 7. "Porto Alegre", heliogravura de Taila Idzi (2019-2020). Fonte: arquivo pessoal da artista.

Epílogo (para uma poética da demora)

Na maioria das publicações de Bernard Stiegler, o termo francês *défaut*, que em português poderia ser traduzido como "falha", aparece com frequência. A expressão *défaut* não é usada no sentido negativo de uma inadequação, mas sim como uma quebra, uma abertura que possibilita um espaço para a demora e a reflexão. Esse conceito está vinculado à ideia de criar uma pausa no fluxo acelerado do tempo para permitir uma experiência mais significativa e uma relação mais profunda

IDZI, Taila; VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Do instantâneo ao anacrônico: a fotografia como ferramenta da demora na produção de uma melancolia do presente.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48805> >

com a técnica, a cultura e a memória. A ideia da errância no trabalho de Taila Idzi dialoga bastante com o sentido de *défaut* enquanto “falha”, uma vez que, na arte, as falhas podem ser incorporadas de inúmeras formas ao trabalho. No caso da heliogravura, a técnica é escolhida justamente por ser capaz de produzir falhas que nos remetem a um passado longínquo, em uma espécie de viagem em um tempo imaginário.

Já o termo *retard*, em francês, é utilizado pelo autor para se referir à demora, atraso, pausa. Esses dois termos, *default* e *retard*, não são facilmente tolerados por uma cultura da pressa e por isso são muitas vezes negativados na sociedade ocidental. Na tradução em inglês, *retard* é geralmente traduzido como *delay*: uma palavra difícil de traduzir para o português em uma só palavra, mas que pelo uso da tecnologia acaba sendo acoplada ao nosso vocabulário, sendo usada para se referir a um intervalo de tempo. A falta de uma palavra melhor em português nos leva a traduzi-la muitas vezes como “demora”. A inexatidão dessa expressão nos levou à criação de várias outras neste artigo: esticar o tempo, atrasar o tempo, arrastar o tempo, ampliar o tempo, alongar o tempo, alargar o tempo, estender o tempo, criar tempo. Todas elas falam sobre a necessidade de criar, na vida e na cultura, alternativas à fuga do tempo, à fragmentação do tempo, ao encurtamento do tempo, achatamento do tempo, à refração temporal e à fugacidade do presente – para recordar outras expressões que usamos aqui.

No trabalho de Idzi, o exercício empenhado por ela é o de furar o tempo, adensar o tempo, vivendo tempos: da contemplação, da errância, do isolamento, da preparação, da exposição, do percloro: lento e incisivo. Em suma, criar outros tempos possíveis, abraçando a demora, o *delay* e o *default* enquanto geradores de possibilidades improváveis, abridores de portas do extraordinário, desestabilizadores das certezas, necessárias aos tempos velozes: retroceder para avançar, retroceder para prospectar possibilidades.

REFERÊNCIAS

- ADRIANA CALCANHOTTO fala sobre os passos que a levaram a “Errante”, seu novo trabalho. Reportagem: Enize Vidigal. Publicado pelo canal do Jornal O Liberal. Belém: O Liberal, 2023. 1 vídeo (23 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oncdbUPPWws>. Acesso em: 11 abr. 2023.
- ARAÚJO, Rosanne Bezerra de. **Travessia do tempo na poética de João Cabral de Melo Neto**. Natal: EDUFRN, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/46783>. Acesso em: 14 abr. 2023.
- BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (org.). **Gravura em metal**. São Paulo: EDUSP: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- DELEUZE, Gilles. O abecedário de Gilles Deleuze. [Entrevista concedida a] Claire Parnet. Realização de Pierre-André Boutang (Paris: Éditions Montparnasse). **Canal TV Arte**, Paris, 1994-1995. Disponível em: <http://www.bibliotecanomade.com/2008/03/arquivo-para-download-o-abecedario-de.html>. Acesso em: 10 abr. 2023.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1973.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DESORIENTAÇÃO e o tempo do cinema. Aula do professor Moysés Pinto Neto. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (32 min). Publicado pelo canal Transe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uBmjTSITnK0&list=PLRrHPCSYEQggsXkbnxDMGlcWLgqRqVrkF&index=3>. Acesso em: 5 nov. 2023.
- ENWEZOR, Okwui. **Archive Fever**: Uses of the Document in Contemporary Art. New York: International Center of Photography; Göttingen: Steidl, 2008.
- ERRAR. *In*: Dicionário Houaiss. São Paulo: Uol, [2023]. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 5 nov. 2023.
- FARINA, Diego Lock. Conversações entre Gilles Deleuze e Fernando Pessoa: viajar para perder países. *In*: COLÓQUIO DE LINGÜÍSTICA, LITERATURA E ESCRITA CRIATIVA, 9., 2016, Porto Alegre. **Anais do IX Colóquio de Linguística, Literatura e Escrita Criativa**: (des)limiaries da linguagem. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016. v. 1, p. 192-197.
- A FILOSOFIA SOCIAL de Bernard Stiegler. Aula do professor Moysés Pinto Neto. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (38 min). Publicado pelo canal Transe. Disponível em: https://youtu.be/5yUAWBzRtO4?si=HsGtTdcyJmA1_WXH. Acesso em: 5 nov. 2023.
- GUERREIRO, Ana Santos. Deslocamento e estranheza: poéticas de translação e de imobilismo. *In*: ACCIAIUOLI, Margarida; RODRIGUES Ana Duarte (coord.). **Arte & viagem**. Lisboa: Instituto de História de Arte: Estudos de Arte Contemporânea, 2012. p. 183-194.
- IDZI, Taila. **Quero ter tempo para rever as coisas que tenho**: escritas de si, errância, arquivo. 2023. 374 p. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

JOHN, Richard. **Desenhos miméticos e a tirania da forma**. 2019. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

LEROI-GOURHAN, André. **Evolução e Técnica: o homem e a matéria**. Lisboa: Edições 70, São Paulo: Martins Fontes, 1971.

LISSOVSKY, Maurício. O que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas. *In*: BARRENECHEA, Miguel (org). **As dobras da memória**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 26-36.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: Obra-Trajeto**. São Paulo: EDUSP, 1992. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/8759/lygia-clark-obra-trajeto>. Acesso em: 11 abr. 2023.

NETO, João Cabral de Melo. **A educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

NETO, Moysés Pinto. Nós fora de nós: Derrida, Stiegler e os sistemas de cognição estendida. **Sapere Aude**, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, p. 329-346, 2013.

NETO, Moysés Pinto. Bernard Stiegler, pensador da tecnologia e do humano. **Dois pontos**, Curitiba, São Carlos, v. 12, n. 1, p. 111-118, abr. 2015.

NÔMADE. Intérprete: Adriana Calcanhotto. Produção de Adriana Calcanhotto com Domenico Lancellotti, Alberto Continentino e Davi Moraes. Direção de Barbara Ohana. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (5 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tTBSuDR7n7k>. Acesso em: 11 abr. 2023.

NÔMADE. *In*: Dicionário Houaiss. São Paulo: Uol, [2023]. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#5. Acesso em: 10 abr. 2023.

PESSOA, Fernando [Bernardo Soares]. Entrei no barbeiro no modo do costume. *In*: AREAL, Leonor. **Arquivos Pessoa**. Lisboa: Obra Aberta, 2008. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4522>. Acesso em: 18 maio 2023.

PESSOA, Fernando. **Poesia Completa de Fernando Pessoa**. Salvador: Nostrum Editora, 2014.

POR TRÁS de “Prova dos Nove”. Produção de Adriana Calcanhotto com Domenico Lancellotti, Alberto Continentino e Davi Moraes. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RE4zp68074E>. Acesso em: 26 maio 2023.

AS RAÍZES científicas da Gramatologia. Aula do professor Moysés Pinto Neto. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (37 min). Publicado pelo canal Transe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mSrK3fQ3xfl>. Acesso em: 5 nov. 2023.

RETICÊNCIAS. Intérprete: Adriana Calcanhotto. Produção de Adriana Calcanhotto com Domenico Lancellotti, Alberto Continentino e Davi Moraes. Direção de Barbara Ohana. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (4 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vnpuCM-T2M8>. Acesso em: 11 abr. 2023.

SAFF, Donald; SACILOTTO, Deli. **Printmaking: History and Process**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1978.

STIEGLER, Bernard. **La técnica y el tiempo, v. I: el pecado de Epimeteo**. Euskal Herria: Hiru Argitaletxea; Madrid: Gráficas Lizzara S. L., 2002a.

IDZI, Taíla; VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Do instantâneo ao anacrônico: a fotografia como ferramenta da demora na produção de uma melancolia do presente**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48805> >

STIEGLER, Bernard. **La técnica y el tiempo, v. II:** la Desorientación. Euskal Herria: Hiru Argitaletxea S. L.; Madrid: Gráficas Lizzara S. L., 2002b.

STIEGLER, Bernard. **La técnica y el tiempo, v. III:** el tiempo del cine – la question del malestar. Euskal Herria: Hiru Argitaletxea S. L.; Madrid: Gráficas Lizzara S. L., 2004.

STULIK, Dusan C.; KAPLAN, Art. **Photogravure:** The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2013.

A TÉCNICA e o Tempo em Bernard Stiegler. Apresentação de Moysés Pinto Neto. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (33 min). Publicado pelo canal Transe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aNAC-lneSGs&list=PLRrHPCSYEQggsXkbnDMGlcWLgqRqVrkF&index=2>. Acesso em: 5 nov. 2023.

NOTAS

1 Defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023

2 A gravura em metal é uma técnica que utiliza como matriz uma placa de metal que pode ser gravada por meio da incisão direta de linhas ou imagens utilizando ferramentas como a ponta seca e o buril, ou por meio da gravação, com a utilização de soluções ácidas. Após a gravação, é feita a entintagem da placa, quando as áreas gravadas são preenchidas com tinta e as superfícies não imprimíveis são limpas. Através da pressão exercida pela prensa, a imagem é transferida para o papel, gerando a estampa (ver SAFF; SACILOTTO, 1978).

3 Ver STULIK; KAPLAN, 2013.

4 Para maiores detalhes do processo completo, sugerimos a leitura de Buti e Letycia (2003) e de Idzi (2023, p. 74).

5 Como, de fato, a artista assume, na descrição do videoclipe da canção "Errante", no Youtube, com o uso da expressão francesa *d'après*, que quer dizer "a modo de" ou "à maneira de": "*d'après* Gilberto Gil ('não tem o que não dê trabalho') e Lygia Clark ('a casa é o corpo')". O uso da citação é comum em suas músicas e reafirmam seus gostos e referências artísticas e também sua identidade enquanto mulher brasileira.

O rascunho é um risco do tempo

The Sketch is a Time's Scrawl

Il schizzo è un scarabocchiare di tempo

Renata Froan

Universidade Federal do Ceará

E-mail: renatafroan@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1613-9878>

João Vilnei de Oliveira Filho

Universidade Federal do Ceará

E-mail: joaovilnei@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9616-6069>

RESUMO

Rascunhar. Este artigo, de caráter ensaístico, desdobra-se desse gesto infraordinário (Perec, 2010). A partir de uma pesquisa com ênfase em processo de criação com cadernos de artista, propõe-se pensar o rascunho não enquanto uma preparação para uma obra, mas como ato de criação. Como gesto de presença. Experimentação. Nesta escrita, arrisca-se o risco de entender o rascunho como uma poética. Percurso reticente, inacabado, que desobedece os ponteiros do relógio e engendra um outro ritmo. Um tempo-lento (Tessler, 2011). Sendo assim, ao longo deste texto, circula-se a seguinte questão: que outra(s) temporalidade(s) é(são) possível(eis) experienciar quando se assume o rascunho enquanto gesto criador?

Palavras-chave: *Caderno de artista; escrita; processos de criação; rascunho.*

ABSTRACT

Sketch. This paper, of an essayistic nature, unfolds from this infraordinary gesture (Perec, 2010). Based on research with an emphasis on the creation process with artist's sketchbooks, we propose to think of the sketch not as a preparation for a work, but as an act of creation. As a gesture of presence. Experimentation. In this writings, there is the risk of understanding the sketch as poetic. A reticent, unfinished route that disobeys the hands of the clock and creates a different rhythm. A slow time (Tessler, 2011). Therefore,

throughout this text, the following question arises: what other temporality(ies) is(are) possible to experience when taking on the sketch as a creative gesture?

Keywords: *Artist's sketchbook; creation processes; sketch; writing.*

RIASSUNTO

Schizzo. Questo articolo, di carattere saggistico, si sviluppa a partire da questo gesto straordinario (Perec, 2010). Sulla base di una ricerca che pone l'accento sul processo di creazione con i taccuini d'artista, proponiamo di pensare il schizzo non come alla preparazione di un'opera. Tuttavia, come atto di creazione. Come gesto di presenza. Sperimentazione. In questa scrittura c'è il rischio di intendere il schizzo come poetica. Un percorso reticente, incompiuto, che disobbedisce alle lancette dell'orologio e crea un ritmo diverso. Un tempo lento (Tessler, 2011). Pertanto, in tutto questo testo, sorge la seguente domanda: quale(i) altra(e) temporalità è(sono) possibile sperimentare quando si assume lo schizzo come gesto creativo?

Parole chiave: *Processi di creazione; schizzo; scrivere; taccuino dell'artista.*

Artigo recebido em: 15/11/2023
Artigo aprovado em: 31/01/2024

Introdução

Arranho, com as pontas dos dedos dançando sobre o teclado, esta folha artificial que brilha em minha tela (e, agora, na sua, que lê). Arrisco o risco e esboço, como quem desenha sem borracha. Esboço, rasgo, cavo. Esboçar é testar e, nesta escrita, busco o teste. Meu objeto, que partilho com você, é o que faço em meus processos de criação enquanto artista visual e escritora: uma poética dos rascunhos. Cecília Salles (2011), em *Gesto inacabado*, traz esse termo para se referir ao trabalho da crítica, no campo da literatura, junto ao que ela chama de documentos de processo (registros como esboços, agendas, diários, cadernos etc.). No entanto, nesta escrita, trago esse termo para nomear a poética que desenvolvo com e a partir dos cadernos.

Rascunho, esse gesto extraordinário (Perec, 2010). Rascunhar é experimentar. Rascunhar é ensaiar. Esta escrita, que se faz artigo, ensaia, porque rascunha, rasga. Portanto, quero fazer destas palavras digitadas ponta de lápis, a mesma com a qual percorro meus cadernos e faço nascer rabiscos,

o risco de ser palavra que se quer desenho, desenho que se quer palavra, traçado de poema. Quero convidar você a percorrer este trajeto comigo. Vamos abrir, página por página, uma fenda na fina camada que sustenta os ponteiros invisíveis do tempo cronológico, com o risco do rabisco que rascunho – ao longo de um tempo-lento (Tessler, 2011). Essa fenda é o nosso fio e novelo – não conduzem, mas nos movimentam. A fenda é o próprio percurso, traçado pelas palavras cravadas neste documento. À medida que abrimos esse rasgo, costuramos o seguinte tensionamento: que outra(s) temporalidade(s) é(são) possível(eis) experienciar quando se assume o rascunho enquanto gesto criador?

Não prometo respostas, peço que você arrisque o risco da dúvida comigo. Afinal, rascunhar pode ser um início, um começo, mas rascunhar também é um processo reticente. Inacabamento. O rascunho é um vir a ser. Um se fazer. Tecer e retecer. Devir (Deleuze; Guattari, 2012). Neste texto, trabalho que se desdobra da pesquisa que desenvolvo no mestrado em Artes, proponho que nos lancemos no hiato provocado por uma interrogação – ou seriam interrogações?

Para isso, ao longo do texto, seguiremos as pistas, os vestígios, os indícios que saltam dos meus rascunhos. Proponho que sigamos um itinerário não linear, no qual os meus primeiros riscos, ainda enquanto criança, se encontram com os rabiscos que traço, nesse tempo de agora. Como que sobrepostos. Cada tópico deste texto é uma camada de tempo que se sobrepõem. Neste trabalho, descaderno meus cadernos (Campos, 2004) para que possamos acessar esse percurso que é processo de criação e é vida.

Arranhar os ponteiros gestando tempo

Para falar sobre o que chamo, a partir de Cecília Salles (2011), de poética dos rascunhos, antes, preciso evocar o que o poeta Waly Salomão (1996) chamava de ilha de edição: a memória¹. Sabendo disso, puxo a gaveta da escrivantina onde, neste instante, escrevo. Retiro uma agenda de capa preta, da Cequip². Abro nesta página (e peço que, se possível, você se demore nela):

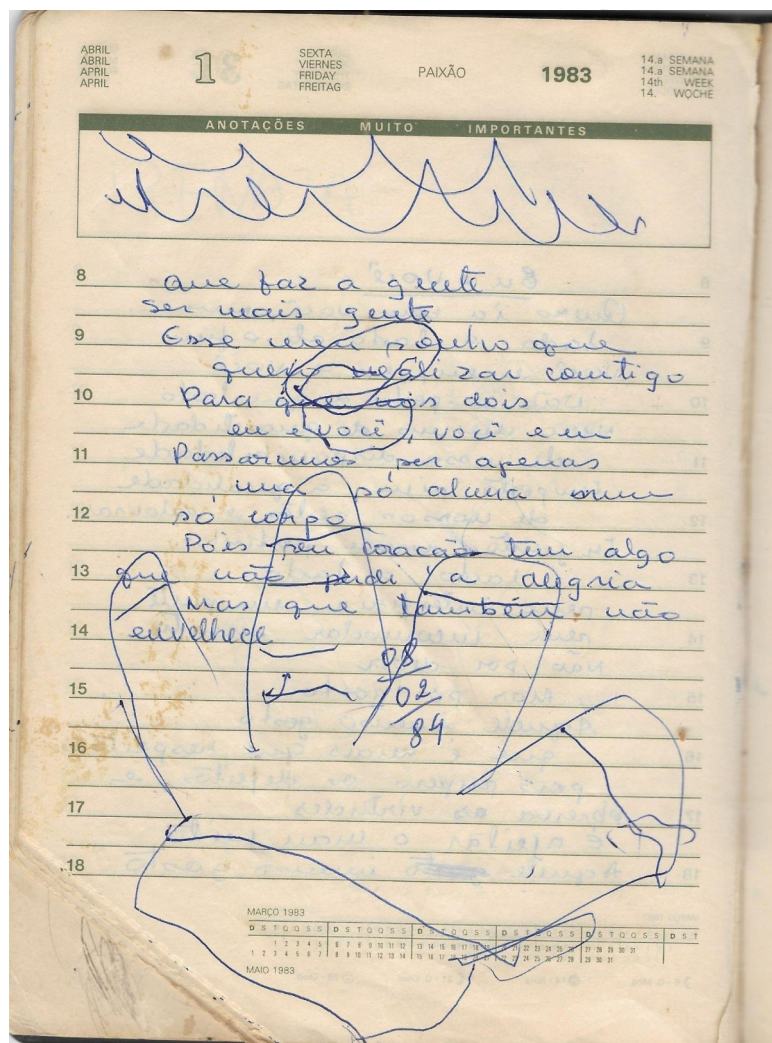


Figura 1. Agenda de 1983. Fonte: acervo pessoal.

"Que faz a gente ser mais a gente"...

O poema, escrito de caneta azul, começa assim (Fig. 1). É um poema da minha mãe. A agenda também é dela, mas há pelo menos três anos tenho a mantido perto de mim. Guardada, com cuidado, como algo precioso. Meu pequeno mistério precioso. É uma agenda de 1983, seis anos antes do meu nascimento. Minha mãe, não intencionalmente, subvertia o uso. Escrevia, entre uma página e outra, seus textos. Percorria esse objeto, que também entendo como um espaço³, como quem percorre um caderno. Anotações e rascunhos de textos vivos permanecem em suas páginas, dispostos ao encontro (e reencontro), como fotografias em um álbum. Há memórias, vestígios de

poemas mais antigos, escritos em 1975, 1978, bem como poemas de 1983 e posteriores a esse ano, 1984... Uma agenda que não registrava, primordialmente, os dias, os afazeres de um ano. Mas uma agenda que é/era/foi espaço de criação.

Um furo nos calendários.

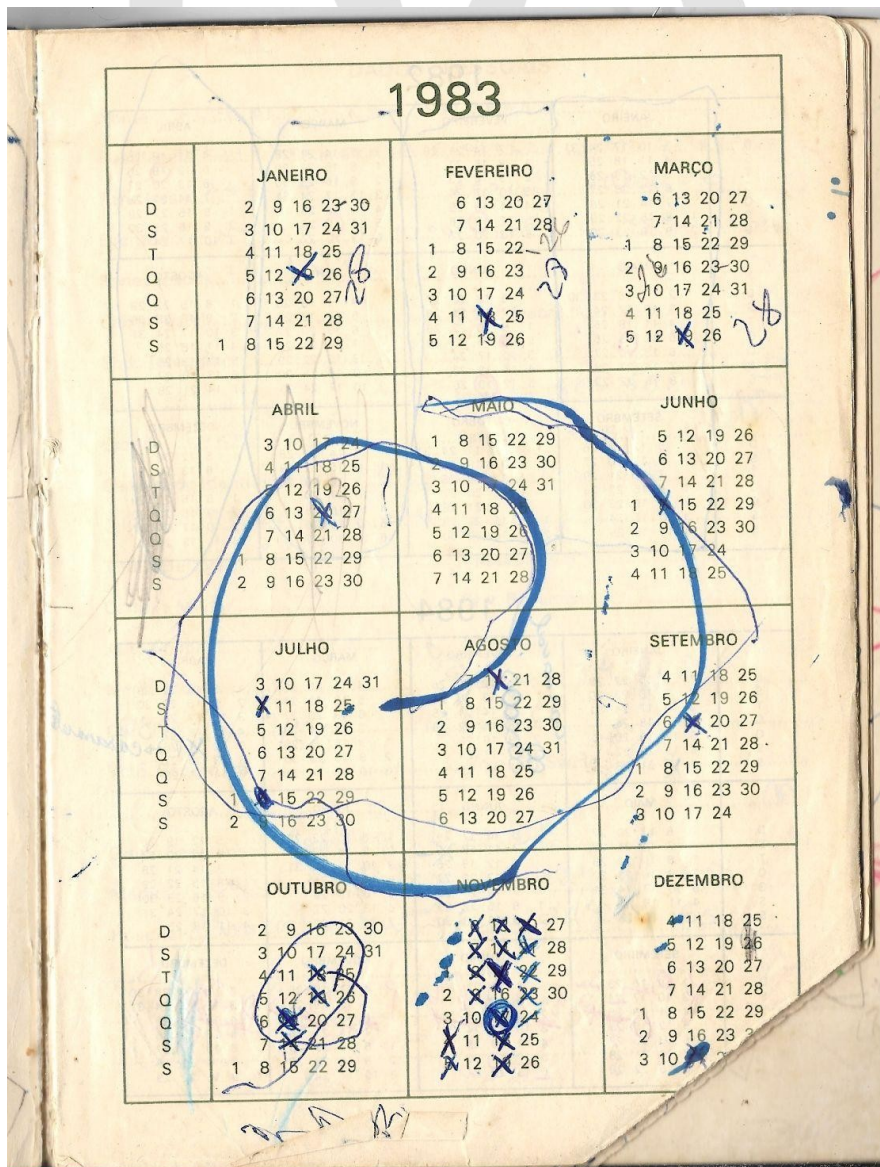


Figura 2. Agenda de 1983. Fonte: acervo pessoal.

Cerca de nove ou dez anos depois do poema (Fig. 1), sou eu que me entranho nessa fissura temporal para sobrepor uma nova camada. Com essa mesma agenda, em algum momento dos anos 1990, eu criei os meus primeiros rabiscos. Garatujas. Esparramei a minha pequenina mão sobre os versos da minha mãe. Eu, criança, rasurei sem apagar, as palavras cravadas por ela. Espalmei meus dedos e imprimi meu corpo como risco na página. Um risco também azul, como se tivesse puxado as mesmas linhas das palavras escritas em 1984. Com esse azul, sou eu quem também faço dessa cronologia supostamente retilínea (passado, presente, futuro), uma dobra. Uma espiral (Fig. 2). Como se, na minha brincadeira de criança, já soubesse que o tempo não necessariamente “só anda de ida” (Barros, 2002, p. 66). E crio, anacronicamente, um diálogo entre a juventude de minha mãe e meus primeiros anos de vida. Artigo, no hiato do tempo fora dos ponteiros, mais um caminho pelo qual percorremos, juntas, o mesmo espaço.

Mas, o que acontece se olharmos para a fresta, o furo que conecta os tempos?

Há um artigo da Conceição Evaristo que leva o seguinte título: “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita”. Ela começa dizendo assim: “talvez o primeiro sinal gráfico, que me foi apresentado como escrita, tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe” (Evaristo, 2007, p. 16). Apesar das diferenças de como a escrita chega à Conceição e chega até a mim, encontro-me com o que a autora fala, quando me encontro com a agenda de 1983. E penso: talvez o meu traço, os meus rabiscos, venham de um gesto gestado (Tessler, 2011), há muito tempo, por aquela que me gestou. Talvez seja isso que aconteça no vão dos tempos que se sobrepõem nessa agenda. Um gesto que gesta outro, restando (Panadés, 2017), no eco do intervalo – guarde essa palavra, retornarei a ela mais adiante.

No poema “Paisagem com futuro dentro”, do livro *Expedição: nebulosa*, Marília Garcia (2023) diz assim:

todo dia a paisagem é a mesma
mas a cada vez que olho ganha
uma nova camada

fecho os olhos e agora é paisagem na
memória superfícies
sobrepostas

buscar nessas camadas
um detalhe que venha do futuro
um grão de estrela pairando ali
discreto no ar
uma pequena diferença que mostre
o que está a caminho

ler na paisagem com o futuro dentro
fazer o futuro entrar na linguagem
e me dizer o que eu não vejo
(Garcia, 2023, p. 10).

Minha mãe guardou essa agenda ao longo de todos esses anos. De 1983 até 2021 (e, agora, quem guarda sou eu). Lembro de vez por outra, ao revirar as caixas com os álbuns de família, vê-la. Por muito tempo, essa agenda não me disse nada de novo. A paisagem era a mesma. Uma agenda antiga, com riscos que eu fazia quando criança. Marília Garcia (2018), no livro *Parque das ruínas*, também fala que, às vezes, a leitura é um jogo de escala: “[...] é preciso se aproximar ao ponto de perder o todo/ mas outras vezes é preciso se afastar muito do texto” (Garcia, 2018, p. 32). Precisei transcorrer quase 30 anos para que algo na agenda pudesse ser lido, visto. Precisei me afastar, muito. Distância temporal (Garcia, 2018). Foi preciso que um detalhe viesse do futuro para dizer o que eu não via/lia.

Paro de escrever e vou buscar, na estante que se encontra atrás de mim, um dos meus vários cadernos. Ele tem como capa *O nascimento de Vênus do Sandro Botticelli*⁴. Abro nesta página (e, novamente, peço que você exercite a demora):



Figura 3. Caderno de artista (2019-2020). Fonte: acervo pessoal.

Como a legenda já entrega, é um caderno com produções de 2019-2020 (Fig. 3). Na página de fundo amarelo, à direita, perto da mão vermelha, tem um escrito que diz assim: "algo que atravessa o tempo". Foi no criar e recriar com meus cadernos, no eco, na reverberação do tempo, que, em 2021, ao me deparar novamente com a agenda de 1983, eu pude vislumbrar uma centelha pairando nas páginas amareladas. Por entre poemas e garatujas, eu pude ver uma brecha do futuro. "Algo que atravessa o tempo".

Espanto. Foi preciso que a vida acontecesse para que esse gesto, de criar rabiscos, ecoasse, dobrasse o espaço-tempo e reverberasse em meu presente. Foi preciso tempo para que eu percebesse o que havia na agenda e, conseqüentemente, em meus cadernos. Cadernos que, no ecoar do tempo, passei a conceituar por cadernos de artista.

Explico: o que chamo de cadernos de artista é um caderno que não é mais caderno, pode ser outra coisa, porque subverte o seu uso. Caderno de artista pode ser um espaço. Espaço inventado (Ostrower, 1995). Espaço invenção. Inventário. Caderno de artista pode ser uma odisséia por esse espaço (Perec, 1974). Caderno de artista pode ser espaço de/da criação (Salles, 2011). Cadernos de artista podem habitar e gestar garatujas, riscos, rabiscos, linhas, palavras. Palavrasdesenho. Cadernos de artista podem ser um labirinto que dobra espaço e tempo pelo eco dos rascunhos⁵. Tal qual a agenda da minha mãe. Uma agenda que deixou de ser agenda e virou outra coisa. Segundo um comentário que recebi da minha banca de qualificação do mestrado: talvez a agenda fosse/seja o caderno de artista da minha mãe. Que, também foi/é meu.

“Que faz a gente ser mais a gente”... Repito, em pensamento, reformulando: o que faz a gente ser mais a gente? Questiono-me. Lembro de uma música composta por Manuca Almeida, Lalado e Alexandre Leão, “Pop Zen” (1999). Ela diz assim: “tudo o que você tem não é seu/ tudo que você guardar/ pertence ao tempo,/ que tudo transformará”.

Talvez, a fagulha para a criação poética que desenvolvo parta daí. Dos intervalos. Entre o meu passado e o passado da minha mãe; entre o meu passado e o meu presente. E, se como diz o físico Étienne Klein (2019, p. 21), “o tempo não quer saber nem dos relógios, nem do dia 30 de fevereiro”, talvez essa poética também tenha nascido de algum lugar da paisagem, onde o meu futuro morava/mora dentro.

Agora, consigo ver, cintilando como um grão de estrela.

Pelo furo dos intervalos: rascunho

Resgato a palavra que pedi para guardarmos logo no início deste texto: intervalo. Para Didi-Huberman (2002), ela existe enquanto conceito. No livro *Ninfa moderna*, ele discorre que

O intervalo é o que torna o tempo impuro, esburacado, múltiplo, residual. É a interface de distintos estratos de uma espessura arqueológica. É o meio de movimentos fantasmas. [...] É o deslocamento criado por rupturas ou por proliferações genealógicas. É o contratempo, o grão da diferença na engrenagem das repetições. É o hiato dos anacronismos, é a malha de buracos da memória. É o que intrinca e separa alternativamente os fios – ou as serpentes – da meada dos tempos. É o caminho que percorre uma impressão para sua encarnação. [...] É o olho do redemoinho, dos turbilhões do tempo (Didi-Huberman, 2002, p. 505).

Hiato dos anacronismos, buracos da memória. Lembro novamente do Waly Salomão e da ilha de edição. Memória. Fazer e refazer, tecer e destecer. Palimpsesto⁶, que se escreve e inscreve pelos rastros, pelos vestígios, pelos indícios, pelas frestas, pelos buracos, furos no tempo (ou seria do tempo?). No inacabamento – tal como um rascunho. Corro o risco e afirmo que a poética que desenvolvo nasce desses furos. Da malha porosa da memória. Dos grãos da diferença das repetições. De que modo?

Na intimidade, no cotidiano do meu fazer artístico, rabiscar é um hábito frequente, usual. E, à medida que me entendi artista e me aprofundei nas discussões, nos estudos sobre poéticas visuais e processo de criação em artes, percebi que esse gesto de rabiscar em meus cadernos de artista não era, necessariamente, uma preparação para uma obra. Era um gesto de presença. De criação. Se bastava em si. Na trivialidade dos meus dias, no meu cotidiano, na maior parte do tempo, eu não estou planejando uma obra. Eu estou agindo. Criando. A partir dos rabiscos que se querem palavra, desenho e poema, crio rascunhos.

Volto para a palavra rascunhar para delimitá-la melhor dentro do contexto desta escrita. O significado mais usual – de acordo com os dicionários – é de esboço. Início. O rascunho é um começo de algo. Em inglês, inclusive, tem como sinônimo a expressão: *first plan*, ou seja, primeiro plano (Rascunho..., 2023). Acontece que, em meus processos de criação, isso que seria um primeiro planejamento de algo, não planeja.

Rascunho e acumulo esses rascunhos em meus cadernos. Não somente numa perspectiva de armazenamento. Guardar. Há uma outra intencionalidade. Acumulo os rascunhos para que produzam memória, a partir do intervalo. É no hiato, na intermitência entre um rabisco e outro, entre uma palavra e um desenho, que o tempo se manifesta. Acumulo os rascunhos para que o tempo possa agir sobre eles. E, também, sobre mim. Sobre a experiência que vou tecendo com e em meus processos de criação. Acumulo para que a vida possa acontecer. Para que, na distância temporal, algo possa ser percebido. Como um grão de estrela (ou da diferença).



Figura 4. Composição com vestígios da agenda de 1983 e cadernos de artista de 2019, 2020, 2021.
 Fonte: acervo pessoal.

No livro *Gesto inacabado*, Cecília Salles (2011), ao falar sobre processo de criação, diz assim: “o tempo é, por sua vez, o grande sintetizador do processo criativo que se manifesta como uma lenta superposição de camadas” (Salles, 2011, p. 40). Acumulo rascunhos em meus cadernos para o tempo agir, em sua lentidão. E, num percurso não linear, retorno a esses rascunhos para compor com eles (Fig. 4). Sobrepondo camadas. Camadas de intervalos. Criando uma malha porosa, de memória. E, assim, experimentando uma outra cronologia, a partir da demora, da intermitência, do anacronismo.

Gesto rascunhos para arrancar as horas, rasgar os dias, furar os calendários. Assim, testamos o tempo cronológico, eu, os rascunhos, os rabiscos, as palavras, os desenhos, os cadernos (e, claro, a agenda). Esboçamos um percurso de inacabamento, numa lógica contraprodutiva. O processo é a

seta, ou melhor, o círculo, a espiral. Tecer, retercer. O rascunho em meus processos de criação não são planejamentos, não são projetos. Não seguem um fluxo de caos à ordem. Não apontam um destino. São um ensaio. Ensaio enquanto teste, experimentação.

Max Bense, no texto “O ensaio e a sua prosa”, pontua que “ensaio significa *tentativa* [...] O ensaio é expressão do modo experimental de pensar e agir” (Bense, 2018, p. 173, grifo do original). O autor está tratando sobre ensaio pela perspectiva do trabalho e do processo com a escrita. No entanto, aqui, arrisco testar ampliar essa percepção do ensaio e me aproximar dela a partir dessa noção que ele traz de teste, ou seja: experimentação de pensamento e ação. Arrisco, por esse trajeto, a entender que o rascunho pode ser um modo de ensaiar. Afinal, como pontua Marília Garcia, ao refletir sobre o mesmo texto de Bense: “[...] o ensaio costuma ser lido como uma *tentativa de falar* – como aqui tento falar – e ao mesmo tempo como uma *tentativa de testar o mundo* sendo os dois gestos indissolúveis/ em relação direta:/ objeto e sujeito se entrelaçam/ repensando as descontinuidades” (Garcia, 2018, p. 64, grifos do original).

Uma tentativa de falar. Uma tentativa de testar o mundo – “e ao mesmo tempo testar a si mesmo” (Garcia, 2018, p. 65). Será que rascunhar pode ser um modo de testar o mundo, a partir da ranhura da descontinuidade? Não quero responder, pois o que me interessa é que eu e você, que me lê, nos inquietemos com a dúvida. Contudo, afirmo: é esse o percurso que se aproxima daquilo que crio quando rascunho e componho com eles. E, por isso, quando me refiro a uma poética dos rascunhos, é a esse processo que me refiro. De tentativa, teste, experimentação. E dúvida. Afinal, testar é questionar.

Sendo assim, ensaio assumir o rascunhar não só na ação de fazer rascunho, mas no modo de criar e lidar com a criação. Pelo inacabamento, pela abertura das reticências e reverberação das interrogações, que fazem fenda, rasgo. Arranham...

Arranhar. A etimologia da palavra rascunho parte daí. Arranhar, riscar. Amplio, com essas palavras, para pensar no rascunho também pela ação de rasgar. O rascunho, neste trabalho, em minha pesquisa de mestrado, em meus processos de criação, é um rasgo. Um modo de abrir fissura no mundo e testá-lo. Tencioná-lo.

O risco do tempo (e no tempo)

Manoel de Barros (1997, p. 79) diz que “é preciso deformar o mundo”. Suspeito que as coisas insignificantes estão muito mais propensas a criar torções no mundo do que as coisas regidas por uma suposta importância. Como um rabisco, garatujas, palavras que se soltam em traço e dançam em poema, fazem desenho. Um gesto que corre e ecoa despreziosamente. Talvez seja por isso que eu rascunho e não queira descartá-lo. Apagá-lo. Rascunho como um modo de existir – e se não é a vida um grande rascunho? Sempre um vir a ser. Reticente?

Deformar o mundo... Que mundo é esse que estou falando? Essa pergunta, respondo: um mundo regido pelos cronômetros, calendários, prazos. O mundo da “*pressão de desempenho*” (Han, 2015, p. 27, grifos do original). Produtividade, utilitarismo. O mundo dos algoritmos que insistem em engajamento. Seguidores, quanto mais, melhor. Mais visualizações. O mundo das hierarquias, pautadas por ordem de relevância (crescente, sempre crescente). Um mundo que não pode parar, porque parar é perder tempo. Perder tempo é perder dinheiro. Eis a grande relevância desse mundo: dinheiro. Como deformar esse mundo? Bom, não vou rasgar dinheiro e dizer que não preciso dele – uma grande hipocrisia da minha parte seria. Contudo, como pontua Ailton Krenak (2020, p. 12): “ninguém come dinheiro”. Então, o que alimenta o nosso desejo? A nossa paixão pela vida? O que nos causa espanto com ela?

No rasgo do rascunho, no risco do rabisco, espanto-me com o tempo. Este que está sempre presente, mas, como diz Marília Garcia, em “Paisagem com futuro dentro”: “[...] às vezes quase ninguém/ nota a sua presença/ ele fica discreto/ no fundo da sala ou/ então é um minúsculo/ pontinho ao longe atravessando/ a paisagem” (Garcia, 2023, p. 11). E quando falo de tempo, não falo de relógio. Os relógios têm o tempo enferrujado dentro (Barros, 2010). Afinal, como pontua Byung-Chul Han (2021), em *Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo*,

A sociedade do cansaço atual faz o próprio tempo de refém. Ela o acorrenta ao trabalho e o transforma em tempo de trabalho. O tempo do trabalho é um tempo sem conclusão, sem início e sem fim. Ele não exala [nenhum aroma]. A pausa não marca, como pausa do trabalho, um outro tempo. Ela é apenas uma fase do tempo de trabalho. Hoje, não temos nenhum outro tempo senão o tempo do trabalho. O tempo do trabalho se totaliza como o tempo (Han, 2021, p. 16).

O tempo do trabalho, enferrujado no relógio, aprisiona a nós mesmos, como nos diz Julio Cortázar (1998) em “Preâmbulo às instruções para dar corda no relógio”:

Quando dão a você de presente um relógio estão dando um pequeno inferno enfeitado, uma corrente de rosas, um calabouço de ar [...] dão a você um novo pedaço frágil e precário de você mesmo, algo que lhe pertence mas não é seu corpo, que deve ser atado a seu corpo com sua correia como um bracinho desesperado pendurado a seu pulso. Dão a necessidade de dar corda todos os dias, a obrigação de dar-lhe corda para que continue sendo um relógio (Cortázar, 1998, p. 31-32).

Quando falo de tempo, corro fora da curva do sentido horário e fujo para compor um outro itinerário. Quando falo de tempo, estou falando daquele que vive fora dos ponteiros, desenclausurado dos dias, solto dos calendários. O tempo que anda de mãos dadas com a poesia (Klein, 2019). Um tempo que tem aroma e exala o perfume da pausa, do silêncio. Um tempo do fechar de olhos (Han, 2021). Tempo-lento (Tessler, 2011), o tempo do processo de criação.

Contudo, o tempo dos ponteiros urge. Ele sempre urge. E sua urgência me impele a encerrar esta escrita, pelo menos por enquanto. Encerro, mas encerro com a insistência do inacabamento. O inacabamento é uma lacuna e pela lacuna o que passa é um caminho reticente. Deixo essa lacuna exposta, aberta, para seguir com a discussão que ao final deste texto se desdobra (discussão sobre tempo produtivo e tempo do processo de criação) em um outro momento.

Os ponteiros urgem, mas insisto em ir devagar. Na lentidão, repito a pergunta que circulo ao longo desta escrita: que outra(s) temporalidade(s) é(são) possível(eis) experienciar quando se assume o rascunho enquanto gesto criador?

Arrisco: talvez, a lentidão de uma infinita sobreposição de gestos – no eco de um tempo poroso.

E afirmo: no rasgo desses gestos, que gestam rascunhos, testando mundo, não sou eu quem tensiona o tempo. É ele que me tensiona, questiona-me. Na fenda do rabisco, o que há é o risco. O risco do próprio tempo. E esse é o meu espanto: a vida.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Manoel. **Livro sobre nada**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BARROS, Manoel. Entrevistas como ninguém fez. *In*: MARTINS, Bosco. **Diálogos do ócio**: um inventário de amizade com o poeta Manoel de Barros. Campo Grande: Editora UFMS, 2002. p. 31-93. Disponível em: https://repositorio.ufms.br/bitstream/123456789/5454/1/DI%c3%81LOGOS_DO%c3%93CIO.pdf. Acesso em: 13 nov. 2023.
- BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. Tradução: Samuel Titan Jr. *In*: PIRES, Paulo Roberto (org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**. São Paulo: IMS, 2018. p. 169-183.
- CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2004.
- CORTÁZAR, Julio. Preâmbulo às instruções para dar corda no relógio. *In*: CORTÁZAR, Julio. **História de cronópios e de famas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 31-33.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012. (v. 4).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa moderna**: Essai sur le drapé tombé. Paris: Gallimard, 2002.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita. *In*: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p 16-21.
- FROAN, Renata; CARVALHO, Rafael de Sousa. O que pode ser um caderno de artista? Objeto, espaço, constelação. *In*: ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP NORDESTE, 4., 2022, Fortaleza. Anais... Fortaleza: IFCE, 2022. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/ivencontroregionalanpapne/487539-o-que-pode-ser-um-caderno-de-artista-objeto-espaco-constelacao/>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- GARCIA, Marília. **Parque das ruínas**. São Paulo: Luna Parque, 2018.
- GARCIA, Marília. **Expedição**: nebulosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- HAN, Byung-Chul. **Favor fechar os olhos**: em busca de um outro tempo. Tradução: Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2021. Disponível em: https://cloudflare-ipfs.com/ipfs/bafykbzacebolqdllylujp64l7itxgbm6dlzqxq3g2qnqingoe2brsvepdr3di?filename=Byung-Chul%20Han%20-%20Favor%20fechar%20os%20olhos_%20em%20busca%20de%20um%20outro%20tempo-Vozes%20%282021%29.pdf. Acesso em: 13 nov. 2023.
- KLEIN, Étienne. **O tempo que passa (?)**. Tradução: Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2019.
- KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1995.
- OSTROWER, Fayga. **A sensibilidade do intelecto**. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

PANADÉS, Júlia. **Ela, a criação**: também em Clarice Lispector e Louise Bourgeois. 2017. 240 p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada e Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

PEREC, Georges. **Espécie de espaços**. Tradução: Mariana Silva da Silva. Paris: Éditions Galilée, 1974. Disponível em: <http://grupoflume.com.br/wp-content/uploads/2020/10/Espe%CC%81cies-de-espac%CC%A7os.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2023.

PEREC, Georges. Aproximações de quê? Tradução: Rodrigo Silva Ielpo. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 12, n. 1, p. 177-180, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2010000100014>. Acesso em: 16 jun. 2023.

POP ZEN. Composta por Manuca Almeida, Lalado e Alexandre Leão. [S. l.: s. n.], 1999. 1 vídeo (5 min). Postado pelo canal de Arnaldo Antunes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QBH70GfZHZQ>. Acesso em: 13 nov. 2023.

RASCUNHO. *In*: Michaelis. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2022. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-ingles/busca/portugues-ingles-moderno/rascunho/>. Acesso em: 13 nov. 2023.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALOMÃO, Waly. **Algaravias**: câmara de ecos. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

TESSLER, Elida. Todo tempo é lento: no decorrer de gestos contínuos. *In*: SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011. p. 15-20.

NOTAS

1 Trecho do poema “Carta a John Ashbery” presente no livro *Algaravias: câmara de ecos*, publicado originalmente em 1996 e relançado em 2007 pela Editora Rocco.

2 Cequip Importação e Comércio Ltda. é uma empresa cearense de veículos, peças, máquinas e equipamentos agrícolas.

3 Fayga Ostrower (1995), artista e teórica de arte que se dedicou às discussões sobre espaço e tempo nas artes visuais, apontava que, pela perspectiva da arte, não há “o” espaço, em uma definição fechada. Porém, há espaços. Numa multiplicidade. Ela entendia que o que se articula, no campo artístico, são espaços vividos (OSTROWER, 1995). No livro *A sensibilidade do intelecto*, ela afirma que “a arte é uma linguagem do espaço” (OSTROWER, 1998, p. 23), pois articula as vivências que constituímos com ele e a partir dele. Sendo assim, quando me refiro à agenda enquanto espaço, estou me referindo a essa articulação de Ostrower. De espaço vivido. Espaço que se constrói a partir da experiência, por meio da criação.

4 *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (1483-1485). Atualmente, a pintura se encontra na Galleria degli Uffizi, em Florença, Itália. Veja-a aqui:

<https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus/MQEeq50LABEBVg?hl=pt-BR&avm=2>. Acesso em: 15 fev. 2024.

5 Acerca dos cadernos de artista, no artigo “O que pode ser o caderno de artista: objeto, espaço, constelação”, que conta com a coautoria de Rafael Carvalho, esmiuço mais: ver Froan e Carvalho (2022).

6 Palimpsesto se refere a uma técnica adotada na Idade Média, que consistia em apagar o conteúdo de um manuscrito para reinscrever um novo texto. Era um modo de reaproveitar o pergaminho, papiro. O conteúdo original era lavado ou raspado, para dar lugar a um novo.

Atravessamentos do tempo na prática de pesquisa: entre a objetividade dos prazos e a subjetividade do conhecimento¹

Time Crossings in Scientific Research: Between the Objectivity of Deadlines and the Subjectivity of Knowledge

Atravesamientos del tiempo en la práctica investigativa: entre la objetividad de los plazos y la subjetividad del conocimiento

Luis Mauro Sá Martino

Faculdade Cásper Líbero

E-mail: lmsamartino@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5099-1741>

Ângela Cristina Salgueiro Marques

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: angelasalgueiro@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2253-0374>

RESUMO

Quais temporalidades atravessam a prática de pesquisa acadêmica? Além da definição formal dos cronogramas, quais são os tempos de uma investigação? Este texto delinea aspectos da relação do tempo com as práticas de pesquisa, nas intersecções entre a objetividade dos prazos e a temporalidade desacelerada dos sujeitos pesquisadores. Por meio de pesquisa bibliográfica, ancorada na reflexividade das atividades de orientação de pesquisa, sugere-se a existência de três temporalidades na investigação acadêmica: (1) o contexto de uso social do tempo dentro de uma lógica neoliberal objetivada nos (2) prazos definidos por universidades e agências nos quais se desenvolvem (3) os vários

MARTINO, Luis Mauro Sá; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. *Atravessamentos do tempo na prática de pesquisa: entre a objetividade dos prazos e a subjetividade do conhecimento*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48799>>

procedimentos envolvidos em uma pesquisa. Esses aspectos são discutidos a partir do lugar dos sujeitos na elaboração do conhecimento.

Palavras-chave: *Tempo; pesquisa; produção acadêmica; desaceleração.*

ABSTRACT

What temporalities cross the practice of academic research? In addition to the formal definition of timelines, what are the duration of an investigation? This text outlines aspects of the relationship between time and research practices, at the intersections between the objectivity of deadlines and the slowed-down temporality of research subjects. Based on bibliographic research, anchored in the reflexivity of research guidance activities, the existence of three temporalities in academic research is suggested: (1) the context of social use of time within a neoliberal logic aimed at (2) defined deadlines by universities and agencies in which (3) the various procedures involved in research are developed. These aspects are discussed from the subjects' place in the elaboration of knowledge.

Keywords: *Time; research; academic production; deceleration.*

RESUMEN

¿Qué temporalidades atraviesan la práctica de la investigación académica? Además de la definición formal de plazos, ¿cuál es la duración de una investigación? Este texto esboza aspectos de la relación entre tiempo y prácticas de investigación, en las intersecciones entre la objetividad de los plazos y la temporalidad ralentizada de los sujetos de investigación. A partir de investigaciones bibliográficas, ancladas en la reflexividad de las actividades de orientación a la investigación, se sugiere la existencia de tres temporalidades en la investigación académica: (1) el contexto de uso social del tiempo dentro de una lógica neoliberal orientada a (2) plazos definidos por universidades y agencias en el que (3) se desarrollan los diversos procedimientos implicados en la investigación. Estos aspectos se discuten desde el lugar de los sujetos en la elaboración del conocimiento.

Palabras-clave: *Tiempo; investigación; producción académica; desaceleración.*

Introdução

Na prática de pesquisa, quando se pensa na dimensão do tempo, não seria de todo errado observar sua localização em termos da definição de um cronograma de atividades, no qual são apresentadas, em linhas gerais, algumas das atividades a serem realizadas. O grau de especificidade e detalhamento varia, seguindo desde indicações mais genéricas (“revisão bibliográfica”; “pesquisa de campo”; “redação”) até definições minuciosas de datas para a realização de cada atividade, incluindo reuniões de orientação ou o início de cada leitura.

A leitura de manuais de metodologia de pesquisa, bem como a prática de sala de aula no ensino dessa disciplina e nas reuniões de orientação, sugere que a dimensão temporal das práticas de investigação costuma se limitar, de fato, ao estabelecimento e redação do cronograma. Trata-se da delimitação de uma temporalidade fundamental para a organização das atividades a serem realizadas, sobretudo em termos da adequação de uma proposta aos prazos universitários.

No entanto, para além dessa instância declarada de distribuição do trabalho de pesquisa por um determinado período, é possível questionar em que medida é possível reduzir as alocações do tempo dentro de uma compartimentalização definida previamente, muitas vezes antes do enfrentamento de leituras, reflexões e atividades de campo e análise. A prática de pesquisa, seja nas Ciências Humanas, nas Exatas ou nas Artes, é marcada pelo atravessamento de temporalidades, que, apesar do cronograma, levam a pensar sua intersecção com outros aspectos do tempo da experiência dos sujeitos. Dito de outra maneira, qual lugar a pesquisa ocupa, de fato, no tempo de pesquisadoras e pesquisadores?

A dificuldade de gerenciamento do tempo é um fenômeno que abrange estudantes de graduação e de pós-graduação. Especialmente nos programas de Pós-Graduação *stricto sensu*, foco do presente estudo, os futuros mestres e doutores experimentam um ritmo de trabalho que inclui o cumprimento de disciplinas, participação em atividades extracurriculares e produção de conhecimento que demandam muito empenho e dedicação. Muitos estudantes apesar de tentarem produzir material de

pesquisa de qualidade, procurando cumprir um cronograma previamente estabelecido, percebem que não conseguem alcançar um progresso satisfatório, que o resultado não reflete o empenho realizado e que não estão administrando de forma eficiente o tempo (Soares *et al.*, 2022, p. 152).

O tempo da pesquisa é frequentemente atravessado por outras temporalidades, resultado das demandas enfrentadas por pesquisadoras e pesquisadores diante das outras convocações e atividades do cotidiano. As demandas e interpelações de outras atividades frequentemente se apresentam como atravessamentos das atividades de pesquisa, interpondo-se diante do tempo originalmente destinado ao estudo. Campos de interação entre saberes, como a Comunicação ou as Artes, implicam ainda um pensamento a respeito do componente de transitoriedade que pode envolver sua produção. Em particular, quando se pensa que a produção de arte contemporânea se pauta, em alguns momentos, pela própria transitoriedade do objeto, como no caso das performances ou da arte conceitual – e certamente não é aqui o lugar de entrar nas minúcias dessas definições – e mesmo da música, o tempo do empírico se comporta também como tempo do efêmero. Esse tempo, no entanto, não se faz presente na definição de prazos, na qual a temporalidade cronométrica ganha prevalência.

Essas temporalidades têm origens diversas, podendo-se constituir tanto de elementos contextuais alheios à pesquisa e ao universo acadêmico – emprego, família, cuidados de si e dos outros – quanto das próprias atividades universitárias, variando de acordo com o momento e a situação de cada pesquisadora ou pesquisador, mas objetivado muitas vezes em termos de aulas, atividades de gestão, elaboração de relatórios, participação em comissões de avaliação e em bancas, obtenção de recursos, elaboração de pareceres, seminários, eventos, grupos de pesquisa e reuniões de orientação, entre outras.

No entanto, mais do que a listagem de atividades, o que poderia soar como uma tonalidade vagamente negativa, vale trabalhar alguns questionamentos referentes às condições temporais da produção de conhecimento (Leite; Tamayo; Günther, 2003; Basso, 2013; Silva; Silva, 2019). Esse tipo de relação não deixa, por isso mesmo, de ser povoado pelos atravessamentos interseccionais de classe, gênero, etnia e faixa etária, entre outros (Urpia; Sampaio, 2009; Costa, 2023).

Note-se, imediatamente, a própria restrição do conceito de “conhecimento”, algumas linhas atrás, como algo pautado em uma epistemologia que reconhece como válido apenas alguns tipos de saber; a potência geradora da arte, em sua temporalidade particular, por exemplo, raramente é encarada de um ponto de vista epistemológico, mas preferencialmente estético – como se a experiência da *aesthesis* não implicasse, ou pudesse implicar, uma transformação na *episteme* (Braga, 2021).

No entanto, essa discussão parece se pautar exatamente na transversal dos campos de conhecimento: mesmo em um campo como o da Arte, no qual a reivindicação de crítica às institucionalidades e poderes se apresenta como componente legítimo e legitimado de atuação, a implicação das temporalidades na pesquisa se manifestam como condição desse próprio estudo – uma tese não ganha ou perde anos para sua elaboração por pertencer a um ou outro campo, embora, certamente, seja necessário pensar nas especificidades de cada um deles (Bourdieu, 1996).

Trata-se de pensar nas condições de possibilidade de elaboração de uma pesquisa não em termos da fixação ou rigidez de um cronograma, mas, ao contrário, pensando na fluidez dessas atividades, na maneira como o tempo da pesquisa se entrelaça com os fluxos temporais nos quais pesquisadoras e pesquisadores estão imersos.

Questões socioemocionais se inserem nesse contexto em uma relação que se retroalimenta. O estresse e a ansiedade desse período, diminuem o rendimento acadêmico. A falta de planejamento, organização e dificuldades temporais contribuem para os níveis de estresse e ansiedade (Marques, 2019, p. 24).

Mergulhando um pouco mais nessa questão inicial, os próprios tempos de cada pesquisa podem ser questionados em termos da especificidade de sua duração. Vários questionamentos tendem a emergir a partir daí, sobretudo quando se passa ao exercício prático de pesquisa. A temporalidade dos cronogramas, em muitos casos, parece ser marcada por uma perspectiva estanque, colocando, a título de exemplo, um momento dedicado à leitura sucedido pela pesquisa de campo ou pelo trabalho documental, ou o tempo de análise seguido pela escrita e revisão. Mas até que ponto, de fato, pesquisadoras e pesquisadores efetivamente têm controle sobre essas temporalidades? Mais ainda, em que medida é possível pensar a atividade de pesquisa em compartimentos temporais estanques, cada um com sua definição específica em termos do que pode, ou deve, ser feito?

O início da atividade de campo precisaria necessariamente definir a interrupção do momento de pesquisa bibliográfica? Ou, na prática, não se observa uma sobreposição dos tempos, principalmente quando os momentos alocados para a pesquisa precisam ser localizados nas frestas de outras atividades?

A importância da questão pode ser dimensionada para além da presença de indicações formais em livros de metodologia de pesquisa e da proliferação, em plataformas digitais, de vídeos sobre a organização do tempo na vida acadêmica. Carelli e Santos (1998, p. 2) entendem as condições temporais da atividade acadêmica como “intervalo de tempo que o aluno tem para dedicar-se a trabalhos extraclasse, a fim de completar seus estudos e reforçar seu desempenho acadêmico”. Trata-se, em linhas gerais, de indicações a respeito de como abrir espaço, em agendas progressivamente lotadas, para conseguir estudar ao longo de um mestrado ou doutorado equilibrando – palavra forte nesse vocabulário – o tempo da pesquisa com as demandas da vida pessoal e profissional.

Se não é aqui o lugar de uma análise detalhada desses vídeos, o que fugiria ao escopo deste texto, é possível tomá-los como sintoma de um problema maior: os atravessamentos do tempo nas atividades de pesquisa, em suas várias dimensões e escalas.

A existência de vídeos com esse tipo de indicação sugere uma demanda por informações nesse sentido. O objetivo aqui, no entanto, não é avaliar esse tipo de indicação objetiva, às vezes à beira de uma certa normatividade, partindo do princípio de que há uma outra dimensão que não é coberta por eles – as dimensões da subjetividade presentes no trabalho de pesquisa, nas quais os atravessamentos temporais se objetivam, muitas vezes, na falta crônica de condições para obedecer às múltiplas demandas de tempo na sociedade contemporânea.

Note-se que se está falando de um tipo específico de produtividade relacionada ao campo acadêmico. A elaboração desse mesmo discurso, focalizado na condição específica de algum campo, como o da música ou das artes plásticas, exigiria o domínio de suas próprias características – a produção da arte implica um tempo de devaneio, no sentido dado por Bachelard (2005); no entanto, se essa produção estiver atrelada ao âmbito da pesquisa, esse tempo é substituído pela temporalidade dos cronogramas.

Quais temporalidades, aliás, atravessam a prática de pesquisa? Além da definição formal dos cronogramas, quais são os tempos de uma investigação?

Os programas de Pós-Graduações *stricto sensu* exigem do estudante o envolvimento com pesquisas, leituras, coletas e análise de dados, além da participação e colaboração em eventos científicos (Congressos, Seminários e Jornadas). Ademais, o estudante pode vivenciar incompatibilidades ao manejar a quantidade limitada de tempo disponível para manter um bom equilíbrio entre as obrigações do curso, da vida familiar, social e laboral (Soares *et al.*, 2022, p. 152).

Este texto delinea alguns aspectos da relação do tempo com as práticas de pesquisa, focalizando traços das intersecções entre a objetividade dos prazos e a temporalidade dos sujeitos envolvidos em uma pesquisa. A partir de pesquisa bibliográfica, bem como da prática autorreflexiva das atividades acadêmicas de orientação e elaboração de pesquisa, sugere-se a existência de três temporalidades, ou dimensões temporais, na investigação acadêmica: (1) o contexto de uso social do tempo dentro de uma lógica neoliberal; (2) o tempo macro dos prazos definidos por universidades e agências, e (3) o tempo, em escala micro, dos vários procedimentos envolvidos em uma pesquisa. Esses pontos são discutidos a partir de uma perspectiva que destaca a dimensão subjetiva envolvida na relação de produção do conhecimento.

O contexto dos usos sociais do tempo

Assim como uma pesquisa não deixa de estar situada dentro das condições sociais e políticas de produção de conhecimento de uma época, sua realização não escapa também das situações relacionadas aos parâmetros de tempo dentro dos quais ela pode ser levada a cabo.

Mas é bom, desde o começo, indicar de qual noção de tempo se está falando: conceito trabalhado por diversas disciplinas, da Física à Filosofia, uma abordagem mais ampla dessa ideia certamente estaria além do escopo e propósitos deste texto. Trata-se, aqui, de pensa-lo enquanto um fenômeno social ou, em termos mais diretos, considerar os usos sociais do tempo. Enquanto as tradições filosóficas e físicas do estudo do tempo remontam pelo menos a dois mil anos – se for possível, com consciência do arbitrário envolvido em qualquer definição, pensar na Física de Aristóteles como um dos marcos fundadores dessa perspectiva no Ocidente – ou mais, os estudos relacionando tempo e sociedade parecem ocupar um espaço consideravelmente mais recente nas pesquisas a respeito do tema (Bergmann, 1992; Holford-Strevens, 2005; Martino, 2022).

MARTINO, Luis Mauro Sá; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. **Atravessamentos do tempo na prática de pesquisa: entre a objetividade dos prazos e a subjetividade do conhecimento.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48799>>

Sem evidentemente nenhuma pretensão de um recenseamento completo, vale recordar que estudos sobre o tempo, de um ponto de vista sociológico, podem ser datados em termos dos anos 1960, com a publicação de *O desencantamento do mundo*, de Bourdieu (2021), no qual o sociólogo francês indica como as transformações da sociedade argelina, naquele período histórico, implicavam uma nova relação entre as pessoas e o tempo, mediada por uma progressiva aceleração decorrente das mudanças na relação com a terra.

O processo de modernização da sociedade, carregado de uma ampla carga histórica de violências físicas, territoriais e simbólicas, apresentava uma incontornável dimensão temporal, caracterizada sobretudo pela implantação de um regime de velocidade no âmbito das relações sociais. Um resultado, entre outros, era a descaracterização de vínculos sociais e com o solo, dificultados por um novo regime de temporalidade que levava ao estabelecimento de ligações mais rápidas e efêmeras. Não é coincidência que em um de seus livros mais conhecidos, *As regras da arte* (1996), Bourdieu se debruce também sobre as temporalidades que atravessam o campo artístico, com foco no literário, dentro da especificidade do ciclo de produção da arte, seus caminhos para chegar ao público e as etapas de consagração entre os pares.

De certa maneira, no entanto, coube a Elias (2011), em seu livro *Sobre o tempo*, trazer uma elaboração teórica mais ampla a respeito do assunto. Em diálogo com a Filosofia, aponta para a existência de uma dimensão simbólica do tempo elaborada nas relações sociais, nas quais as temporalidades não aparecem apenas como parte de atravessamentos decorrentes de fatores físicos, mas, ao contrário, pertencem muito mais ao universo do social. Seria possível dizer que, na perspectiva de Elias, não se trata de pensar apenas o tempo que atravessa e interpela o social, mas o social que elabora as condições de percepção do tempo. O estabelecimento de uma crítica social do tempo parece se manter ao longo da obra, sugerindo a ideia de que as relações temporais, em sua vinculação com o social, precisam ser vistas também em termos históricos e de transformações, pensando o tempo – não, evidentemente, enquanto grandeza física – como o fruto das condições sociais de sua elaboração.

Se esses dois trabalhos se apresentam como perspectivas inaugurais para se pensar as relações entre tempo e sociedade, sustentando a ideia de que as temporalidades das relações sociais se desenvolvem dentro de uma articulação tensional, pesquisas mais recentes parecem se debruçar

particularmente sobre os fenômenos de compartimentação e aceleração do tempo no âmbito do que poderia ser entendido como o capitalismo tardio ou uma lógica neoliberal. Nesse cenário, a ideia de que o tempo é também um fenômeno social vai buscar algumas de suas fundamentações em raízes mais profundas, sobretudo considerando as transformações da relação das pessoas e sociedades com o tempo mediado pelas condições de produção e trabalho.

É Marx (2011), nos *Grundrisse*, quem propunha, já em meados do século XIX, considerar as relações econômicas do tempo integrada à crítica da economia política, focalizando, em particular, as jornadas de trabalho. Uma de suas contribuições, que será retomada por autoras e autores contemporâneos como Rosa (2018), Crary (2021) ou Wajcman (2008), é a ideia de que o valor do trabalho está associado a uma valoração econômica do tempo: se, no capitalismo, o trabalho não é apenas um meio para a produção de mercadorias, mas também, ele mesmo, uma mercadoria, o valor do tempo pode ser mensurado a partir de critérios econômicos, não apenas como duração de uma jornada mas, sobretudo, enquanto mercadoria em si mesma – a frase “tempo é dinheiro”, apresentada como conselho nos *Diários* de Benjamin Franklin, condensa essa transformação na equivalência entre essas duas grandezas. De certa forma, essa frase parece resumir a compreensão das relações econômicas do tempo já no início do capitalismo, e essa lógica apenas se acentua na contemporaneidade.

Vale assinalar que, desde o início, o tempo da arte se apresentou como espaço de crítica e oposição a esse processo de compartimentação das temporalidades, agora organizadas pelos cronômetros. Essa crítica não deixou de ser preenchida, em alguns momentos, pelo olhar de uma admiração, ainda que desconfiada, diante desses novos ritmos da Modernidade. Não por acaso, a arte europeia do início do século XX flerta com o tempo, em particular com a aceleração, o estilhaço, a multitemporalidade e a simultaneidade – apenas a título de exemplo, seria o caso, por exemplo, de pensar a experiência do tempo no Cubismo, dentro das artes plásticas, ou de polirritmia, na música, ambos fenômenos desse tempo.

Como assinala Martino (2022), na Modernidade o tempo social passa a ser entendido em termos da lógica da mercadoria, sendo pensado quase exclusivamente em seu aspecto quantitativo, vinculado a uma produção. A crítica social do tempo destaca, nesse sentido, a necessidade de repensar o tempo em sua dimensão como qualidade, isto é, algo existente na exterioridade das relações de produção (Harvey, 1999; Adam, 2008; Santos, 2018).

Nossa compreensão, no que diz respeito à relação entre o ensino superior e a problemática da produtividade, no meio acadêmico, é de que as exigências por produção não se restringem a um nível específico, no que diz respeito a atuação docente, mesmo compreendendo que as exigências e as pressões por números tendem a ser maiores nos cursos de pós-graduação (Moura; Cruz, 2020, p. 224).

Trata-se de um tempo restrito às condições de produção, um tempo pensado exclusivamente como mercadoria e, portanto, destituído de qualquer valor próprio exceto enquanto meio para um fim. Há, de certo modo, todo um discurso contemporâneo relacionado a esse tipo de concepção vinculando o tempo à produtividade – “Enquanto eles dormem eu faço negócios”; “Enquanto eles descansam eu trabalho”; “Lute enquanto eles se divertem” –, sugerindo que o único valor passível de ser atribuído às relações de temporalidade social precisam ser medidas e mediadas pelo aspecto econômico: o tempo livre, bem como tempo de descanso, é considerado inútil porque improdutivo – dentro dos critérios dessa lógica – e, portanto, desprovido de qualquer representação positiva (Adorno, 2000). Talvez não seja coincidência que trabalhos de Wajcman (2008), Crary (2021), Rosa (2018) ou Martino (2022) venham se dedicando a diagnosticar esse fenômeno, buscando resgatar outras dimensões do tempo enquanto qualidade da experiência da vida, em uma crítica da concepção do tempo pautado por sua associação com a produtividade. “Produtividade”, nesse sentido, não está muito distante do vocabulário das práticas de pesquisa quando se fala em “produção bibliográfica” ou “produção técnica”.

O volume de produção pode ser analisado em termos absolutos pelo número de produtos por unidade de tempo, ou em termos relativos através da taxa de produtos pelo número de pesquisadores. Os números absolutos não permitem a comparação entre grupos, programas, departamentos, universidades, dada a diversidade no número de pesquisadores. Os números absolutos serviriam apenas para comparação entre pesquisadores, mas mesmo nesse caso, seria necessário introduzir alguma correção pelo tempo de titulação (BARATA, 2022, p. 433).

Próximo, muitas vezes, da ideia de “produtivismo” (Kuhlmann Jr., 2015; Zadoná; Cabral; Sulzbach, 2014; Oliveira, 2020; Martino, 2021), trata-se, em alguma medida, de uma relação temporal – a divisão entre os números de produção considerados em um período de tempo (triênios, quadriênios) a partir do qual se pode especificar, numericamente, os índices que caracterizam uma pesquisadora ou um pesquisador. Isso leva ao próximo item.

O tempo da teoria: história e conceitos de um campo

Seria possível iniciar esta parte com um questionamento: em que medida algumas práticas de pesquisa não vêm se aproximando, em uma articulação tensional, com uma lógica neoliberal do tempo? Relatos de vivências de docentes e discentes, no âmbito universitário, parecem dar conta de um quadro precário de saúde mental decorrente do aumento contínuo das demandas – tanto em termos de produção de pesquisa quanto nas atividades pedagógicas, didáticas e, sobretudo, de gestão e administração –, levando a uma estreita compartimentação do tempo.

Ao que tudo indica, o tempo dedicado às atividades-fim do espaço acadêmico, a pesquisa, o ensino e a extensão, parecem estar progressivamente compartimentadas diante do volume assumido por essas práticas, bem como pela sobreposição de atividades-meio relativas à gestão acadêmica e universitária. Isso, vale notar, quando se pensa na docência em tempo integral, ou na vida discente auxiliada por algum tipo de financiamento; em outras configurações das relações acadêmicas, pode-se acrescentar a esse cenário todas as demandas da vida profissional, em sua extensão progressiva do tempo de trabalho. E, em todos os casos, o tempo desacelerado do cuidado, de si e dos outros, da atenção às demandas pessoais e familiares, assim como de cultivo de outras atividades, também poderia ser adicionado a essa equação. Em que medida o tempo da pesquisa pode se entrelaçar com esse cenário?

Enquanto tempo da reflexão, a teoria pode ser aproximada do tempo de devaneio, seguindo os passos de Bachelard (2005). É verdade que o tempo da teoria, muitas vezes, é apresentado como um momento de confronto com um referencial árido, com um vocabulário complicado e palavras de difícil compreensão, acessível apenas aos iniciados. Mas podemos pensar a teoria de outra maneira: o tempo da teoria é também o tempo da imaginação teórica, mais próximo da arte – e, novamente, pautada no devaneio – e da criatividade para conectar fenômenos e conceitos em uma

trama de sentido. A vivência da teoria é uma maneira de revestir a realidade de uma potência de reflexão próxima da arte, na medida em que não se trata de reproduzir mecanicamente o real, mas delimitar espaços de relevo e importância.

No âmbito do trabalho de pesquisa, os atravessamentos desse cenário são múltiplos, mas podem ser tornados mais visíveis quando se entende que os aspectos sociais do micro não deixam de se relacionar com os aspectos macro. O cronograma de atividades, face mais objetiva e visível da relação entre tempo e pesquisa, não permite senão entrever alguns dos aspectos subjetivos, existentes e existenciais, presentes em cada momento desse processo. Em linhas gerais, esse tipo de cronograma se inicia com a ideia de um tempo dedicado à leitura. O nome, de acordo com o caso, pode variar entre “revisão de literatura”, “revisão bibliográfica”, “pesquisa bibliográfica” ou outras nomenclaturas que, embora tragam diferenças entre si, às vezes são apresentadas como sinônimos. Esse tipo de procedimento de pesquisa parece ser o que obteve maior consagração, sendo utilizado em boa parte dos campos voltados para cultivar uma imagem de cientificidade.

Qual é o tempo de leitura necessário para se fazer uma pesquisa? Respostas como “depende de cada pesquisa” ou “varia conforme o estudo” podem, em um primeiro momento, sugerir uma certa maleabilidade do tempo de pesquisa, como se o cronograma pudesse se conformar, em uma ampla flexibilidade, às necessidades e demandas da pesquisa. A rigor, seria possível sugerir um movimento inverso: as práticas de pesquisa estão sujeitas ao cronograma. Por isso, o tempo da leitura, para além de uma perspectiva de flexibilização – palavra cara a uma determinada concepção econômica do trabalho contemporâneo –, pode ser ampliado, mas nunca além de um certo período, geralmente concentrado nas fases iniciais da pesquisa (Alves-Mazzotti, 2012; Martino, 2016, 2022). Isso pode gerar um outro questionamento, diferente do inicial, mas talvez mais próximo da prática: quanto tempo se tem para ler durante uma pesquisa? Qual a proporção desse tipo de atividade em relação às outras? Qual é o tempo da teoria?

A elaboração de uma parte “teórica” do trabalho, se entendida também como o momento de obter certa familiaridade com a história do campo em que se está, como recordam Martino (2005), Russi-Duarte (2010) ou Martino (2022), pode demandar um tempo considerável em termos de pesquisa bibliográfica, não apenas para a obtenção do material de leitura, mas, sobretudo, para sua organização e, principalmente, assimilação em termos de localizar a pesquisa que está sendo realizada

dentro da historicidade dos estudos anteriores. Se a história de um campo, como recorda Bachelard (2005), é uma parte integrante de sua concepção epistemológica, trabalhar a genealogia dos conceitos permite observar não apenas a “história”, em um sentido voltado para o factual, mas as transformações na concepção dos objetos empíricos de uma área, suas lutas por legitimidade, o movimento de apropriação, elaboração e abandono de teorias e ideias. A formulação desse tipo de conhecimento, no entanto, leva tempo – um tempo, talvez, consideravelmente além daquele alocado para a leitura em uma pesquisa.

Seria talvez ilusório considerar que em um semestre, ou mesmo em um ano, seja possível dar conta do principal da literatura a respeito das incursões sobre o objeto estudado em uma pesquisa. Trata-se, em outros termos, de um trabalho que se espalharia ao longo de anos de dedicação. No entanto, o tempo da pesquisa bibliográfica – paradoxalmente – talvez não seja o tempo da efetivação mais ampla de um aprendizado reflexivo, mas de uma aproximação, em menor escala, com o estritamente necessário para o delineamento ou enfrentamento das questões do campo.

É neste espaço/tempo, de tensão, que se delinea entre o teórico e o empírico, que a pesquisa toma forma e o sujeito pesquisador vai desenvolvendo um olhar reflexivo e problematizador sobre seu objeto de pesquisa, para fertilizar a construção do objeto científico (SILVA, 2012, p. 86).

O tempo da leitura não parece se pautar, nesse sentido, no diálogo com um corpo mais ampliado de conhecimentos, mas implica um processo de seleção tanto mais criteriosa e mais restrita conforme se observa, no cronograma, a aproximação das outras etapas da pesquisa. Esse ponto pode ser relacionado ao que França e Prado (2013) assinalavam como o baixo índice de circulação de textos publicados por áreas do saber: o volume de citações de artigos, indicam, é relativamente pequeno, sugerindo que, em linhas gerais, as áreas de produção de conhecimento não se leem.

Seria possível, diante desse dado, questionar a dimensão temporal que pode estar entre suas causas – a ausência de tempo para a leitura talvez não deixe de estar entre os fatores responsáveis pela volta a textos com os quais já se tem familiaridade, deixando de lado – por falta de tempo hábil – a possibilidade de incluir um volume maior da produção contemporânea (Martino, 2022).

Esse volume torna impraticável o acompanhamento da produção, mesmo quando restrita a um tema ou objeto específico. Salvo em espaços de debate, nos quais é possível ver e discutir em primeira mão aspectos desses trabalhos, ou, em uma dimensão outra, os textos publicados por nomes consagrados de seus campos particulares, é possível sugerir – e aqui acompanha-se novamente França e Prado (2013) – uma baixa taxa de circulação desse montante de textos, tornando opaca grande parte da produção mesmo às pessoas interessadas em um determinado tema.

Pode-se questionar, a partir daí, quais são as condições para a efetivação de um diálogo possível para uma determinada área do saber, sobretudo se a formação de um sentido de comunidade acadêmica, como ressalta Silveira (2021), está fundamentalmente investido de uma prática mútua de leitura, discussão e crítica dessa produção.

Vale perguntar, do mesmo modo, em que medida existe tempo, nessa parte “teórica” da pesquisa, para uma apropriação crítica das teorias e conceitos, modulados em relação não apenas aos objetos empíricos, mas dentro de uma leitura decolonial de formas de pensamento produzidas em contextos diversos. Nas práticas de orientação e ensino de metodologia, observa-se muitas vezes, como sintoma desse cenário, uma pressa em conhecer quais teorias podem ser instrumentalizadas em termos da prática de pesquisa – “qual teoria eu uso?”; “qual conceito eu posso aplicar?”.

A certa altura, o tempo da teoria é interrompido, esteja em quais condições estiver. O cronograma indica que é o momento de direcionar os esforços para a parte “prática”, pesquisa documental ou de campo, responsável, entre outros fatores, por indicar qual será a especificidade do trabalho. Isso remete ao próximo ponto.

Diante das temporalidades do campo

O tempo de campo, ou o momento de “prática” da pesquisa, pode ser entendido como o momento destinado à obtenção dos dados necessários para a análise que, como resultado, responderão às perguntas assinaladas nos objetivos de um projeto. Livros de metodologia diferem em relação aos termos utilizados para definir o momento do encontro mais detalhado com o objeto de pesquisa, pautando-o às vezes de acordo com os procedimentos técnicos – pesquisa documental, bibliografia textual, entrevista, grupo focal – ou em termos de sua oposição a outros momentos – o

tempo de “campo” em contraposição ao momento “teórico” ou “bibliográfico” – ou mesmo considerando “campo” qualquer momento de obtenção de dados que não sejam ligados à “teoria” inicial. Para efeitos deste texto, pode-se considerar “campo” ou “prática” esse momento de obtenção de dados que, em geral, é colocado cronologicamente junto ao momento da “teoria” indicado no item anterior.

Mas qual é esse tempo de campo? Ou, se é possível formular a questão de outra maneira, qual é o tempo possível para o campo? É preciso considerar que esse tempo de obtenção do objeto empírico significa, algumas vezes, o primeiro contato efetivo e sistemático de uma pesquisadora ou pesquisador com o recorte da realidade a ser pesquisado – e a realidade parece ter um prazer especial em desestabilizar as certezas existentes antes desse primeiro encontro com o objeto. Vale, por sua importância, detalhar um pouco mais esse momento em termos de pensar quais são algumas das vinculações do campo com a pesquisa.

As práticas metodológicas de pesquisa referentes à obtenção de dados poderiam ser divididas, em linhas gerais, em termos de sua origem. A opção por materiais já existentes tem, como consequência imediata, uma considerável economia de tempo, tendo em conta que esses elementos estão, ou poderiam estar, à disposição de qualquer pesquisadora ou pesquisador.

Considerando que parte da pesquisa acadêmica efetivamente se debruça sobre produtos já existentes, seria – em uma leitura superficial – relativamente fácil fazer um estudo desse tipo simplesmente obtendo esses materiais. A presença desse tipo de conteúdo à disposição em plataformas digitais, por exemplo, seria uma indicação ainda mais evidente da facilidade de obtenção desses elementos. Em termos mais cotidianos, esse tipo de pesquisa documental seria mais “fácil” na medida em que os objetos empíricos já estariam à disposição de pesquisadoras e pesquisadores, bastando um trabalho de coleta, arquivo e sistematização para passar, logo em seguida, para a parte de análise.

Por seu turno, a pesquisa de campo seria, por si só, um pouco mais “difícil” uma vez que envolveria uma série de procedimentos que, ultrapassando as atividades específicas de uma pesquisadora ou pesquisador, demandariam mais tempo por se tratar do contato com outras pessoas. A realização de uma etnografia de recepção, a título de exemplo, requer um tempo ampliado de contato com as

peças do lugar, autorizações prévias, passagens por comitês universitários de ética na pesquisa e, ao final, o mergulho efetivo no campo, com suas temporalidades próprias; a realização de entrevistas ou a elaboração de grupos focais demanda não apenas uma etapa temporal de organização, mas também a conciliação de duas ou várias agendas de participantes.

Poderia ser acrescentado a isso que a necessidade de implementar cada procedimento metodológico implicaria também uma carga de leitura semelhante – com o tempo correspondente – para observar não apenas os aspectos do “como fazer”, mas, eventualmente, entrando em um debate sobre suas potencialidades e limites.

Nessas duas modalidades há possibilidades de problemas que, na definição inicial do tempo do cronograma, nem sempre são levadas em consideração. Materiais e documentos que, presumidamente, seriam fáceis de encontrar se diluem na indisponibilidade de arquivos; elementos online nem sempre apresentam a sistematicidade necessária para o estabelecimento de uma certa representatividade de amostragens; entrevistas combinadas com semanas ou meses de antecedência são desmarcadas por sujeitos pesquisados que desaparecem; grupos focais são desmarcados em cima da hora e pesquisas etnográficas, acertadas previamente e com todas as autorizações obtidas, são adiadas, condicionadas ou proibidas.

E quando a elaboração da pesquisa está ligada à realização de uma obra de arte? Quando a tese é performance ou a dissertação é um vídeo, quais são as temporalidades implicadas para dar conta da especificidade não só de cada campo, mas, no caso, também de cada um dos meios empregados? Evidentemente não se está advogando nenhum tipo de determinismo, seja social ou tecnológico. É importante, porém, voltar um olhar atento para esse tipo de prática – o “campo”, no sentido antropológico, da arte.

O tempo de campo se caracteriza por um alto grau de imprevisibilidade, que demanda um tempo – muitas vezes inexistente – para a reavaliação de critérios, retorno e modificação das leituras, mudanças de enfoque e mesmo de projeto às vezes difíceis de serem efetivadas pela impossibilidade de modificar, a certa altura, o cronograma de atividades. Em alguns casos, o prolongamento dessa parte pode ser responsável pela diminuição do tempo seguinte da pesquisa – a análise dos dados e, sobretudo, a escrita.

O tempo da escrita e o ritmo vazio diante da tela

Talvez não seja de todo errado indicar que, dos principais momentos da prática de pesquisa, as atividades de escrita recebam o maior espaço, não apenas em livros gerais de metodologia, mas também em um número crescente de publicações sobre a redação de textos acadêmicos (Reshef, 1996; Henriques; Simões, 2004; Nygaard, 2015; Medeiros; Tomasi, 2016; Holliday, 2016; Meira, 2016; Pinto, 2018). Enquanto gênero textual, dotado de suas características relacionadas à finalidade de comunicação de um saber específico – mas também secundado por um grau, menos visível, de subjetividade e mesmo arbitrariedade – produzido em um espaço de pesquisa, o texto acadêmico muitas vezes se reveste de uma aura relacionada à sua complexidade. Essas características podem estar entre as responsáveis por tornar o tempo da escrita um dos mais desafiadores da prática de pesquisa (Silva, 2012; Silveira, 2021).

Dito isso, compreendo que essa comunicação é realizada através de formas relativamente estáveis de se enunciar, ou seja, existem coerções, normas e finalidades discursivas distintas que estarão relacionadas ao tempo e espaço na sociedade, ou seja, depende do gênero discursivo pelo qual se enuncia (Silveira, 2021, p. 45).

O tempo da escrita, em geral, é situado no final do cronograma. Feita a leitura, encontrado e analisado o material de pesquisa, pesquisadoras e pesquisadores sentam-se diante de uma tela em branco aguardando para que sejam lançados os resultados de todo um período de pesquisa. Cronogramas podem especificar qual será o tempo objetivo para isso, estipulando os meses ou as semanas dedicados à escrita e revisão do trabalho. Mas isso parece deixar de lado uma dimensão qualitativa mais profunda: os infindáveis segundos, transformados em minutos e horas, na frente do computador.

Qual é a duração desse momento diante da tela? Quantos momentos estão no movimento circular de iniciar uma linha, seguir até o final, colocar um ponto e, em seguida, apagar tudo e recomeçar? Se existem regras e recomendações para o exercício da escrita acadêmica, não há soluções imediatas para reforço instantâneo da autoconfiança, muitas vezes sistematicamente comprometida por encontros negativos ao longo de uma trajetória acadêmica.

Se esses encontros não se realizam na esfera da alteridade da pessoa, podem ser localizados também entre a fantasia do texto perfeito e o fantasma da regra a ser aplicada a qualquer custo – escrever dentro das “regras da ABNT”, evocadas muitas vezes como uma normatividade a ser aplicada indistintamente – e, talvez, sem que se tenha pleno domínio de seu significado. Note-se que “fantasia” e “fantasma”, utilizadas na frase anterior, descendem ambas do grego antigo “phantasma”, referente à imagem que emerge em algum ponto da mente, seja ligada à formação de imagens projetivas para o futuro – a fantasia, imaginação –, seja na fixação do negativo referente à impossibilidade de lidar com essas imagens – o fantasma.

O tempo da escrita, nas atividades de pesquisa, opera também em relação a esses dois elementos, reivindicando uma dedicação focada e uma alta concentração geralmente em um momento da pesquisa em que, por força das atividades anteriores e do contexto, há um cansaço generalizado em relação à atividade. Esses pontos, vinculados à subjetividade da pesquisa, nem sempre são ressaltados ou mesmo levados em consideração quando se pensa no tempo da escrita como “redação”, compartimentada entre o final da coleta/análise de dados e o prazo final. Ao contrário, essa temporalidade raramente é mencionada – e alguns textos sobre o assunto parecem se concentrar em estratégias para diminuir a força desse aspecto.

Talvez fosse importante pensar no tempo da hesitação, do olhar que percorre a tela em branco enquanto se procura mentalmente encontrar algo para dizer ou, mais ainda, se busca a maneira de dizer algo. O tempo de uma contemplação que tende à *flânerie* e que ativa várias dimensões sensíveis da experiência, permitindo que muitas vezes o devaneio estabeleça relações temporais laterais, não sucessivas, que permitem a emergência de desvios, imprevistos, daquilo que antes não era notado, percebido, sentido. Segundo Alison Ross (2019), o devaneio não é uma temporalidade destituída de agência e criação. Pelo contrário, ele instaura brechas e produz rasuras em um tempo normalmente organizado pelos constrangimentos do trabalho, auxiliando a configurar uma operação temporal e corporal de abertura de intervalos, de entre-espacos que permitem desmesuras e devires outros do que aqueles programados pelos ideais de “desempenho” e “sucesso”.

É importante mencionar que a temporalidade elaborada no devaneio pode atuar em prol da emancipação: ela desacelera o tempo do trabalho e da busca por progresso, recusando corroborar uma concepção de trabalho que reitera experiências associadas à imposição de ritmos e tempos ao

sujeito. Ross (2019) reitera que engajar-se na temporalidade difusa do devaneio é uma operação desviante, um agenciamento que renova as táticas de transformação da experiência disponíveis aos sujeitos. Ela argumenta que a temporalidade desacelerada do devaneio modela uma experiência que configura um estado emancipado no qual é possível reconfigurar o mapa da superfície laboral percorrida e habitada pelo corpo e pelos sentidos.

Consideramos vital explorar o significado do devaneio na criação de uma temporalidade desviante e desacelerada para a experiência de elaboração de saberes e conhecimentos – e a prática artística, em sua miríade de formas, apresenta-se como um espaço privilegiado de aprendizados referentes ao questionamento dos fluxos do tempo, mesmo em termos do próprio espaço institucional onde se realiza.

Aprender gestos reflexivos ligados à contemplação permite a abertura de temporalidades e espacialidades liminares, através das quais a demora, a espera e a abertura ao imprevisto se tornam linhas de fuga e de força para que a pesquisa se configure como experiência política transformadora. Ao mesmo tempo, as formas de comunicabilidade dos saberes gerados a partir da abertura desses limiares instigam os sujeitos a se colocarem sobre a borda existente entre a continuidade e a mudança, configurando outras oportunidades de considerar outros saberes e alteridades, e de receber consideração em relações de reciprocidade.

Sob esse aspecto, a criação de uma escritura que seja condizente com a atuação de temporalidades desaceleradas na pesquisa requer o que Derrida (2015, p. 19) nomeou como “estar em atraso”, ou seja, privilegiar a criação de um prazo suplementar, de uma espera que gere aberturas para o desvio e a transformação, antes da finalização daquilo que está em instância, que está a ponto de chegar. Assim, a valorização de instantes em iminência nos parece uma operação central da escrita, pois há aí uma escritura do tempo, em que cada linha pode ser pensada como uma fronteira entre tempos que se bifurcam e se cruzam novamente sem cessar. Considerar a possibilidade de coexistência desses tempos na escrita é abrir o espaço de jogo do texto para deslocamentos, redistribuições, exposição ao risco, correlação e articulação entre diferentes possibilidades de experiências.

O tempo da escrita parece ser marcado pela dilatação da duração, tornada quase infinita enquanto não se define qual será o ponto a colocar na tela. Esse tempo é marcado por um ritmo: o cursor piscando, aguardando para percorrer o caminho até o final da linha. A cada interrupção da escrita, ele volta a piscar em intervalos regulares, como um lembrete – temporal – de que se está parado diante da tela em branco. E, em uma lógica de produtividade, “ficar parado” tende a significar uma perda de tempo, um desperdício dos poucos instantes em que se poderia estar diante da tela do computador dedicado à redação.

Dependendo das condições específicas de cada universidade, ou mesmo de cada curso ou docente, esse tempo da escrita pode ser marcado também pelo tempo do diálogo de orientação, no qual o texto é interpelado por uma outra voz. “Nesse contexto, é como se os estudantes participassem, na academia, de um ‘jogo de adivinhação’, pois têm que descobrir quais são as expectativas do professor, ao solicitar determinada produção textual” (Silva, 2017, p. 147).

Essa troca assinala também, dentro dessa relação, a aprovação do uso do tempo anterior: um texto “pronto” ou que “pode seguir em frente” indica um bom aproveitamento do momento de escrita; “corrigir” ou mesmo “refazer”, por seu turno, significa retomar uma atividade sem a possibilidade de reaver o tempo correspondente utilizado na primeira versão. Assim, o movimento de troca também se apresenta como um momento do processo de escrita, na inclusão e exclusão de elementos até que se chegue a uma situação que possa ser entendida como a melhor possível.

Há também, como possibilidade de ser levado em consideração nesse momento, o tempo da apresentação dessa escrita diante de mais pessoas, em eventos acadêmicos – congressos, seminários, encontros ou qualquer outro formato similar.

Se o estudo das temporalidades de uma apresentação desse tipo demandaria um lugar mais amplo do que o deste texto, é possível assinalar algumas das derivações da participação nesses espaços sobre a prática da escrita. Não é incomum que, após a apresentação de um texto em um congresso ou seminário, ou mesmo em bancas de qualificação, a autora ou autor receba sugestões de aprimoramento, críticas a respeito de pontos específicos e, em alguns casos, sugestões de leitura. Sem apresentar um mérito de julgamento da qualidade desse tipo de recomendação, ele encerra em si um risco de interferência alta na temporalidade da escrita: a preocupação em acrescentar todas as

recomendações – “preciso colocar isso no texto”; “tenho que incluir essa autora” –, como se a sugestão fosse revestida de uma normatividade incontornável. Em alguns casos, isso leva imediatamente a um enfrentamento com o tempo da escrita: como voltar para a etapa de leitura em um momento adiantado do trabalho? Como interromper a escrita para ler todas as recomendações e, ainda, incluí-las no texto, o que pode significar, inclusive, a necessidade de retomar trechos até então considerados prontos ou fechados?

O momento da escrita se apresenta, dessa maneira, como revestido de um investimento da racionalidade econômica do tempo voltado para a finalização de um processo, no qual nem sempre se leva em conta as condições sociais, mas também emocionais e afetivas, de produção de texto.

Considerações finais

Existem várias temporalidades entrelaçadas na prática de pesquisa. Entre os constrangimentos das demandas institucionais, da objetividade dos prazos e da competitividade por melhor desempenho, está também a subjetividade do processo de produção de conhecimento (Martino; Marques, 2018). Aqueles que fazem pesquisa tentam articular temporalidades em constante tensão, sem deixar de lado as condições de possibilidade de manter ativo o espaço de jogo através do qual resistências e transformações são produzidas. Essa operação ocorre na escrita, no tratamento dos dados, no encontro com as diferenças, no respeito dispensado a cada uma delas. As temporalidades do devaneio, da espera, da dilatação, da reflexividade que acompanham a contemplação demorada nos possibilitam a oportunidade de criar apropriações, interfaces, alianças entre heterogeneidades que, de outro modo, talvez não seriam aproximadas. A paciência requerida pela desaceleração alimenta uma poética do conhecimento que é também política, uma vez que valoriza a potência do improvável e do imprevisível para alterar o que se torna visível e legível para nós.

Acreditamos que investir na demora e no devaneio podem reconfigurar o gesto poético e político do processo de produção de saberes, uma vez que essas temporalidades não se destinam a produzir um escape completo da violência e da brutalidade, mas linhas de fuga que conectam instantes desviantes a outros instantes, permitindo outros acessos a acontecimentos do passado, construindo outras formas para a remontagem da memória e criando, por isso mesmo, outros

imaginários e devires. Alisson Ross (2019) comenta como o significado do devaneio e do tédio na criação artística de uma temporalidade desviante pode reconfigurar a experiência e sua comunicabilidade, permitindo uma partilha que interfere nas coordenadas de produção e emergência de formas de vida que se colocam sobre a borda existente entre a continuidade e a mudança. Para a autora, a experiência emancipatória proporcionada pelo devaneio está relacionada às disjunções e deslocamentos associados à criação artística, à abertura de intervalos entre o que os sujeitos fazem e o que veem, entre o movimento e a quietude, e entre as normatizações e opacidades que as formas de sujeição podem deixar como marcas, e através das quais cumplicidades, trocas, desejos, sonhos e sentimentos podem ganhar materialidade e serem comunicadas e partilhadas trazendo desdobramentos inesperados. Ela acredita que esse poder de abertura e de mobilidade da criação artística alimenta uma poética da política, ou seja, a arte abre um jogo constante entre as ações, gestos e enquadramentos que organizam sentidos, permitindo transformações nas maneiras através das quais vemos, ouvimos, percebemos e entendemos o mundo e nossa (inter)subjetividade. É essa potência poética que desloca um corpo das espacialidades, temporalidades e corporeidades que assumiu como dadas – sobretudo na prática da pesquisa –, levando o sujeito a sondar, explorar, encontrar outros caminhos e veredas, outras bordas para agir e confiar em seus próprios saberes para ampará-lo na tarefa de tornar a vida habitável e partilhável.

A experiência emancipatória proporcionada pela demora no devaneio está relacionada a essa poética política que, principalmente na arte, desencadeia rupturas, desvios e um incentivo à imaginação política que acolhe a indeterminação, amplificando nossos recursos e nosso poder de agir sobre nós mesmos e sobre o mundo, elaborando uma forma de cuidado que privilegie a hospitalidade. A pesquisa acadêmica, ao traduzir em palavras uma jornada de investigação, pode conectar temporalidades para promover a desclassificação, a desidentificação e o desvio das regras, expondo sua instabilidade. Ela pode produzir um excesso e colocar em circulação novos enunciados, que ultrapassam o que é dado de modo inquestionável como verdade, e que podem, ainda que sutilmente, perturbar normatividades.

O trabalho de aliança entre temporalidades da desaceleração permite que sujeitos produtores de conhecimento experimentem e reexperimentem outros ritmos e outras possibilidades de tecer comunidades de consideração e escuta. Produzir reflexividade e subjetivação na demora é também

promover oportunidades de articulação que reverberam e se desdobram em traduções e confluências. A força transformadora da espera e da demora age sobre o pensamento, o corpo, as conexões que sustentam esse corpo, as experimentações, os espaços e tempos que o definem. As temporalidades da pesquisa acadêmica podem ganhar força quando a desaceleração e a prática artística promovem brechas e hiatos para experimentações que contestem instrumentos de transmissão e aplicação de modelos, propondo espaços de jogo alargados, nos quais ocorre um trabalho de busca compartilhada, capaz de produzir pensamento deslocando as posições naturalizadas que definem o que pode ser ou não ser considerado conhecimento.

REFERÊNCIAS

ADAM, Barbara. The Timescales Challenge: Engagement with the Invisible Temporal. In: EDWARDS, Rosalind (org.). **Research Lives Through Time: Time, Generation, and Life Stories**. Leeds: Economic and Social Research Council, 2008. p. 7-12. (Timescape Working Papers Series, n. 1).

ADORNO, Theodor W. Tempo livre. In: ADORNO, Theodor W. **Palavras e sinais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 70-82.

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith. A “revisão da bibliografia” em teses e dissertações: meus tipos inesquecíveis – o retorno. In: BIANCHETTI, Lucídio; MACHADO, Ana Maria Netto (org.). **A bússola do escrever: desafios e estratégias na orientação e escrita de teses e dissertações**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2012. p. 41-59.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

BARATA, Rita de Cássia Barradas. Avaliação da produção acadêmica. **Avaliação**, v. 27, n. 3, p. 429-445, dez. 2022.

BASSO, Cláudia *et al.* Organização de tempo e métodos de estudos. **Revista Brasileira de Orientação Profissional**, v. 14, n. 2, p. 277-288, jul-dez. 2013.

BERGMANN, Werner. The Problem of Time in Sociology: An Overview of the Literature on the State of Theory and Research on “Sociology of Time”. **Time & Society**, v. 8, n. 1, p. 81-95, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **O desencantamento do mundo**. São Paulo: Perspectiva, 2021.

BRAGA, Paula. **Arte contemporânea: modo de usar**. São Paulo: Elefante, 2021.

CARELLI, Maria José Guimarães; SANTOS, Acácia Aparecida Angeli dos. Condições temporais e pessoais de estudo em universitários. **Psicologia Escolar Educacional**, v. 2, n. 3, p. 265-278, 1998.

MARTINO, Luis Mauro Sá; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. **Atravessamentos do tempo na prática de pesquisa: entre a objetividade dos prazos e a subjetividade do conhecimento**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48799>>

- COHEN, Elizabeth F. **The Political Value of Time**. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- COSTA, Ericka Loane Ferreira dos Santos. **Mulher, maternidade e vida acadêmica**. 2023. 51 f. Monografia (Graduação em Administração) – Universidade Federal de Rondônia, Vilhena, 2023.
- CRARY, Jonathan. **O capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Ubu, 2021.
- DERRIDA, Jacques. **Demorar, Maurice Blanchot**. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.
- ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. Publicado originalmente em 1984.
- FRANÇA, Vera V.; PRADO, José Luiz Aidar. Comunicação como campo de cruzamentos, entre as estatísticas e o universal vazio. **Questões transversais**, v. 1, n. 2, p. 76-82, jul.-dez. 2013.
- FREITAS, Maria Ester de. **Viva a tese: um guia de sobrevivência**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.
- HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1999.
- HENRIQUES, Cláudio César; SIMÕES, Darcilia. **A redação de trabalhos acadêmicos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004.
- HESS, Remi. **Produzir sua obra: o momento da tese**. Brasília: Liber Livro, 2005.
- HOLFORD-STREVENS, Leofranc. **The History of Time**. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- HOLLIDAY, Adrian. **Doing and Writing Qualitative Research**. London: Sage, 2016.
- KUHLMANN JR., Moysés. Produtivismo acadêmico, publicação em periódicos e qualidade das pesquisas. **Cadernos de Pesquisa**, v. 45, n. 158, p. 838-855, out./dez. 2015.
- LEITE, Umbelina R.; TAMAYO, Álvaro; GÜNTHER, Hartmut. Organização do tempo e valores de universitários. **Avaliação Psicológica**, v. 1, n. 1, p. 57-66, 2003.
- MARQUES, Bruna Guimarães. **Promoção do gerenciamento do tempo em universitários: contribuições para a vida acadêmica**. 2019. 51 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Educação, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2019.
- MARTINO, Luis Mauro Sá. Da teoria à metodologia: um ensaio sobre a construção de projetos em Comunicação. **Revista Comunicação Midiática**, v. 11, n. 2, p. 22-35, ago.-dez. 2016.
- MARTINO, Luis Mauro Sá. Uma banca de defesa: delineamentos de uma performance em guias online para candidatos. **Esferas**, n. 20, p. 192-210, 2021.
- MARTINO, Luis Mauro Sá. **Sem tempo para nada: como tudo ficou acelerado, porque estamos tão cansados e as alternativas realistas**. Petrópolis: Vozes, 2022.
- MARTINO, Luis Mauro Sá; MARQUES, Ângela. A afetividade do conhecimento na epistemologia. **Matrizes**, v.1, n. 8, p. 217-234, 2018.
- MARTINO, Luiz C. Apontamentos epistemológicos sobre a fundação e a fundamentação do campo comunicacional. In: CAPPARELLI, Sérgio *et al.* **A comunicação revisitada**. Porto Alegre: Sulina, 2005. p. 31-45.

- MARX, Karl. **Grundrisse**. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MEDEIROS, João Bosco; TOMASI, Carolina. **Redação de artigos científicos**. São Paulo: Atlas, 2016.
- MEIRA, Ana Cláudia Santos. **A escrita científica no divã**. Porto Alegre: Sulina, 2016.
- MOURA, Aline C.; CRUZ, Andreia G. Ensino superior e produtividade acadêmica em tempos de pandemia. **Artes de Educar**, v. 6, n. especial, p. 222-244, jun.-out. 2020.
- NYGAARD, Lynn. **Writing for Scholars**. 2nd ed. London: Sage, 2015.
- OLIVEIRA, Thaianne. Acabou o quadriênio, e agora? **E-Compós**, v. 23, p. 1-17, set.-dez. 2020.
- OLIVEIRA, Thaianne *et al.* E se os editores de revistas científicas parassem? A precarização do trabalho acadêmico para além da pandemia. **Contracampo**, v. 39, n. 2, p. 2-14, 2020.
- PESCUMA, Derna; CASTILHO, Antonio Paulo F. de. **Trabalho acadêmico: o que é? Como fazer?** São Paulo: Olho d'Água, 2002.
- PINTO, Maria da Graça Lisboa Castro. Os meandros da escrita acadêmica. Alguns recados aos estudantes universitários. **Linha D'Água**, v. 31, n. 1, p. 9-27, jan.-abr. 2018.
- RESHEF, N. Writing Research Reports. *In*: FRANKFORT-NACHMIAS, Chava; NACHMIAS, David; DEWAARD, Jack. **Research Methods in the Social Sciences**. New York: St. Martin's Press, 1996. p. 553-563.
- ROSA, Helmut. **Aceleração: a transformação das estruturas temporais na modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- ROSS, Alison. Acting Through Inaction: The Distinction Between Leisure and Reverie in Jacques Rancière's Conception of Emancipation. **Journal of French and Francophone Philosophy**, v. XXVII, n. 2, p. 76-94, 2019.
- RUSSI-DUARTE, Pedro. Por que ensinar Teoria (da Comunicação)? *In*: FERREIRA, Giovandro; HOHLFELDT Antonio; MARTINO, Luiz C.; MORAIS, Osvando (org.). **Teorias da Comunicação: trajetórias investigativas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. v. 1, p. 95-115.
- SANTOS, Elaine M. A aceleração do tempo e o declínio da experiência na contemporaneidade. **Impulso**, v. 28, n. 71, p. 95-104, jan-abr. 2018.
- SILVA, Elizabeth M. Os mistérios que envolvem a escrita acadêmica. *In*: AGUSTINI, Cármen; BERTOLDO, Ernesto. (org.). **Incursões na escrita acadêmico-universitária**. Uberlândia: EDUFU, 2017. p. 141-152.
- SILVA, Larice Santos; SILVA, Sílvia Maria Cintra da. A aprendizagem do ofício de estudante universitário. **Psicologia em Revista**, v. 25, n. 3, p. 960-978, dez. 2019.
- SILVA, Maria Gorete Rodrigues da. **Labirintos de espaços e tempos no cotidiano universitário: o acadêmico de administração Universidade Caxias do Sul/Canela**. 2009. 195 f. Tese (Doutorado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SILVA, Obdália Santana Ferraz. **Escrita acadêmico-científica**: a labuta com signos e significações. 2012. 358 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

SILVEIRA, Letícia. **Escrita na universidade**: um estudo etnográfico acerca dos desafios do fazer científico de estudantes no ensino superior. 2021. 179 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2021.

SOARES, Adriana Benevides *et al.* Gestão do tempo: percepções de gerenciamento com estudantes de Pós-Graduação. **Revista Brasileira de Orientação Profissional**, v. 23, n. 2, p. 151-161, jul.-dez. 2022.

URPIA, Ana Maria de Oliveira; SAMPAIO, Sonia Maria Rocha. Tornar-se mãe no contexto acadêmico: dilemas da conciliação maternidade-vida acadêmica. **Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras**, v. 3, n. 2, p. 30-44, 2009.

WAJCMAN, Judy. Life in the Fast Lane? Towards a Sociology of Technology and Time. **The British Journal of Sociology**, v. 59, n. 1, p. 59-76, 2008.

WAKELING, Simon. Academic Communities. **Journal of Documentation**, v. 75, n. 1, p. 120-139, 2019.

ZANDONÁ, Claudiane; CABRAL, Fernanda Beheregray; SULZBACH, Cintia Cristina. Produtivismo acadêmico, prazer e sofrimento: um estudo bibliográfico. **Perspectiva**, v. 38, n. 144, p. 121-130, dez. 2014.

NOTAS

-
- 1 A realização deste trabalho contou com o apoio do CNPq e da Fapemig.

Tradição e inovação: experiência de ensino e exploração artística do crochê através da computação

Tradition and Innovation: Teaching Experience and Artistic Exploration of Crochet Through Computing

Tradizione e innovazione: esperienza didattica ed esplorazione artistica dell'uncinetto attraverso l'informatica

André Luiz Silva

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: andresilva23@ufmg.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4984-4912>

Soraya Aparecida Alvares Coppola

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: socoppola@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8285-4274>

RESUMO

Este artigo busca relatar uma experiência de ensino e exploração artística da técnica de crochê através do uso de um algoritmo generativo que produz padrões circulares. A experiência ocorreu no curso de Design de Moda da Universidade Federal de Minas Gerais. O crochê enquanto técnica têxtil se encontra enraizado em práticas tradicionais, viabilizando pouco espaço para a exploração artística e poética. A introdução do algoritmo generativo com comportamento autônomo buscou provocar o pensamento crítico dos alunos, promovendo a reflexão sobre a técnica de forma espontânea e demorada. O resultado foi um trabalho colaborativo configurado por uma grande renda de crochê criada pelos alunos, associando tradição e inovação, e que proporcionou uma percepção alternativa sobre o uso da computação na exploração artística têxtil.

SILVA, André Luiz; COPPOLA, Soraya Aparecida Alvares. **Tradição e inovação: experiência de ensino e exploração artística do crochê através da computação.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48572>>

Palavras-chave: *Renda de crochê; computação criativa; exploração artística; produção têxtil; ensino de arte.*

ABSTRACT

This paper seeks to report an experience of teaching and artistic exploration of the crochet technique through the use of a generative algorithm that produces circular crochet patterns. The experience took place during the Fashion Design course at the Federal University of Minas Gerais. Crochet as a textile technique is deeply rooted in traditional practices, allowing little room for artistic and poetic exploration. The introduction of the generative algorithm with autonomous behavior sought to provoke students' critical and artistic thinking, promoting technical thinking in a spontaneous and time-consuming way. The result was a collaborative work configured by a large crochet lace created by the students, associating tradition and innovation, that provided an alternative insight into the use of computing in textile artistic exploration.

Keywords: *Crochet lace; creative computing; artistic exploration; textile production; art education.*

RIASSUNTO

Questo articolo cerca di riportare un'esperienza di insegnamento e di esplorazione artistica della tecnica dell'uncinetto attraverso l'utilizzo di un algoritmo generativo che produce modelli circolari all'uncinetto. L'esperienza si è svolta durante il corso di Fashion Design presso l'Università Federale di Minas Gerais. L'uncinetto come tecnica tessile è profondamente radicato nelle pratiche tradizionali, lasciando poco spazio all'esplorazione artistica e poetica. L'introduzione dell'algoritmo generativo con comportamento autonomo ha cercato di provocare il pensiero critico e artistico degli studenti, promuovendo il pensiero tecnico in modo spontaneo e dispendioso in termini di tempo. Il risultato è stato un lavoro collaborativo configurato da un grande pizzo all'uncinetto creato dagli studenti, associando tradizione e innovazione, e che ha fornito una prospettiva alternativa sull'uso del calcolo nell'esplorazione artistica tessile.

Parole chiave: *Pizzo all'uncinetto; informatica creativa; esplorazione artistica; produzione tessile; insegnamento dell'arte.*

Introdução

Existem evidências de que a origem da computação se deu a partir do tear automatizado desenvolvido por Joseph Marie Jacquard, apresentado ao público na virada do século XIX (Nobrega Filho, 2002). Foi a primeira máquina programável e com ela nasceu o conceito de programação. O operador do tear utilizava um conjunto distinto de cartões para criar tecidos com diferentes padrões como desenho (Nobrega Filho, 2002). Neste contexto, as instruções eram produzidas em forma de cartões perfurados, colocados de modo sequencial, permitindo que a “cadeia de cartões” fosse “lida” por um conjunto de agulhas que, ao serem inseridas nos furos dos cartões, determinavam o posicionamento dos fios da urdidura¹ e a abertura da cala², de modo a controlar a passagem da trama³, individualmente, e dar forma a complexos padrões gráficos têxteis, que não seriam possíveis serem realizados no tear manual. Essa técnica era muito similar aos cartuchos utilizados nos primeiros computadores desenvolvidos pela IBM e outras empresas de tecnologia por volta de 1950 (Lubar, 1992; Adams, 1995). A relação de construir instruções e comandos em sequência que dão forma a um algoritmo capaz de solucionar um problema via cálculo matemático é a base da computação. Essa relação é semelhante à produção de diversos têxteis, visto a necessidade de estabelecer instruções e comandos sequenciais para produzi-los. Dado o caráter transdisciplinar do design têxtil (Rocha; Santana, 2018), é pertinente e viável a mesclagem de técnicas de programação com técnicas de produção têxtil, da qual resultados criativos emergem.

Buscamos ir além desta mesclagem possível e, para isso, algumas observações precisam ser feitas. Tanto a computação quanto a criação têxtil são exploradas na perspectiva artística e não na lógica de produção capitalista e industrial. Em relação aos têxteis, busca-se o seu desenvolvimento visando discursos poéticos e criativos, conduzindo a computação para a criação de padrões, mas explorando a prática têxtil como um processo artístico. Em relação à computação, direciona-se a sua apropriação contextualizando a Arte Computacional. Busca-se subverter a lógica de apropriação capitalista estruturada na automação embutida nos softwares de produção artística.

Arlindo Machado (2008) aponta que mesmo as aplicações desenvolvidas explicitamente para atividades artísticas utilizadas em computação gráfica, hipermídia e vídeo digital são uma formalização de um grupo de procedimentos herdados de uma história da arte já assimilada e sedimentada. Nestas aplicações, os elementos computáveis, regras e modos de enunciação de um determinado sistema simbólico são inventariados, sistematizados e simplificados para serem dispostos a um usuário genérico e “descartável” de modo a viabilizar a produção em larga escala que atenda a uma demanda industrial. Divergindo deste cenário, o código utilizado em sala de aula, nas disciplinas propostas, é baseado na recursividade e na contingência, características que contribuem com a emergência do elemento surpresa que inspira e instiga o artista a produzir, em uma relação próxima ao conceito de “estranhamento” introduzido pelo formalista russo Viktor Shklovsky em 1917, em seu texto “Arte como Técnica” (Shklovsky, 1997), em que a principal característica do conceito consiste em pegar objetos ou situações cotidianas e induzir qualidades estranhas o suficiente para aumentar a atenção do observador.

A recursividade se refere à propriedade daquilo que se pode repetir um número indefinido de vezes. Ela é um recurso de programação na computação, permitindo que o código invoque a si mesmo (Goldschlager, Lister, 1987). Yuk Hui (2019) a define como a característica de uma máquina de epistemologia não mecânica que opera fora de uma causalidade linear. Já a contingência, segundo Hegel (*apud* Hui, 2023), possui dois significados. No primeiro, a contingência é considerada como algo arbitrário, não segue normas, regras ou um pensamento lógico, sendo, portanto, uma qualidade desnecessária. O segundo, apesar de sua falta de necessidade, é indispensável, tornando-se necessária. Apesar da ambiguidade apresentada por Hegel, Hui (2023) argumenta que a contingência passa a ser necessária porque ela se manifesta como um elemento constituinte do processo artístico, desempenhando um papel na composição de obras, como as pinturas abstratas de Kandinsky (2016) e a música estocástica de Iannis Xenakis (1992). Dessa forma, a contingência é interpretada como um elemento improvável, inesperado e fundamental no processo criativo, já que atua como um estímulo para a produção e reflexão artística.

Uma vez que o código foi pensado na lógica de contingência e recursividade, toda a estrutura de trabalho é direcionada para estimular a criatividade do artista. O resultado do código não é pronto e prescritivo e, assim, é necessário que o artista interprete o gráfico e crie estratégias de materiali-

zação influenciadas pela sua habilidade, interesses estéticos e outras questões subjetivas. O objetivo desta estrutura de trabalho é encontrar um estímulo criativo que resulte numa peça de crochê não convencional. É exatamente neste ponto que o código gera demora. Por ser um estímulo, o artesão/artista precisa dedicar tempo para interpretar o *output* do código em um processo que, conforme as formulações de Bernard Stiegler (1998), poderíamos chamar de abstração da produção dos aparatos técnicos.

Crochê: uma técnica milenar

Observa-se nos mais remotos resquícios da cultura oral, histórias, mitos e lendas que narram a intercessão entre o tempo e o espaço, unindo o princípio transcendental ao terreno mediante arquétipos ligados às técnicas de fiar, de entrelaçar os fios e da tecelagem. Na mitologia romana e grega, as Parcas (Moiras) controlam o destino da humanidade: Nona (*Cloto*) tece o fio da vida no útero; Décima (*Láquesis*) corta o cordão umbilical e cuida de sua extensão; e Morta (*Átropos*) corta o fio, fechando o ciclo da vida. Já o fio de Ariadne que salva Teseu é retomado para conduzir narrativas, criar labirintos, produzir a retórica e o discurso, amarrar ideias, unindo o pensar ao falar, o sentir ao expressar, o criar à sua materialização, fazendo a passagem entre a antiguidade e a modernidade, entre o ser, o fazer e o tempo.

A técnica de crochê envolve a manipulação de um fio único e contínuo com o auxílio de uma agulha, e pode ser empregada na fabricação de material têxtil para vestuário, decoração, itens técnicos, funcionais e artísticos. A denominação que conhecemos se origina no século XIX, com a utilização de agulhas com ganchos e de tamanhos variados, determinadas pela definição da espessura do fio a ser utilizado no trabalho.

Muitas são as hipóteses para a origem do crochê,⁴ mas os remanescentes arqueológicos mais antigos nos direcionam ao período Neolítico, a uma técnica ancestral que havia sido desenvolvida e que permanece viva em muitas tradições ao redor do mundo. É conhecida no norte da Europa como *Nålbinding*,

palavra norueguesa para uma técnica amplamente vista em todos os continentes, séculos e estágios de desenvolvimento tecnológico. A rede *knudløst* da Dinamarca é igual à *schlingentechnik* da Alemanha. Nomes e variações são encontrados em

SILVA, André Luiz; COPPOLA, Soraya Aparecida Alvares. **Tradição e inovação: experiência de ensino e exploração artística do crochê através da computação.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48572>>

todo o mundo.⁵ Além das variações causadas pela linguagem, existem nomes descritivos utilizados para classificar a técnica. Antropólogos e pesquisadores têxteis usam nomes como rede sem nós, rede com agulha, enrolamento e rede com agulha com laço (Martinson, 1987 *apud* Hemingway, 2022, p. 2).

Trata-se de um entrelaçamento manual realizado com um fio contínuo e uma agulha de ponta que poderia ser feita de osso, de chifre de animal ou de madeira. Os fios eram emendados uns aos outros e, por isso, especula-se que essa técnica existiu antes mesmo da fiação. Além desta variação, pode-se verificar outras técnicas posteriores, intermediárias e descendentes, analisando a utilização dos pontos e dos instrumentos ao longo da história da humanidade, inclusive, junto a povos que viviam em locais remotos.

Cary Karp (2018) aponta que, no início da década de 1760, foi introduzida na Europa uma técnica para a produção rápida de bordados em ponto corrente usando uma pequena agulha de gancho.⁶ Essa técnica é conhecida como bordado de tambor e é comumente considerada a precursora do crochê. Entretanto, antes do bordado de tambor, são encontrados registros de outra técnica que utilizava alguma forma de gancho para fazer “correntes no ar” no contexto da *passementerie*⁷. Karp (2018) indica que tal situação está explicitamente documentada em uma patente concedida aos *passementiers* em 1653 por Luís XIV.

Todavia, o primeiro uso da palavra crochê foi observado em publicação britânica para designar as instruções para uma bolsa em crochê de ponto duplo incluída em uma compilação anônima de instruções de tricô de 1837 (Karp, 2018). A instrução da bolsa é em francês, mas a compilação é totalmente em inglês. As primeiras instruções de crochê neste último idioma foram publicadas por Jane Gaugain em 1840 (Karp, 2018).

No contexto contemporâneo, amplificadas as discussões que envolvem as estruturas urbanas e espaços sociais, que desde o século XIX vêm se apresentando como pano de fundo (não menos importante) de diversas discussões quanto à formação do sujeito e se revelando não somente como um invólucro, mas como uma produção social, econômica e artística por si só, o têxtil será, associado à ciência e à tecnologia, grande protagonista (Coppola, 2010), ampliando o alcance de sua materialidade como estrutura do design e da arte (Dominguez Santana; Alvares Coppola, 2021).

SILVA, André Luiz; COPPOLA, Soraya Aparecida Alvares. **Tradição e inovação: experiência de ensino e exploração artística do crochê através da computação.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48572>>

Inúmeros artistas exploram a técnica de crochê e renda como estrutura da arte, como Vanessa Barragão, Ernesto Neto, Aze Ong, Haegue Yang, Agata Oleksiak, Orly Genger, Jo Hamilton, Toshiko Horiuchi MacAdam, Mawra Tahreem, Katika, Mulyana, Alex Worden, Elnaz Yazdani, Jake Henzler, Bridget Steel-Jessop e inúmeros outros. Diversas exposições⁸ e instalações contemporâneas têm como foco a materialidade têxtil e algumas especificam-se em técnicas tradicionais apropriadas de forma inusitada, seja na sua materialidade ou no discurso estético. Um exemplo da amplitude da técnica do crochê como estrutura artística pode ser observado na instalação “The Urchins” feita em diferentes países, como no *Light Marina Bay Festival* em Singapura, por Jin Choi e Thomas Shine⁹.

No entanto, o crochê se estabiliza como uma atividade doméstica, majoritariamente feminina. No Brasil, a técnica de crochê, assim como outras, foi passada de geração a geração, possuindo um papel financeiro de sustento familiar, em que o fazer artesanal vira realização profissional de muitas mulheres (Kubrusly; Imbroisi, 2011).

Apesar da importância social, econômica e cultural, em termos de inovação e exploração artística, a técnica de crochê é enraizada na prática tradicional, de difícil alteração devido a sua tradição de *copy and paste*, e apresenta alguma desvalorização em comparação com outras técnicas têxteis, sendo raramente registrada no campo da história da arte têxtil. Ainda assim, é um meio de exploração artística tradicional, principalmente por viabilizar a produção rentável, em tempo incomparável com outras técnicas, o que no contexto de experimentação pode ser interpretado como uma qualidade.

Contextualização das disciplinas

O crochê é uma técnica interessante para a mediação computacional por diversas razões, especialmente por seu enraizamento na tradição (um desafio para conseguir criar novas linguagens) e por ser uma técnica de rápida execução (exigindo uma metodologia que a desacelere e a retire do automatismo do fazer manual).

SILVA, André Luiz; COPPOLA, Soraya Aparecida Alvares. **Tradição e inovação: experiência de ensino e exploração artística do crochê através da computação.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48572>>

O desenvolvimento da programação conectada às técnicas têxteis foi foco de um projeto de mestrado cujo eixo foi continuado em uma proposta de pesquisa de doutorado¹⁰. Em meio a este desenvolvimento, o doutorando André Silva procurou a professora da EBA/UFMG, Dra. Soraya Coppola para que o programa fosse testado junto a alguma de suas disciplinas.

Referida professora elaborou a adequação da experiência através do “crochê irlandês” (Fig. 1), desenvolvido em forma de renda e pouco conhecido ou aplicado na cultura brasileira. Esta técnica ganhou publicidade na segunda metade do século XIX, sendo o alicerce de muitas famílias que desenvolveram uma variação cultural na Irlanda, que vai muito além de uma tradição, quando a fome se instalou entre 1845 e 1849 (1852), em meio à crise conhecida como “praga da batata”.

O país precisava desesperadamente de uma mercadoria lucrativa para sair do seu estado de declínio. A confecção de rendas era um negócio lucrativo, mas os métodos tradicionais eram demasiado lentos para proporcionar o alívio rápido de que o país necessitava.

Num esforço para copiar as formas preciosas e requintadas encontradas na valorizada renda veneziana [século XVII] e na filigrana mais delicada da renda *Rosaline* [século XVIII], surgiu um estilo distinto de crochê que provou ser rápido e lucrativo. Logo ficou conhecido como “*Pt. d'Irlande*” [ponto da Irlanda] nos países que buscavam sua beleza.¹¹



Figura 1. Gola alta em crochê irlandês e detalhe de um motivo. Os motivos florais têm centros acolchoados com cordão sobreposto. Século XIX. JAE,13453.

Fonte: https://lacismuseum.org/exhibit/irish_crochet/history.html. Acesso em: 24 fev. 2024.

A técnica irlandesa, que se assemelhava às mais refinadas técnicas europeias, era realizada com uma única agulha, propiciando um trabalho mais rápido e lucrativo.

Uma homenagem ao espírito humano. Beleza nascida da necessidade. Concebido a partir de origens humildes, com um sonho de aspirações mais elevadas, ele cresceu com paciência, perseverança e engenhosidade, para permanecer em majestade, para alimentar uma nação.¹²

Assim, para colocar em prática a associação da computação e a técnica de crochê foram ofertadas duas disciplinas acadêmicas consecutivas, de caráter teórico-prática, DES055 – Renda de Crochet I e II, no primeiro e segundo semestre de 2023, junto ao curso de Design de Moda da Universidade Federal de Minas Gerais, pelos autores deste artigo. Tratou-se de disciplinas optativas, com carga horária de 45h/aula cada, que contaram com um grupo em torno de 20 alunos.

Objetivava-se, de modo geral, criar uma renda de crochê por meio de processos manuais tradicionais e experimentais inovadores. Como objetivos específicos, buscou-se apresentar os processos de construção de estruturas têxteis do crochê em sua bidimensionalidade e tridimensionalidade para que fosse efetivado o desenvolvimento de um projeto pessoal que compôs o projeto coletivo.

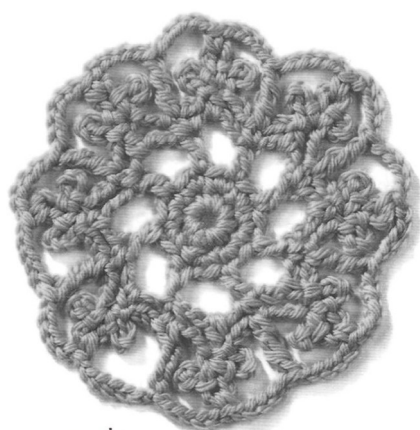
No decorrer do desenvolvimento do curso, apesar de fazer parte das memórias familiares da maioria dos alunos, poucos foram aqueles que se debruçaram sobre referida técnica têxtil durante o percurso formativo e desenvolveram pesquisas ou Trabalho de Conclusão de Curso.

Assim, a elaboração da disciplina levou em consideração que muitos alunos poderiam não saber os pontos básicos de crochê (correntinha, ponto baixíssimo, ponto baixo e ponto alto). Neste sentido, no primeiro semestre, a técnica foi ensinada de forma tradicional, o que resultou em um mostruário específico em que nomenclaturas, conceitos e pontos básicos foram devidamente catalogados. Alguns exercícios foram aplicados objetivando o desenvolvimento e amadurecimento de habilidades técnicas para que os alunos adquirissem autonomia na elaboração do trabalho individual e coletivo.

No início, os alunos demonstraram muita dificuldade em compreender a lógica de enlaçamento do fio pela agulha. Como explicado anteriormente, o crochê é uma atividade criativa que utiliza um fio único e o seu entrelaçamento é o que garante a construção do trabalho. Dito isso, no decorrer das

aulas foi necessário a adaptação através da inclusão de mais exercícios práticos prévios ao desenvolvimento do trabalho coletivo para garantir que os alunos construíssem a habilidade necessária para dar continuidade ao curso. Algumas dessas adaptações foram o acréscimo do número de aulas para prática do crochê convencional e a divisão de grupos para que os alunos com mais desenvoltura conseguissem dar assistência aos alunos com maior dificuldade.

Em seguida, foram disponibilizados cinco padrões computacionais criados pelo pesquisador, cuja função eram quebrar a monotonia e o *copy and paste*, característico da cultura do crochê, e apresentar um modo alternativo de apropriação tecnológica focado em exploração e não na automação do trabalho. Isso pode ser observado na Figura 2. Nela são apresentados dois exemplos: o primeiro, um padrão convencional acompanhado por receita, legenda e imagem do padrão materializado (Fig. 2a) e, o segundo, um resultado do código utilizado em sala de aula que acompanha o gráfico e duas materializações (Fig. 2b). As principais diferenças observáveis entre os dois exemplos são: a quantidade de informação fornecida e o nível de semelhança visual entre padrão gráfico e materialização. Essas duas características diferenciam uma abordagem estruturada em simples reprodução (Fig. 2a) de uma abordagem que instiga o desenvolvimento de padrões alternativos (Fig. 2b). A estratégia de fomento ao desenvolvimento de padrões representada pelo exemplo da Figura 2b é justificada pelos conceitos de estranhamento e contingência apresentados nas seções anteriores.



shamrock octagon

The design elements of trefoil loops and airy, open spaces of this motif are made almost entirely in quick-to-work chain stitch linked by single crochet, double crochet, and trebles.

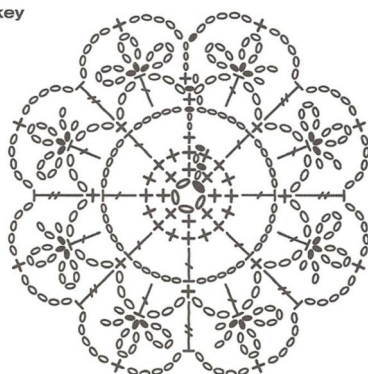
instructions

Make 4ch, ss in first ch to form a ring.
 1st round 1ch, 8sc in ring, ss in first sc.
 2nd round 1ch, 2sc in same place as ss,

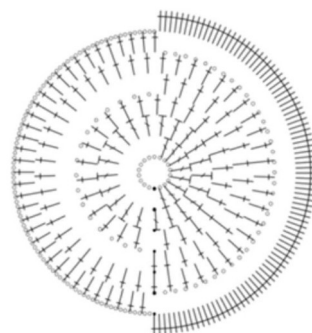
2sc in each sc, ss in first sc. 16 sts.
 3rd round 1ch, 1sc in same place as ss, 7ch, [miss 1sc, 1dc in next sc, 5ch] 7 times, miss 1sc, ss in 2nd ch.
 4th round 1ch, 1sc in same place as ss, * 3ch, 1dc in sp, [5ch, ss in top of dc] 3 times, 3ch, 1sc in next dc, rep from * 7 more times omitting last sc, ss in first sc.
 5th round 1ch, 1sc in same place as ss, 8ch, [1sc in next center 5ch loop, 5ch, 1tr in next sc, 5ch] 7 times, 1sc in last center 5ch loop, 5ch, ss in 3rd ch.
 Fasten off.

abbreviations and key

- ch = chain
- ⊕ sc = single crochet
- ⊕ tr = treble
- ⊕ rep = repeat
- sp = space
- ss = slip stitch
- sts = stitches
- ⊕ dc = double crochet
- [] = work instructions in square brackets as directed.



a)



b)

Figura 2. Padrão convencional (a) e padrão gerado por código (b) aplicado em sala de aula.
 Fonte: acervo dos autores.

Além das aulas práticas, a disciplina inicial contou com diversas exposições teóricas (históricas, artísticas, culturais e técnicas) que auxiliaram na contextualização da técnica tradicional e na reflexão sobre a utilização do código proposto em sala de aula. A manipulação das lógicas de funcionamento e alteração do código ficaram para a segunda etapa da disciplina, ofertada no segundo semestre de 2023.

Na ocasião da segunda disciplina, os alunos puderam alterar a lógica do código compartilhado, pensar lógicas alternativas e fazer a curadoria de resultados a partir de interesses estéticos individuais. A maioria dos resultados aqui apresentados corresponde à disciplina ofertada no primeiro semestre. A renda de crochê, em específico, foi iniciada no primeiro semestre e finalizada no início da disciplina do segundo semestre.

Contextualização do código

A base para o estudo e desenvolvimento do código utilizado em sala de aula foi a aplicação de autômatos celulares (CA). Os Autômatos Celulares são sistemas de emergência baseados em regras simples formados por uma rede de células em um *grid*. Cada célula ocupa uma posição na rede e possui um determinado estado inicial alterado conforme as regras e com o estado das células vizinhas (Sarkar, 2000). Neste trabalho o que nos interessa são as escolhas do tipo de ponto de crochê de acordo com uma relação com os outros pontos do sistema. Como a análise de todos os pontos do sistema demanda muitos recursos de computação, foi estabelecida uma lógica que dialoga com o conceito do Jogo da Vida de John Conway (Gardner, 1970). Nesta lógica foi estabelecida uma vizinhança (Fig. 3) em que o ponto irá observar os estados dos outros para tomar uma decisão de escolha de quem ele vai se tornar. Essa vizinhança pode ser parametrizada pelo código, e pode-se trabalhar todo o padrão circular como uma vizinhança única, ou dividi-lo pelo número de vizinhanças desejadas. Existe um limite, um número muito alto de vizinhanças não fará sentido para a divisão das partes do padrão circular.

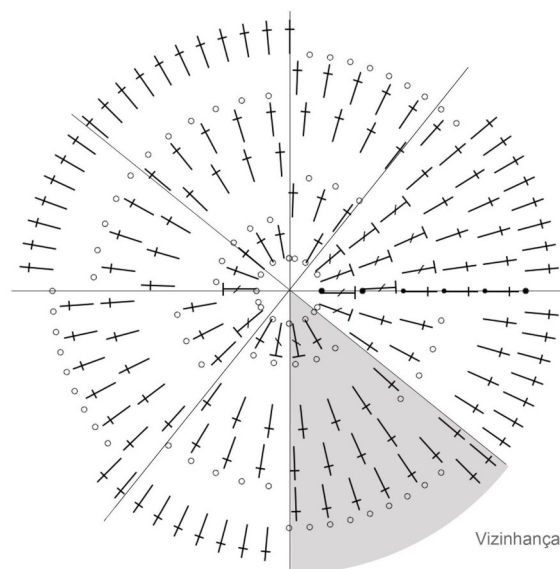


Figura 3. Lógica Generativa – Conceito de Vizinhança. Fonte: BERGAMO; SILVA, 2020.

Assim como no Jogo da Vida de John Conway, os pontos devem escolher um estado, mas foram trabalhados três estados em vez de dois. Um ponto pode escolher entre ser correntinha, ponto baixo ou ponto alto, mas essa decisão depende da seguinte lógica: correntinha, se o número de vizinhos como ponto alto ou baixo é maior que $\frac{3}{4}$ da vizinhança; ponto baixo, se o número de pontos correntinha é menor que $\frac{1}{3}$ da vizinhança; ponto alto, se a soma de pontos correntinha e baixo é maior que a $\frac{1}{2}$ da vizinhança. Essa é a lógica que se apresenta mais estável e diversa no processo de geração de padrões. Mesmo mantendo a lógica de comportamento, ainda é possível alterar quantidade de carreiras e quantidade de vizinhanças. Para o desenvolvimento do trabalho coletivo, foram previamente selecionados cinco padrões gráficos gerados pelo código. A seguir (Fig. 4) é possível observar um dos cinco padrões selecionados e sua respectiva legenda.

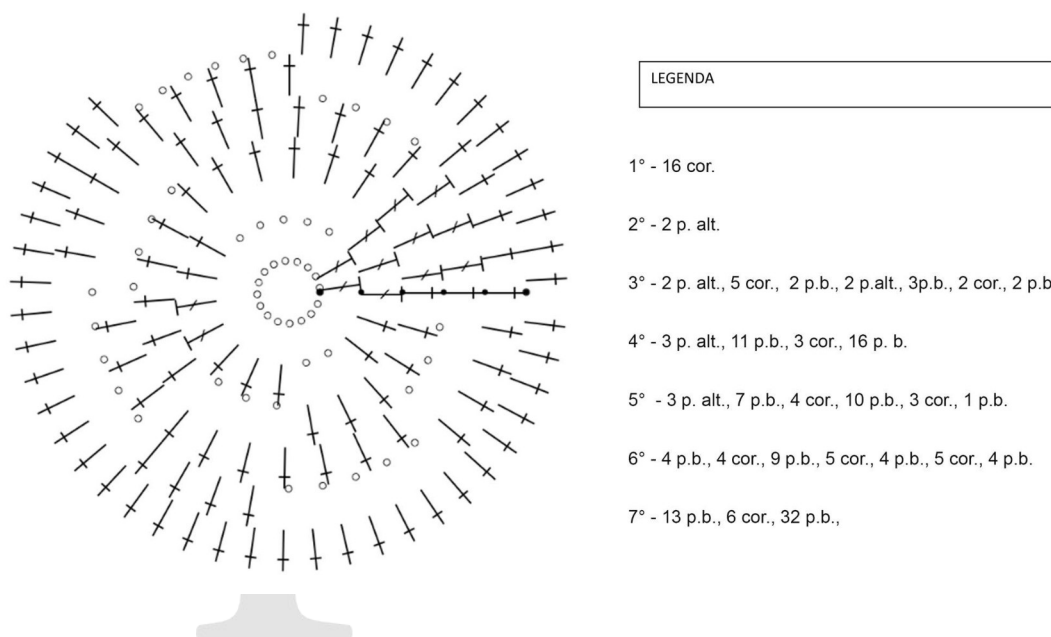


Figura 4. Padrão 1 disponibilizado aos alunos. Fonte: acervo dos autores.

Com o uso de algoritmos generativos como este, a lógica poética pode ser estabelecida por meio de regras simples incorporadas aos elementos básicos da criação das peças (no contexto do código desenvolvido, os elementos básicos são os pontos do crochê). Essa estratégia viabiliza formas emergentes de design, já que são sistemas dinâmicos e carregam os princípios básicos fundamentais desses sistemas (Bergamo; Silva, 2020).

A inclusão de um comportamento intencional aos pontos do crochê permite ao artesão a elaboração de uma poética onde a programação em si se torna um alicerce de linguagem (Bergamo; Silva, 2020). No contexto do código, cada ponto de crochê possui tomada de decisão autônoma e com isso é considerado como um agente. Os agentes se organizam de acordo com as condições ambientais e os recursos disponíveis; estes, irão determinar a distribuição e abundância dos organismos (McCormack, 2019). No contexto do crochê, os pontos são considerados como organismos. As condições (regras de comportamento) estabelecem uma relação com a seleção natural e coincidem com um grau de incerteza em que os eventos ambientais modificam as condições de seleção, e que também são estímulos ao comportamento dos agentes. Sendo assim, a cada gráfico gerado existe uma seleção “natural” dos pontos. John McCormack (2019) argumenta que os

processos de ecossistema reconhecem um importante vínculo entre estrutura e comportamento, e afirma que esse processo de emergência de complexidade pode permitir ao humano a capacidade de expandir sua criatividade.

Produção dos alunos

Após todos os alunos praticarem o crochê através da reprodução de padrões convencionais, foi o momento de desenvolver os padrões gerados pelo código. A sala foi dividida em cinco grupos e cada grupo ficou responsável por trabalhar com um gráfico específico. Cada membro ficou encarregado de produzir em torno de seis peças circulares do mesmo padrão gráfico.

As únicas regras estabelecidas foram: manter a quantidade de pontos sugerida pelo código; e seguir uma única direção. Definir o local para fazer a laçada dos grupos de pontos correntinha, interpretar as carreiras como um único caracol ou respeitar o início e fim das carreiras adicionando um ponto baixíssimo eram questões em aberto que o aluno, enquanto artesão, tinha que resolver.

Parte deste processo envolveu muita repetição (característica do crochê), porém, a indeterminação do processo viabilizou uma abertura para a exploração e o surgimento do inesperado. O crochê tradicional é determinístico, existem regras e instruções para tudo. Um gráfico de revista (como o exemplo da Figura 2a) vai ser produzido exatamente da mesma maneira por qualquer pessoa que seguir as instruções, formando ao final uma imagem figurativa e reconhecível por sua forma.

No experimento em questão, nenhum aluno, apesar de terem utilizado o mesmo gráfico, conseguiu materializar duas peças iguais. Na Figura 5a podemos observar o trabalho da aluna X, que, mesmo ao utilizar o mesmo padrão, obteve resultados muito distintos dos outros devido a sua interpretação individual feita para o padrão gráfico gerado pelo código.

Como pode ser observado no trabalho da aluna Y (Figura 5b), as peças são similares, mas não são idênticas. É exatamente aí que reside a contingência, é nesse espaço que ela se faz necessária. Ela viabiliza o encontro do inesperado em processos repetitivos de técnicas manuais (e computacionais) como o crochê. Essa característica também confere ao trabalho o valor autoral. Na experiência do projeto, os alunos tiveram que participar ativamente no desenvolvimento do trabalho, consequentemente, o resultado é fruto não só da habilidade técnica do aluno, mas também das suas

intenções enquanto artesão, artista e criador. A sensação de criação, contrária à simples reprodução, contribui para o engajamento do aluno tanto na etapa de produção individual quanto na etapa coletiva, na qual ele teve a possibilidade de ver suas peças individuais compondo uma renda.



a) Produção da aluna X.



b) Produção da aluna Y.

Figura 5. Peças desenvolvidas e materializadas pelas alunas X e Y. Fonte: acervo das alunas.

Após a etapa de construção de peças individuais, partiu-se para a criação da renda coletiva. Para esta etapa, foi necessário pensar meios de conectar as peças individuais. De imediato, já se esperava que para unir todas as peças seria necessário um planejamento prévio e aleatoriedade. Foi solicitado para cada grupo de alunos o posicionamento das peças individuais em conjunto para avaliar qual seria o arranjo mais interessante. Esse arranjo foi fotografado e utilizado como referência, como pode ser observado na Figura 6.



Figura 6. Especulação do posicionamento das peças para confecção da renda.
Fonte: acervo dos autores.

Durante a união das peças, foi determinado que elas deveriam ter um afastamento regular e harmônico entre si e, em razão do tamanho e quantidade dos módulos produzidos, estipulou-se que este seria feito por meio de 13 pontos correntinha. O momento de confecção da renda envolveu muita especulação, tentativas e aleatoriedade. O resultado da renda pode ser observado a seguir, na Figura 7.



Figura 7. Confeção da renda de crochê. Fonte: acervo dos autores.

Considerações finais

A experiência didática que associou a técnica do crochê à programação computacional possibilitou uma reflexão crítica sobre o fazer manual, sua temporalidade, a necessidade da demora, as reações ao que não se controla, à ideia de que pode não haver o erro, mas o arbitrário que se apresenta e se torna necessário para ser possível o funcionamento da técnica fora dos padrões da tradição, que por característica, apresenta escassas mudanças ao longo de uma temporalidade estendida. Romper esta temporalidade só é possível quando se decide mudar o ponto de vista, inverter a ordem da técnica, descontinuar o esquema sedimentado em uma prática herdada.

Neste sentido, o código computacional, não controlado pela lógica humana, estruturado na lógica de sistema evolutivo, estabelece um padrão de desenho técnico que ao ser executado na prática possibilita tomadas de decisões pessoais que manipulam a matéria e a transporta a um lugar de criação autoral, rompendo com as expectativas de resultados figurativos previsíveis.

A programação associada à produção têxtil, como visto anteriormente, é fato histórico. Após a invenção do tear Jacquard, a tecnologia acompanhou o desenvolvimento industrial, não somente em relação aos teares industriais, que produzem tecidos e malhas, mas também os teares domésticos, como os teares automáticos de crochet e tricot (máquinas elétricas) disponíveis no mercado.

Na análise das práticas, foi observado a dificuldade dos alunos em compreender a técnica de crochê, que exige uma desaceleração interna e uma percepção corporal que deve encontrar o equilíbrio do manuseio das agulhas e a condução do fio, mantendo nos pontos executados um equilíbrio entre forma, tamanho e continuidade harmônica ao longo das carreiras de crochê.

Houve muita resistência por parte de alguns alunos que encontraram dificuldade motora no processo de manuseio da agulha e linha. Entretanto, a vontade de participar foi o suficiente para superar o desafio. Em termos de complexidade da estrutura de trabalho, ficou perceptível a dificuldade dos alunos em trabalhar com metodologias livres, abertas, adaptativas e improvisadas. Alguns alunos relataram o fato de desfazerem toda uma peça de crochê porque se perderam no caminho. Tal comportamento pode ser reflexo de uma geração completamente imersa em

processos tecnológicos pautados em automação e otimização do trabalho. Neste contexto, a falha e erro são características nocivas à lógica de produção capitalista. Todavia, para o estímulo da criatividade, tanto os fracassos quanto os sucessos da tecnologia podem nos ajudar a pensar com mais clareza sobre nossos próprios poderes criativos (Boden, 2003). O aluno acostumado com as aplicações convencionais e ferramentas de automação do trabalho, quando confrontado com uma proposta alternativa de apropriação tecnológica, se assusta. Mas, na ocasião, após o primeiro contato, a maioria se sentiu entusiasmada com as possibilidades de criação viabilizadas por uma apropriação tecnológica alternativa.

Em termos de apropriação tecnológica, utilizar a tecnologia para criar demora é uma qualidade forte na estrutura de trabalho apresentada neste artigo. Como foi explicado anteriormente, o código desenvolvido não corresponde à lógica de aumento de velocidade e volume da produção. A automação do posicionamento dos pontos de crochê, estruturada na lógica de sistema generativo, apenas convida à reflexão sobre o desenvolvimento de padrões de crochê. Este convite estimula a criatividade do artesão, que passa a se tornar consciente da sua produção. Todo esse processo leva tempo e, por isso, garantir a demora é fundamental. Na lógica oposta, o algoritmo que automatiza por completo a produção de padrões apenas fortalece a cultura de *copy and paste*, e não contribui necessariamente para a criatividade do artesão, já que esse tipo de aplicação retira o humano do processo de reflexão, que passa a estar embutido na estrutura computacional, em uma linguagem de programação inacessível para o usuário genérico, logo, impossível de acessar e manipular a caixa-preta dessas aplicações para, talvez, tentar interferir na sua lógica produtiva linear e mecânica.

Sobre a produção dos alunos, parte do retorno destes envolveu o entendimento de que estruturas computacionais podem ser parceiros criativos, que é possível estabelecer uma relação de dueto e coautoria com sistemas computacionais, que estruturas com comportamento autônomo podem estimular a criatividade do artista, e apontaram que se sentem receptivos à possibilidade de introduzir tal estratégia na sua prática pessoal de artista no futuro. Em relação à exploração artística, foi observado o início de um vislumbre por parte dos alunos, já que o campo de produção têxtil e

da arte computacional são vastos e cheios de possibilidades de criação. O objeto de estudo da disciplina representa uma das diversas outras possibilidades de mesclagem entre têxteis e computação, dessa forma, essa proposta de criação oferece muito espaço para exploração.

Voltando à produção tangível, a renda de crochê foi montada coletivamente e representa a união de percepções e criações individuais. Neste momento, diverso do inicial, foi possível estabelecer uma reflexão sobre todo o processo proposto na disciplina. Diferentes debates e relatos surgiram quando todo o grupo se debruçou, coletivamente, na junção e criação da renda, principalmente a percepção da vivência do processo de passagem da tradição à inovação, que se iniciou no conhecimento da técnica de forma individual e, gradativamente, percebeu-se que o coletivo poderia trazer ao fazer uma autoridade própria, possível pela metodologia proposta.

Nenhum padrão presente na renda possui uma reprodução idêntica. Ela é única em todos os aspectos, impossível de ser reproduzida, porque foi construída a partir da contingência, e contingência não é probabilidade, é acaso. Na próxima oferta desta disciplina, veremos uma renda completamente diferente da que foi apresentada neste artigo. Um processo complexo em constante evolução e mutação, estruturado nos elementos básicos do crochê.

Por fim, observou-se um positivo impacto na formação dos alunos. Através da experiência formativa, os alunos tiveram a oportunidade de estarem expostos a modos alternativos de produção, além de construírem repertório artístico acerca da produção têxtil e da arte computacional. A experiência de produção transdisciplinar (têxtil e computação) apresenta impactos positivos, porque ela expande as possibilidades de criação do aluno, e também o insere em um contexto de produção digital que muitas vezes pode se apresentar distante, mesmo sendo indiscutível a presença da tecnologia no nosso cotidiano. Como reverberações da iniciativa, esperamos conseguir manter a oferta da disciplina através da inclusão de outros têxteis, não restringindo a abordagem da disciplina ao crochê.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Margaret O'Neill. Punch Card Records: Precursors of Electronic Records. **American Archivist**, v. 58, n. 2, p. 182-202, 1995.
- COPPOLA, Soraya Aparecida Alvares. Arte, moda, ciência e tecnologia: permeabilidade e experimentação. **Ciência e Cultura**, v. 62, n. 2, p. 36-38, 2010.
- COPPOLA, Soraya Aparecida Alvares. O fio que tece a memória. Ensino e pesquisa como eixo de rememoração da história dos materiais têxteis. **Revista Cartema**, v. 11, n. 11, e253118, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.51359/2763-8693.2023.253118>. Acesso em: 24 fev. 2024.
- BERGAMO, Marília Lyra; SILVA, André Luiz. Digital Doilies: A Study of the Application of Computational Creativity to Crochet. **DAT Journal**, v. 5, n. 1, p. 138-152, 2020. Disponível em: <https://datjournal.anhembibr.com/dat/article/view/175>. Acesso em: 18 jul. 2023.
- BODEN, Margaret A. **The Creative Mind: Myths and Mechanisms**. 2nd ed. London: Routledge, 2003.
- DOMINGUEZ SANTANA, Cássia Cristina; ALVARES COPPOLA, Soraya Aparecida. Moda artesanal: explorando uma cultura regional brasileira por técnicas e saberes tradicionais. **Revista Digital do LAV**, v. 14, n. 1, p. 047-072, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/1983734847468>. Acesso em: 24 fev. 2024.
- GARDNER, Martin. Mathematical Games: The Fantastic Combinations of John Conway's New Solitaire Game of "Life". **Scientific American**, v. 223, p. 120-123, 1970. Disponível em: <https://web.stanford.edu/class/sts145/Library/life.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2023.
- GOLDSCHLAGER, Les; LISTER, Andrew. **Computer Science: A Modern Introduction**. 2nd ed. New York: Prentice Hall, 1987.
- HEMINGWAY, Penelope. **Nãbinding: A Short History of an Ancient Craft**. 2022. Disponível em: <https://spinoffmagazine.com/nalbinding-a-short-history-of-an-ancient-craft/> 17/10/22. Acesso em: 11 fev. 2024
- HUI, Yuk. **Recursivity and Contingency**. London: Rowman & Littlefield, 2019.
- HUI, Yuk. Sketch of an Axiology of Contingency. **Angelaki**, v. 28, n. 3, p. 163-171, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/0969725X.2023.2216558>. Acesso em: 24 fev. 2024.
- KANDINSKY, Wassily. **O futuro da pintura**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2016.
- KARP, Cary. Defining Crochet. **Textile History**, v. 49, n. 2, p. 208-223, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/00404969.2018.1491689>. Acesso em: 24 fev. 2024.
- KENNING, Gail Joy. Pattern as Process: An Aesthetic Exploration of the Digital Possibilities for Conventional Physical Lace Patterns. 2007. 214 f. Dissertation (PhD in Arts) – University of New South Wales, Sydney, 2007.
- KUBRUSLY, Maria Emilia; IMBROISI, Renato. **Desenho de fibra: artesanato têxtil no Brasil**. São Paulo: Senac Editora, 2011.

SILVA, André Luiz; COPPOLA, Soraya Aparecida Alvares. **Tradição e inovação: experiência de ensino e exploração artística do crochê através da computação**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48572>>

LUBAR, Steven. 'Do Not Fold, Spindle or Mutilate': A cultural History of the Punch Card. **The Journal of American Culture**, v. 15, n. 4, p. 43-55, 1992.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MARTINSON, Kate. Scandinavian Nålbinding: Needle-Looped Fabric. **Weaver's Journal**, v. 12, n. 2, Issue 46, 1987.

McCORMACK, Jon. Creative Systems: A Biological Perspective. In: VEALE, Tony; CARDOSO, Amílcar F. (ed.). **Computational Creativity, Computational Synthesis and Creative Systems**. Cham, Switzerland: Springer Nature, 2019. p. 327-352.

NOBREGA FILHO, Raimundo de Gouveia. **A evolução do computador**. 2002. Disponível em: <https://materialpublic.imd.ufrn.br/curso/disciplina/5/14/1/3>. Acesso em: 25 ago. 2018.

PALUDAN, Lis. **Crochet: History & Technique**. Interweave Press, 1995.

ROCHA, Márcio Alves da; SANTANA, Ana Carolina de. Sobre o Design Têxtil e a Computação Moderna: um recorte temporal transdisciplinar. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE INOVAÇÃO EM MÍDIAS INTERATIVAS, 5., 2018, Goiânia. ROCHA, Cleomar (org.). **Anais do V Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas**. Goiânia: Media Lab: UFG, 2018. p. 416-426.

SARKAR, Palash. A Brief History of Cellular Automata. **ACM Computing Surveys**, v. 32, n. 1, p. 80-107, 2000.

SHKLOVSKY, V. Art as Technique. In: NEWTON, K. M. (ed.). **Twentieth-Century Literary Theory**. London: Palgrave, 1997. p. 3-5. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-1-349-25934-2_1. Acesso em: 24 fev. 2024.

SILVA, André Luiz. **Abordagem computacional no desenvolvimento de padrões de crochê**. 2021. 183 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/41697>. Acesso em: 24 fev. 2024.

STIEGLER, Bernard. **Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus**. Stanford: Stanford University Press, 1998.

XENÁKIS, Iannis. **Formalized Music: Thought and Mathematics in Music**. New York: Pendragon Press, 1992.

NOTAS

- 1 São os fios colocados no sentido vertical do tecido determinando seu comprimento.
- 2 É o movimento dos fios da urdidura que passam por estruturas que permitem separá-los individualmente e serem controlados por algum dispositivo que os desloca para cima ou para baixo, formando um espaço entre eles, ou seja, uma abertura, de acordo com sua posição no tear, previamente determinada em razão do desenho têxtil que se quer produzir. Neste espaço a trama será inserida.
- 3 São os fios inseridos no sentido horizontal do tecido, através da cala formada pela abertura da urdidura, determinando sua largura.
- 4 Como nos apresenta Lis Paludan (1995).
- 5 Por exemplo: na Inglaterra, Dinamarca, Escócia, Suécia, Normandia, Islândia, Estônia, Romênia, Balcãs, Egito, Pérsia, Turquia, China, Peru, Chile, México, entre outros.
- 6 Esta técnica foi posteriormente denominada *Lunéville* em razão do local onde se desenvolveu. No entanto, alguns autores indicam que este bordado surgiu anteriormente, mas que somente em 1865, Louis-Bonnechaux Ferry adicionou pérolas, lantejoulas e pedrarias, especificidade técnica que o caracteriza hoje.
- 7 Passamanarias são materiais têxteis com função ornamental, aplicados como acabamentos em cortinas, enxovais, móveis, roupas e acessórios. Acredita-se que a alusão a “outra técnica” se refira à tapeçaria de crochê, que utiliza o ponto simples construindo imagens em cores diferentes, formando padrões quadrangulares, em que frente e verso permanecem idênticos.
- 8 Especificamente em relação às rendas, um exemplo de curadoria foi a exposição *Lace, not Lace: Contemporary Fiber Art from Lacemaking Techniques*, realizada no *The Hunterdon Art Museum* em Clinton, EUA, em que 28 artistas de todo o mundo mostraram as versatilidades das técnicas envolvidas e como esta linguagem é atual.
- 9 Conferir os diversos trabalhos tendo a renda e o crochê como suporte em: <https://choishine.com/choishine-work.html>. Acesso em: 24 fev. 2024.
- 10 O projeto de mestrado em questão teve como resultado a dissertação “Abordagem computacional no desenvolvimento de padrões de crochê” (2021) desenvolvida pelo Me. André Luiz Silva e orientado pela Profa. Dra. Marília Lyra Bergamo, no programa de Pós-graduação em Artes da UFMG. A pesquisa de doutorado em desenvolvimento na mesma instituição segue investigando o uso da computação como estímulo à criatividade.
- 11 No original: “The country was in desperate need of a lucrative commodity to lift it out of its declining state. Lace-making was a profitable business, but the traditional methods were too slow to afford the quick relief that the country needed. In an effort to copy the treasured and exquisite forms found in the valued Venetian Needle lace and the more delicate filigree of Rosaline lace, emerged a distinctive style of crochet that proved to be both quick and profitable. It soon became known as ‘Pt. d’Irlande’ in the countries who sought its beauty” (tradução nossa). Disponível em: https://lacismuseum.org/exhibit/irish_crochet/history.html. Acesso em: 24 fev. 2024.
- 12 No original: “A tribute to the human spirit. Beauty born of necessity. conceived from lowly beginnings, with a dream of higher aspirations, it grew out of patience, perseverance and ingenuity, to stand in majesty, to feed a nation” (tradução nossa). Poesia divulgada na exposição internacional *Irish Crochet Lace – 150 years of a tradition*, no *Lacis Museum of Lace and Textile* em Berkeley, California. Disponível em: https://lacismuseum.org/exhibit/irish_crochet/. Acesso em: 24 fev. 2024.

Incertos clarões

Uncertain Insights

Destellos inciertos

Diego Belo

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: diegobelo@ufmg.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5425-2735>

RESUMO

Símbolos não alfabéticos reivindicam no livro *Fragmentos completos*, de Safo, uma espécie de “tipomancia”. Revelam como se articulam o desejo de saber de um corpo-leitor e o insaber desnudado por elementos tipográficos. Fazem pensar que na montagem – forma operadora da imaginação – se encontra o vínculo entre contato, semelhança e sobrevivência de uma impressão. Do passado, que nem sequer passou, há ainda muito por ler ou reler. Principalmente aquilo que, talvez, jamais tenha sido escrito.

Palavras-chave: *Design tipográfico; impressão; sobrevivência; montagem; imaginação.*

ABSTRACT

In Sappho's *Fragmentos completos*, non-alphabetical symbols claim a kind of “typomancy”. They reveal how the desire to know of a reader's body and the unknowing laid bare by typographic elements are articulated. They make us think that montage – the operative form of the imagination – is the link between contact, resemblance, and the survival of an imprint. From the past, which has not even passed, there is still a lot to read or re-read. Especially what has perhaps never been written.

Keywords: *Typographic design; printing; survival; montage; imagination.*

RESUMEN

En la obra *Fragmentos completos* de Safo, los símbolos no alfabéticos reivindican una especie de “tipomancia”. Revelan cómo se articulan el deseo de saber de un cuerpo-lector y el no-saber puesto al desnudo por los elementos tipográficos. Nos hacen pensar que el montaje – forma operativa de la imaginación – es el vínculo entre el contacto, la semejanza

y la supervivencia de una impresión. Del pasado, que ni siquiera ha pasado, aún queda mucho por leer o releer. Sobre todo lo que tal vez nunca se haya escrito.

Palabras clave: *Diseño tipográfico; impresión; supervivencia; montaje; imaginación.*

Artigo recebido em: 04/11/2023

Artigo aprovado em: 31/01/2024

eu desejo e muito me abraso
– Safo, fragmento 36

Inivelhecíveis. Assim fui tomado pelo inquietante paradoxo ao confrontar belíssima tradução dos poemas de Safo (2020): *Fragmentos completos*. O tensionamento dialético deste título me lança à curiosidade de melhor compreender o corpo sáfico encarnado no livro. E fazer ver na página impressa – por meio dos elementos tipográficos – espaço fértil para ampliar uma discussão sobre a *memória, o desejo, a imaginação*. O operador de leitura que subsidia e com quem tentarei iluminar a reflexão aqui proposta será Georges Didi-Huberman. Principalmente fazendo uso do fecundo diálogo que promove com – e entre – Aby Warburg e Walter Benjamin.

O trabalho de edição e tradução do *corpus* sáfico coube a Guilherme Gontijo Flores, em publicação bilíngue (grego-português), lançada no ano de 2020 pela Editora 34. Por 640 páginas, é possível percorrer poemas em pedaços – estilhaçados como cacos de cerâmica. Seres sobreviventes de outrora arquipélagos papíricos. Em cada página se formam ilhas tipográficas; não porque isoladas, mas justamente pela capacidade de interação e integração.

A história é bem conhecida e pouco sabida: ao que tudo indica, pode-se afirmar que Safo realmente existiu, como mulher, poeta e musicista. No mais, suposições e conjecturas: nascida na ilha grega de Lesbos, viveu provavelmente na virada do século VII para o VI a.C., na cidade de Mitilene. Exilada na Sicília (por volta de 590 a.C., possivelmente por razões políticas), Safo – ou o conjunto de trabalhos que foram sendo atribuídos a Safo – encarna a autoria de famosos poemas de amor, dedicados muitas vezes ao culto da deusa Afrodite. Especula-se, inclusive, que Safo era uma sacerdotisa do culto de Afrodite e alguém que ensinava suas doutrinas. As composições são poesias, feitas para serem cantadas, com o acompanhamento de um instrumento musical de cordas.

BELO, Diego. *Incertos clarões*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48669>>

Se Safo foi letrada, tampouco sabemos: o período em que vivia era eminentemente oral. Os registros de sua poesia compilada de forma mais extensiva – já com o uso da escrita em edições críticas – datam do período helenístico, a partir do século III a.C. Isto é, Safo e seus respectivos poemas escritos estão separados por uma distância de séculos.

Toda a música de Safo se perdeu, é claro. Entretanto, os poemas procuram devolver o timbre de vozes inaudíveis, um instrumento de escuta tipicamente warburguiano. Seguindo Aby Warburg (2013), uma postura de respeito à memória do passado histórico aliada à consciência da coalescência – uma conaturalidade – entre palavra e imagem fazem reverberar vozes que ecoam, por diversos outros meios e modos, ainda vivas. Assim como a linguagem, as imagens formam superfícies de inscrição privilegiadas para a compreensão de complexos processos memoriais.

Muitos dos fragmentos são provenientes de operações arqueológicas. Primeiro, por certo, houve um trabalho de *impressão*. A impressão, conforme Didi-Huberman (2009), é simultaneamente entendida como paradigma teórico e processo experimental e heurístico: trata-se de produzir uma marca pela pressão, contato, gesto aplicado sobre ou dentro de uma superfície, suporte, substrato. Uma ação sobre a página, então, que imprime – exprime – uma forma projetada.

Em seguida, há o trabalho de séculos de sedimentação, depositando camadas de coisas heterogêneas no solo, para convertê-las naturalmente em novos substratos. Porém, a impressão – por mais que o tempo tente apagá-la –, pode ser lida como uma técnica rudimentar, ancestral, anacrônica capaz de sobreviver. Em determinado emaranhado de coisas heterogêneas, então, realiza-se a escavação e a coleta de trechos esparsos, fragmentos, citações encontradas ou rememoradas em outras fontes ao longo do tempo. Como verdadeiros fósseis, tais fragmentos vão sendo descobertos e remontados, estejam eles inscritos e impressos não só em papiros, mas em conchas, cacos de cerâmica ou até mesmo embalsamando múmias.

Em suma, os textos possuem basicamente duas origens: reprodução direta dos poemas por meio de inscrições ou derivados de citações de autores antigos, sejam eles poetas, músicos, filólogos etc. Notadamente, há a expedição de Oxirrinco – terceira maior cidade do Egito no período helenístico, situada 160 quilômetros ao sul de Cairo. É de lá a proveniência do Papiro Oxirrinco 7 (Fig. 1), em posse da British Library, descoberto no fim do século XIX e datado do século III a.C. Foi encontrado em um depósito de areia de um canal afastado e seco que se servia do leito principal do rio Nilo.

BELO, Diego. *Incertos clarões*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48669>>

É um papiro de dimensões modestas, 100x205mm, e dele viria a ser atribuído o fragmento 5 de Safo. O Papiro Oxirrinco 7 traz uma ideia do estado de preservação do material que baliza os estudos da obra de Safo.

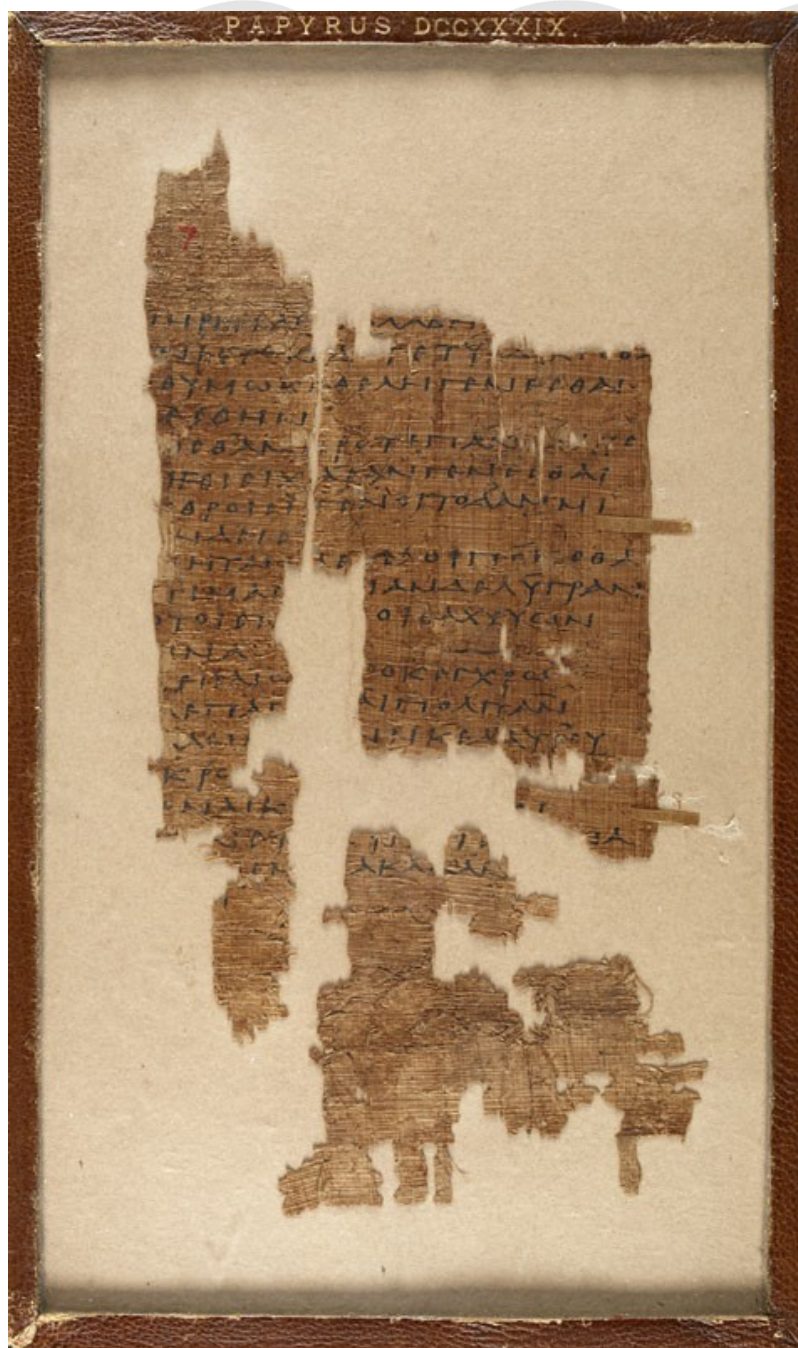


Figura 1. Papiro Oxirrinco 7. Fonte: British Library. Disponível em: bit.ly/PapiroOxirrinco7. Acesso em: 19 out. 2023.

BELO, Diego. Incertos clarões.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48669>>

Permitir-se olhar mais detidamente para este papiro leva a crer que a própria materialidade do poema encontrou a força avassaladora de Afrodite. Ou, sabe-se lá, de Cronos. Pois foi o tempo – a ação do tempo – o grande responsável por criar lacunas em uma escrita que, inclusive, nos primórdios, carecia de espaço entre palavras, diacríticos, pontuação (um acontecimento tardio mesmo em relação aos helenísticos); uma escrita exclusivamente grafada pelas letras do alfabeto grego, sem sequer imaginar a escrita humanista com os desdobramentos da carolíngia e diferenciação de letras em caixa-alta e caixa-baixa. Ou antes ainda: uma escrita de algo preponderantemente cantado.

O que resiste, todavia, é um gesto impresso neste papiro: a ação de uma mão, que faz uso de unciais levemente inclinadas e desenvolve a escrita ao longo das fibras entrelaçadas. Segundo especialistas, neste exemplar também já se encontram algumas paradas, acentos e marcas de quantidade e elisão, utilizadas ocasionalmente.

É possível fazer uma historicidade da poesia de Safo, sem dúvida. Mas o que importa aqui é o fato de que o que restou descreve um outro tempo, transversal a quaisquer recortes cronológicos. É algo que desorienta, dilacera, complexifica a própria história. Quem sabe – e parece que isto estará para sempre em modo de espera – uma simples, minúscula, descoberta proveniente do passado é capaz de transformar completamente as conjecturas do presente. Por mais incrível que possa parecer, é uma história incompleta e inacabada. Uma pequena nova ilha descoberta, emergindo de algum escombro algures, é capaz de mudar tudo, ou confirmar as profecias conjecturais estabelecidas entre o saber e o insaber, isto é, um saber-que-ainda-não-se-sabe.

O compilado presente no *Fragmentos completos* (2020) é a primeira tradução realizada em língua portuguesa. Ora, para um arco em torno de 2.500 anos – do período em que Safo viveu até nossos dias –, trata-se de uma informação espetacular. Reitera que qualquer nova descoberta arqueológica, qualquer nova conjectura fundamentada, é capaz de liberar toda uma outra potencialidade de leitura, tradução e compreensão da poesia sáfica. Por isso, é algo que suspende e atravessa transversalmente o tempo. Remonta a períodos anteriores à própria existência de Safo, passa pelos vestígios de sua existência, atravessa o período helenístico, sendo retrabalhado na Idade Média. E resiste intrincado no aqui-agora: quer seja neste artigo científico, a partir de um fragmento papírico descoberto no século XIX ou, é claro, na surpreendente tradução de Guilherme Gontijo Flores.

BELO, Diego. *Incertos clarões*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48669>>

O poema sáfico desnorteia a história pois tece em seu próprio corpo tipográfico todo um nó de antiguidades e possibilidades de leitura. Percebo, então, que a tradução, mais do que dar voz à Safo, compõe, propõe, expõe um corpo tipográfico do fragmento. Onde questiono – a partir destes frágeis, porém potentes, fragmentos instáveis – de que modos são capazes de apontar para fora da página do livro e para dentro do corpo-leitor. Como são capazes de formar rastros e ruínas que indicam os materiais das ideias, que forçam a reconhecer a complexidade do tempo que opera nas coisas visíveis: o tempo mais longo, da sedimentação ao longo de milênios, com o tempo mais breve, dos olhos que pousam sobre a página.

O *corpus* sáfico, constituído em livro, é capaz de derivar em muitas direções. Como um turbilhão nas águas do devir, manifesta tanto um futuro incerto quanto um passado ainda mais arcaico e imemorial, intrincando diversas dimensões e facetas de uma figura mítica e pagã. Quer dizer, a página impressa se desnuda para ser olhada como uma peculiar placa de sedimentos – justamente uma superfície fóssil. E quem sabe ainda dar forma a um atlas para navegação, inteiramente constituído por continentes, ilhotas e espaços outros desconhecidos. São justamente os percalços, as lacunas e intervalos de tão anacrônica história que despertam o desejo de aventura: desbravar os resíduos sáficos a partir da estreita relação que se estabelece entre os elementos tipográficos impressos sobre a página e um corpo-leitor que os rodeia.

Dos nove livros de canções que se diz compostas por Safo, há um único poema considerado completo, sem lacunas e marcado com duas corônides – uma no início e outra no fim: é o fragmento 1, hino a Afrodite (Fig. 2). Todos os demais são fragmentos – poesia em frangalhos – em estados muito variáveis de preservação. E serão eles, justamente, que guiarão este trabalho.

~

Multifloreamente Afrodite eterna
Zeus te fez ó roca-de-ardis e peço
deusa não permita que dor e dolo
domem meu peito

venha aqui se um dia ao ouvir meu pranto
longe sem demora você me veio
logo que deixava teu lar paterno
plenidourado

sobre o carro atado e pardais velozes
te levaram vários à negra terra
numa nuvem de asas turbilhonantes
na atmosfera

junto a mim no instante você sorrindo
deusa aventurada de face eterna
perguntou-me por que de novo sofro
chamo de novo

e o que mais desejo seja neste
louco peito quem eu de novo devo
seduzir e dar aos amores? quem ó
Safo te assola?

pois se agora foge virá em breve
se presentes nega dará em breve
se desama agora amará na hora
mesmo que negue

venha agora aqui me livrar das longas
aflições conceda os afãs que anseio
neste peito e seja aliada nesta
linha de luta.

~

Figura 2. Safo, fragmento 1. Fonte: extraído e adaptado de Safo (2020, p. 29-31).
Tradução de Guilherme Gontijo Flores.

Aparecer

Chama a atenção a força poética do ruído provocado pelo excesso de símbolos não alfabéticos em cada fragmento. É uma parte expressiva do que o poema oferece, ao mesmo passo que anuncia tipograficamente sua incompletude material marcada pela presença de uma ausência.

Dentro de uma longa tradição filológica e a partir de um repertório técnico e científico bem consolidado, as habilidades do editor-tradutor vão se revelando por meio do tratamento do material, indicado pela forma como o texto é disponibilizado na página. Ainda que de modo não deliberado, o corpo-leitor pode experimentar aquilo que Hans Ulrich Gumbrecht (2021) argumenta serem os poderes e as tarefas da filologia: a identificação, restauro e edição dos textos do passado; a produção e interpretação de comentários técnicos, científicos, históricos, contextuais; além dos objetivos pedagógicos, de ensino e as ressonâncias epistemológicas que acompanham e são transmitidas com a prática filológica.

Em Safo, cada fragmento se mostra antes como uma ferida que muda a nossa atitude em relação ao texto, pois ressalta justamente a sua materialidade comunicacional, transmitida em sua qualidade sensual a partir de um objeto materialmente presente e pregnante. Descobrir e ter consciência dos fragmentos não se dá sem consequências, já que exploram e produzem um desejo de relacionamento físico mediado pelas condições espaçotemporais em que se dará o encontro. Ao que parece, os fragmentos recuperam a função heurística dos elementos tipográficos distribuídos e impressos sobre as páginas do livro para fazer multiplicar o mistério, uma vez que conduzem à sobredeterminação dos significantes e ditam o funcionamento da imaginação. Visando ilustrar e sumarizar uma ideia geral da solução tipográfica adotada no livro, reconstruo, a seguir, o fragmento 18 (Fig. 3) e o fragmento 78 (Fig. 4).

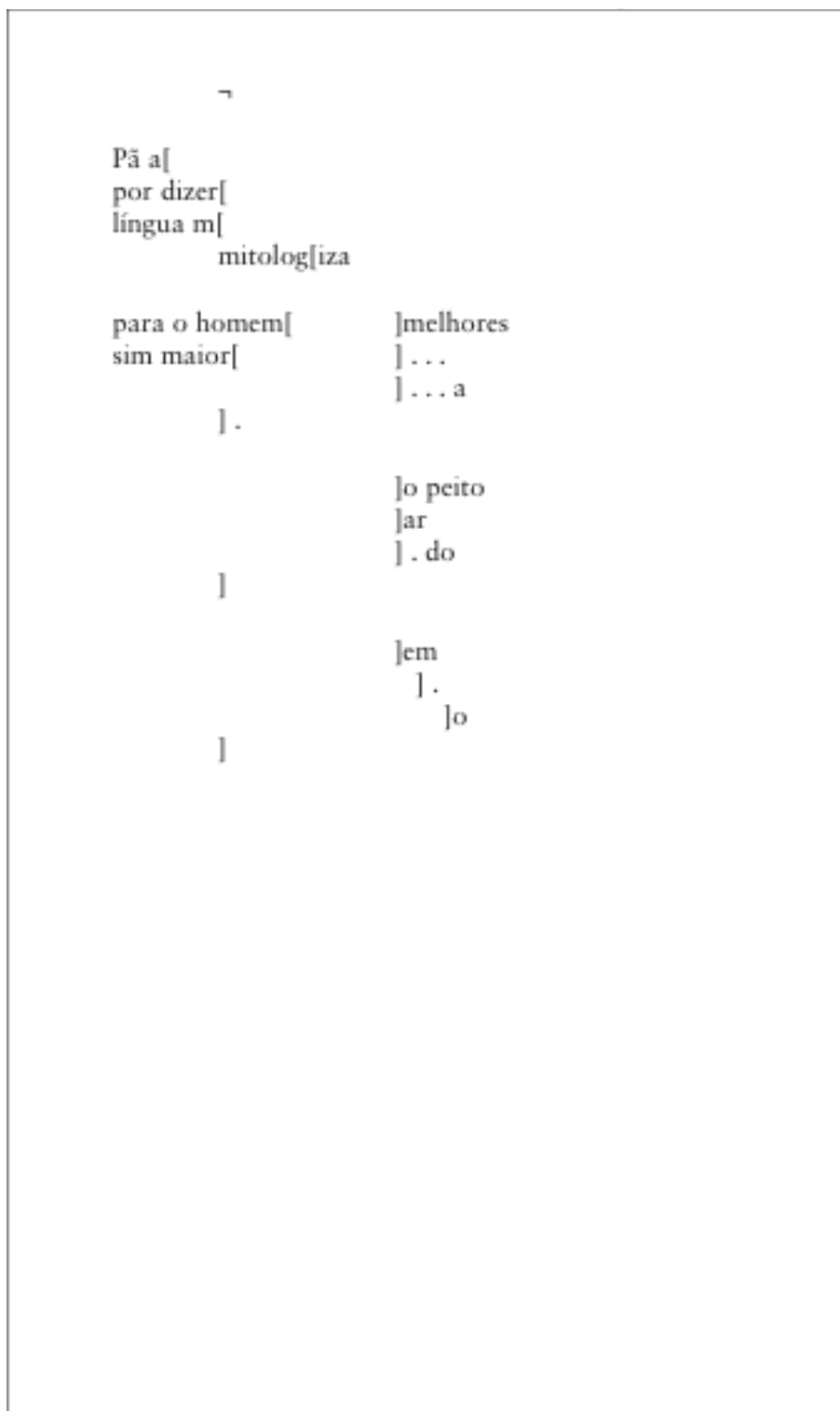


Figura 3. Safo, fragmento 18. Fonte: extraído e adaptado de Safo (2020, p. 69).
Tradução de Guilherme Gontijo Flores.

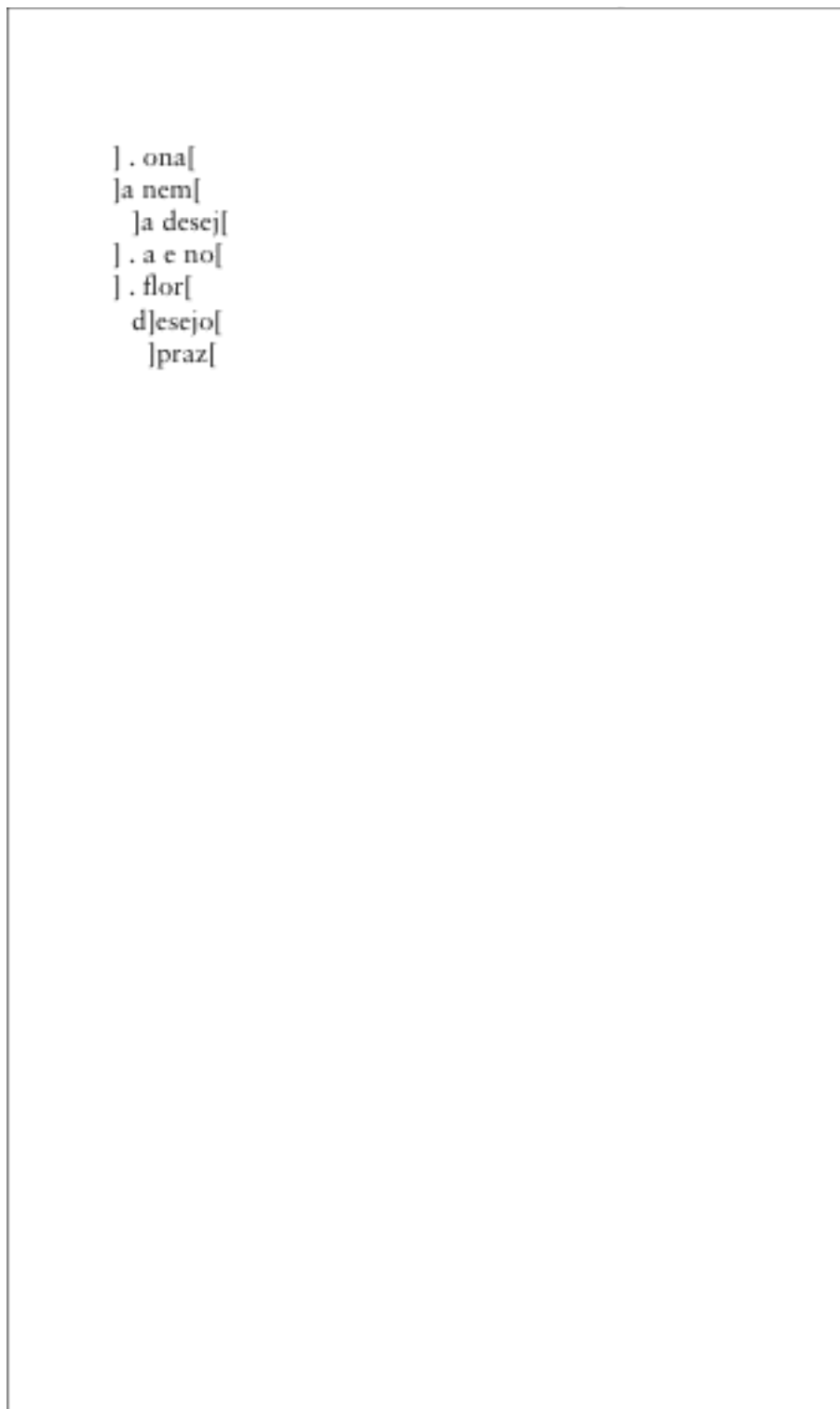


Figura 4. Safo, fragmento 78. Fonte: extraído e adaptado de Safo (2020, p. 225).
Tradução de Guilherme Gontijo Flores.

Pois, então: nos poemas são utilizados alguns “sinais gráficos”, conforme expõe e ensina o editor-tradutor Guilherme Gontijo Flores em inspiradora introdução aos *Fragmentos completos*. A corônide (↪) indica que se trata, provavelmente, do começo ou do fim de algum poema. Adagas (†) indicam que uma passagem está, segundo a visão do editor, possivelmente corrompida. Entretanto, por enquanto, é o que há: ninguém foi capaz de formular uma sugestão mais convincente. Pontos (. . .) demarcam a falta visível de uma letra, quer dizer, indicam que é possível saber que há uma letra, porém ela permanece ilegível; para um conjunto de três letras, os pontos aparecem entre colchetes, como em [. . .]. Asteriscos (* * *) indicam lacuna de tamanho incerto entre dois versos. Chevrons (< >) sinalizam conjectura bem estabelecida que complementa uma falta aparente (como uma sílaba para complementar o metro, por exemplo), ainda que se trate de um trecho não danificado materialmente. Já os colchetes ([]) indicam algo em falta – ou ainda desconhecido – em alguma parte do verso. Entre colchetes, portanto, há apenas conjecturas.

As conjecturas visam auxiliar naquilo que não existe materialmente até então. Interessante constatar com Guilherme Gontijo Flores que muitas das conjecturas estabelecidas pelos editores do *corpus* sáfico acabaram se confirmando a partir de novas descobertas documentais ou arqueológicas. Precioso comentário, por demonstrar que algumas conjecturas, quando comprovadas por evidências, mostraram-se em sua grande maioria não apenas pertinentes como perfeitamente próximas.

Imaginar a parte que falta, então, abre espaço para uma profecia. O que pode revelar ao menos dois aspectos que interessam nesta abordagem: símbolos não alfabéticos reivindicam uma espécie de “tipomancia” no campo operatório da página impressa e instigam, no mínimo, a entrever, e até mesmo a prever muito daquilo que está ausente. Afinal, apontam para um futuro. Por outro viés, demonstram que o passado sequer passou. É tão incerto e movente quanto corrompido e frágil. Bastaria a insurgência de um fiapo de papiro – escavado, reencontrado, remontado –, menor do que um selo postal, para que algo se reconfigurasse no texto manifesto.

Cabe pensar sobre essa imagem que fica, no que é lançado para o futuro. Tal e qual o desejo, os fósseis sáficos sobrevivem – inclusive àquela que os criou – menos para existir como matéria provocada do que para insistir provocando emoção. São mesmo fósseis em movimento, no espaço e no tempo. Quem lê, dá voz à Safo, apropria-se do texto, coloca o próprio corpo no jogo de cena.

Preenche o poema e, paradoxalmente, perpetua Safo. Os poemas reúnem o sentido corporal – incorporam o corpo sáfico –, que, passando pelo corpo-leitor, reformam o *corpus* sáfico sedimentado ao longo dos séculos.

Os símbolos não alfabéticos instigam: solicitam a participação do corpo-leitor e incentivam a restaurar e reconstituir fragmentos corrompidos. Dão vida e existência a uma história sempre por reler e recomeçar. Abrem novas possibilidades de leitura, pois funcionam como provocações lançadas ao pensamento: apenas um corpo-leitor – por sua inteira conta e risco – poderá penetrá-los e habitá-los. E, para tanto, terá que fazer trabalhar memória e imaginação. Por inúmeras lacunas, constato tratar-se de uma leitura do tempo, não do sentido. Um tempo que corrompe, por certo, porém capaz de transformar tudo em memória.

E por que intrincar tempo e memória? Anacrônico e arqueológico? A impressão e a imaginação? Respondo com Didi-Huberman (2015) e Benjamin (2017): porque a memória está nos vestígios que uma escavação traz à tona, mas está também nos sedimentos do solo, agitados pelos instrumentos do escavador. Há troca entre exterior e interior, objetivo e subjetivo: é preciso saber enterrar a pá de forma cuidadosa e tateante no escuro reino da terra. A memória é indissociável do presente do arqueólogo, dos seus gestos, da capacidade de ler o passado do objeto no solo atual. Além do mais, aquele que escava deve guiar-se por mapas do lugar. E ser capaz de assinalar, no terreno do presente, o local em que estão guardadas as coisas do passado.

Há um papel empenhado pelo corpo-leitor: visa a descoberta arqueológica guiando-se pelas sensorialidades dos elementos tipográficos. Visa igualmente o visual: no terreno do presente, fazer ver o corpo atravessado pelas coisas visíveis do passado. O virtual do símbolo não alfabético potencializa a interpretação a cada ato de leitura, a cada convocação da memória. Sentidos surgem e atravessam o corpo-leitor, a cada nova incursão, deliberadamente (e ao acaso) estimulados pelo prazer da descoberta e pelo desejo de completude. O verdadeiro estado do saber nunca é alcançado enquanto não for ilustrado pelo insaber. Se ver permite saber (e até mesmo prever) é porque a montagem fundamenta toda sua eficácia numa arte da memória.

Didi-Huberman (2013) auxilia em algo fundamental: os fragmentos são assediados por sinais incompreensíveis, os poemas foram invadidos por elementos tipográficos anacrônicos ou imemoriais, que amiúde desempenham o papel de indicadores de lugares vazios, eles perdidos, lacunas

da memória. Sendo a memória feita também de buracos, é papel do corpo-leitor interpretar as lacunas, os buracos negros da memória e do desejo. Desejo sempre animado por suas ligações e descobertas, através de uma experimentação sempre renovada pela tipomania que procura remontar e ler o tempo.

Escavar e rememorar: mergulhar no imemorial para ressurgir no futuro e, por essas aberturas do insaber, aprender a tornar os poemas imaginariamente outros para, quem sabe depois, transformá-los efetivamente em outras coisas. Pois o desejo de saber convoca um trabalho de memória, assim como o futuro, uma reconfiguração do passado. Não é o saber absoluto, mas antes o insaber definitivo que abre, dilacera, ilumina o horizonte do saber e do conhecimento.

Um insinuante corpo sáfico possível encontra – pela posse de mãos atrevidas e olhares penetrantes do corpo-leitor durante o ato de leitura – o corpo gráfico. Nesta triangulação se fundem. E perpetuam o jogo performático da página impressa e do ritmo de leitura. Diante desses sinais difíceis de dominar, uma vez que flertam com o ininteligível, o sensível é convocado. Intervalos e lacunas marcam a página, tudo que resta, rastro de um canto incompleto.

Fazer uma arqueologia da página impressa é arriscar domar os símbolos tipográficos, uns juntos a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, corpos heterotópicos e heterocrônicos, de lugares separados e tempos desunidos. Aprendi com Didi-Huberman (2012) que nomeamos tal risco *imaginação e montagem*.

Parecer

Ah, a imaginação. Proponho compreendê-la ao menos a partir da perspectiva de três autores: Aristóteles, Johann Wolfgang von Goethe e Charles Baudelaire.

Conforme Baudelaire (2023), a imaginação é uma quase deusa, rainha das faculdades da memória, capaz de perceber relações íntimas e secretas entre as coisas, construir correspondências e analogias. Para Goethe (2021), a imaginação é uma fora da lei em movimento, que oscila incondicionalmente de um ponto a outro – sonho em permanente estado de vigília. Para desenvolvê-la, são necessários incentivos por regramentos diversos: emotivo, ético, moral, político. A imaginação, em Aristóteles (2012a), ao demandar uma atividade da percepção sensível, trabalha para a formação

de imagens e opiniões daquilo que se percebe. Imaginar é um processo mental em que o desejo é a força motriz dominante. É um movimento, portanto, instaurado pelo sensorial quando em estado de ato.

Consideremos, assim, a imaginação como um *movimento*. Se movimento, quando movente, não se move sem desejo. O desejo não só faz a imaginação mover-se como, em ato, é também um certo movimento. E sem desejo não há imaginação, pois cabe ao desejo atizar a imaginação. A oscilação dinâmica é polar e dialética: o contrário também é verdadeiro. De todo modo, é pela via régia do indestrutível desejo que a imaginação aflora.

Um corpo capaz de desejar é um corpo capaz de se mover. E tal movimento começa por um ato de imaginação, já que desejar é tentar se aproximar do objeto por meio de uma ação imaginativa. Quem nos fala é Anne Carson (2022), que também recorre a Aristóteles para discutir o desejo. Aliás, não poderia deixar de convidá-la à baila. Além de editora-tradutora da poesia sáfica em língua inglesa – com a celebrada obra *If not, winter* (Sappho, 2002) –, em vários de seus ensaios autorais nos conduz à Safo, produzindo diálogos absolutamente interessantes e envolventes.

Acompanho Carson (2022): não é possível desejar sem imaginação, já que a imaginação prepara o desejo ao representar o objeto desejado como desejável na memória do corpo desejan-te. Todo desejo é um desejo em vista de algo; é ele que torna possível converter pensamento em ação. Para tanto, é preciso acontecer uma montagem entre três componentes estruturais: o que faz mover, aquilo por meio de que se move, aquele que é movido. Fazer montagens, portanto. A montagem, vale lembrar, é uma atividade em que a imaginação se torna uma técnica a produzir pensamento.

O que eu penso que triangula no desejo de saber da página impressa: o corpo-leitor; a ausência que o símbolo não alfabético mostra; uma experiência imaginada. Os símbolos não alfabéticos e o desejo de saber precisam agir em conjunto. Não basta pensar no que se sabe, é preciso desvencilhar o insaber – termo que não deve ser tomado como sinônimo de ignorância ou recusa do conhecer – das malhas do saber. Pela imaginação, a memória trabalha no limiar entre o saber e o insaber. Prefiro entender tal diferença ocupando realmente um limiar e não uma fronteira demarcada. Afinal, para Benjamin (2018), um limiar está para sempre contaminado por aquilo que separa: é uma zona, além de conceber passagens. Warburg (2013), por sua vez, insiste em argumentar que todo pensamento é isento de quaisquer formalidades aduaneiras.

BELO, Diego. *Incertos clarões*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48669>>

O símbolo não alfabético manifesta uma posição dialética: é um elemento tipográfico intervalar, ocupa a rasgadura entre o ver e o saber. Por isso, resiste e desafia a linguagem ocupando o limiar entre uma existência física e mental, material e psíquica, externa e interna. Daí a compreender que as imagens geradas pela imaginação são produto de um meio e produto do próprio corpo, na medida em que são confrontadas e geradas. Quer dizer, um motivo espacial – tipográfico – convoca e age em conjunto com um outro motivo, dessa vez psíquico: o desejo.

O que se sabe, diante do desejo de saber, é eternamente insuficiente. Anne Carson (2022) reitera a analogia entre a conquista do conhecimento e a conquista do amor. O que move o *páthos* é a conquista em si. Aproximar-se do que é falta ou daquilo que não se tem leva o pensamento a projetar a semelhança sobre a diferença, juntando as coisas em novas relações, ideias ou analogias, sem perder a distinção entre elas. Isto significa que a memória não é engolida pelo que passa a saber. Ela opera na diferença, relacionando a si mesma e o que já conhece em algum grau, mas também separada de si e do reconhecimento do que aprende. A força imaginativa faz a memória buscar o espaço entre o conhecido e o desconhecido, ligando um ao outro, mas mantendo visível sua diferença. Ao buscar o que não se sabe, o espaço de desejo se abre e uma experiência acontece. Portanto, diante da página impressa, o próprio corpo-leitor se desagrega. Assim, fulgura, mas por um mísero instante, o lampejo daquilo do que é feito. Com Benjamin (2018), é possível afirmar: enquanto o conhecimento existe apenas em lampejos, o poema rasga o espaço como um trovão que segue ressoando por muito e muito tempo.

Talvez seja exatamente isto: colchetes iluminam. Criam as condições de entrada, encaixe, de coletivizar ilhas, formar arquipélagos. Rememoro a perspicaz constatação de Anne Carson, em introdução à Sappho (2002): colchetes não só criam conjecturas. Colchetes são *excitantes*. Desse modo, “[]” mostram, primeiro, a falta da matéria. Formam um gesto técnico e estético em relação ao evento papirológico e não um registro exato e completo dele. O movimento provoca uma desterritorialização ao fazer ver a clivagem existente entre nós mesmos e um fragmento gráfico. E não seria justamente diante de perda ou falta que um desejo se manifesta? Desejo – aliás, como quaisquer desejos –, complicado de memória.

Nesse sentido, o decisivo é trabalhar naquilo que colchetes – e todo o repertório de elementos tipográficos – fazem ver. Ativados por atos de imaginação, carregam seu próprio tipo de emoção – nas bordas, internas e externas – logo ali onde as palavras desapareceram, uma espécie de virtualidade condensada na potencialidade latente oferecida pela página em branco. Os símbolos não alfabéticos abrem; mas o que abrem é antes o desejo (no objeto do saber, no sujeito do saber), ressoam uma emoção generalizada que faz com que o próprio saber se abra, se fragmente, se cinda, se dilapide.

É preciso invadir, transgredir o espaço gráfico ilegível para torná-lo inteligível. É com um subversivo, anarquista até, caráter destrutivo de Benjamin (2017) que este estilo de pensamento visa jogar. Criando e preenchendo vazios, entre a potência dialética do gaio saber e a imaginação como faculdade de conhecimento. Na linguagem inaudita, ocupar as páginas, ilhas – talvez desertas, onde o corpo-leitor não pode senão estar perdido, naufrago, despossuído, condenado a sobreviver, a dar aos fragmentos novos sentidos. Mais do que atravessá-los, deve habitar as bordas hipotéticas, disputar os trechos em disputa, promover passagens onde parecia impossível. A destruição, em certo sentido, provoca a desobstrução dos nossos terrenos da atualidade. Pressupõe exatamente esclarecer, descobrir certo passado que o presente tentaria manter prisioneiro, desconhecido, enterrado, inativo para sempre.

Acontece que a destruição não foi absoluta. Algo se foi, sem dúvida, mas deixou um rastro do acontecido. E assim é com a impressão: uma força expressiva, intencional e direcionada e uma manifestação particular, específica e restrita ao próprio meio. Toda impressão é anacrônica, como a pegada do animal, como os processos de fossilização da asa de uma borboleta. Toda impressão é anacrônica: marca o registro de algo que ali não mais está.

Perecer

Uma impressão diz do contato, aderência; por outro lado, trata-se da separação, da perda, a presença de uma ausência. Impelido pela força desta distância, o desejo se apoia nos elementos tipográficos, navega entre páginas, se iluminando com a luz de cada vão.

Há um processo progressivo de ruína, cristalização. E, quem sabe, transformação. Algo sobrevive. E uma definição mínima de sobrevivência não seria justamente o *eterno retorno do semelhante*? Um desejo, como disse, é indestrutível. Nunca morre por completo, sempre à espera de ser reconhecido, relido, reutilizado. Para, quem sabe, fulgurar, voltar a abrasar.

Por que não produzir pensamento crítico sobre isso? A impressão pode ser compreendida como documento e sonho em estado de vigília, como fragmento e objeto de passagem, como poesia e objeto de montagem, como insaber e objeto de ciência. A força e fragilidade da impressão reside justamente na dupla condição de debilidade e ductilidade. Porque a impressão é destinada a durar, sobreviver, retornar. Assim como a arqueologia, dá ao passado uma existência mais tátil, provisória, experimental, inquieta, heurística. Cada descoberta só tem valor como singularidade, ou seja, articulação, pivô – a saber, um intervalo para efetuar passagens – entre ordens de realidades heterogêneas, as quais, no entanto, procura montar em conjunto. É o intervalo que liga dois momentos desconexos no tempo e faz de um a memória de outro. É isso que possibilita relacionar o corpo fóssil ao corpo vivo entre um gesto impensado de hoje e um gesto ritualizado de outrora.

A impressão clama por um trabalho psíquico sobre o trabalho material, materializado na montagem. Se realmente a apreensão leva à compreensão, a experiência familiar do que vemos parece estar ligada a um ter. Ao ver, carregamos a impressão de ganhar algo. Aquilo que tocamos possui a potência de nos tocar. De nos deixar tocados. A emoção é uma moção, outro movimento fora de si e para fora de si: evento afetivo gerador de uma abertura efetiva. As emoções têm e são um poder de transformação: memória em desejo, passado em futuro, dor em prazer. A experiência visual é provocada por um intrincamento muito potente entre desejo e conhecimento. A impressão indica explicitamente o anacronismo do encontro entre o outrora com o agora, da técnica com o tempo, da memória com o presente. A relação do ocorrido com o agora não é progressiva, e sim uma imagem, que salta. O movimento conflagra a temporalidade típica das imagens dialéticas benjaminianas: uma forma fundamental da relação possível entre o agora (instante, relâmpago) e o outrora (latência, fóssil), relação da qual o futuro (tensão, desejo) guardará tão somente rastros.

Este é o inescapável paradoxo da impressão: porta a distância e também um contato. Há uma aderência, sem dúvida: mas a quem, a quê, em que instante, a que corpo? Impossível dizer. Pois há, antes de tudo, a lacuna, a fratura que se impressiona e nos toca, ou melhor, nos impressiona a partir

de sua própria memória de contato inacessível. Insisto: o contato na impressão termina por ser pensado como elemento de separação, de perda, quase fatalmente como o trabalho de uma ausência.

Em Safo (2020), símbolos não alfabéticos evidenciam o valor heurístico de uma impressão e formam um objeto visual que mostra a perda, a destruição, o desaparecimento de objetos ou corpos originários. Formam um volume portador, porém mostrador de vazios. E fazem desse ato uma forma que nos olha e nos implica. Quando uma perda suporta aquilo que vemos, conclui Didi-Huberman (2010), o objeto do olhar passa a nos olhar, nos concernir, nos perseguir. Assim, o ato de ver remete, abre um vazio que nos olha de volta, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui. Ver, nesse sentido, torna-se inelutavelmente uma questão de ser. Quando ver é perceber que algo escapa, quando ver é perder. Está aí a metamorfose entre o que está diante, convocando tudo aquilo que está dentro (de um corpo, do tempo, da história).

Entretanto, aquilo que aparece, permanece. Sobrevive tensionado em forma de memória, desejo... seja no tempo do assoreamento do canal egípcio, no tempo da mão que escava, no tempo do corpo que decifra e traduz os fragmentos, no tempo da leitura que monta o passado anacrônico com o presente reminescente. Monta para ativar toda a potência epistemo-desejante capaz de revelar a distância entre dois colchetes.

Esquemáticamente, colchetes incitam, inflamam – fazem desejar ver o insabido e, neste desejo, abrasar. Desejo de saber, conhecer. O insaber das lacunas confere ao corpo-leitor poderes mágicos de adivinhação. Abre um saber que está além dos aspectos visíveis da página. Os colchetes estão notavelmente impressos, sem dúvida. Mas o que inflama o desejo do saber permanece invisível. É onde Safo perenizou – cristalizou – o seu poder e se permite penetrar pela composição dos elementos tipográficos que captam e devolvem, antes de tudo, o timbre inaudível das vozes e instrumentos. Oferecem Safo à voz, aos olhos e às mãos, compondo ainda uma nova forma de iluminar a imaginação e o pensar desejante.

Basta um olhar mais detido, sem pressa para estabilizar este ou aquele sentido, dar tempo ao tempo e fazer uso desta poderosa restrição para adiar o significado um pouco mais. Não é que o pensamento divaga, deriva ou se dispersa. Ou que a exposição fragmentária do poema destrói ou ofusca completamente a capacidade compreensiva do argumento que daria conta de todas as suas

relações. É possível ler de forma regressiva. Os incertos clarões permitem entreabrir significados pelos sentidos. Basta ler, ver, que subsiste uma espécie de “legibilidade” – um design que será lido e também olhado, visto como imagem – subjacente à tipografia, capaz de ultrapassar a técnica tipográfica.

Por certo, há uma série de incertezas, conjunto de problemas, dificuldades, uma problemática que serve para conjecturar pontos de vista quando falta a vista direta. Por isso, símbolos não alfabéticos dão vida à página, sem a tentação epistemológica de imobilizar ou fixar um só sentido. Fazem proliferar os mistérios, pois invocam a sobredeterminação de cada poema, provocam o pensamento e instigam a imaginação.

É proveitoso perceber que aplicar um olhar antropológico, arqueológico e anacrônico para estes fiapos tipográficos só faz revelar muitos extratos de uma sedimentação que somos capazes de produzir pela memória. O agora, afinal, revela uma imagem íntima do outrora, como tão bem destacou Benjamin (2018). A arqueologia sáfica mostra ao menos duas relevantes dimensões: no rejeito podemos encontrar algo de valor. E que toda leitura é trabalho, pois rejeita o visível e reivindica o visual. Daí, *ininvelhecíveis*. Criaturas da sobrevivência. Ali dentro, os incertos clarões luminosos transformam cada abertura sensível e sensual dos elementos tipográficos em signos visuais tão penetrantes quanto a tinta entre as fibras do papel. É o próprio feminino reconvocado: para colocar coisas dentro, para fazer proliferar os sentidos e ver nascer um farrapo do tempo que o desejo quer tocar.

Ou, formulado de outro modo: o tempo, o desejo e a memória fazem a imaginação trabalhar, montar e transformar as conexões, relações íntimas e secretas, analogias e correspondências entre ilhas: *aparecer, parecer, perecer*. Já sou capaz de situar – mesmo que seja para novamente me perder – do modo como aprendi a navegar pelas entrelinhas – imaginar entre-ilhas: o determinante é fazer o objeto de desejo *]p.recer*.

Apesar de tudo, é preciso imaginar. Uma composição poética remete a uma composição do fazer, do fazer-se. A intérprete sente e sabe muito bem disso quando, no fragmento 31, confia: “gela-me a água e inunda-me o arrepio/ me arrebatada e resto na cor da relva/ logo me parece que assim pereço/ nesse deslumbre” (Safo, 2020, p. 109).

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **De Anima**. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012a.
- ARISTÓTELES. **Parva Naturalia**. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2012b.
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior**: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953. Trad. Fernando Sheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BAUDELAIRE, Charles. **Prosa**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023.
- BELO, Diego Rodrigues. **Peripatético Gráfico**. 2023. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.
- BENJAMIN, Walter. **Imagens do pensamento/Sobre o haxixe e outras drogas**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Trad. Adalberto Müller; Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.
- BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. Trad. André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CARSON, Anne. **Eros: o doce-amargo**: um ensaio. Trad. Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- CARSON, Anne. **Sobre aquilo em que eu mais penso**: ensaios. Trad. Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **La somiglianza per contatto**. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta. Trad. Chiara Tartarini. Torino: Bollati Boringhieri editore, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Trad. Patrícia Carmello; Vera Casa Nova. **Pós**, v. 2, n. 4, p. 206-219, nov. 2012. Disponível em: bit.ly/3Tbm4JI. Acesso em: 26 fev. 2024.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, ou, O gaio saber inquieto**. Trad. Márcia Arbex; Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BELO, Diego. **Incertos clarões**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48669>>

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico; As heterotopias**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Escritos sobre arte**. Trad. Marco Aurélio Werle. 3. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2021.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Os poderes da filologia**: dinâmica de conhecimento textual. Trad. Greicy Pinto Bellin; Claudia Regina Camargo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2021.

LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa da ficção**. Trad. Luciana Chierigati; Vivian Chierigati Costa. São Paulo: n-1 edições, 2021.

MARQUES, Ana Martins. **De uma a outra ilha**. São Paulo: Círculo de poemas, 2023.

SAFO. **Fragmentos completos**. Trad. Guilherme Gontijo Flores. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

SAPPHO. **If not, winter**: fragments of Sappho. Trad. Anne Carson. New York: Vintage Books, 2002.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Mulheres, vento e *geo-grafia*

Women, Wind and Geo-graphy

Mujeres, viento y geo-grafía

Elisa Rezende Quintero

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

E-mail: rezende.elisa@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-7730-3408>

RESUMO

Este artigo é sobre a presença de duas mulheres em dois documentários, filmados em comunidades habitadas pelo vento. O objetivo é seguir e descrever seus percursos nas imagens para *pensar com* (Haraway, 2023) elas sobre o cuidado na manutenção da vida contra o fim do mundo. A grafia de seus corpos na paisagem e o uso da tecnologia da bolsa convida a refletir sobre uma *presença relacional* (Escobar, 2014), *aterrada*, que reconhece os seres dos quais dependem (Latour, 2020). A conclusão é que seus modos de vida desafiam o entendimento moderno-colonial e sua presença no cinema potencializa uma grafia *contracolonial* (Bispo dos Santos, 2023), uma *geo-grafia* (Porto Gonçalves, 2002) feita de intrincados entrelaçamentos de vidas que coabitam os lugares.

Palavras-chave: *Terranas; paisagem; tecnologia da bolsa; contracolonização; cinema documentário.*

ABSTRACT

This article is about the presence of two women in two documentaries, filmed in wind-inhabited communities. The objective is to follow and describe their paths in the images to *think with* (Haraway, 2023) them about care in maintaining life against the end of the world. The graphic of their bodies in the landscape and the use of carrier bag technology invites us to reflect on a *relational presence* (Escobar, 2014), *earthbound*, which recognizes the beings on which they depend (Latour, 2020). The conclusion is that their ways of life challenge the modern-colonial understanding and enhances a *counter-colonial* spelling (Bispo dos Santos, 2023), a *geo-geography* (Porto Gonçalves, 2002) made of intricate intertwinings of lives that cohabit the places.

Keywords: *Earthbound; landscape; carrier bag technology; countercolonization; documentary cinema.*

QUINTERO, Elisa Rezende. *Mulheres, vento e geo-grafia*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48803>>

RESUMEN

Este artículo trata sobre la presencia de dos mujeres en dos documentales, filmados en comunidades habitadas por el viento. El objetivo es seguir y describir sus caminos en las imágenes para *pensar con* (Haraway, 2023) ellas sobre los cuidados en el mantenimiento de la vida ante el fin del mundo. La grafía de sus cuerpos en el paisaje y el uso de la tecnología de las bolsas nos invita a reflexionar sobre una *presencia relacional* (Escobar, 2014), *conectada a tierra*, que reconoce a los seres de los que dependen (Latour, 2020). La conclusión es que sus formas de vida desafían la comprensión moderno-colonial y su presencia en el cine potencia una grafía *contracolonial* (Bispo dos Santos, 2023), una *geo-grafía* (Porto Gonçalves, 2002) hecha de intrincados entrelazamientos de vidas que cohabitan los lugares.

Palabras clave: *Terrestres; paisaje; tecnología de las bolsas; contracolonización; cine documental.*

Artigo recebido em: 15/11/2023
Artigo aprovado em: 18/01/2024

Introdução

Antes mesmo do sol nascer, Dona Bil está passando o café, e quando despontam os primeiros raios, já está com os pés submersos nas águas rasas da maré baixa coletando mariscos. Assim que o sol começa a queimar a pele e a maré começa a subir, a mulher está de volta à sua cozinha. Ao final do dia, quando os homens retornam do mar, a comida os espera pronta nas panelas do fogão. Chegam cheios de histórias dos perigos e aventuras vividas.

Longe dali, nas terras áridas do sertão, as histórias povoam o pensamento do menino. Ele queria aventurar-se no rio. A mãe, atarefada com os menores, ralhou: “É perigoso, não pode ir sozinho!” A vizinha diligente resolveu o impasse: “Eu levo você.” Pegou a sombrinha para se guardar do sol forte e caminhou com o garoto até as margens do Jaguaribe. Com a curiosidade própria das crianças, o menino queria saber de tudo, quem eram os moradores das casas em ruínas e quem era o dono do rio. Como os antigos moradores, o garoto sonhava em partir e navegar por aquelas águas, queria que elas o levassem para um dia voltar cheio de histórias.

Essa introdução é apenas uma história inventada que se pergunta como falar das mulheres, *terranas*¹, que ficam e que cuidam. Acostumados que estamos às narrativas dos heróis, nitidamente atreladas ao patriarcado e ao colonizador, que histórias contar de *contracolonização*²? E se prestássemos atenção às histórias *em tom menor*³? Dona Bil saiu cedinho para pegar sururu. Pegou um, depois outro e depois outro e mais outro... E quando o balde estava cheio, voltou para casa. Na cozinha, ela retirou água da tina de barro, lavou os mariscos e colocou-os dentro de uma panela no fogo.

É difícil contar um conto realmente emocionante sobre como tirei uma semente de aveia selvagem de sua casca, e depois outra, e depois outra, e depois outra, e depois outra, e depois cocei minhas picadas de mosquito, e Ooh disse algo engraçado, e nós fomos ao riacho e bebemos sua água e observamos salamandras por um tempo, e então encontrei outro grão de aveia... Não, não se compara, não pode competir com a forma como enfiei a minha lança profundamente naquele titânico tórax peludo enquanto Ooh, empalado por uma presa enorme e arrebatadora, retorceu-se gritando e cuspiu sangue por todos os lados em torrentes escarlates, e Boob virou geleia quando o mamute caiu sobre ele no momento em que atirei minha flecha infalível diretamente em seu cérebro através do olho (Le Guin, 2021, p. 17-18).

Inspirado pela teoria da bolsa da ficção, de Ursula K. Le Guin (2021), que faz um chamamento para as histórias da vida, desviando a atenção do herói, este artigo está interessado no que as histórias das bolsas, ao invés das histórias das lanças, nos contam, sendo as bolsas uma tecnologia de guardar coisas, como o balde, a tina e a panela de Dona Bil. O objetivo é prestar atenção na presença *aterrada*⁴ de duas mulheres em dois filmes, seguir e descrever seus percursos, “para relatar o que fazem” (Despret, 2023, p. 31) e *pensar com*⁵ elas como contar outras histórias, “geo-histórias” (Haraway, 2023, p. 75), histórias “sobre a coisa em que se põem coisas dentro” (Le Guin, 2021, p. 19). Essas histórias são novidades, ainda que antigas.

Dona Bil e Dona Ideusuíte, cada uma delas é personagem de um documentário brasileiro, ambos rodados em pequenas comunidades no Ceará, respectivamente, *As Vilas Volantes: o verbo contra o vento* (2006), de Alexandre Veras, e *Aracati* (2015), de Aline Portugal e Julia De Simone. Filmes contam histórias e guardam histórias; também eles, arriscamos, são como a “tecnologia que é a bolsa, um gesto que recebe, recolhe” (Chieregati, 2021, p. 29), guarda e compartilha.

QUINTERO, Elisa Rezende. *Mulheres, vento e geo-grafia*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48803>>

Apesar de separados por quase uma década, a aproximação dos dois documentários se dá por um certo espelhamento. O primeiro se passa no litoral norte do Ceará, e o segundo, na bacia do rio Jaguaribe, interior do estado, ambos compartilhando a presença do vento, como personagem de um e protagonista de outro. A paisagem perturbada pelos homens é habitada pelo vento que desloca as dunas e desenha novas geografias. Começamos pelos filmes e pela paisagem, também guardadora de histórias.

A coleta de Dona Bil

Dona Bil é a única mulher e uma das seis personagens do documentário que foi rodado em Tatajuba, litoral oeste do Ceará, onde a comunidade tradicional precisa lidar com a força do vento que põe em movimento as areias, soterrando casas, alterando a paisagem, e cuja agência faz parte do lugar, entrelaçada que está em uma coexistência. Dona Bil ocupa os 12 minutos iniciais do filme, numa longa e bela sequência. Ao contrário do verbo que o título anuncia, são poucas as palavras que ouvimos de sua parte.

O filme começa com um plano detalhe de mãos que se movimentam em uma imagem fugidia. Não se sabe ao certo o que fazem as mãos, mas sugere-se um labor que tem início ainda antes do nascer do sol. O que vemos a seguir é a superfície de águas rasas que reflete a luz dourada do sol baixo no horizonte. Se na imagem anterior ouvíamos o cricrilar de grilos, nesta sobressaem os sons das águas, das aves e do vento que anunciam a aproximação de algo que se desloca na maré baixa. Seu reflexo fluido aparece sobre a superfície e, no plano seguinte, cintila uma figura humana, a contraluz, levando consigo um balde e uma forquilha. O enquadramento se abre e revela o humano diminuto na paisagem de água, areia e outros seres, a perder de vista. No plano seguinte, a câmera deriva e encontra de perto a figura que caminha. Finalmente, distinguimos uma mulher (Fig. 1), que se movimenta com atenção, tateando o caminho com a forquilha.



Figura 1. Dona Bil coleta mariscos de manhãzinha.

Fonte: *print* de tela cedido pelo diretor do filme *As Vilas Volantes: o verbo contra o vento* (2006).

Vestida em tons de violeta – saia lisa e blusa floral –, cabelos brancos presos em um coque, pele marcada pelo tempo, Dona Bil é uma bela figura na paisagem, que conduz o nosso olhar. Acompanhamos seus movimentos em planos aproximados e distantes (Fig. 2).



Figura 2. Dona Bil coleta mariscos na maré baixa.

Fonte: *print* de tela cedido pelo diretor do filme *As Vilas Volantes: o verbo contra o vento* (2006).

Ela se abaixa, pega alguma coisa na areia sob as águas e coloca dentro do balde. Nesse momento, o som que ouvimos amplifica a presença daquilo que, mais à frente saberemos, são mariscos. O som parece enunciar que um pouco da paisagem das águas, ventos e marés acompanha o que vai para dentro do balde. Ao longo de toda a sequência, o som se esforça em captar a diversidade dos seres que ali estão. Mundos que o olhar moderno-colonial não apreende e com os quais Dona Bil se rela-

ciona habilmente. Às pegadas de Dona Bil se misturam milhares de outras que marcam a existência dos seres que coabitam aquelas paragens. Se observarmos com atenção, onde parece haver somente areia, lama e água, há uma grafia que desenha percursos e inscreve vidas na imagem.

A coletora caminha devagar olhando atenta, examinando aqui e ali. Com a forquilha, captura um siri, quando ouvimos a sua voz a constatar: “Mordeu mesmo”. E compartilha sua admiração: “Não é bonitinho o bichinho?!” O sol já está mais alto quando ela anuncia que ali – onde se vê apenas areia e água – tem sururu. “Olha o tanto de sororô que vou tirar aqui”, ela diz. Se diverte com a coleta e mostra para a câmera as conchinhas de sururu, uma espécie de mexilhão, cujo nome é derivado do tupi-guarani.

A coleta também se faz para a produção de remédios, saberes tradicionais transmitidos pela oralidade de geração em geração. É o que ensina Dona Bil quando mostra para a câmera um cavalo-marinho. A câmera se aproxima para enquadrar em primeiro plano o animalzinho enquanto a anciã explica: “Já ouviu falar do cavalo-marinho? Aqui, é o cavalo-marinho. Isso aqui pra asma, a gente torra, a gente torra ele bem torrãozinho e faz o cafezinho, e dá pra pessoa que tem asma tomar.” Ela chama atenção para as características do peixinho, compartilhando seu encantamento: “Repare, preste atenção, que é mesmo que um cavalinho mesmo, olhe. É muito bonitinho o bichinho.” A conversa se estende para a saúde de Dona Bil, que, segundo as filhas, de tão boa, vai viver mais de 100 anos. Mas Dona Bil diz não querer viver tanto assim. “A gente tem que pensar: a gente pensa na vida da gente, a gente pensa na morte”, reflete a anciã, ao mesmo tempo que compreende que morrer não deve ser bom porque “a pessoa nunca mais volta.”

Finda a coleta, Dona Bil segue para casa tendo o balde em mãos e a forquilha como cajado. Em um plano geral, ela corta a paisagem quase de ponta a ponta. Na maré baixa, com o mar recuado, o que se vê é areia e faixas de água até o horizonte. Dona Bil cruza com uma árvore, sem folhas, inclinada pelo vento, enquanto o sol projeta as sombras sobre a areia para, logo em seguida, passar por canoas ancoradas e alcançar uma trilha, ladeada de vegetação. Por esta mesma trilha, que liga o povoado ao mar, passarão outros personagens ao longo do filme. A anciã atravessa uma ponte de madeira sobre o mangue e segue acompanhada pela câmera. O caminho é longo e ela observa de um lado a outro com seu olhar de coletora rastreadora.

Na cozinha de casa, Dona Bil acende a chama do fogão e enxágua os mariscos que vão do balde para a panela. A cozinha faz parte da construção da casa de onde é possível entrever outros cômodos e a presença de moradores. Iluminada pela porta de entrada e por uma janela de madeira, o cômodo comporta uma mesa, prateleiras, duas tinas grandes de barro que armazenam a água potável, o fogão e uma rede. Um pato entra e passeia pela cozinha. Um gatinho sai para o terreiro. Nas comunidades tradicionais, a cozinha é o espaço mais necessário da casa (Bispo dos Santos, 2023), espaço de cuidados e sociabilidades e que mantém estreita relação com o terreiro e o território. A sequência de Dona Bil no filme termina como uma síntese, um plano que deriva da mesa, junto a janela que dá para fora, ao chão da cozinha onde está o balde, usado na coleta, colocado próximo aos pés de Dona Bil, que prepara a refeição. O fora e o dentro se interconectam, o território e a cozinha. Um não existe sem o outro na vida de Dona Bil e sua comunidade.

O filme segue ao encontro de outros cinco moradores da localidade, entremeados com cenas do lugar. Mas aqui vamos nos deter na sequência de Dona Bil. O percurso da anciã e sua prática intervêm na conformação da paisagem. A plasticidade do filme e o tratamento sonoro aberto à escuta parecem se atentar para uma outra dimensão da imagem, a do não visto. Dona Bil não está sozinha. Assim como os entes vento, mar e areia modificam a paisagem, outros seres como as aves, os peixes, os moluscos e crustáceos também. Todos com suas vidas interligadas. Como diz Anna Tsing (2022, p. 226), as paisagens “são produtos da atividade de muitos agentes, humanos e não humanos, que de forma concomitante tecem mundos.” Dona Bil se junta a outros seres na grafia do lugar, em sua conformação e invenção.

Enquanto local para dramas mais-que-humanos, as paisagens são ferramentas radicais para descentralizar a arrogância humana. As paisagens não são apenas cenários para a ação histórica: elas são ativas. Observar paisagens em formação mostra humanos se articulando com outros seres vivos no processo de modelar mundos (Tsing, 2022, p. 226).

Lugares resultam de relações multiespécies com os *outros que humanos*⁶, de práticas e invenções. Dona Bil coleta alimentos e remédio nos arredores de sua morada, atenta ao tempo das marés, guardando-os no balde e levando-os para casa, também ela um recipiente que guarda vidas, um abrigo, como uma segunda pele (Fausto, 2021).

Seguimos agora com outra personagem, Dona Ideusuíte Bezerra, moradora da localidade Sítio Volta, no município de Jaguaruana⁷, na região do Baixo Jaguaribe.

A caminhada de Dona Ideusuíte

Partindo do litoral leste do estado do Ceará, o filme segue o percurso do vento Aracati da foz do rio Jaguaribe, no Atlântico, até o interior, acompanhando seu deslocamento. Canalizado pelo rio, o vento percorre mais de 300 quilômetros, levando umidade para o sertão árido nordestino, movimentando dunas e alterando a paisagem. Considerado Patrimônio Imaterial do Estado, o Aracati -- palavra tupi-guarani que significa "vento de maresia" -- é cantado em versos e está presente em romances, como *Iracema*, de José de Alencar. No filme *Aracati*, Dona Ideusuíte é a única personagem feminina e participa de uma sequência de aproximadamente 5 minutos que descreveremos a seguir.

Na paisagem árida, prevalecem as palmeiras de carnaúba, árvore símbolo do estado do Ceará, da qual tudo se aproveita -- tronco, folhas e frutos. O cume das carnaúbas anuncia a passagem do vento. A câmera e o vento chegam a uma localidade às margens do Jaguaribe. Rodeada por uma cerca de madeira, uma única carnaúba demarca o centro de uma área de circulação de veículos não pavimentada. De um lado a outro, aparecem casas com o mesmo tipo de cerca. À direita da carnaúba, um poste de energia elétrica distribui sua fiação pelo povoado. À esquerda, uma árvore projeta sua sombra sobre o chão arenoso e seco. Um motoqueiro passa ao lado da carnaúba enquanto uma mulher e um menino caminham pelo outro lado. A mulher é Dona Ideusuíte, que leva consigo uma sombrinha aberta, um hábito comum em cidades do interior para se proteger do calor intenso do sol. No plano seguinte, caminham margeando uma estrada e observam algumas edificações em ruínas (Fig. 3). O menino pergunta pelos proprietários. Dona Ideusuíte informa: "era a casa de morada do Raul." Ela observa que ali havia muitas outras casas. O menino indica uns destroços que também foram uma moradia, como comenta a mulher.



Figura 3. Dona Ideusuíte caminha com o menino próximo a casas abandonadas.
Fonte: *print* de tela cedido pelas diretoras do filme *Aracati* (2015).

Algumas carcaças de veículos dividem a paisagem com antenas de TV, parabólica e celular. Em todo o percurso, a presença do vento é percebida nas imagens. Ele movimenta a vegetação, bamboleia uma peça de carro abandonada, faz o portão de madeira bater, balança a saia de Dona Ideusuíte, levanta a poeira do chão da estrada e gira as hélices do cata-vento⁸ artesanal. O *Aracati* se faz notar nas imagens porque está em relação direta com a paisagem.

A caminhada continua e os dois passam por um terreno onde só se vê as carnaúbas e um velho cata-vento. Dona Ideusuíte diz ao menino sobre os antigos moradores e aponta para o cajueiro que sobreviveu à partida dos donos, no antigo terreiro onde fora plantado. Mas isso já foi há muitos anos, completa. Acompanhados pelo vento, chegam à beira do rio Jaguaribe, num trecho sem mata ciliar. Do lado oposto em que estão, tampouco há mata. O que se vê é um pasto empobrecido que serve de pastagem para umas poucas reses. Diante do questionamento do menino se o rio tem muito peixe, Dona Ideusuíte lembra que no passado sim: “antigamente tinha muito peixe.” E que também tinha muita casa de morador. Ela vai anunciando as mudanças no lugar. Aponta onde passava a estrada, até onde ia o terreno de uma casa que ali existira, onde passavam os carros... mas diz que o rio foi “quebrando, quebrando e já está aqui.” Eles sentam às margens, observam as águas e conversam: “O dono foi pra onde? O dono de quê? O dono daqui, deste rio. O rio não tem dono. O rio é público. Todo mundo toma banho... pesca...” explica Dona Ideusuíte ao menino (Fig. 4). O que se segue ao diálogo é uma longa e bela sequência da superfície das águas do Jaguaribe, testemunha majestosa que guarda muitas histórias.



Figura 4. Dona Ideusúite e o menino às margens do rio Jaguaribe.
Fonte: *print* de tela cedido pelas diretoras do filme *Aracati* (2015).

Como diz Dona Ideusúite, o rio não tem dono, no entanto, o Jaguaribe – que em tupi significa “rio das onças” – é uma vida em disputa desde o período colonial. Os colonizadores utilizaram-se do rio para adentrar, de forma violenta, no interior da região, visando a expansão de seus domínios e de seu projeto exploratório e civilizatório de apropriação das terras dos povos originários. De início, introduziram a pecuária nas margens do rio, escravizando a população indígena. Depois vieram os projetos desenvolvimentistas para o semiárido, intervindo na bacia hidrográfica com a construção de represas, implantação de projetos de irrigação, incentivo ao agronegócio e, com ele, a utilização de agrotóxicos e sementes geneticamente modificadas, sem, contudo, melhorar as condições efetivas das populações locais, além de contaminar as águas do Jaguaribe com metais pesados. Mas a região do Baixo Jaguaribe também abriga resistências a esses modelos, desde o período colonial⁹ e, mais recentemente, com os assentamentos do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra em localidades próximas a que vive Dona Ideusúite.

De uma forma geral, os assentamentos do Baixo Jaguaribe conseguiram fortalecer os seus laços identitários com a terra à medida que se organizaram e legitimaram uma coletividade, tanto no que se refere aos processos produtivos como os culturais e religiosos. Os quais fazem com que esses laços sejam mantidos e propagados, diferentemente do que ocorre nas áreas dos perímetros irrigados, porque esses são apenas espaços de produção (Furtado; Lima; Freitas, 2011, p. 135).

A caminhada da mulher e do menino, apontando aqui e acolá, até o rio, produz um movimento contrário ao apagamento da paisagem pela ação do homem e da força e reação da Terra. Dona Ideusuíte, que é testemunha de um êxodo, das transformações do lugar e da desterritorialização, guarda uma memória da comunidade. O percurso que faz, com seus apontamentos e a curiosidade da criança, revela histórias que apresentam a coexistência de múltiplas temporalidades. O antes e o depois se misturam ao lugar, como o rio e o vento que estão em constante fluxo, um correndo para o mar e o outro para o interior, também conformam a paisagem, com suas agências e presenças. O ato de compartilhar informações com o menino mobiliza o sentimento de vinculação ao lugar que é constituído de relação e de memória, potencializado pela presença do cinema que garante a continuação das histórias, ao mesmo tempo em que materializa algo que o documentário sugere: há que se prestar atenção pois há muito mais coisas na superfície da paisagem.

*Geo-grafias*¹⁰

A imposição de homogeneidade de um mundo produzido nas égides da concepção moderna-colonial, que tutela a ideia de “desenvolvimento”, tem levado ao extermínio de formas de vida, na medida em que compreende a natureza como objeto à parte, que deve ser dominado em nome do progresso. À destruição de mangues, de matas ciliares, de florestas, bem como, à expansão da pecuária, da monocultura, do uso de agrotóxicos, da contaminação dos rios, da intensa atividade turística, a Terra responde. Assim, observamos a transformação da paisagem, o que impacta diretamente na vida de populações ligadas à terra com modos de viver, segundo os termos de Arturo Escobar (2014), baseados em uma ontologia relacional.

Subjacente à máquina de devastação que paira sobre os territórios dos povos há toda uma forma de existir que foi se consolidando a partir do que usualmente chamamos de “modernidade”. Em sua forma dominante, esta modernidade – *capitalista, liberal e secular* – tem estendido seu campo de influência à maioria dos rincões do mundo desde o colonialismo. Baseada no que chamamos uma “ontologia dualista” (que separa o humano e não humano, natureza e cultura, indivíduo e comunidade, “nós” e “eles”, mente e corpo, o secular e o sagrado, razão e emoção etc.), esta modernidade deu-se o direito de ser “o” Mundo (civilizado, livre, racional), à custa de outros mundos existentes ou possíveis. No transcorrer da história, este projeto de consolidar-se como Um Mundo – que hoje chega a sua máxima expressão com a chamada globalização neoliberal de viés capitalista, individualista e seguindo certa racionalidade – tem levado à erosão sistemática da base ontológica-territorial de muitos outros grupos sociais, particularmente aqueles em que primam concepções de mundo não dualista [...]. O importante de destacar a partir de nossa perspectiva é que a pressão sobre os territórios que está acontecendo hoje

em dia a nível mundial – especialmente para a mineração e os agrocombustíveis – pode ser vista como uma verdadeira guerra contra os mundos relacionais e mais uma tentativa de dismantelar todo o coletivo. Dentro desta complexa situação, as lutas pelos territórios se convertem em lutas pela defesa de muitos mundos que habitam o planeta (Escobar, 2014, p. 76-77, tradução nossa, grifos do original).

Nas comunidades tradicionais de pescadores, de ribeirinhos e sertanejos a vida está diretamente ligada à terra e ao lugar. Conhecem bem o mar e como ele expressa seus humores. Conhecem os ventos e as marés e como se manifestam. Conhecem os animais, as aves, os habitantes das águas e das areias com quem coexistem. Conhecem o Jaguaribe e o Aracati, e sabem de sua agência. O rio e o vento são como parte de si mesmos, suas vidas estão interligadas. São comunidades relacionais, portadoras de outros conhecimentos que possuem um modo próprio de estar junto. Porto Gonçalves (2002) vai se referir a elas como territórios epistêmicos diversos que põem em crise o pensamento moderno-colonial, sobretudo no contexto de urgência¹¹ das mudanças climáticas. Essas comunidades possuem “outras formas de significar nosso estar-no-mundo, de grafar a terra” (Porto Gonçalves, 2002, p. 226).

Seguir as mulheres nos filmes, seus deslocamentos, a coleta, o compartilhamento de seus guardados, prestar atenção e *pensar com* elas, ou seja, entrelaçadamente, rastreando as linhas, tornando presente “aquilo que estava ausente” (Haraway, 2023, p. 68), revela uma inscrição na paisagem, uma forma de escrita, uma grafia da vida. Elas não estão sozinhas. São mulheres relacionais. Suas presenças contam histórias, *em tom menor*, porque são desierarquizantes e não atreladas ao excepcionalismo humano. Elas expõem uma outra ética, a do reconhecimento das inter-relações e interdependências entre humanos e mais que humanos na continuidade da vida. E cuidam destas relações. As terranas “escapam aos duvidosos prazeres das tramas transcendentais da modernidade e da divisão purificadora entre sociedade e natureza” (Haraway, 2023, p. 75), o que nos permite pensar com elas sobre o cuidado, em práticas cotidianas, que são elemento central na manutenção da vida contra o fim do mundo.

As histórias das bolsas em tudo se diferem das histórias das lanças, a começar por não tratar de atos heroicos, mas singelos – ainda que o conflito e a luta possam estar presentes. “A leve curvatura da concha que contém só um pouco de água, só algumas sementes para dar e receber...” (Haraway, 2023, p. 215). São histórias que desviam a atenção da centralidade do humano, para nos dizer de outros seres e suas agências. “É com certo sentimento de urgência que procuro a natureza”, nos

QUINTERO, Elisa Rezende. *Mulheres, vento e geo-grafia*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48803>>

conta Le Guin (2021, p. 21). Também apresentam outras temporalidades, diversas da velocidade, “essa verdadeira obsessão do capitalismo moderno-colonial” (Porto Gonçalves, 2002, p. 227). Falam de um tempo que de “certa maneira”¹² transcorre devagar, tempo da observação, do cuidado, da coleta, da gestação, dos guardados, da espera e do caminhar. Tempo que *de certa maneira* se demora nas coisas. Assim como as bolsas, as imagens e as palavras guardam. Também elas são contentoras. Prestemos atenção nos nomes originários da língua tupi-guarani que aqui foram mencionados, como Tatajuba, Sururu, Carnaúba, Aracati, Jaguaribe. Mais do que nomes ou toponímias, são vestígios que contêm histórias da existência de outros mundos que insistem e resistem ao desaparecimento. Nomes de “um outro tempo que foi” e que pode “vir a ser”, “mundos semi-ótico-materiais que desapareceram, que permanecem e que ainda estão por vir” (Haraway, 2023, p. 59-60).

Entendemos que histórias como de Dona Bil e Dona Ideusuíte são histórias da bolsa – tecnologias de guardar coisas para compartilhar –, narrativas em tom menor, que narram o cuidado com os entes dos quais dependem, o cuidado de coletar alimento e levar para os outros em casa, o cuidado ao acompanhar o menino e compartilhar o que se sabe, permitindo que histórias de *contracolonização*, de *geo-grafias*, multiespécies, ecológicas e feministas continuem. O cinema que se atenta às histórias das bolsas participa desta grafia e se deixa, ele também, demorar-se nas coisas e conter preciosos guardados.

REFERÊNCIAS

ARACATI. Direção: Aline Portugal e Julia De Simone. Brasil: Embaúba Play, 2015. (62 min). Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/aracati/>. Acesso em: 14 fev. 2024.

AS VILAS Volantes: o verbo contra o vento. Direção: Alexandre Veras. Brasil: Doc Tv, 2005. 1 disco DVD. (54 min).

BARROS, Geovana Mendes; CAVALCANTE, Leandro Vieira; CHAVES, Maria Lucenir Jerônimo. A questão indígena na formação socioespacial do Vale do Jaguaribe, Ceará. **Revista Geotemas**, Pau dos Ferros, v. 11, p. e02113, 2021. Disponível em: <http://periodicos.apps.uern.br/index.php/GEOtemas/article/view/3231>. Acesso em: 11 nov. 2023.

BENÍTEZ-ROJO, Antonio. **La isla que se repite**. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora: PISEAGRAMA, 2023.

QUINTERO, Elisa Rezende. *Mulheres, vento e geo-grafia*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48803>>

CHIEREGATI, Luciana. Posfácio. In: LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa da ficção**. São Paulo: n-1 edições, 2021. p. 25-38.

COSTA, Alyne de Castro. **Guerra e Paz no Antropoceno**: uma análise da crise ecológica segundo a obra de Bruno Latour. 2014. 133 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

DE LA CADENA, Marisol. Natureza incomum: histórias do antrope-cego. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 69, p. 95-117, abr. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/145635/139582>. Acesso em: 11 nov. 2023.

DESPRET, Vinciane. **Um brinde aos mortos**: histórias daqueles que ficam. São Paulo: n-1 edições, 2023.

ESCOBAR, Arturo. **Sentir/pensar con la tierra**: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia. Medellín: Ediciones UNAULA, 2014.

FAUSTO, Juliana. A bolsa de Le Guin. In: LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa da ficção**. São Paulo: n-1 edições, 2021. p. 5-15.

FURTADO, José Levi; LIMA, Anna Erika; FREITAS, Bernadete. As bases geo-históricas do Baixo Jaguaribe. In: RIGOTTO, Raquel (org.). **Agrotóxicos, trabalho e saúde**: vulnerabilidade e resistência no contexto da modernização agrícola no baixo Jaguaribe/CE. Fortaleza: Edições UFC, 2011. p. 111-143.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema**: fazer parentes no Chthuluceno. São Paulo: n-1 edições, 2023.

LATOUR, Bruno. **Onde aterrar?** Como se orientar politicamente no Antropoceno. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa da ficção**. São Paulo: n-1 edições, 2021.

PORTO GONÇALVES, Carlos Walter. Da geografia às geo-grafias: um mundo em busca de novas territorialidades. In: CECEÑA, Ana Esther; SADER, Emir (org.). **La guerra infinita**: hegemonía y terror mundial. Buenos Aires: CLACSO, 2002. p. 217-255.

TSING, Anna. **O cogumelo no fim do mundo**: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. São Paulo: N-1 edições, 2022.

NOTAS

- 1 Terrano/Terrestre são traduções usuais para o português dos termos adotados por Bruno Latour (*Terriens* em francês e *Earthbound* em inglês). Optamos pelo primeiro por uma preferência em relação à sonoridade e pela possibilidade de declinação de gênero. Segundo Alyne Costa (2014), terrano/terrestre, para Latour, designa coletivos que reconhecem “que todos os entes que povoam a existência são dotados de agência e que são as múltiplas associações entre eles que constituem o mundo em que vivemos” (COSTA, 2014, p. 64). Compreendemos, a partir dos autores, que a expressão é uma convocação e não designa uma identidade, mas uma composição.
- 2 Termo proposto por Antônio Bispo dos Santos para nomear “um modo de vida diferente do colonialismo” para, segundo o autor, “enfraquecer o colonialismo” (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 58-59).
- 3 Aqui, pegamos de empréstimo a expressão utilizada por Juliana Fausto ao tratar da teoria da bolsa da ficção de Úrsula Le Guin. “Sua literatura bolseira não adere ao paradigma da História como conquista e teleologia, mas à estória em tom menor” (FAUSTO, 2021, p. 7).
- 4 Para Bruno Latour, “aterrar implica ser capaz de reconhecer os seres dos quais dependemos” (LATOURE, 2020, p. 149).
- 5 Ver mais em Haraway (2023).
- 6 Adotamos a expressão de Marisol De La Cadena *other-than-human*, traduzida por Jamille Pinheiro por “outros que humanos” (DE LA CADENA, 2018).
- 7 Informação obtida com a diretora Julia De Simone em mensagens trocadas por e-mail.
- 8 Muito comum no sertão do Jaguaribe, usado para bombear água do poço artesiano. Feito com estrutura de madeira da carnaúba e hélices de latão de óleo.
- 9 “A ocupação do Vale do Jaguaribe encaminhou-se para um processo violento, pressionado por uma estrutura irreversível. Como alternativa os grupos indígenas estabeleceram estratégias de sobrevivência, sendo elas individuais ou coletivas. Isso acarretou inúmeros conflitos, sendo a “Guerra dos Bárbaros” a mais representativa da história de resistência e de formação socioespacial da região” (BARROS; CAVALCANTI; CHAVES, 2021, p. 13).
- 10 O termo escrito com hífen, separando o prefixo geo (terra) e a palavra grafia (escrita), pego de empréstimo de Carlos Walter Porto Gonçalves (2002) e de Arturo Escobar (2014), faz referência a práticas e concepções da terra que desafiam “os conceitos criados por e a serviço do mundo capitalista moderno/colonial” (ESCOBAR, 2014, p. 91, tradução nossa).
- 11 Usamos o termo escolhido por Donna Haraway, que justifica: “Chamo essas coisas de *urgências*, e não de *emergências*, porque essa palavra conota algo que se aproxima do apocalipse e suas mitologias. As *urgências* têm outras temporalidades, e esses são os nossos tempos. Esses são os tempos que devem ser pensados; esses são tempos de *urgências* que precisam de *estórias* (HARAWAY, 2023, p. 69-70, grifos do original).
- 12 Aqui adotamos a expressão utilizada por Antonio Benítez-Rojo (1998), no livro *La Isla que se repite*, arriscando uma aproximação de sentido, sobretudo quando o autor se refere às velhas negras que passaram de “certa maneira” pela rua abaixo de sua sacada em Havana, numa tarde de outubro, quando as escolas tinham sido evacuadas e havia uma tensão apocalíptica diante de uma ameaça iminente de ataque em plena Guerra Fria, no episódio que ficou conhecido como Crise dos Mísseis. O autor diz, neste caso, ser impossível descrever esta “certa maneira”, apenas que “*había un polvillo dorado y antiguo entre sus piernas nudosas, un olor de albahaca y hierbabuena en sus vestidos, una sabiduría simbólica, ritual, en sus gestos y en su chachareo*” (BENÍTEZ-ROJO, 1998, p. 25), ao que ele conclui, “o Caribe não é um mundo apocalíptico” (BENÍTEZ-ROJO, 1998, p. 25, tradução nossa). A *urgência* em Haraway e Le Guin mencionadas no artigo referem-se a questões imprescindíveis de nosso tempo, dentre elas, proponho, a necessidade de prestar atenção a uma *certa maneira* de experienciar o tempo ao modo de Dona Bil, Dona Ideusuite e das mulheres cubanas.

Gabriela Mureb: totem e motor

Gabriela Mureb: Totem and Engine

Gabriela Moreb: totem et moteur

Vinícius Portella Castro

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

E-mail: viniciusportella@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1074-4076>

RESUMO

O artigo trata da obra da artista fluminense contemporânea Gabriela Mureb e do seu diálogo com a tecnologia moderna industrial. A partir de ideias de pensadores como Yuk Hui e Gilbert Simondon, tenta-se apresentar as máquinas e performances ruidosas de Mureb como produtos e produtores de tensões críticas singulares com a tecnicidade, tensões que colocam em jogo conceitos como os de humanidade e natureza técnica, gesto e trabalho, dispêndio e exaustão energética, duração e espessura experiencial, criação e destruição.

Palavras-chave: *Arte contemporânea; Gabriela Mureb; Filosofia da Técnica; Gilbert Simondon; Yuk Hui.*

ABSTRACT

The paper focuses on the work of contemporary Rio de Janeiro artist Gabriela Mureb and the dialogue that it establishes with modern industrial technology. Based on ideas from thinkers such as Yuk Hui and Gilbert Simondon, an attempt is made to present Mureb's noisy machines and performances as products and producers of unique critical tensions with technicality, tensions that put into play concepts such as humanity and technical nature, gesture and work, energy expenditure and exhaustion, duration and experiential thickness, creation and destruction.

Keywords: *Contemporary art; Gabriela Mureb; Philosophy of Technology; Gilbert Simondon; Yuk Hui.*

RESUMÉ

L'article se concentre sur le travail de l'artiste contemporaine de Rio de Janeiro Gabriela Mureb et sur le dialogue que son travail établit avec la technologie industrielle moderne. En s'appuyant sur les idées de penseurs tels que Yuk Hui et Gilbert Simondon, on tente de présenter les machines et performances bruyantes de Mureb comme des produits et des producteurs de tensions critiques uniques avec la technicité, tensions qui mettent en jeu des concepts tels que l'humanité et la nature technique, le geste et la technicité, travail, dépense énergétique et épuisement, durée et épaisseur expérientielle, création et destruction.

Mots-clé: *Art contemporaine; Gabriela Mureb; Philosophie de la Technique; Gilbert Simondon; Yuk Hui.*

Artigo recebido em: 15/11/2023
Artigo aprovado em: 18/01/2024



Figura 1. Coluna, 2022. Central Galeria. Foto: Estúdio em Obra. Cortesia Central Galeria.

Introdução: a técnica na arte contemporânea

Ser capaz de arrancar, mas não de pará-la
– Camila Moura, em *Sobre a máquina*.

No recente livro *Art and Cosmotronics*, o filósofo chinês Yuk Hui propõe que a arte deve ser considerada uma das vias principais de reflexão e confronto com as formas atualmente dominantes de tecnologia (Hui, 2021, p. 25). O livro é uma continuação do projeto de Hui de elaborar uma noção cosmológica da tecnologia (que ele nomeia de cosmotécnica), um projeto de afirmação da diversidade tecnológica como ponto de partida para um confronto com os limites técnicos da cultura contemporânea. Hui estudou com Bernard Stiegler e pode ser considerado um desdobrador de sua obra (em especial na combinação que faz das influências de Gilbert Simondon e Martin Heidegger), embora também a leve a novas direções.

Segundo ele, a crise ecológica planetária traria uma necessidade urgente de superar tanto o programa original da modernidade europeia quanto os dilemas do chamado momento pós-moderno, e as variedades globais de experiência estéticas e tecnológicas seriam cruciais para realizar esse projeto (Hui, 2021, p. 28). A arte seria, inclusive, não só uma via permanente de atualização crítica da sensibilidade e da subjetividade, mas também um caminho fértil para repensar e expandir os limites da própria tecnologia enquanto tal.

Ainda que os desdobramentos essencialmente heideggerianos que Hui apresenta a esses dilemas sejam duvidosos¹, parece difícil discordar da necessidade de se estabelecer de maneira ampla esse confronto entre arte e tecnologia, estética e instrumentalidade (tanto na produção artística quanto na filosofia e na crítica).

Como se sabe, existem hoje uma série de artistas que atuam na famosa “intersecção entre arte e tecnologia”, mas não é sempre que isso vai além de um uso superficial das formas e sensibilidades tecnológicas dominantes. Não é difícil nomear artistas contemporâneos que confrontem a técnica de maneira fértil e substancial, de Hito Steyerl a Trevor Paglen, de Eva & Franco Mattes a Cao Fei, passando por coletivos como JODI e o Mediengruppe Bitnik, mas parece sempre mais fácil encon-

trar cruzamentos previsíveis de suportes e usos complacentes de plataformas e dispositivos corporativos (sem falar nos usos deslumbrados, quando não delirantes, de NFT e outras ferramentas ligadas a blockchain).

Seguindo uma direção toda própria, a artista Gabriela Mureb (Niterói, 1985-) vem desdobrando no seu trabalho um confronto com a tecnicidade que vai muito além de faíscas fraquinhas e mal chispadas, desdobrando forças elementares e abissais da própria tecnicidade.

O Ocidente quase sempre celebra o maquínico quando bem-escondido sob o capô do carro ou debaixo da tela do smartphone, quase nunca queremos saber de que peças são feitas, de fato, os triunfos técnicos da modernidade capitalista. E é justamente nessas peças escondidas ou descartadas (nas próprias entranhas da megamáquina) que Mureb está interessada. Há mais de uma década suas obras vêm misturando performance, instalação, ruído e objetos técnicos para dar a ver e ouvir as forças maquínicas latentes do nosso entorno, as formas e tendências do nosso ambiente civilizacional que geralmente permanecem invisíveis, mas que estão sempre aí, recostadas no ruído de fundo e disponíveis para ativação.

Uma correia cuja função é soar seu próprio funcionamento², uma máquina repetitiva cuja função é martelar sua própria presença no espaço expositório³, um motor cujo ruído operatório é amplificado de maneira didática e ostensiva⁴. Essas obras de Mureb têm em comum uma vontade de trazer o funcionamento operatório das máquinas do fundo para a superfície. Suas presenças tentam trazer à tona tudo aquilo que o inconsciente técnico do Ocidente gosta de varrer para debaixo do tapete: a graxa e o barulho, a fumaça e o óleo. Ao mesmo tempo, a obra tenta dar uma outra dimensão para a presença que essas estruturas já portam em si, de maneira implícita e explícita, seja ao dispô-las de determinado modo no espaço, seja pela maneira de ativar sua duração em cena.

Uma das coisas que fizeram Mureb se atrair por máquinas foi justamente essa possibilidade de realizar um “gesto escultórico sem fim” (Mureb, 2022, p. 18), como ela própria descreve. Máquinas são um processo executável e iterável, afinal, são a própria estabilidade da repetição, na sua mecânica formal, mas também são um acúmulo de gestos humanos e disponibilidades naturais, uma mistura de certezas mecânicas e contingências materiais, determinações formais e indeterminações energéticas.

CASTRO, Vinícius Portella. **Gabriela Mureb: totem e motor.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48796> >

Como a artista escreve na sua tese de doutorado, haveria “uma tensão” entre o caráter processual e o caráter de objeto dos seus trabalhos (Mureb, 2022, p. 35), que são ao mesmo tempo performáticos e escultóricos. A própria carreira de Mureb cumpre essa trajetória tensa entre performance e escultura, processos e objetos, já que começou centrada em performances em que seu próprio corpo era colocado em jogo.

Em “Sem Título”, Mureb amarrou sua cabeça com um rolo de fita elástica num elástico maior, desenvolvido por ela e preso ao teto da galeria Gentil Carioca (RJ) durante a exposição *Abre-Alas* de 2008. A performance consistia em correr com o elástico até o limite do seu esgarçamento e da sua própria força. Em outra obra sem título, esta de 2009, temos um tríptico de vídeos em que a artista é levada a limites corporais diversos (pé na garganta, mão na garganta, rosto afundado n’água). Ou seja, antes de botar as máquinas para esgarçar seus limites e executar repetições exaustivas, Mureb estava interessada em fazer isso com si mesma, tratando o próprio corpo como um “limiar produtivo” (Mureb, 2022, p. 36) a ser gasto, experimentado e exaurido.

Em algumas das obras posteriores nós ainda encontramos um engajamento performático direto das máquinas com o corpo (em “Máquina – parte 1” de 2017, por exemplo, de que falaremos adiante), testemunha deste acoplamento inicial de performance corporal e repetição maquínica que deu origem à investigação. De fato, a corporalidade da máquina parece seguir como um elemento essencial do trabalho de Mureb mesmo quando o corpo humano sai de cena. Mas tanto nas suas primeiras performances quanto nas máquinas mais tardias, o corpo não se apresenta como origem absoluta, mas sempre como etapa de um processo mais vasto que o arrasta consigo em seus pulsos.

Nesse sentido, sua obra sugere alguma analogia com a de Chris Burden, artista que começou com performances em que seu corpo era colocado em risco de maneira radical e passou, com o tempo, a construir estruturas ambiciosas de sensibilidade industrial, como a “Big Wheel”⁵ e o “Beam Drop”⁶, em que forças destrutivas incríveis são canalizadas de maneira (mais ou menos) controlada.

Mureb relatou ao autor, em entrevista pessoal, a experiência marcante para ela que foi ver uma execução da “Big Wheel” na década passada, e como a impressionou que o chão ao redor da obra, a própria infraestrutura do museu, *vibrava* junto com a violência daquele movimento. Nos relatos que Mureb faz para a artista sonora e pesquisadora Isabela Meirelles Correia Pena a respeito das

intuições que a levaram a criar suas máquinas, suas ideias orbitam mais em torno de ideias de fluxo e repetição, desejo e exaustão (Pena, 2022, p. 61), o que é coerente com o que ela descreve em sua tese. Ainda assim, pensando na forte impressão que a obra de Burden lhe causou, em sua materialidade ruidosa, podemos considerar que uma das possibilidades que ela tenha passado a perseguir desde então fosse essa: arranjar meios de fazer ressoar a infraestrutura.

Como aponta Frederico Morais (1999, p. 1), podemos encontrar, de maneira geral, uma divisão entre adesão e crítica entre os artistas que se ocupam de máquinas. De um lado haveria os otimistas (ou integrados, para recuperar a expressão de Umberto Eco) e os pessimistas (ou apocalípticos). Isto é, existiriam aqueles que se valem de máquinas pelo efeito diretamente estético que suas superfícies produzem, pelo prazer que suas formas de cor, movimento e luz podem produzir, muitas vezes com um certo entusiasmo acrítico pelos meios empregados (Morais cita Op Art, Arte Cibernética e Arte Cinética neste sentido), e existiriam também aqueles que se valem delas de maneira mais destrutiva, anárquica, dadaísta, para provocar efeitos de ordem mais intelectual ou conceitual, tentando produzir alguma espécie de tensão ou crítica. Morais também ressalta, entretanto, que muitas vezes encontramos artistas que oscilam entre as duas perspectivas (Morais, 1999, p. 1).

Alguém como Nam-June Paik, por exemplo, pode parecer um entusiasta do vídeo e da comunicação cibernética a ponto de parecer acrítico, mas muitas de suas obras e entrevistas tornavam claro o quanto havia também um aspecto corrosivo ou irônico na sua vontade de ativar objetos de arte em circuitos tecnológicos. Podemos dizer que Mureb se encontra nesse campo ambíguo. Por um lado, algumas de suas obras partem de motores e peças enquanto superfícies estéticas para manipulação formal, por outro, não é difícil encontrar na sua obra tensionamentos contextuais que vão muito além desta superfície.

Na sua tese, Mureb demonstra familiaridade com usos anteriores do maquínico e da tecnologia dentro da arte moderna. Mas também fica claro que as suas máquinas não são filhas imediatas de nenhuma destas linhagens tecnoestéticas em particular, seja da arte cinética de Palatnik, seja dos arranjos de László Moholy-Nagy, da estética de sistemas de Jack Burnham ou da cibernética anárquica de Paik. Elas tampouco parecem, no geral, aspirar à pureza formal dos móveis de Calder ou ao excesso caprichoso, satírico, de um Jean Tinguely (embora algumas de suas últimas obras

remetam, sim, a algo deste último⁷). Estas sombras podem estar presentes, claro, não quero sugerir uma origem no vácuo, mas no máximo estes predecessores ilustres podem nos dar pistas por onde tentar apalpar o seu trabalho se for para compreender o que ele *não* está fazendo.

As máquinas de Mureb portam nas suas próprias peças e no seu arranjo os termos de sua dramaticidade inumana (e, ao mesmo tempo, claro, demasiado humana). Para explicar o que quero dizer, recorro ao filósofo francês Gilbert Simondon, mais conhecido por sua filosofia radical da técnica⁸. No seu livro *Do modo de existência dos objetos técnicos*, Simondon (2020, p. 360) propõe que:

Poderíamos dizer que há natureza humana no ser técnico, no sentido em que poderíamos usar a palavra natureza para designar o que resta no homem de original, de anterior até mesmo à humanidade constituída.

Isto é, as máquinas partilham algo da natureza humana não tanto por partilharem feições ou características superficiais nossas, por parecerem com seres humanos enquanto seres adultos desenvolvidos, mas sim por partilharem algo da indeterminação energética e estrutural que produziu a humanidade para início de conversa. Os usos que Mureb faz de suas máquinas (sem mimetismo humano nos gestos, sem encenação humanista na montagem) parecem apontar justamente nesta direção.

Em “coluna” (2022), engrenagens e rolamentos de ferro empilhados formam uma espécie de totem. Em “sem título (graxa)” (2017), uma coluna coberta de graxa é posta para rodar em torno de si própria por um pequeno motor visível.

Há algum humor, aqui, no desvio de função das peças, mas também pode-se ver uma sugestão de uma sacralidade real nesses totens (assim como nas várias brincadeiras que Paik faz com sacralidade e técnica). Aquilo que é feito para funcionar sem ser visto se vê transformado em monumento deliberado à visibilidade.

E o que acontece, exatamente, quando fazemos isso com um objeto técnico produzido para ser funcional, e não (ou não exatamente) para ser visto? Que tipo de desvio específico se opera nessa situação⁹? Mais uma vez, podemos recorrer aqui aos conceitos de Gilbert Simondon.

Em *Do modo de existência dos objetos técnicos*, Simondon (2020) usa o modelo de figura e fundo, introduzido pela escola da Gestalt, para pensar processos históricos de transformação cultural entre os domínios da magia, da técnica e da religião. Esta estranha teoria trifásica da cultura concebe a religião e a técnica como desdobramentos de uma potência mágica primordial (que continuaria presente, ainda que de maneira apenas parcial, na experiência estética)¹⁰. Dentro deste modelo, a cultura contemporânea se veria dividida entre um fundo religioso valorativo e uma figuração técnica funcional.

Embora esse modelo trifásico possa parecer linear e evolutivo, não o é, exatamente (a magia seria mais potente do que a técnica e a religião, e Simondon sugere – de maneira críptica – que ela poderia retornar). De maneira adequada ou inadequada, o que Simondon está propondo com seu modelo trifásico é que não podemos jamais pensar na existência da religião ou da técnica como elementos prontos, terminados e estanques da cultura, mas sempre como disposições que permanecem existindo uma em relação à outra, e em relação ainda a um meio mágico primitivo que constituiu a cultura (assim como as fases da matéria – líquida, gasosa, sólida etc. – só podem ser pensadas em relação sistêmica umas com as outras).

Os domínios da técnica e da religião (figura e fundo, respectivamente, da sociedade moderna) jamais conseguem conversar, um atuando no vácuo do outro, e é daí, ao menos em parte, que viria a cisão espiritual que funda a modernidade. Caberia à estética e à filosofia a tarefa de produzir convergências operatórias entre esses domínios, diante desta tendência cada vez mais pronunciada de especialização. Ou seja: caberia à arte também essa responsabilidade de produzir novas zonas e campos convergentes de sensibilidade entre estes campos divergentes de operação.

Pensando dentro dessa chave, podemos dizer que Mureb coloca aqui as figuras funcionais da técnica num fundo valorativo novo, botando esses diferentes domínios numa fusão tensa. O fundo valorativo novo que se coloca em jogo aqui certamente não é o do sagrado convencional, mas sim desse espaço de abertura crítica permanente da imaginação moderna que é a arte. Ao usar a própria repetição maquínica como gesto escultórico, e assim introduzir elementos figurais da funcionalidade social dentro de um circuito de valoração subjetiva, é como se Mureb tentasse fazer o circuito da arte passar por dentro da caixa-preta da civilização industrial, ainda que só por alguns instantes.

Cito Simondon porque me parece uma referência importante para pensar a relação entre técnica e cultura hoje, mas também por ter sido uma referência teórica de Mureb durante sua pesquisa de doutorado. Ainda assim, é importante deixar claro algo que a artista fez questão de destacar (tanto na tese quanto em entrevista pessoal) que foram *as suas máquinas*, ou melhor dizendo, o ímpeto intuitivo latente de trazê-las para o mundo, que primeiro a arrastou para pesquisar essas teorias, e não o contrário. Ou seja: as máquinas vieram primeiro (na força e expressividade imediatas com que ressoaram e ressoam para ela, na sua gestualidade elementar), as ideias depois (a influência conceitual de Simondon, então, veio ainda depois). Não seria nada justo, portanto, dizer que as máquinas de Mureb são simondonianas no sentido de terem sido geradas como concretizações de suas ideias, mas talvez seja justo dizer que elas atualizam e encarnam uma sensibilidade simondoniana, ainda assim.

Ademais, essa aproximação inicial intuitiva de que Mureb fala é coerente com o fato de que o seu gesto de trazer o maquínico à tona é feito de maneira pouco discursiva na sua apresentação, geralmente despojada de grandes mirabolâncias teóricas. Enquanto tantos artistas hoje parecem mais habilidosos na produção de resumos textuais grandiloquentes e espumosos, saturados de referências, do que na invenção conceitual ou gestual de suas obras, Mureb nos oferece máquinas secas e, quase sempre, sem título. Não menos potentes por essa opacidade, muito pelo contrário, elas aparecem nesse despojamento como que mais confiantes das forças elementares que ativam e colocam para jogo.

Nesse hibridismo de Mureb entre gesto e máquina, entre esforço orgânico e repetição inconsciente, não encontramos exatamente um transumanismo triunfante. Existe, sim, uma indecisão entre o humano e a máquina, mas esta se apresenta muito mais na direção de reconhecer o maquínico por trás do orgânico, assim como a materialidade ruidosa e terrena (às vezes grudenta e malcheirosa) do mecânico, do que na direção de afirmar ambos como espaços de uma plasticidade total, de uma transformação sem custo ou limites.

Mais ancoradas no imaginário industrial do que no digital, as máquinas de Mureb ficam bem rentes ao chão. E é talvez por isso mesmo que demonstram tão bem a exaustão termodinâmica de que tomam parte. De que *tomamos* parte, melhor dizendo, o tempo todo. Porque, afinal, o que a expo-

sição contínua e deliberada de repetição das máquinas também termina sempre por lembrar é o gasto abissal e automático de energia betuminosa em que nosso mundo cotidiano é integralmente baseado.

Vejamos de que maneira ruidosa e potente Mureb coloca isso em jogo em uma de suas performances:



Figura 2. "Sem título (motor)", 2019. Ateliê da artista. Foto: Mario Grisolli.

Máquina I (2017): do ruído à exaustão

Na sua tese, Mureb descreve como a brutalidade sonora das máquinas a levou a executá-las no ambiente da música experimental e do *noise*, que muitas vezes se mostrava mais receptivo e afinado às máquinas do que muitos ambientes expositivos convencionais. O mundo do ruído acolheu essa brutalidade barulhenta com um pouco mais de naturalidade do que alguns espaços das artes plásticas.

Essa força ruidosa se mostra singular na performance “Máquina I”, de 2017, realizada no Oi Futuro durante o Festival Multiplicidades. Além de ser uma peça que existe entre a performance de artes plásticas e as artes sonoras ruidosas, podemos encará-la também, talvez, como um nexo entre as performances iniciais de Mureb e seu trabalho com motores. De maneira precisa, a curadora Juliana Gontijo (2017) aponta como o ruído na sua obra se torna “o ponto de conexão” entre regimes heterogêneos como “metal, borracha e carne”.

Aqui, a artista aciona manualmente uma série de 20 motores até que a fumaça encha todo o espaço, chegando em alguns minutos ao limite do suportável para os presentes, mesmo com máscaras de oxigênio e óculos de proteção (todos os participantes assinavam um termo de compromisso e recebiam orientações de um bombeiro antes da performance começar). A intenção inicial era acionar os 20 motores a gasolina e deixá-los correr até exaurir seu combustível, mas isso se revelou impossível.

O gesto performático dá-se no arranque manual do motor, que por sua vez, como toda máquina, é uma sobreposição de gestos humanos que funcionam encapsulados numa estrutura inorgânica funcional (para parafrasear o pensamento de Simondon mais uma vez). O ruído e a fumaça do motor (justamente os elementos indesejáveis de seu funcionamento usual) se acumulam como gestos intencionais, modulação deliberadamente agressiva do espaço compartilhado. O ruído de cada um dos motores vem da frequência de vibração de seu funcionamento, a fumaça é o índice do seu dispêndio de energia e da transformação irreversível de que ele participa. Os motores rodando em falso chegam a se mexer a esmo pelo espaço com a força da vibração, criaturas recém-nascidas em busca de propósito.

O ato de transformar um espaço compartilhado no acúmulo deliberado desses restos pode ser visto como uma pequena e eficiente encenação do que a humanidade como um todo está fazendo com este esferoide que nos criou, condensação dramática da exaustão extrativista que é uma das bases energéticas e estruturais da nossa sociedade insustentável.

Repetindo em outra escala um elemento de suas primeiras performances, entra em jogo aqui uma espécie de “limite ou exaustão coletiva”, como descreve Mureb (2022, p. 109), tanto do espaço compartilhado quanto do corpo de todos os presentes. Tudo ali, em seu tempo, é levado ao termo de seu próprio limite. E a infraestrutura ruge nas suas bases.

“Sem título (trabalho)”: do gesto maquínico ao esforço



Figura 3. “Sem título (trabalho)”, Bienal do Mercosul, Instituto Caldeira, Porto Alegre, 2022.
Foto: Gabriela Mureb.

A investigação de Mureb em torno das máquinas parece ter chegado numa nova culminação na obra “sem título (trabalho)”, apresentada na Bienal do Mercosul de 2022 (permanecendo em exibição de setembro até novembro). Inspirada por máquinas clássicas de esticar caramelo, a peça provoca já de cara aquele prazer familiar de vídeos de funcionamento industrial, o prazer tecnostético específico de assistir ao funcionamento perfeitamente encadeado de um mecanismo. No caso, não apenas o funcionamento maquínico, mas também a plasticidade orgânica de um monte de melaço de cana que se vê continuamente plasmado bem na nossa frente.

Já aponte que, ao produzir suas primeiras máquinas, a artista estava obcecada com a ideia de repetição exaustiva de um gesto que não termina (gestos que estariam, em sua maioria, sempre em operação durante o período de exibição). Mas, na prática, Mureb foi percebendo que quase nunca

era possível se executar desta maneira ideal. Alguém eventualmente desligava por causa do barulho, ou a instalação elétrica falhava. Portanto, a acidentada e trabalhosa experiência de construir (num dos casos, alugar), trazer e instalar as máquinas nos espaços de exposição aos poucos a fez querer incorporar esses processos explicitamente, integrando nas obras de maneira mais ampla a sua dimensão energética e estrutural estendida.

Por isso, aqui o preparo do material se encontra incorporado à obra propriamente dita. O trabalho, descrito com o título “trabalho”, não é só o da máquina operando, mas também de pessoas encarregadas todo dia de preparar o melaço, secá-lo e esticá-lo para seu enodoamento diário ali na cozinha montada no espaço da Bienal (e que foram contratadas pela Bienal especificamente para isso). O produto final não é exatamente o melaço, mas a exibição segmentada de sua produção, que apenas culmina no espetáculo recursivo e perfeito de sua mistura toroidal na máquina.

Na sua tese, Mureb escreve que “aquilo que cria o indivíduo avança através dele” (Mureb, 2022, p. 30). Ou seja, as condições genéticas de criação de alguma coisa tendem a continuar presentes na coisa criada. Como diria Simondon, cada coisa porta consigo sua própria base ontogenética (isto é, de crescimento e desenvolvimento). As máquinas de Mureb cada vez mais carregam adiante os termos de sua gênese continuada. A última coisa que temos aqui é uma imagem da máquina como totalmente autônoma, produto que funciona descolado de uma realidade energética e estrutural mais vasta do que ela.

Isto também é verdade para a obra “Crash”, realizada em 2023 na Alemanha, em que vemos a destruição gradual e completa de um carro. Embora a referência direta aqui talvez seja a obra de Cronenberg (baseada no conto de Ballard), a maneira mais sucinta com que consigo descrevê-lo é como a contraparte realista de um filme da série *Transformers*. Se nos filmes de Michael Bay encontramos robôs gigantes que se transformam de maneira fluida e rápida em caminhões e outros carros (desdobrando suas peças sempre de maneira magicamente encaixada, em movimentos facilmente reversíveis), no filme de Mureb vemos máquinas parecidas com robôs (mas manipuladas por humanos quase invisíveis à câmera) mastigarem e digerirem aos poucos, e de maneira irreversível, a carcaça e as entranhas de um carro. Vamos descobrindo as camadas de materiais por dentro de uma BMW enquanto presenciamos a alternância das diferentes garras necessárias para arrancar estas camadas, uma a uma, alternando precisão e descaso, frieza e atenção cuidadosa.

Nos planos em que a câmera está fixada na própria garra, sentimos como nossa a facilidade daquela força para amassar metal como se fosse papel. Uma das garras precisa envolver um apanhado de cabos e fios como um garfo faria com um punhado de macarrão. É na alternância entre delicadeza e brutalidade que reside a graça particular ao vídeo, que nos aproxima e nos distancia da inumanidade daquele espetáculo ao mesmo tempo.

Se Mureb transforma o tabu ocidental do motor em totem, não é de maneira alguma para celebrá-lo de maneira acrítica, alçá-lo enquanto tal a um patamar de sacralidade tecno-estética submisso aos padrões industriais e corporativos. Mureb realiza essa transposição da máquina moderna como modo ativo e crítico de reconhecimento das peças de que é feita nossa configuração sociotécnica de mundo, permitindo que se sinta com agudez renovada a constelação de estruturas funcionais que definem nossa relação atual com o resto da natureza.

Conclusão

Máquinas geralmente funcionam de maneira regular e determinada, mas fazem isso justamente ao canalizar e encapsular formas particulares de indeterminação. Um motor a combustão, por exemplo (matéria de análise de Mureb na sua tese de doutorado), funciona como uma série de explosões controladas, uma forma organizada de conter e canalizar tendências químicas de destruição irreversível.

Como diz Simondon (2020, p. 360), “o homem inventa empregando seu próprio suporte natural, esse *ápeiron* que permanece ligado a cada ser individual”. *Ápeiron* é a ideia de *ilimitado* do filósofo pré-socrático Anaximandro, um conceito tenso que se define justamente por sua falta de limites. Dizer que o *ápeiron* está sempre em jogo, mesmo quando não parece, certamente não quer dizer que qualquer coisa pode se transformar em qualquer coisa. Os limites estruturais e energéticos da realidade estão aí, inescapáveis como a gravidade, ou mesmo como qualquer quina, mas sempre recobrem um mar de potências pré-individuais disponíveis para ativação em si e no seu entorno. E é justamente porque são feitas desse controle acidentado de formas de indeterminação que as máquinas, assim como obras de arte, podem ativar o que há de indeterminado na gente, como propõe Mureb na sua tese e nos seus trabalhos.

O filósofo e médico Georges Canguilhem, influência decisiva para as filosofias da técnica tanto de Simondon quanto de Bernard Stiegler e Yuk Hui, pensava na invenção técnica como uma função biológica, mais um aspecto da organização da matéria pela vida. Nesse sentido é que ele propôs a possibilidade tentativa de uma *organologia geral* (Canguilhem, 2012), ciência das funcionalidades orgânicas e inorgânicas da matéria organizada (retomada e prolongada de maneiras distintas por Simondon, Stiegler e Hui).

Nossas máquinas nascem da disparidade tensa de energia de onde sai toda forma, de um vasto abismo de diferença estrutural do qual somos apenas a camada mais espumante e superficial.

Chegou a hora da nossa sociedade abrir essa caixa-preta da mediação técnica industrial e se dar conta da realidade infraestrutural e energética do mundo em que já vivemos (essa bomba-relógio). Só assim conseguiremos, quem sabe, sonhar com outro mundo, projetar os termos de uma outra aliança possível, radicalmente diferente da atual, entre a vida e o inorgânico, entre a humanidade e suas criaturas. Mureb é uma das artistas contemporâneas que melhor começam a preparar nossa sensibilidade para esta nova aliança, ajudando a vislumbrar o que poderia ser o início de uma nova organologia rítmica situada nos limites termodinâmicos reais do sistema Terra.

As máquinas e performances de Mureb são tão vivas não porque tentam ultrapassar a barreira do inorgânico de maneira arrogante, mas porque apontam para o que há de mecanismo e de dispêndio em nós mesmos, ao mesmo tempo em que apontam para o que há de humano e de totalmente nosso nessas forças abissais, alheias e cheias de graxa.

REFERÊNCIAS

CANGUILHEM, Georges. **O conhecimento da vida**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

GONTIJO, Juliana. **rrrrrrrrrr**: exposição de Gabriela Mureb. Disponível em: <https://juligontijo.wordpress.com/2017/04/10/rrrrrrrr-exposicao-de-gabriela-mureb/>. Acesso em: 18 jan. 2024.

HUI, Yuk. **Art and Cosmotronics**. New York: E-Flux, 2021.

MORAIS, Frederico. **Cotidiano/Arte**: a Técnica. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

MUREB, Gabriela. **Motor**: sobre a formação de um objeto dinâmico. 2022. 130 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

PENA, Isabella Meirelles Correia. **LINHAS INDUTORAS**: eletromagnetismo através dos trabalhos artísticos de Gabriela Mureb, Denise Alves-Rodrigues e Constanza Piña. 2022. 144 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

PORTELLA, Vinícius. Cosmotronics and the Multicultural Trap. **&&& Journal**, Jersey City, 21 de novembro de 2022. Disponível em: <https://tripleampersand.org/cosmotronics-and-the-multicultural-trap/>. Acesso em: 19 jan. 2024.

SIMONDON, Gilbert. **Do modo de existência dos objetos técnicos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

NOTAS

1 O elemento mais interessante da obra é o diálogo com elementos de estética oriental e de pensamento taoísta, mas de resto o livro consiste em debates requeentados de estética modernista via nomes familiares como Danto e Heidegger, Deleuze e Paul Klee. Para um trabalho que apresenta críticas contundentes aos limites da arte contemporânea de lidar com questões tecnológicas, Hui demonstra pouco interesse em artistas e teóricos contemporâneos. Uma crítica mais detalhada do livro de Hui pode ser encontrada em Portella (2022).

2 "máquina #3: correia (grande)", 2017.

3 "máquina #4: pedra (manivela)", 2021.

4 "sem título (motor)", 2016-2019.

5 Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1979.

6 Originalmente realizado de maneira temporária em 1984 em Art Park, no estado de NY (EUA), recebeu repetições permanentes posteriores como a do Inhotim (MG), em 2008.

7 Falo das duas esculturas sem título apresentadas na individual "Crash", em Munique, no espaço FLORIDA Lothringer 13, em setembro de 2023.

8 Que finalmente começa, aliás, a ser lida e discutida no Brasil de maneira mais ampla, desde a publicação da tradução de suas obras principais para o português, em 2018 e 2020.

9 Como sabemos, a teoria moderna da arte discute a colagem e o *readymade* desde Duchamp e as vanguardas clássicas. No entanto, acredito que exista uma diferença forte entre o uso de um objeto industrial "pronto" e de um objeto técnico enquanto tal, e é este segundo uso que tento explorar adiante.

10 Não há espaço aqui para confrontar a estranheza do esquema de Simondon, que certamente apresenta uma série de problemas antropológicos e históricos em sua simplicidade.

Sobre arte, técnica e tempo: *ritxòkòs*¹

About Art, Technique and Time: Ritxòkòs

Sobre arte, técnica y tiempo: ritxòkòs

Cássia Macieira

Escola Guignard/Universidade do Estado de Minas Gerais

E-mail: cassia.macieira@uemg.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0757-0028>

RESUMO

As *ritxòkòs* – estatutárias de cerâmica das oleiras da etnia Karajá são uma figuração-*Inỹ* de “natureza uníssona”, de capacidade inventiva, criada sem vínculo com o tempo cronológico dos *tori*. Objetiva-se defender que a *ritxòkòs* é técnica entrelaçada por três níveis cosmológicos: céu, terra e água. A metodologia empregada é qualitativa, de caráter exploratório-observativo-descritivo, e pautada na revisão da fortuna crítica das pesquisas etnográficas de Sandra Campos (2007) e Chang Whan (2010). Os conceitos de “decolonial”, “tempo” e técnica foram revisitados nas obras de Leda Martins, Nêgo Bispo e outros, e os conceitos de agenciamento e técnica, respectivamente, nos trabalhos dos pensadores Alfred Gell (2018) e André Leroi-Gourhan (1984). Após a investigação, confirmou-se que a produção estética está imbricada nas relações cotidianas, no tempo dilatado da produção e no não assujeitamento das oleiras, e que boneca não é o melhor termo para falar das *ritxòkòs*, uma vez que esta é uma denominação *tori*, entre outros.

Palavras-chave: *Ritxòkòs*; Karajá; natureza.

ABSTRACT

The *ritxòkòs* – ceramic statues from the potters of the Karajá ethnic group are an *Inỹ*-figuration of a “unison nature”, with an inventive capacity, created without any link to the chronological time of the *tori*. The aim is to argue that *ritxòkòs* is a technique intertwined by three cosmological levels: sky, earth and water. The methodology used is qualitative, exploratory-observative-descriptive in nature, and based on a review of the critical fortune of ethnographic research by Sandra Campos (2007) and Chang Whan (2010). The concepts of “decolonial”, “time” and technique were revisited in the works of Leda Martins and Nêgo Bispo and others, and the concepts of agency and technique, respectively, in the works of thinkers Alfred Gell (2018) and André Leroi-Gourhan (1984). After the investigation, it was

MACIEIRA, Cássia. *Sobre arte, técnica e tempo: ritxòkòs*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48682> >

confirmed that aesthetic production is intertwined in everyday relationships, in the extended time of production and in the non-subjectiveness of the potters, and that doll is not the best term to talk about *ritxòkòs*, since this is a *tori* name, between others.

Keywords: *Ritxòkòs*; Karajá; nature.

RESUMEN

Los *ritxòkòs*, estatuas de cerámica de los alfareros de la etnia Karajá, son una figura *Inĩ* de “naturaleza al unísono”, con capacidad inventiva, creada sin ningún vínculo con el tiempo cronológico de los *tori*. El objetivo es argumentar que *ritxòkòs* es una técnica entrelazada por tres niveles cosmológicos: cielo, tierra y agua. La metodología utilizada es de carácter cualitativo, exploratorio-observativo-descriptivo, y se basa en una revisión de la fortuna crítica de la investigación etnográfica realizada por Sandra Campos (2007) y Chang Whan (2010). Los conceptos de “descolonial”, “tiempo” y técnica fueron revisados en las obras de Leda Martins y Nêgo Bispo y otros, y los conceptos de agencia y técnica, respectivamente, en las obras de los pensadores Alfred Gell (2018) y André Leroi-Gourhan (1984). Tras la investigación, se confirmó que la producción estética se entrelaza en las relaciones cotidianas, en el tiempo prolongado de producción y en la no subjetividad de los alfareros, y que muñeca no es el mejor término para hablar de *ritxòkòs*, ya que se trata de un nombre *tori*, entre otros.

Palabras clave: *Ritxòkòs*; Karajá; naturaleza.

Artigo recebido em: 03/11/2023

Artigo aprovado em: 31/01/2024

As *ritxòkòs* da etnia Karajá (povo do rio² ou autodesignação *Inĩ –i'nã* = “nós mesmos” ou “gente”) têm extensa fortuna crítica e se tornaram patrimônio material e imaterial em 2012. No conjunto da obra Karajá, há representações de figuras sobrenaturais (*aõni*); a figura humana de mulheres grávidas e do nascimento até a fase adulta (reconhecidas como bonecas pelos não indígenas/*tori*); cenas da vida familiar e ritualística; bichos (*iródu-sõmo*); cenas do cotidiano das atividades femininas e masculinas, como o processamento da mandioca, caça e pesca e a locomoção por terra com cestos-cargueiros, entre outros.

A produção da estatutária de argila (hoje cozida) está presente em diferentes aldeias, embora haja etnografia frequente nas aldeias karajás Buridina Mahādu e Bdé-Buré, em Aruanã (GO), e na aldeia de Santa Isabel do Morro, ou Hawalò Mahādu, na Ilha do Bananal (TO). Na cartografia das *ritxòkòs* Karajá ou etnografia de Sandra Lacerda Campos (2007), Chang Whan (2010) e Maria Heloísa Fénelon Costa (1968), reconhecem-se as *ritxòkòs* produzidas antes de 1940 como pertencentes à “fase antiga” ou “*hỹkỹnaritxoko*”, enquanto aquelas feitas após 1940 são da “fase moderna”.



Figura1. *Ritxòkò* Karajá. Legenda: a) cera de abelha (*tybora*); b) cerâmica e cera de abelha (*tybora*).

Fonte: <https://lisa.fflch.usp.br/node/3602>;

http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/etnologia/brasil_indigena/etn009.html .

Acesso em: 20 fev. 2024.

A produção oleira está imbricada na narrativa de origem *Inỹ* e, como já citado, a temática da produção de cerâmica aborda todos os seres vivos, em que os tempos da caça se misturam com: os tempos das fases de crescimento das crianças; o tempo da modelagem com a *tybora* – diferente do processo lento da feitura da *ritxòkò* de argila queimada. Considera-se importante ressaltar que há depoimentos das oleiras mais antigas esclarecendo que as primeiras *ritxòkòs* eram feitas de cera de abelha (*tybora*). Esta, de cor preta (por vezes, adicionando-se fuligem para obter o tom), também empregada em práticas xamânicas, é de grande estímulo tátil, irresistível à modelagem e “matéria de grande plasticidade e versatilidade” (Whan, 2010, p. 46). A *tybora* é igualmente utilizada em máscaras, na massa para fixação de penas de pássaros e nas miniaturas feitas pelos homens para iniciar os meninos na caça e no xamanismo. Inclusive, ela consta em relatos míticos como estratégia para se capturar gaviões.

Material mais escasso no meio ambiente do que a argila, a cera de abelha *tybora* foi gradativamente substituída pela argila na confecção da *ritxòkò*, nas circunstâncias novas de incremento da produção, até a sua completa substituição, com a introdução da queima no seu fabrico para a venda. Nos dias atuais, apenas nas reproduções das *hakana ritxòkò* “originais” em que as ceramistas buscam resgatar com maior fidelidade as características formais e materiais dos modelos antigos, o *tybora* é ainda empregado para compor os cabelos (Whan, 2010, p. 46, grifos nossos).

Nesse contexto de arte x vida, pode-se entender que “não faz mais sentido ou não se encaixa” aceitar os termos: relações lineares, tempo ocidental, tempo sucessivo, tempo cumulativo, como propõe Leda Maria Martins (1955-) em *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* (2021). Pelo menos é o que os artistas e seus múltiplos escapes vêm tentando, desviando-se de modos violentos de “dessingularização dos indivíduos”, da sociedade do controle e do capitalismo cultural (Foucault/Deleuze) porque este não é “calculável nem controlável” (Stiegler, 2007, p. 21). A professora Leda Martins (ou Rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário) é ainda dramaturga, ensaísta e desde sempre decolonizadora. Na obra citada, ela aponta novas formas de ver o mundo a partir de pensadores afro-diaspóricos, e do conhecimento lorubá e Maxakali, reivindicando a episteme dos escravizados que desenvolveram e deixaram de herança práticas performáticas que “[...] restauram toda uma plêiade de procedimentos mnemônicos e de técnicas estilísticas por meio das quais alguns dos mais preciosos princípios filosóficos africanos são reprocessados e inscritos na formação etnocultural brasileira” (Martins, 2021, p. 116).

Peter Pál Pelbart (1956-) defende que inexistente um tempo universal, pois há “um tempo dos índios, o tempo das revoluções, há o hipertempo contemporâneo” (Pelbart, 2003, p. 237). Para ele, o tempo, na contemporaneidade, perdeu-se e foi tomado pela esfera comunicacional (relativa ao consumo); assim, o tempo deve ser tratado como problema político. Acerca da pandemia ou catástrofe causada pela Covid-19, Pelbart assevera que “alguns buscam restos da dita flecha, quem sabe para recompor minimamente a direção do tempo” (Pelbart, 2021, p. 1), e retoma Deleuze: “se estamos imersos no Apocalipse, é antes pelo fato de que ele inspira em cada um de nós maneiras de viver, de sobreviver e de julgar” (Pelbart, 2021, p. 2). Na obra *O tempo não reconciliado*, Pelbart também despreza a concepção do tempo linear na procura pela noção de tempo plural e intempestivo. Ao contrapor o tempo liso e o estriado, ele toma como empréstimo tais termos de Deleuze e Pierre

Boulez: “o liso é o espaço amorfo, informal [...] habitado por distâncias e não por grandezas [...]” (Pelbart, 1998, p. 89-90), e o tempo pulsado referente ao espaço-tempo estriado. Liso e estriado ou nômade e sedentário – ambos se convivem, se comunicam e se entrelaçam.

Já a abordagem de Alfredo Hoyuelos (1963-) em *A estética no pensamento e na obra pedagógica de Loris Malaguzzi* (2020), preconiza que o tempo em que atualmente a humanidade se move é um tempo puntiforme (formado por pontos); um tempo menos cíclico, muito mais espiral e relativo: “[...] imagem da espiral, que serve para explicar a forma como a natureza e a cultura procedem, a maneira como a biologia e conhecimento se interatuam” (Hoyuelos, 2020, p. 44).

No atual contexto, de tempo sinuoso, torna-se imperioso considerar a *práxis* das *ritxòkòs* Karajá entrelaçada na configuração “espaço x tempo” da aldeia, isto é, a estética do barro cru transmutada nas figuras cozidas e pintadas tem relação com a cosmogonia *Inỹ*, pautada no tempo não medido pelo relógio. As *ritxòkòs* – estatutárias de caráter imaginativo (estilizado) das mulheres Karajá recebem os mesmos grafismos que os Karajá dispõem em seus corpos – são provenientes de códigos culturais identificadores (função distintiva), concentrando “contornos acentuados de valores que se articulam com os papéis sociais do Karajá. [...] a pintura corporal, os adornos, o corte de cabelo, entre outros elementos utilizados na vida cotidiana da aldeia [são] acrescentados nas figuras” (Campos, 2007, p. 81).

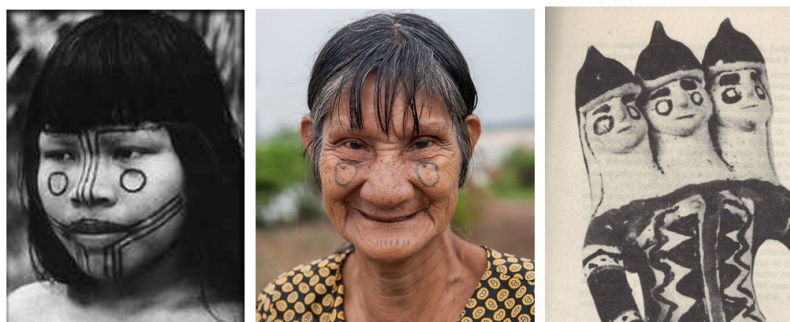


Figura 2. Karajá. Legenda: a) marca cultural *amarury* (dois círculos) representando o sol e a lua; b) ceramista: Berixá, de 47 anos, 1960³; c) *Inârasonuésonué* [Karajá com muitas cabeças].

Fonte: https://www.carajas.org/wiki/index.php/Indios_Karaj%C3%A1s e <https://en.helionobre.com/karaja?lightbox=datatem-j1gtwpgc1>. Acesso em: 20 fev. 2024.

A maestria das mulheres Karajá estende-se à produção oleira de panelas, pratos e potes para água, confeccionados com argila vermelha, enquanto, para as *ritxòkòs* (Fig. 1) – muito mais comercializadas e, conseqüentemente, produzidas – utiliza-se preferencialmente argila branca.



Figura 3. *Ritxòkòs* Karajá feitas de argila branca. Legenda: Cenas Karajá. Fonte: <https://comunica.ufu.br/noticia/2021/06/artigo-analisa-bonecas-em-ceramica-do-povo-karaja> e <https://www.fibrageria.com/peca.asp?ID=11665377> . Acesso em: 30 jun. 2023.

Na cosmogonia Karajá, os ensinamentos antigos ordenam a vida, ocupam-se da iniciação espiritual, marcam os ritos de passagem e foram apreendidos mediante o conhecimento dos seres mitológicos. A maneira como os *Iny* “reorganizam o mundo”, interpretando ou não seus conflitos, não está separada da natureza, o que se pode contemplar nas narrativas e relações não hierarquizadas de humanos e não humanos – o rio, a floresta e todas as animalidades estão presentes sem o antropocentrismo dos *tori* (não indígenas). Essa ordenação, que referencia as ações e experiências, está encadeada ao modo como os Karajá se inserem no espaço-tempo com a natureza – rede de significação dos *Iny* (identidade individual e coletiva/patrimônio): trocas sociais; cosmogonia; cerimônias; exploração dos bens ambientais, voltada à própria alimentação, ao comércio e à produção de artefatos (valores de usos e trocas), entre outros aspectos. Nesse sentido, “as *ritxòkò* podem ser consideradas como autorretratos étnicos, uma vez que retratam apenas a gente *Iny* e informam sobre a imagem que o *Iny* tem de sua própria pessoa, de sua própria identidade” (Whan, 2010, p. 185).

A antropóloga, etnóloga e museóloga Berta Ribeiro (1924-1997) registrou, em *Dicionário do artesanato indígena* (1988), o verbete “Boneca Karajá”, definindo-a como “estatutária” e “figura humana fantástica”; o conjunto das estatuetas é constituído “de seres bicéfalos, multicéfalos, xipófagos e

sobrenaturais antropomórficos” (Ribeiro, 1988, p. 23). Porém, o termo “boneca”, enquanto predicativo da figuração feminina Karajá, foi cunhado pelo pesquisador Paul Ehrenreich (1855-1914), em 1891, e reivindicado como “arte figurativa” (Farias, 2014, p. 26) com a intenção de não a configurar como brinquedo (elemento socializador). Embora, hoje, a boneca (atualidade da forma estética) seja compreendida, consumida e produzida, ora como brinquedo Karajá⁴ (conjunto de *ritxòkòs* representando indivíduos, da infância à fase adulta, e reforçando o pertencimento e a transmissão cultural), ora como artefato fetichizado/miniaturizado para turistas, deve-se reconhecê-la como identidade *Inỹ* ou Karajá.



Figura 4. *Ritxòkòs* Karajá. Legenda: a): CÂNDIDO; ROCHA, 2021; b e c): Imagens de 1944. Fonte: FUNARTE, 1981, p. 299 e 75-76, respectivamente.

O tempo não medido pelo relógio

A pessoa ou outros viventes, e também os sobrenaturais *Inỹ*, subordinam-se a três níveis cosmológicos: céu, terra e água. Assim, a fase de transição dos meninos (*Jyré* – marcador enunciativo) é relacionada ao processo de troca de pele das cobras. De maneira similar, essa transição “é associad[a] ao mamífero aquático ariranha, por ter, com este, uma homologia de comportamento” (Campos, 2007, p. 80). No caso da menina, a semana de reclusão ou passagem para a vida adulta requer o abandono ou esquecimento de brinquedos (boneca) e brincadeiras da infância; nesse período, a adolescente “é incumbida de confeccionar algum artefato” (Campos, 2007, p. 81). Sobre o tempo *Inỹ*:

MACIEIRA, Cássia. Sobre arte, técnica e tempo: *ritxòkòs*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48682> >

- a) “A vida de um Karajá consiste na existência de seu *tytyby*, seu princípio vital que eles traduzem como ‘alma’ ou ‘espírito’, sob diversas formas. As pessoas vivem como ‘estados’ que se sucedem como num ciclo” (Campos, 2007, p. 65);
- b) após os indivíduos “se desenvolverem e morrerem na superfície da terra, o *tytyby* continua a existir em diferentes comunidades de mortos. Depois, podem ou não voltar na superfície da terra, iniciando uma nova existência” (Campos, 2007, p. 65);
- c) ocorrem os ritos de iniciação dos meninos e meninas;
- d) dá-se a coleta da argila nas épocas de baixa da água do rio;
- e) tem início a jornada do preparo da massa de barro, que envolve horas de manuseio (forma arredondada) e depende da luz do dia;
- f) aguarda-se o tempo de secagem da argila de acordo com a temperatura climática;
- g) passa-se à queima das estatutárias, em duas etapas de tempos diferentes, controlada em função da quantidade de lenha utilizada, da observação contínua e do conhecimento do processo;
- h) transcorre o tempo do reconhecimento da cor da queima;
- i) leva-se em conta a disponibilidade de tempo e a paciência no controle do fogo;
- j) há o tempo de macerar as cascas ou sementes das plantas;
- k) há o tempo de triturar as sementes das plantas;
- l) observa-se o tempo de preparo do suco do jenipapo;
- m) percebe-se o tempo de acentuar as cores com a fuligem do fogão a lenha;
- n) valida-se a cosmogonia regida pelos seres vivos e sobrenaturais, como o urubu-rei, o dono do sol;
- o) valida-se a cosmogonia e a origem dos *Ijasò* (os espíritos do Aruanã e/ou os antepassados).

- p) é produzido o conjunto de *ritxòkòs* que retrata a faixa etária da família, iniciada pelo nascimento;
- q) as narrativas Karajá abordam temas distintos, como a origem, o extermínio e o recomeço da etnia, a agricultura, o veado, o fumo, a chuva, a origem do sol, da lua e dos Aruanãs, as mulheres guerreiras, o homem branco etc., “associados aos rituais e a temas sociais, como o papel dos gêneros, o casamento, o xamanismo e o poder político, as doenças e a morte, o parentesco, as plantações, as pescarias e o contato com os brancos” (Instituto Socioambiental, 2023);
- r) “através das *ritxòkòs*, as ceramistas contam a história do povo Karajá, as atividades da vida cotidiana e os momentos importantes na vida social Karajá, como nascimento, namoro, morte, ritos, entre muitos outros aspectos” (Whan, 2010, p. 185, grifos nossos).

A técnica

O emprego da cinza mawuside como antiplástico na massa da argila é mais um incontestável exemplo de cooptação de um efeito observado de uma circunstância preexistente – a descoberta por acaso de uma argila, que, estando misturada ao mawuside, resultou em uma melhor cerâmica
(Whan, 2010, p. 186).

O paleoantropólogo Leroi-Gourhan (1911-1986), pesquisador em tecnologia e estética, publicou sobre a *techné* em *Evolução e técnicas: o homem e a matéria* (1984), destacando a ordenação das ações antes mesmo de abordar as técnicas. O autor lista as ações “agarrar, bater, cozer, humedecer, ventilar, fazer de alavanca”, lembrando-nos que as mesmas podem ser aplicadas a vários processos. De operações realizadas com a mão nua, por exemplo, ele atenta para o papel preensor, agrupado em quatro categorias de gestos: “agarrar com os dedos, pinçar entre os dedos (apreensão interdigital), prender com a mão toda (preensão dígito-palmar), conter com as mãos juntas em forma de recipiente” (Leroi-Gourhan, 1984, p. 35-36).

Marcel Mauss (1872-1950) observa que o período de transição do “útil” ao “instrumento”, do Paleolítico inferior às épocas seguintes, representou um dos choques mais consideráveis que a humanidade sofreu. Vale ressaltar que esse estudioso define as técnicas como atos tradicionais, atados a efeitos mecânico, físico ou químico, fazendo com que, por vezes, seja difícil distingui-las:

1) As Artes e as Artes Plásticas, visto que a atividade estética é criativa com o mesmo título da atividade técnica. No que diz respeito às artes plásticas, especialmente, é impossível encontrar outra diferenciação que não aquela que advém da mentalidade do autor.

2) Eficácia religiosa: da mesma forma, toda a diferença está na forma como o indígena concebe a eficácia. Será necessário, portanto, saber medir as respectivas proporções da técnica e da eficácia mágica na mente do indígena (exemplo: flechas envenenadas).

O conjunto de técnicas forma indústrias e comércios. O conjunto de técnicas, indústrias e ofícios forma o sistema técnico de uma sociedade, que lhe é consubstancial. A correta observação deste sistema deve respeitar as diferentes proporções existentes entre estes setores (Mauss, 1974, p. 43-44, tradução nossa).⁵

Para os Karajá as técnicas também são atos tradicionais e a tecnologia oleira feminina *Inỹ* incorporou outros modos de lidar com a materialidade: a escassez da argila, nas proximidades da aldeia, fez com que as ceramistas passassem a comprar argila (pronta), o que dispensa o antiplástico “cinzas”, alterando o curso de toda a produção e, por consequência, a cultura feminina Karajá. “A atividade exclusiva das mulheres é desenvolvida com o uso de três matérias-primas básicas: a argila ou o barro – *suù*; a cinza, que funciona como antiplástico; e a água, que umedece a mistura do barro com a cinza” (IPHAN, 2012). Outro fator que modificou a prática oleira foi o estímulo do comércio, acentuando a produção e levando em conta a opinião da(os) clientes *tori*. Ainda assim, “os *Inỹ* [...] têm conseguido preservar suas heranças culturais e suas línguas, mantendo-as vivas até os dias atuais do mundo globalizado deste início do terceiro milênio”⁶. As oleiras remodelaram as *ritxòkòs* (tornando-as mais estilizadas), mas mantiveram as temáticas, entre outras: atividades cotidianas (vida social), narrativas míticas da tradição oral, seres sobrenaturais, ritos de passagem, morte, cenas de parto, grávidas com filhos, fauna, lutas, pescarias, produção de mandioca.



Figura 5. *Ritxòkòs* Karajá. Legenda: 1ª e 2ª queima das *ritxòkòs*. Fonte: (e foto): CAMPOS, 2007.

A produção lenta envolve a aldeia desde o preparo da massa: os homens precisam ajudar no transporte do barro, que, além de pesado, é recolhido em terreno distante, não raro demandando o uso de máquinas e de barco motorizado – tudo para garantir a prática manual da técnica oleira feminina.

Atualmente, para se chegar a esses locais é necessário um barco a motor para transportar as pessoas das aldeias até os barreiros, o que é feito em aproximadamente 40 minutos. No entanto, se o transporte de barco a motor é mais prático e rápido, o barco é um bem de consumo durável não acessível à maioria e seu uso implica em despesas com combustível, o que torna o produto final mais caro. Da mesma forma, a compra do barro na cidade de Goiás, hoje a alternativa mais adotada, também encarece o produto. Se por um lado, torna o trabalho mais leve e mais rápido, já que elimina todo o processo anterior à modelagem propriamente dita, por outro, requer dinheiro para a compra e veículo para o transporte da cidade de Goiás até as aldeias, o que frequentemente deixa as oleiras Karajá desta localidade na dependência da assistência de instituições públicas de apoios externos (IPHAN, 2012, p. 35).

O processo de criação das *ritxòkòs* Karajá (subjetividade individual e coletiva) é “um conhecimento consolidado e compartilhado, mas o seu percurso evolutivo até o seu presente formato se deu na prática, ao longo de inúmeras experimentações, inúmeras tentativas e erros, até chegar aos acertos” (Whan, 2010, p. 186). A prática oleira é constituída de oito etapas: coleta da argila, preparo da massa, modelagem, espera da secagem, alisamento, queima, coleta de folhas e sementes/preparo dos corantes, pintura das imagens. Entender esse processo requer subtrair conceitos como “arte pré-histórica” e expandir percepções e terminologias para além de “artefato pré-colonial”, vislumbrando a cerâmica Karajá como *techné* do século XXI, vinculada à relação “arte e vida social” – figuração-*lnỹ*.

As mulheres Karajá deixaram de produzir há muito tempo as urnas para enterrar seus parentes, pois hoje dedicam todo o tempo ao cozimento do barro, visando presentificar a estatuária imaginativa (de seres imaginários e não imaginários) *lnỹ*. No passado, as ceramistas “modelavam vários objetos utilitários e cerimoniais que acompanhavam os ciclos da vida e de morte dos Karajá, podendo ser distinguidos morfologicamente” (Campos, 2007, p. 42), variando forma, tamanho e função.

Tempo e práxis

A prática artística oleira é feminina, coletiva e de agenciamentos (social e de relações de força e poder), para a qual há auxílio dos homens da aldeia, como já exposto, no transporte pesado da argila (coleta do barro) e da lenha para a queima das *ritxòkòs*. Na massa de barro é misturada a cinza da árvore cega-machado⁷, *adenà*, em língua Karajá (antiplástico *mawuside*), assegurando a resistência das peças que passam por duas etapas de queima para que, depois, sejam esfriadas e estejam propícias a receber o acabamento: pinturas com grafismos Karajá. Para finalizá-las, usa-se uma tinta vermelha composta de urucum e óleo de babaçu, e uma tinta preta, obtida com a casca de galhos verdes da *ixarurina* e a fuligem da queima das panelas (ou queima de pneus), segundo relato de Farias (2014).

MACIEIRA, Cássia. Sobre arte, técnica e tempo: *ritxòkòs*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48682> >



Figura 6. Árvore cega-machado. Legenda: Cega machado ou Pau-de-Rosas [*Physocalymma scaberrimum*].
Fonte: Portal Embrapa.

Essa *práxis* (tempo da natureza ou tempo paulatino) leva semanas – do barro à queima e desta à pintura – e a quantidade de lenha, aliada à cobertura das *ritxòkòs* com folhas, quando vão ao fogo, corroboram para o encantamento final das *ritxòkòs*. Inclusive, é durante o processo da queima que as cores das *ritxòkòs* se revelam, propiciadas pelo controle da temperatura (quantidade de lenha empregada).

No agenciamento Karajá (social e de relações de força e poder) tem-se a resistência *Inỹ* da qual a técnica x tempo é ordenado de valores, crenças, impressões, concepção da natureza. Tal cosmovisão vai de encontro a proposta do pensador Nêgo Bispo – Antonio Bispo dos Santos (1959-2023) – quando presentifica o termo “contra-colonização” como forma de resistência à colonização. O termo contém a ideia de “pensamento orgânico” que se refere ao saber constitutivo do desenvolvimento do ser, à organicidade advinda do processo de subjetivação.

Apreciação final

No contexto do barro cozido ou como herdeiras da cultura *Inỹ*, as estatuárias Karajá podem ser vistas como eventos (agenciamento), possuindo, simultaneamente, dimensões *ethos-pathos* (estatutos estético-político e econômico-social). Além delas, a cestaria, flechas, vasos de cerâmica, insumos como penas de arara, cera de abelha, palha, barro, tinturas naturais, e as similaridades das marcas de animais, reproduzidas em seus corpos, confirmam o contato perene dos Karajá com o

universo simbólico da natureza. Compreendê-lo requer assentir o perspectivismo ameríndio: “concepção indígena segundo a qual o mundo é povoado de outros sujeitos ou pessoas, além dos seres humanos, e que veem a realidade diferentemente dos seres humanos” (Viveiros de Castro, 2017, p. 401).

Priorizar o termo *ritxòkò* para a estatutária Karajá é não a separar da cosmovisão figuração-*Iny* (simbólica e uníssona), e o termo “bonecas karajá” equivale “a função” – podendo ser para brincar, colecionar e comercializar, sendo o termo desde sempre intitulado por um *tori* antropólogo promovendo uma ressonância ao antropocentrismo. O termo boneca também pode excluir a estatutária representativa das figuras imaginárias, dos apitos (figuras sonoras) e a grande fauna.

A produção estética das *ritxòkòs* Karajá está imbricada na trama de relações da vida cotidiana e no tempo dilatado da produção, sem romantismo, e pode ser aceita como não assujeitamento. Ao dilatar o tempo ou “dilatar as capacidades do sensível” (Stiegler, 2007, p. 36), as ceramistas enfrentam contradições individuais e coletivas, embates e invasões territoriais, não obstante mantenham, com a produção oleira, a etnia Karajá, através de “camadas de acúmulos” (Stiegler, 2007) tanto temporais quanto identitárias – quando da criação de formas imediatistas para o consumo dos *tori*, enquanto revivem algumas produções mais complexas da figuração-*Iny*. Embora saibam que a hiperindustrialização trouxe o genocídio e a devastação do meio ambiente, e que, diariamente, há o risco do apagamento da técnica, dos espíritos, da água e da aldeia, por hora, a produção das *ritxòkòs* continua: na maestria do barro cozido entrelaçado ao mérito dos demais fazeres/vivências e tempo espiralar Karajá.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Sandra M. C. de la Torre Lacerda. **Bonecas Karajá: modelando inovações, transmitindo tradições**. 2007. 153 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais e Antropologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte; ROCHA, Bárbara Freire Ribeiro. Presença Karajó: biografias e biofilia em uma investigação sobre cultura material. **ACENO: Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, v. 8, n. 16, p. 293-306, 2021.

FARIAS, Joana Silva de. **Modelando parentes: sobre as redes de relações da ritxo[k]o entre os Karajá**. 2014. 168 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

FENELÓN COSTA, Maria Heloísa. **A arte e o artista na sociedade Karajá**. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1968.

FUNARTE. Fundação Nacional de Arte. Instituto Nacional de Artes Plásticas. (Catálogo). Coleção Museus Brasileiros, nº 4. Museu Paraense Emílio Goeldi. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu, 2018.

HOYUELOS, Alfredo. **A estética no pensamento e na obra pedagógica de Loris Malaguzzi**. São Paulo: Phorte, 2020.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). Sistema Eletrônico de Informação – SEI. Processo nº 01450.005542/2010-13: Processo de Registro – Bem Imaterial: Bonecas Karajá como patrimônio cultural brasileiro. Data de registro: 9 de abril de 2010. Brasília, DF, 25 de janeiro de 2012. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1190/bonecas-karaja-novo-patrimonio-cultural-brasileiro>. Acesso em: 10 jul. 2023.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. **Plataforma virtual com acervo relativo a povos indígenas, populações tradicionais e meio ambiente**. 2023. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/index.php/sobre>. Acesso em: 10 jul. 2023.

LEROI-GOURHAN, André. **Evolução e técnicas: o homem e a matéria**. Lisboa: Edições 70, 1984. (v. 1).

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MAUSS, Marcel, **Introducción a la Etnografía**. 2a ed. Madrid: Ediciones Istmo, 1974.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). Parecer nº 41/2011/CGIR/Dpi/Ipahan. Processo nº 01450.005542/2010-13, referente ao Registro do Ofício e dos Modos de Fazer as Bonecas Karajá. Brasília, DF, 25 de janeiro de 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1190/bonecas-karaja-novo-patrimonio-cultural-brasileiro>. Acesso em: 19 dez. 2022.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado**: imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PELBART, Peter Pál. Tempos de Deleuze. **Revista Limiar: Filosofia, Invenção e Arte**, v. 8, n. 15, p. 107-123, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/12567>. Acesso em: 20 set. 2023.

RIBEIRO, Berta G. **Dicionário do artesanato indígena**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

STIEGLER, Bernard. **Reflexões [não] contemporâneas**. Organização e tradução: Maria Beatriz Medeiros. Chapecó: Argos, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**, e outros ensaios de Antropologia. São Paulo: Ubu, 2017.

WHAN, Chang. **Ritxoko**: a voz visual das ceramistas Karajá. 2010. 205 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

NOTAS

- 1 O presente artigo faz referência ao Edital nº 10/2022 do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa – PQ/UEMG. Não se trata de uma práxis com as oleiras (Impedida pela pandemia Acovid-19) porém visa reconhecer e fazer circular a Pesquisa Etnográfica das/os Antropólogas/os [fortuna crítica].
- 2 Habitantes seculares das margens do Rio Araguaia nos estados de Goiás, Tocantins e Mato Grosso.
- 3 FENELÓN COSTA, 1968, p. 67.
- 4 “A linguagem modelada no barro e pintada sobre as figuras retrata esses traços diferenciais, destacando as semelhanças da organização familiar Karajá. Dessa maneira, quando a menina ganha a sua ‘família’ de bonecas, ela reforça [o] processo de reconhecimento da organização social de seu povo [e] o aprendizado do ambiente se processa antes mesmos do domínio completo da linguagem” (CAMPOS, 2007, p. 58).
- 5 No original: “Definiremos las técnicas como actos tradicionales, agrupados em función de um efecto mecânico, físico o químico, em cuanto que son conocidos como tales actos. Em ocasiones será difícil distinguir las técnicas de: 1) Las Artes y las Bellas Artes, pues la actividade estética es creadora con el mismo título que la actividade técnica. Em cuanto a las artes plásticas, especialmente, es imposible encontrar cualquier outra diferenciación que no sea la que proviene de la mentalidade del autor. 2) La eficacia religiosa: igualmente, toda la diferencia reside em la manera como el indigne concibe la eficacia. Será preciso, pues, saber dosificar las respectivas proporcionaes de la técnica y la eficacia mágica em la mente del indígena (ejemplo: las flechas envenenadas). El conjunto de las técnicas forma las industrias y los oficios. El conjunto de las técnicas, industriais y oficios forman el sistema técnico de una sociedade, que es consubstancial a la misma. Uma correcta observación de este sistema deberá respetar las diferentes proporcionaes existentes entre estos sectores.”
- 6 Disponível em: <http://prodoclin.museudoindio.gov.br/index.php/etnias/karaja>. Acesso em: 10 set. 2023.
- 7 “NOMES VULGARES POR UNIDADES DA FEDERAÇÃO: no Acre, itaubarana-da-capoeira; no Amazonas, pau-rosa, pau-de-rosas e roxinha; no Distrito Federal, resedá-brasileiro; em Goiás e em Tocantins, capitão-do-mato, cega-machado e nó-de-porco; em Mato Grosso, aricá e cegamachado”. Disponível em: <https://www.embrapa.br/busca-de-publicacoes/-/publicacao/1140049/pau-de-rosas-physocalymma-scaberrimum>. Acesso em: 30 jun. 2023.

Do problema do espaço à crítica da representação: aproximações entre Carl Einstein e Antonin Artaud

From the Problem of Space to Criticism of Representation: Approaches Between Carl Einstein and Antonin Artaud

Del problema del espacio a la crítica de la representación: acercamientos entre Carl Einstein y Antonin Artaud

Cássio Guilherme Barbieri¹

Universidade Federal do Paraná

E-mail: cassiobarbieri@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7209-3475>

RESUMO

Ao traçar uma constelação entre as obras de Carl Einstein e Antonin Artaud, este trabalho pretende compreender a crítica à vinculação entre espaço e representação na cultura ocidental. Partindo dos textos einsteinianos sobre o cubismo e a escultura africana e das reflexões de Artaud acerca do Teatro da Crueldade e da cultura indígena tarahumara, buscamos reconstituir, em ambas as obras, uma reflexão que, ao acercar-se do problema do espaço na cultura ocidental, constitui uma problematização crítica à representação como paradigma estruturador do saber e da experiência sensorial e cultural das sociedades europeias. Esse desdobramento lhes permitiu pensar novas formas de representação da vida e do mundo, em seu dinamismo, profundidade e complexidade, negligenciadas pela frontalidade e pictoricidade que caracterizam a representação.

Palavras-chave: *Carl Einstein; Antonin Artaud; espaço; representação.*

BARBIERI, Cássio Guilherme. Do problema do espaço à crítica da representação: aproximações entre Carl Einstein e Antonin Artaud.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48040>>

ABSTRACT

Tracing a constellation between the works of Carl Einstein and Antonin Artaud, this work aims to understand the criticism of the link between space and representation in Western culture. Starting from Einstein's texts on cubism and african sculpture and Artaud's reflections on the Theater of Cruelty and tarahumara's indigenous culture, we seek to reconstitute, in both works, a reflection that, when approaching the problem of space in Western culture, constitutes a critical problematization of representation as a structuring paradigm of knowledge and sensorial and cultural experience in European societies. This development allowed them to think about new ways of representing life and the world, in their dynamism, depth and complexity, neglected by the frontality and pictoriality that characterize representation.

Keywords: *Carl Einstein; Antonin Artaud; space; representation.*

RESUMEN

Trazando una constelación entre las obras de Carl Einstein y Antonin Artaud, este artículo pretende comprender la crítica al vínculo entre espacio y representación en la cultura occidental. A partir de los textos de Einstein sobre el cubismo y la escultura africana y las reflexiones de Artaud sobre el Teatro de la Crueldad y la cultura indígena tarahumara, buscamos reconstituir, en ambas obras, una reflexión que, al abordar el problema del espacio en la cultura occidental, constituye una problematización crítica de la representación como paradigma estructurante del conocimiento y de la experiencia sensorial y cultural en las sociedades europeas. Este desarrollo les permitió pensar en nuevas formas de representar la vida y el mundo, en su dinamismo, profundidad y complejidad, negligenciadas por la frontalidad y pictorialidad que caracterizan la representación.

Palabras clave: *Carl Einstein; Antonin Artaud; espacio; representación.*

Artigo recebido em: 11/09/2023
Artigo aprovado em: 22/01/2024

Introdução: a estética moderna e a interdição dos sentidos

Em 1936, Walter Benjamin arrematava seu ensaio "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica" com um duplo movimento em torno da questão estética: por um lado, alertava, a partir dos devaneios futuristas, para uma estetização da política cuja culminância era a guerra, convertida

BARBIERI, Cássio Guilherme. *Do problema do espaço à crítica da representação: aproximações entre Carl Einstein e Antonin Artaud.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48040>>

em fenômeno passível de apreciação estética.² Essa apreciação estética da guerra era para Benjamin o ponto de culminância da própria constituição idealista da estética moderna enquanto apreciação pura da arte, “a forma mais perfeita do [ideal da] *art pour l’art*” (Benjamin, 1994, p. 196). Por outro lado, reivindicava, como resposta, uma “politização da arte” e da própria estética (Benjamin, 1994, p. 196).

Em seu comentário ao referido ensaio benjaminiano, Susan Buck-Morss (1996) confessa seu assombro diante da formulação proposta nos últimos parágrafos do texto. Segundo a filósofa, neles Benjamin afirma “que a alienação sensorial encontra-se na origem da estetização da política, a qual o fascismo não cria, mas apenas ‘manipula’”; portanto, conclui, “parte-se do princípio de que a alienação e política estetizada, enquanto condições sensuais da modernidade sobrevivem para além do fascismo – assim como o gozo obtido com a visão da nossa própria destruição” (Buck-Morss, 1996, p. 12).

O gozo estético diante da guerra não é, portanto, um problema próprio do fascismo, mas um problema proveniente da estética moderna, das condições sensuais que ela produz como saber, enquanto discurso disciplinar e disciplinador da experiência sensível. Por isso, Buck-Morss (1996) compreende a tarefa de politização da arte e da estética, reivindicado por Benjamin, não apenas como uma tentativa de questionar os efeitos políticos da conformação sensível do homem moderno pela estética, mas como um esforço de transformação da nossa sensibilidade, do estatuto da sensibilidade na estrutura dos saberes e de nossa própria experiência sensível. Segundo a filósofa, o esforço solicitado por Benjamin consiste em “desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo, restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da autopreservação da humanidade” (Buck-Morss, 1996, p. 12).

Politizar a estética, portanto, consistia, primeiramente, em questionar sua alienação do aparato sensorial do corpo, sua cisão em relação à sensibilidade, e implicava reestabelecer sua compreensão como relação dos sentidos com o mundo, afastando-se da apreciação metafísica, ou idealista do objeto. Nesse sentido, Bock-Morss nos lembra a origem etimológica do termo estética, proveniente da palavra grega *aistitikos*, que designava “aquilo que é ‘perceptivo através do tato’

BARBIERI, Cássio Guilherme. Do problema do espaço à crítica da representação: aproximações entre Carl Einstein e Antonin Artaud.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48040>>

(*perceptive by feeling*); ou seja, “a experiência sensorial da percepção” (Buck-Morss, 1996, p. 13). Portanto, originalmente a estética não diz respeito à apreciação artística, mas à própria relação corpórea, sensorial com a realidade, com a materialidade do mundo (Buck-Morss, 1996, p. 13-14).

Desse modo, se a estética se vincula à sensibilidade sensorial, e conseqüentemente aos terminais dos sentidos, ao “aparato sensorial”, ela diz respeito fundamentalmente ao corpo, ao seu limiar entre o interior e o exterior, conforme afirma Buck-Morss:

Este aparato físico-cognitivo, com seus sensores não fungíveis e qualitativamente autônomos, é o “terreno frontal” (*out front*) da mente, encontrando o mundo prelinquisticamente, portanto anteriormente não apenas à lógica mas também à significação (*meaning*). É óbvio que todos os sentidos podem ser aculturados – é esta a razão para o interesse filosófico pela “estética” na era moderna. Mas não importa o quanto estritamente os sentidos sejam treinados (enquanto, sensibilidade moral, refinamento do “gosto” (*taste*), sensibilidade a normas culturais de beleza), tudo isso se dá a posteriori. Os sentidos mantêm um traço não civilizado e não civilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural. Isto é devido ao seu propósito imediato ser o de servir às necessidades instintivas [...] estas permanecem parte do aparato biológico, indispensável à autopreservação tanto do indivíduo como do grupo social (Buck-Morss, 1996, p. 14).

É precisamente esta vinculação ao corpo, à irracionalidade, ao imediatismo biológico da autoproteção, que garantiu na tradição filosófica ocidental uma desconfiança acerca da estética, enquanto questão sensorial (Buck-Morss, 1996, p. 14). Dessa forma, é essa suspeita em relação ao aparato sensível que está no cerne da inversão e do deslocamento que caracterizam a estética moderna, tanto como campo do saber, quanto como treinamento dos sentidos (Buck-Morss, 1996, p. 14-15). Portanto, na origem da estética moderna encontramos sua cisão em relação à sensibilidade, à dimensão sensorial corpórea, e sua aproximação do campo artístico e cultural, sua conversão em problema moral e, conseqüentemente, sua formulação enquanto juízo, prescrição, educação, aculturação, adestramento e controle dos próprios sentidos. A estética converteu-se, desse modo, em “uma espécie de válvula de segurança para os impulsos irracionais” (Jameson, 1990, p. 232 *apud* Buck-Morss, 1996, p. 15).

Tudo isso é compreensível, afinal de contas, diante do mito moderno do controle e do conhecimento total do mundo pelo homem (Buck-Morss, 1996, p. 15), a autonomia dos sentidos, esse traço irracional e incivilizável do aparato sensorial, soa como uma grande ameaça. Na modernidade, essa ameaça ao domínio racional do mundo pelo homem foi neutralizada por dois subterfúgios:

cindindo os sentidos sensoriais em relação ao *logos*, daí a necessidade de controlá-los, adestrá-los para evitar seus perigos irracionais; ou então os convertendo em meros órgãos de registro reflexivos e passivos, cuja continuidade transparente em relação ao mundo exterior garantia, em última instância, a correspondência entre o conhecimento racionalmente formulado e a exterioridade à qual se dirigia.

A estética moderna, portanto, não diz respeito somente à arte, mas à educação, ao controle sensorial e instintivo e, em última instância, à garantia de uma correspondência pressuposta entre o conhecimento racional e o mundo exterior, cuja mediação e segurança passa pelo aparato sensorial, supostamente estável, não distorcível, capaz de captar uma exterioridade que se supõe plenamente racionalizável.

Einstein e Artaud como críticos à contaminação da cultura pela estética

Alguns anos antes do alerta de Benjamin aos riscos da estetização da política e à necessidade de politizar a estética, seu conterrâneo, o crítico e historiador da arte Carl Einstein abria seu ensaio “Aforismos metódicos”, sua primeira contribuição à revista *Documents* em 1929, com a seguinte afirmação: “a história da arte é a luta de todas as experiências ópticas, espaços inventados e figurações” (Einstein, 2019a, p. 21). Não era apenas uma provocação ao evolucionismo predominante na historiografia da arte, na teoria e na crítica estética (Didi-Huberman, 2015, p. 189), mas consistia em um questionamento de pressupostos fundamentais à estética e ao conjunto disciplinar de saberes que a engendravam. Einstein (2019a) tensionava a estabilidade das experiências visuais, espaciais e figurativas, a estabilidade dos próprios sentidos e, conseqüentemente, o pressuposto de uma correspondência entre o mundo exterior e o aparato sensorial marcada pela permanência. Segundo ele, mesmo diante dos processos de secularização, tradicionalmente a

[...] visão foi identificada com os objetos rígidos que na maior parte das vezes são seu conteúdo. Esses objetos, que eram expressos por palavras invariáveis, foram tornados a-funcionais: construíam-se assim um contraste entre o pretense tempo funcional, preenchido por processos psicológicos, e um espaço rígido, exterior ao tempo e ao psicológico. [...] Para transformar o espaço numa função móvel psicológica, foi preciso primeiro eliminar os objetos rígidos, receptáculos das convenções: devia-se então contestar a própria visão (Einstein, 2019a, p. 21).

Desse modo, o historiador reconhecia na identidade entre visão e objeto uma neutralização da visão, enquanto sentido passível de distorção, pela objetivação e uma destemporalização do espaço reconhecido, sob o “signo da duração”, como “base rígida da existência” (Einstein, 2019a, p. 21). Essa vinculação da visão e do objeto/espaço à duração, à rigidez atemporal da permanência, implicou a arte, a figuração na eternidade, em suma, na “representação dos mortos” (Einstein, 2019a, p. 22). Aliás, a própria representação, como pressuposto da correspondência estática entre visão e espaço, se converterá, como veremos adiante, em signo de morte, de cisão em relação à vida e ao mundo.

Diante da radicalidade destes questionamentos não surpreende a constatação de um misto de estranhamento, esquecimento e interdição que se impôs à obra de Einstein até as últimas décadas do século XX. Segundo Georges Didi-Huberman – cuja riqueza e reconhecimento intelectual deriva em grande medida da transgressão desses interditos e do questionamento dos esquecimentos disciplinares que atravessam a teoria e a história da arte –, a censura ao trabalho de Einstein vincula-se, por um lado, a sua complexidade e exigência teórica, tributária das discussões e conceitos em voga no mundo germânico nas primeiras décadas do século XX e incompatível com as categorizações e simplificações impostas pelo modelo acadêmico anglo-saxão, predominante no período pós-guerra, por meio da iconologia e da sociologia da arte (Didi-Huberman, 2015, p. 183-185). Por outro lado, vincula-se à dupla transgressão disciplinar que sua obra instaura: o questionamento do caráter evolucionista e teleológico da disciplina historiográfica, com seu modelo temporal correlato, e da definição estética do objeto artístico; e o esvaziamento das fronteiras disciplinares ou mesmo dos limites entre o objeto e a prática artística e o discurso do saber sobre eles (Didi-Huberman, 2015, p. 187-191).

Em meados dos anos 1930, paralelamente à atividade intelectual de Benjamin e Einstein, Antonin Artaud escrevia os ensaios que viriam a compor a coletânea *O teatro e seu duplo*. No breve prefácio da obra, “O teatro e a cultura”, Artaud situa no cerne da crise, que identifica na Europa do período entreguerras, uma cisão entre vida e cultura, sintomatizada na contradição entre a decadência da vida e a preocupação crescente com a cultura: “há um estranho paralelismo entre esse esborramento generalizado da vida que está na base da desmoralização atual e a preocupação com uma cultura que nunca coincidiu com a vida e que é feita para reger a vida” (Artaud, 1999, p. 1).

A passagem explicita os dois pontos fundamentais da discussão proposta por Artaud na obra e, de modo geral, ao longo dos anos 1930. Primeiramente, sua crítica à concepção de cultura ocidental, europeia, que contrapõe vida e cultura, deriva da identidade que se estabelece, sobretudo na modernidade, entre arte e cultura, conforme afirma, um pouco adiante: “o que nos fez perder a cultura foi nossa ideia ocidental da arte e o proveito que tiramos dela (Artaud, 1999, p. 5). Essa identidade é na verdade efeito da definição estética de arte, que separa a arte, enquanto idealização, do mundo, e que neutraliza seus vínculos com o sistema sensorial, com o corpo de modo geral.

Desse modo, observa-se uma consonância entre a análise benjaminiana sobre os riscos da estética moderna e o diagnóstico traçado por Artaud acerca da debilitação da vida diante de sua cisão em relação à cultura, pela identificação desta com a concepção estética de arte. Segundo ele, a “verdadeira cultura age por sua exaltação e sua força, e o ideal europeu da arte visa lançar o espírito numa atitude separada da força e que assiste à sua exaltação. É uma ideia preguiçosa, inútil, e que, a curto prazo, engendra a morte” (Artaud, 1999, p. 5). Portanto, a exaltação estética da guerra encontra sua possibilidade nessa cultura que, ao identificar-se com a concepção estética de arte, separa-se da vida, e estabelece diante da força uma atitude de exaltação passiva.

Nesse ponto, defrontamo-nos com o segundo aspecto da discussão artaudiana sobre a cultura: a cultura como forma de reger a vida, as forças vivas. Contudo, é preciso atentarmos para sua definição de “vida”. Artaud não compreende a vida como um fato biológico exterior constatável por nós, como “simples órgãos de registro”, “não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam” (Artaud, 1999, p. 8). Não chega a ser, portanto, uma definição precisa e formal de vida, mas sua compreensão em termos de forças e de dinamismo, algo que as formas jamais encerram, mas sobre o qual elas se exercem. É nesse sentido que Artaud afirma toda verdadeira cultura como uma forma de refinada compreensão e exercício da vida (Artaud, 1999, p. 4). Daí seu interesse pelo totemismo e pelo teatro antigo e oriental. Em todos esses casos, Artaud identifica uma ideia de cultura que reconhece as sombras, os limites da linguagem e dos sentidos, aquilo que os ultrapassa e ao mesmo tempo seu caráter criador, sua necessidade de se impor sobre essas forças incertas e dinâmicas, de criar formas, de atribuir ao mundo sentidos, sem, no entanto, petrificá-los como a própria realidade do mundo (Artaud, 1999, p. 7).

Diante disso, observa-se que tanto Einstein quanto Artaud advogam, através da crítica à contaminação das concepções de arte e cultura pela estética moderna, que a neutralização dos sentidos sensoriais, seu apagamento por meio de seu adestramento (educação estética) e/ou de uma pretensa correspondência objetiva entre o homem e o mundo exterior/objeto, acaba por converter o mundo em uma imagem petrificada, estável, correspondente à própria projeção que a cultura ocidental, em seu desejo de dominação, criou sobre ele. É isso que Einstein critica quando indica a conversão do espaço como “base rígida” da existência, e que Artaud condena em sua definição da “ideia petrificada de uma cultura [e de um teatro] sem sombras, em que, para qualquer lado que se volte, nosso espírito só encontra o vazio, ao passo que o espaço está cheio” (Artaud, 1999, p. 7).

É provável que Einstein e Artaud tenham se conhecido, afinal ambos frequentavam os círculos intelectuais e artísticos vanguardistas parisienses entre os anos 1920 e 1930. Artaud fez parte do movimento surrealista até 1926, quando foi expulso por sua recusa à adesão ao Partido Comunista Francês. Entre os surrealistas tomou contato, entre outros, com Georges Bataille, que viria a criar a revista *Documents*, três anos mais tarde, em parceria com Einstein. Outro ponto de contato entre ambos foi Daniel-Henry Kahnweiler, comerciante e crítico de arte alemão radicado em Paris, que manteve uma estreita relação com os cubistas e com Einstein, como demonstra sua intensa correspondência, e que foi responsável pela publicação da primeira obra de poemas de Artaud, *Tric Trac du Ciel*, em 1923.³ Em uma carta de 1 de dezembro de 1926, por exemplo, Kahnweiler reportava a Einstein a ruptura de Artaud com os surrealistas (*apud* Kiefer; Meffre, 2020, p. 411).

Um terceiro possível mediador entre ambos foi o psicanalista René Allendy. Einstein estabeleceu “relações intensas e duradouras” com Allendy (Meffre, 2011, p. 23), participando de seu *Groupe d'études philosophiques pour l'examen des tendances nouvelles*, na Sorbonne, onde ministrou conferências, conforme indica sua correspondência (*apud* Kiefer; Meffre, 2020, p. 213). Artaud, por sua vez, foi paciente de Allendy em meados dos anos 1920 e estabeleceu com o psicanalista uma profunda amizade e uma troca intelectual recorrente.⁴

Desse modo, inseridos em círculos intelectuais muito próximos, compreende-se melhor as aproximações entre suas obras – o que não significa uma filiação teórica ou artística comum – e pode-se mesmo entrever uma maior amplitude da problemática esboçada neste ensaio. De todo modo, a aproximação proposta neste trabalho restringe-se ao problema da experiência do espaço e seus desdobramentos mais imediatos em suas respectivas obras.

Nossa hipótese é que essa crítica aos efeitos da estética sobre a arte e os modos de percepção, comum a Einstein e Artaud, encontra uma centralidade em sua problematização da ideia de espaço e da discussão em torno da relação entre espaço e percepção. Nesse sentido, cada um tomou seu próprio caminho. Einstein partiu das problematizações do espaço pelos cubistas, deslocando-se para a problematização do espaço na escultura africana, para colocar em questão o papel dos sentidos na constituição da experiência e o caráter libertário de uma percepção múltipla do espaço. Artaud, em contrapartida, problematizará o espaço a partir de seu questionamento da concepção de palco e cena no teatro moderno, deslocando-se desse questionamento para a discussão das relações entre teatro e ritual nas sociedades tradicionais, para a seu modo colocar em questão, e mesmo propor uma reformulação, dos modos de percepção ocidentais. Nosso desafio, dentro dos limites deste ensaio, é percorrer e desdobrar essa possibilidade de aproximação através dos textos de Einstein sobre o cubismo e a escultura africana e dos trabalhos de Artaud sobre o Teatro da Crueldade, o teatro oriental e sua viagem ao México.

Um processo artístico atual cria sua história: da pintura cubista à escultura africana, do Teatro da Crueldade ao teatro balinês e aos rituais tarahumaras

As primeiras visitas de Einstein a Paris, onde se estabeleceria definitivamente em 1928, ocorreram entre 1905 e 1907. Na capital francesa, entrou em contato com as vanguardas e constituiu amizades, sobretudo entre os artistas cubistas. Fascinado pela proposta artística e pelos desdobramentos teóricos da problematização cubista, dedicou-se à experimentação literária, da qual derivou seu “antirromance” *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* [*Bebuquin ou os diletantes do milagre*], publicado em 1912, considerado como protótipo de uma “prosa cubista” e, posteriormente, um texto precursor pelos dadaístas (Meffre, 2011, p. 8-9).

O interesse artístico e teórico pelo cubismo permaneceu fundamental ao longo de toda a obra de Einstein. Talvez seja possível tomá-lo como definidor de seu percurso intelectual. Antes de entrar em contato com o cubismo, Einstein havia frequentado diversos cursos na Universidade de Berlim, aproximando-se da corrente germânica da história da arte – Heirich Wolfflin, Aloïs Riegl, Ulrich von Wilamowitz, George Simmel, Kurt Breysing, Konrad Fiedler etc. (Conduru, 2011, p. 292). Desse modo, formulou a problemática fundamental lançada pelo cubismo, não apenas em termos artísticos, mas teóricos e historiográficos, conforme indicava em “Notas sobre o cubismo”, publicado em 1929 na revista *Documents*:

A questão principal era representar o volume como fenômeno plano e ao mesmo tempo indicar a riqueza dos movimentos plásticos.

Do ponto de vista biológico, volume e profundidade constituem a sensação mais forte e mais primária. É no espaço que projetamos nossas ações e nossa energia; sem ele, a existência dos objetos parece impossível. A tarefa consiste em comprimir essas experiências espaciais de maneira que elas sejam renováveis e concentradas numa unidade plana menos complexa que nosso corpo (Einstein, 2019a, p. 73-74).

Embora partira dos pintores cubistas, o questionamento da representação do “volume como fenômeno plano” não consistia num problema estritamente pictórico, mas uma questão que tocava fundamentalmente na relação entre o sujeito, o espaço e o objeto, mais precisamente na experiência e na percepção da própria exterioridade. Einstein atentara à amplitude dessa problematização logo nos primeiros anos de contato com o cubismo.

Sua primeira grande obra crítica, *Negerplastik*, publicada em 1915, desdobrava o problema cubista da representação do espaço e do volume a partir da exploração dos distintos modos de apreensão do espaço pelas formas, possibilitados pela “descoberta” europeia da escultura africana. Einstein assinalou precisamente a origem vanguardista do interesse europeu pela arte africana que, a partir de então, afluía para a Europa desde o mundo colonial:

Certos problemas que se colocam para a arte moderna provocaram abordagem mais escrupulosa da arte dos povos africanos. Como sempre, aí também, um processo artístico atual criou sua história: em seu centro elevou-se a arte africana. O que antes parecia desprovido de sentido encontrou sua significação nos mais recentes esforços dos artistas plásticos. Descobriu-se que, raramente, salvo na arte negra, haviam sido postos com tanta clareza problemas precisos de espaço e havia sido formulada uma maneira própria de criação artística (Einstein, 2011, p. 30-31).

É preciso esclarecer o sentido desta formulação de Einstein. Segundo Didi-Huberman, esse movimento anacrônico e dialético pelo qual um objeto histórico e artístico – no caso, a escultura africana – constitui-se em função de um presente (um “Agora”, no sentido do *jetztzeit* benjaminiano) – os problemas do espaço e do volume propostos pelo cubismo – demarcava a própria natureza do conhecimento histórico, teórico e artístico einsteiniano (Didi-Huberman, 2015, p. 203-205).

Desse modo, o interesse central de *Negerplastik* não era uma abordagem efetivamente historiográfica da escultura africana; a própria carência de informações precisas sobre as obras reproduzidas fotograficamente no livro, a escassez de pesquisas sobre as culturas africanas e de recursos teóricos para sua compreensão e a contaminação destes pelos pressupostos evolucionistas e funcionalistas inviabilizavam qualquer tentativa nesse sentido (Didi-Huberman, 2015, p. 201-202).⁵ Por conseguinte, Einstein se propôs partir da análise das esculturas enquanto “criações” formais, buscando observar “se das características formais das esculturas resulta uma representação geral da forma análoga àquela que se tem habitualmente das formas artísticas” (Einstein, 2011, p. 33). Em suma, ele convida seu leitor-observador a se abster de suas reflexões e ideias prévias, das explicações cômodas, e “ater-se à visão” e suas “leis específicas”, considerando as esculturas sob uma “análise das formas”, uma vez que, “como objetos particulares, valem mais para a compreensão, já que, como formas, exprimem tanto os modos de ver quanto as leis da visão, impondo justamente um saber que permanece dentro da esfera do dado imediato” (Einstein, 2011, p. 34).

Dessa ênfase na expressão de “modos de ver” e “leis da visão”, Einstein formulou, por um lado, a distinção radical na percepção e representação do espaço entre a escultura africana e a escultura europeia, e, por outro lado, a transformação profunda na compreensão do espaço e do volume proposta pelo cubismo diante da tradição ocidental.

Embora a abordagem de *Negerplastik* não deixe de soar como um condicionamento da arte africana ao interesse e ao reconhecimento europeu, o movimento que ela denota instaurou, conforme observou Didi-Huberman, uma possibilidade do artista europeu repensar a si mesmo, a sua história e sua arte, possibilidade essa que tensiona a compreensão da relação entre o cubismo e a escultura africana em termos de primitivismo (Didi-Huberman, 2015, p. 205).

BARBIERI, Cássio Guilherme. Do problema do espaço à crítica da representação: aproximações entre Carl Einstein e Antonin Artaud.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48040>>

Podemos identificar um movimento análogo na obra de Artaud. Em *O teatro e seu duplo* e nos textos produzidos em torno de sua viagem ao México e de sua experiência junto aos Tarahumaras, observamos uma dialética semelhante, pela qual o encontro com a cultura e a arte do “outro” – o teatro balinês e os rituais tarahumaras – e sua constituição como objeto de interesse ocorre em função deste Agora (o *jetztzeit* benjaminiano), que é sua proposta de um Teatro da Crueldade e, antes dele, o Surrealismo. Do mesmo modo, esse encontro, a despeito dos equívocos e negligências etnológicas, possibilitou a Artaud repensar a cultura e a arte europeias.

Por meio de seu Teatro da Crueldade, Artaud propôs um abalo sensível. Segundo ele, a linguagem múltipla e dinâmica do espaço, que deveria constituir a cena, visava “agir sobre a sensibilidade” em sua totalidade, colocando-a “num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada, é esse o objetivo da magia e dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo” (Artaud, 1999, p. 104). Essa passagem é duplamente esclarecedora, pois evidencia tanto o desejo de reconfigurar a sensibilidade, liberando-a de certa ordem hierárquica dos sentidos – é esse o intuito profundo de sua proposta de “transformação física e espiritual do homem” ocidental (Quilici, 2004, p. 22) e, de certa forma, é esse um significado possível de sua formulação de um “corpo sem órgãos” –, quanto a origem “primitiva” desse teatro nos rituais mágicos das culturas não europeias.

A proposta de um Teatro da Crueldade foi marcadamente influenciada pelo fascínio de Artaud pelo Teatro de Bali, com o qual tomou contato em Paris durante a Exposição Universal de 1930. Aos seus olhos, o espetáculo balinês contrastava com o teatro psicológico predominante na Europa, oferecia um conjunto dinâmico de linguagens não submetido à autoridade exterior do texto, tinha “traços de dança, canto, pantomima, música” e recolocava o “teatro em seu plano de criação autônoma e pura, sob o ângulo da alucinação e do medo” (Artaud, 1999, p. 55). Compreendia nesse teatro uma fonte de grande perturbação sensível e metafísica, na medida em que o definia como uma espécie de mimese metafísica da desordem natural, do caos que perturba e circunda o espírito e sobre o qual este se produz:

De repente nos vemos em plena luta metafísica e o lado endurecido do corpo em transe, retesado pelo refluxo das forças cósmicas que o assediam, é admiravelmente traduzido por essa dança frenética e ao mesmo tempo cheia de rigidez e ângulos em que se pode sentir repentinamente que começa a queda livre do espírito (Artaud, 1999, p. 69).

Anos mais tarde, diante suas experiências junto aos Tarahumaras, no México, Artaud experimentou sensações semelhantes ao participar do ritual do Peyotl: “eu não renunciei nenhum pouco a essas perigosas dissociações que o Peyotl aparentemente provoca [...] não havia vencido com força mental aquela invencível hostilidade orgânica” (Artaud, 2020, p. 49). De certa forma, aqui também “um processo artístico atual criou sua história”, para usar os termos de Einstein, pois Artaud reconhece claramente, logo no início de sua viagem, o intuito de seu deslocamento ao “outro”: “se trata, em suma, de ressuscitar a velha ideia sagrada, a grande ideia do panteísmo pagão, sob uma forma, que, dessa vez, já não será religiosa, mas científica. O verdadeiro panteísmo não é um sistema filosófico, mas um meio de investigação dinâmica do universo” (Artaud, 1984, p. 178, tradução nossa)⁶.

Essa forma secularizada de interpretação do mundo sob um princípio dinâmico ressoa a ideia metafísica que perpassa grande parte da obra artaudiana, sobretudo nos anos 1930: a concepção de crueldade. Em carta a Jean Poulhan, enviada em 13 de setembro de 1932, pouco depois da publicação de seu manifesto sobre o Teatro da Crueldade, Artaud buscava esclarecer sua compreensão e emprego do termo: “Não se trata de sadismo, nem de sangue, pelo menos não de modo exclusivo”, mas de “rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta”, em suma, de consciência e clareza (Artaud, 1999, p. 117-118).

Camile Dumoulié (2010), em sua análise do emprego e do desenvolvimento da concepção de crueldade na obra de Artaud, esclareceu a natureza metafísica do conceito. Segundo ele,

ela nasce do dilaceramento entre a força vital e as formas do vivo. Entre a pulsão que nos atravessa e o corpo que temos que construir. O homem existe entre duas coações que o matam e o fazem viver ao mesmo tempo. De um lado, é a violência da vida que jorra como um jato de sangue, como a peste à qual Artaud compara a energia do teatro [...]. De um outro lado, é a máquina coercitiva, porém, formadora dos princípios masculino/feminino, das diferenças, eu/o outro, dos signos que se inscrevem no corpo, ou das categorias que estruturam o espírito e a sensibilidade (Dumoulié, 2010, p. 65).

Portanto, há um duplo emprego do termo crueldade em Artaud. Ele designa a pulsão, a dinâmica conflitiva permanente, ou seja, a dissociação das forças que constituem o mundo e o próprio homem, enquanto matéria viva, e, conseqüentemente, o caos, a guerra perpétua como ordem original da criação. Mas o termo também designa, como num segundo momento da criação,

o esforço cruel, a violência que impõe a essas forças uma forma, que as convertem em unidades, em formas vivas, sobre as quais se exerce a crueldade simbólica da cultura; “vida é para o homem crueldade, pois ela é uma modelagem infinita da força do vivo” (Dumoulié, 2010, p. 66).

É esse o sentido fundamental da fragmentação, da multiplicidade simultânea, das correspondências diversas e dos agrupamentos momentâneos que a cena, como construção poética do espaço, deveria efetuar na proposta teatral de Artaud. Assim, afirma Dumoulié,

o teatro reencontra um tempo originário, isto é, o tempo sagrado quando as coisas se separam violentamente e se reúnem na crueldade. Ele está em um ponto de junção entre a violência pura da vida [...] e a potência dos princípios que cortam, retalham, ordenam o caos do vivo (Dumoulié, 2010, p. 68-69).

Dessa compreensão deriva a íntima relação que o teatro mantém com o sagrado, com os rituais mágicos, e que Artaud reivindicava, e em função da qual constituía-os como objetos de seu interesse artístico.

A superação do predomínio da picturalidade e do texto na arte europeia: a tridimensionalidade da forma e a encenação como renovação da experiência do espaço em Einstein e Artaud

Segundo Einstein, tradicionalmente, sobretudo a partir do Renascimento, a escultura europeia foi “fortemente tecida de sucedâneos pictóricos”, cujo efeito foi precisamente fazer “desaparecer a plasticidade”, ou seja, a redução da tridimensionalidade do espaço e do volume à picturalidade do plano (Einstein, 2011, p. 35). Esse predomínio do pictórico sobre o plástico encontra-se muito claramente formulado na ideia de frontalidade. Esta

deve ser considerada apreensão pictórica do volume, porque aí a tridimensionalidade está concentrada em alguns planos que reduzem o volume; enfatizam-se, assim, as partes mais próximas do espectador, ordenando-as na superfície, considerando que as partes posteriores são modulações acessórias da superfície anterior, que é enfraquecida em sua dinâmica (Einstein, 2011, p. 35).

A frontalidade, portanto, escamoteia o volume e a tridimensionalidade ao ordenar a distribuição do espaço em função de um plano predominante, aquele que se dispõe à frente e que afirma, a partir dessa hierarquização do próprio espaço, aquilo que se deseja transmitir e que é efetivamente importante, e os planos secundários, que podem ser negligenciados na apreensão da obra.

Do mesmo modo, Einstein reconhecia na perspectiva outra experiência pictórica do espaço prejudicial à “visão plástica”, conforme se evidencia no esboroamento dos limites entre a “escultura livre e o relevo”, observável desde o Renascimento (Einstein, 2011, p. 35).

O predomínio da apreensão pictórica do espaço, através da frontalidade e da perspectiva, articulava-se intimamente ao predomínio da subjetividade individual na arte ocidental, especialmente a partir do Barroco, conforme afirmava Einstein:

A carga emocional abolia a tridimensionalidade; a escritura pessoal a dominava. Essa história da forma esteve necessariamente ligada a um devir psíquico. As convenções artísticas passavam por paradoxos: o arranjo consistia em ter um criador no ápice de sua afetividade diante de um espectador no auge da emoção; a dinâmica dos processos individuais dominava; estes ditavam lei e se fixavam com particular insistência (Einstein, 2011, p. 36).

O predomínio de tendências psicológicas na arte europeia, particularmente na escultura, explica-se não apenas pelo advento da figura moderna do autor, mas pelo predomínio de uma lógica dialógica, na qual o espaço e o volume ordenam-se picturalmente em função de um espectador, ao qual se dirige uma mensagem. A frontalidade é, destarte, um modo de ordenação pictórica do volume e do espaço em virtude da perspectiva virtual esperada do espectador. Por isso Einstein chega a afirmar que “o espectador foi integrado à escultura” europeia como uma de suas funções (Einstein, 2011, p. 37).

Em contrapartida, a escultura africana apresenta grande autonomia e distância em relação ao escultor e ao espectador, pois é “antes de tudo determinada pela religião” (Einstein, 2011, p. 39). Consequentemente, a religião fixa previamente a forma e o sentido. Desse modo, nem o escultor possui liberdade criativa, uma vez que a obra é definida pelo cânone religioso que garante sua eficácia mágica, nem o espectador exerce qualquer função em relação à obra, dado que ela se dirige aos deuses e visa sua função religiosa. Conforme depreende-se da afirmação de Einstein:

a visão é predeterminada pela religião e reforçada pelos cânones religiosos. Essa determinação do olhar produz um estilo que não é submetido à arbitrariedade do indivíduo. Muito pelo contrário, esse estilo é fixado por cânones, e apenas as reviravoltas de ordem religiosa podem modificá-los (Einstein, 2011, p. 41).

Portanto, essa exclusão da função do espectador e de toda carga subjetiva da obra implica uma outra forma de apreensão do espaço pela obra, pois a recusa a essa relação individual enseja a renúncia à frontalidade e à perspectiva como recursos de representação do espaço derivados dessa origem psicológica e pictórica. Desse modo, Einstein define a concepção e a experiência do espaço proveniente da escultura africana a partir da compreensão do volume como forma, não como massa – como se supõe na plástica pictórica europeia –, uma vez que a forma implica a tridimensionalidade. Consequentemente, os “elementos situados nas três dimensões precisam ser representados de modo simultâneo, quer dizer, o espaço dispersivo tem que estar integrado num só campo visual (Einstein, 2011, p. 46).

Essa experiência tridimensional do espaço consiste em oferecer por meio da forma a simultaneidade e diversidade dos movimentos visuais em uma unidade, numa totalidade fechada em si. Essa totalização do movimento por meio da forma constitui, segundo Einstein, um modo de absorção do tempo, na medida em que este é compreendido em termos de movimento – não linear –, e que o movimento é fixado pela forma (Einstein, 2011, p. 43-44).

Aparentemente, aos olhos de Einstein, foi precisamente enquanto forma de apreensão do espaço em sua diversidade, simultaneidade e tridimensionalidade que a vanguarda cubista se aproximou da escultura africana como resposta possível ao problema da representação do volume e da diversidade dos movimentos plásticos no plano pictórico. Essa resposta desdobra-se, em seus textos sobre o cubismo, em dois movimentos: por um lado, um movimento de desconstrução, de abalo de uma visualidade do espaço consolidada na tradição ocidental; por outro lado, o esforço de reunião, na totalidade fechada da obra, da simultaneidade e diversidade do próprio espaço.

Essa desconstrução se aplica contra o princípio de uma realidade exterior estável, de objetos, precedente a qualquer experiência sensorial. Dessa forma, trata-se primeiramente da constatação de uma “cisão completa entre o objeto e o conjunto de signos mecanizados e convencionais” e consequentemente de uma compreensão do “objeto como conjunto de experiências mistas” (Einstein, 2019a, p. 24). No entanto, nessa construção mista do objeto pela experiência, Einstein observa que a figuração “é um signo pictural [...] criado por processo puramente óptico” (Einstein,

2019a, p. 24). Portanto, todo questionamento de apreensão do espaço passa necessariamente por um questionamento dos processos ópticos e, sobretudo, do primado das “heranças visuais” e mnemotécnicas sobre a própria visão (Einstein, 2019a, p. 24).

É esse questionamento dos subterfúgios visuais e psíquicos que condicionam a experiência do espaço e, conseqüentemente, a definição do real, que Einstein compreendia na criação artística alucinatória de Picasso. Constatava

[...] uma disciplina de alucinação: a torrente dos processos psicológicos é, por assim dizer, repelida pelo dique estático das formas. Tudo o que antes fazia parar: os objetos, princípios conservadores e as convenções mnemotécnicas foram superados. [...] de fato, o nada é que é a premissa de toda construção imediata. Os objetos representam antes um obstáculo à figuração alucinatória por que dividem os processos psicológicos em duas realidades e destroem qualquer concentração (Einstein, 2019a, p. 27).

Nessa passagem, Einstein vai ainda mais longe. Não se trata apenas de questionar a realidade, os processos culturais e psicológicos que coincidem na experiência do espaço, ou a ilusão do objeto dado, mas de uma contraposição da dinâmica do próprio processo psíquico, da dinâmica alucinatória aos objetos, à estática das formas. A forma fechada, portanto, é incapaz de figurar a dinâmica psíquica.

Essa mesma tendência dissociativa é ressaltada em um ensaio sobre André Masson. “Uma coisa é importante: abalar o que chamam de realidade com alucinações não adaptadas, a fim de alterar as hierarquias dos valores do real” (Einstein, 2019a, p. 47). No caso de Masson, a dissociação alucinatória recusa até mesmo a limitação gráfica das formas; entregue ao pleno dinamismo psíquico, ele chega a um “psicograma (grafismo puro)” (Einstein, 2019a, p. 53). No entanto, no âmago desse grafismo, Einstein reconhecia um processo semelhante àquele que caracteriza o totemismo: uma figuração e uma mimese da alucinação que, em última instância, busca se proteger (Einstein, 2019a, p. 53-55). Encontra-se aí o limiar em que a desconstrução da experiência pode também ela se dissolver como processo controlado e se converter em loucura.

Paralelamente aos psicogramas – incomuns entre os cubistas e presentes, sobretudo, entre os surrealistas –, Einstein identifica na construção pictórica do cubismo um esforço de totalização, de construção da unidade múltipla e simultânea da obra como realidade fechada:

Transformam-se as noções temporais de movimento em um simultâneo estático no qual os elementos primordiais dos movimentos são comprimidos. Separam-se esses movimentos em diferentes campos de formas nos quais se dissocia e se rompe a figura [...].

Exprime-se o volume pelo contraste simultâneo das partes diferentemente situadas, ou se apresentam certas partes simultaneamente situadas em vários eixos (Einstein, 2019a, p. 76-77).

Essas unidades constituíam, portanto, o próprio modo de demarcar a desconstrução, a simultaneidade, a multiplicidade e a arbitrariedade de toda experiência espacial. É justamente aí que se encontra a afinidade cubista pela apreensão do espaço na escultura africana. No entanto, se na escultura africana interpretada segundo a chave religiosa não representativa é o distanciamento da forma em relação a qualquer subjetividade que permite uma experiência total do espaço, no caso do cubismo, o distanciamento da forma se dá em relação à subjetividade psíquica característica do antropocentrismo ocidental, cujo predomínio em um regime estético e visual buscou-se desconstruir, conforme demonstrou Didi-Huberman (2015, p. 213-216). Portanto, essa totalidade de simultaneidades múltiplas identificada por Einstein na experiência espacial cubista não demarca um apagamento do humano, mas sua libertação do antropocentrismo. Sob tal perspectiva, trata-se de uma afirmação não antropocêntrica da liberdade humana, de sua liberdade em relação à identidade unitária e hierárquica do eu e dos sentidos, que possibilita novas experiências do espaço. Desse mesmo modo, o quadro libertou-se de qualquer correspondência.

Em uma breve passagem de um artigo sobre as obras de Jean-Baptiste Corot (1796-1875), publicado em *Documents*, Einstein anotou a seguinte observação sobre a composição pictórica de suas pinturas: “Ele renuncia à construção teatral e patética, posiciona os personagens no segundo plano e os une mais fortemente à paisagem [...]” (Einstein, 2019, p. 39)⁷. Essa passagem poderia perfeitamente ser atribuída a Artaud. De todo modo, ele concordaria com a observação do historiador alemão. A afirmação de Einstein mobilizada acima aproxima a frontalidade e a perspectiva, características da pintura europeia, da própria construção teatral da cena, bem como associa ambas à marca patética, compreendida aqui como traço subjetivo, psicológico, da composição artística. Portanto, ele atribuía ao teatro as mesmas características pictóricas que observara na escultura europeia – frontalidade, perspectiva e predomínio de relação subjetiva entre artista e espectador –, e que escamoteavam a experiência tridimensional do espaço e do volume.

Em 1932, Artaud publicou a primeira versão de seu manifesto sobre *O teatro da crueldade*. Logo nos primeiros parágrafos, o texto dá o tom de sua denúncia e, paralelamente, de sua proposição acerca do que deveria ser esse teatro:

[...] importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento. Essa linguagem só pode ser definida pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço, em oposição às possibilidades da expressão pela palavra dialogada (Artaud, 1999, p. 101-102).

Desse modo, o problema central do teatro ocidental consistia para ele na centralidade do texto, da palavra, em relação ao conjunto da cena, e no papel de domínio e condicionamento que a partir dela se impunha ao conjunto dos elementos que constituem a encenação. Esta “supremacia da palavra” convertera o teatro em um subproduto da literatura, em seu reflexo, materialização de seu discurso, de forma a ordenar o conjunto da cena hierarquicamente em função da enunciação verbal (Artaud, 1999, p. 75).

Artaud evidencia em sua crítica não apenas a distribuição e o ordenamento hierárquico da cena em função do texto, escrito e proferido, mas uma hierarquia dos saberes, o predomínio do discurso poético, da literatura sobre o teatro, bem como uma ordem perceptiva hierárquica, centrada na racionalidade da palavra escrita e no olhar, que converte a cena em ilustração de um texto falado, em detrimento de todos os outros sentidos e formas de apreensão da encenação. Em última instância, o poder da palavra sobre a cena é a manifestação de um controle que se exerce, desde o exterior, sobre o espaço e a dinâmica do palco: trata-se do poder do autor, aquele que institui as palavras e partir delas cria e ordena a cena, invisibiliza qualquer dispersão de seus elementos e submete a gestualidade do ator.

Outro aspecto que reforça essa submissão é o caráter marcadamente psicológico que caracteriza o teatro europeu, ao menos desde Racine. Segundo Artaud, esse psicologismo, que fez do teatro moderno uma distrativa penetração na intimidade dos personagens, promoveu um afastamento “da ação violenta e imediata que o teatro deve ter” (Artaud, 1999, p. 95). Esse caráter psicológico individual do teatro moderno, denunciado por Artaud, constitui um aspecto central da própria dominação do texto sobre a cena, na medida em que se trata, fundamentalmente, de uma comuni-

cação que se estabelece entre o autor, cujo texto se manifesta na voz e na gestualidade do ator e é ilustrado na cena, e o espectador passivo, direcionado pela visualidade do palco e pela intriga, privada e subjetiva, que se desenrola a partir desse predomínio da palavra.

No entanto, esse problema artístico define um condicionamento intelectual e sensorial que afeta a experiência europeia e ocidental para além do campo estrito do teatro e da arte. Artaud tinha clara consciência da profundidade e da amplitude de seu questionamento, não restrita ao teatro, mas que abrangia toda a cultura ocidental (Derrida, 1995, p. 153). Em 1936, em uma de suas conferências proferidas durante sua estadia no México, “El hombre contra el destino”, Artaud evidencia no âmago da concepção racional e moderna do mundo uma dissociação entre a dinâmica do pensamento e do mundo e as imagens estáticas que dele formulamos para acessá-lo:

[...] a concepção racionalista do mundo, em sua aplicação a nossa vida cotidiana no mundo, produz o que chamarei de consciência separada. [...]

Todos sabemos que o pensamento é inapreensível. Para pensar temos imagens; temos palavras para estas imagens; temos representações de objetos. A consciência se divide em estados de consciência. Porém, isto é apenas um modo de falar. Isto somente vale, na realidade, para nos permitir pensar. Para observar nossa consciência nos vemos obrigados a dividi-la; de outro modo, essa faculdade racional que nos permite “ver” nossos pensamentos jamais poderia exercer-se. Porém, na realidade, a consciência é um bloco, o que o filósofo Bergson chama pura duração. O pensamento não se detém. O que colocamos diante nós, para que a razão do espírito o observe, na realidade, já é passado; e a razão não tem mais que uma forma mais o menos vazia do verdadeiro pensamento.

Pode-se dizer que a razão do espírito mira sempre a morte. A razão, faculdade europeia exaltada excessivamente pela mentalidade europeia, é sempre um simulacro da morte (Artaud, 1984, p. 114, tradução nossa)⁸.

Evidencia-se, portanto, um impasse: se a pura dinâmica do pensamento e do mundo é em si inacessível e irrepresentável, a razão está fadada a contemplar essas interrupções, essas imagens passadas, fixadas e vertidas em palavras, em representações. No entanto, o problema não é essa impossibilidade, mas a pretensão de fazer dessas imagens limitadas da razão, desses “simulacros da morte”, a própria realidade do mundo e do pensamento, ou seja, uma exterioridade autônoma, em relação à qual o culto europeu à razão estabeleceu uma espécie de idolatria, conforme afirma Artaud: “esse movimento é uma coisa idólatra; o espírito crê no que ele mesmo reflete (*mira*)” (Artaud, 1984, p. 117, tradução nossa)⁹.

Trata-se, em suma, de uma petrificação do mundo e da própria razão, esvaziada de seu poder criador por uma projeção alienada de suas próprias criações (Artaud, 1984, p. 118). Essa fixação não é uma fuga, uma resposta ao temor da morte, mas a própria imagem da morte. Artaud, portanto, inverte a ideia da figuração como tentativa de escapar à transitoriedade e, conseqüentemente, à morte, ao compreender no dinamismo permanente um signo de vida, não um signo de morte, pois reconhece a vida de modo impessoal.

A escrita, a palavra fixada em texto, é uma das formas de petrificação do mundo e da razão, na medida em que os cristaliza e destitui-lhes de todo movimento, de toda dinâmica e transitoriedade. “Escrever é impedir que o espírito se mova entre as formas como um vasto sopra. Pois a escrita fixa o espírito e o cristaliza em uma forma, e da forma nasce a idolatria”, por isso o “verdadeiro teatro, como a cultura, jamais esteve escrito” (Artaud, 1984, p. 129, tradução nossa)¹⁰.

Desse modo, a proposta teatral de Artaud toma como elemento central a encenação, ou seja, o conjunto da cena, liberado do subjugo da palavra. Assim, advogava ao teatro uma linguagem própria, a qual definia-se, conforme destacamos acima, “pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço”. Numa segunda versão de seu manifesto, Artaud descreve essa encenação nos seguintes termos:

Pretendemos basear o teatro antes de mais nada no espetáculo, e no espetáculo introduziremos uma nova noção do espaço utilizado em todos os planos possíveis e em todos os graus da perspectiva, em profundidade e em altura, e a essa noção virá se somar uma ideia particular do tempo acrescida à do movimento: num tempo dado, ao maior número possível de movimentos acrescentaremos o maior número possível de imagens físicas e de significações ligadas a esses movimentos.

[...]

Assim, o espaço teatral será utilizado não apenas em suas dimensões e em seu volume mas, por assim dizer, *em seus subterrâneos*.

O encavalamento das imagens e dos movimentos levará, através de conluios de objetos, silêncios, gritos e ritmos, à criação de uma verdadeira linguagem física com base em signos e não mais em palavras (Artaud, 1999, p. 145-146).

Essa reabilitação do espetáculo pela encenação opera-se, por um lado, pela liberação dos elementos da cena de sua ordenação pelo texto, e, por outro lado, pela multiplicação do espaço da cena. O espetáculo deve ocupar o espaço em todos os seus planos, níveis e perspectivas, oferecendo-se como multiplicidade e simultaneidade. Dessa forma, todos os elementos da cena –

gestos, luz, som, entonações, palavras, objetos, figurinos etc. – convertem-se em signos, que podem estabelecer diversas conexões dinâmicas entre si. Portanto, a ideia de encenação implica uma nova experiência do espaço da cena. Não mais a direção pela palavra, que conduz ao gesto, que anuncia a intriga e submete a visibilidade do espaço da cena, mas o espaço como multiplicidade simultânea, como reunião de elementos cênicos, que o povoam como signos, com conexões múltiplas.

Consequentemente, o próprio palco enquanto espaço separado, disposto à apresentação ao público, e organizado a partir de certa frontalidade ordenadora, deveria ser abolido. “Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras [...]”, no qual seria reestabelecida “uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela” (Artaud, 1999, p. 110). Nessa sala, a encenação deveria se desenvolver em todos os seus espaços, preenchendo-os e multiplicando-os. Os espectadores ficariam ao centro e o espetáculo se desenvolveria ao seu redor simultaneamente, estabelecendo comunicações e vínculos em vários níveis. Esse espaço fechado da cena, que congrega no mesmo espaço encenação e espectador, ressoa a definição einsteiniana da escultura religiosa africana como “realidade mítica e fechada”, que engloba em si o próprio “adorador” destituído, dessa maneira, de “sua existência humana” e convertido em “ser mítico” (Einstein, 2011, p. 43).

Esse duplo movimento, de liberação da cena e de sua multiplicação no espaço, aproxima a concepção de encenação proposta por Artaud das leituras einsteinianas dos quadros cubistas. Em ambos os casos, oferece-se um questionamento da experiência do espaço e, por conseguinte, da própria realidade, do modo como a constituímos, e a proposição de uma nova experiência do espaço centrada na multiplicidade e simultaneidade.

Afetar a sensibilidade com vistas a reconfigurar a ordem dos sentidos implica colocar em questão tanto a realidade exterior, a experiência do mundo e dos objetos, quanto a própria experiência interior do indivíduo, sua estabilidade, o sentido unitário de sua identidade do eu, conforme afirmava Artaud: “[...] o teatro deve procurar, por todos os meios, recolocar em questão não apenas todos os aspectos do mundo objetivo e descritivo externo, mas também do mundo interno, ou seja, do homem, considerado metafisicamente” (Artaud, 1999, p. 104-105). A multiplicidade e

simultaneidade dos elementos que constituem a experiência do espaço, propostas em sua concepção de encenação, corresponde, conseqüentemente, à própria compreensão do instável dinamismo interior do homem, não apenas em sua dimensão psíquica, mas em sua dimensão física, corporal, sensorial.

Nesse sentido, Ana Kiffer foi muito precisa ao definir a escrita artaudiana em termos de uma escrita “fora de si”, ou seja, de uma escritura que recusa a fixação de uma identidade de si e de uma correspondência estável com uma exterioridade ou interioridade estática precedente (Kiffer, 2014, p. 54-55). Essa concepção de uma escrita fora de si pode muito bem ser aplicada à própria proposta artaudiana da cena, na medida em que a multiplicação simultânea do espaço pela encenação é uma forma de demarcar esse fora de si que constitui a experiência exterior e a própria experiência psicológica e corpórea/sensível em termos de um espaço múltiplo, experienciado parcialmente em relação a um “fora”.

Desse modo, o Teatro da Crueldade parece desdobrar em sua cena essa tensão permanente entre as forças do vivo e as formas do vivo, conforme a expressão de Dumoulié. Portanto, esse espaço como “condensação dos elementos cênicos” é a forma pela qual se restitui ao teatro a “noção de uma vida apaixonada e convulsa” em que consiste a crueldade (Artaud, 1999, p. 143).

A metafísica sem transcendência do espaço e o problema da representação: considerações finais

Em seu ensaio “O teatro da crueldade e o fechamento da representação”, Jacques Derrida identifica “na origem da crueldade [...] um assassinio”; o assassinio “do detentor abusivo do *logos* [...] o pai, [...] o Deus” (Derrida, 1995, p. 159). Recusar o poder exterior da palavra sobre a cena é expulsar do palco o poder desse Deus, desse *logos* que fixa uma ordem e um sentido precedentes desde uma exterioridade absoluta. É na suposição teológica do *logos* precedente, que define o mundo e fixa os objetos antes de qualquer experiência, que se sustenta o paradigma da representação, sobre o qual se fundamenta toda tradição do saber ocidental (Derrida, 1995, p. 156-157).

Para Derrida “o teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável”; a vida como “origem não representável da representação” (Derrida, 1995, p. 152). Essa não representação, como representação originária da vida, enquanto convulsão permanente

de forças, consiste no “desdobramento de um volume, de um meio em várias dimensões, experiência produtora do seu próprio espaço” (Derrida, 1995, p. 157). Desse modo, a representação cruel fecha o espaço da cena em si, recusa toda correspondência com a exterioridade, sua visibilidade se oferece contra a palavra que rouba e submete a visão (Derrida, 1995, p. 158), e, diria ainda, contra toda hierarquia dos sentidos.

Diante disso, compreende-se melhor a ressalva que Einstein fazia ao determinismo religioso da escultura africana:

Tal arte raramente materializará o aspecto metafísico, já que para ela trata-se de evidente precedente. Ela precisa revelar-se inteiramente na perfeição da forma e nela concentrar-se com surpreendente intensidade, ou seja, a forma será elaborada até que seja perfeitamente fechada sobre si mesma. Um poderoso realismo da forma vai aparecer, pois só assim entram em ação as forças que não chegam à forma por vias abstratas ou pela reação polêmica, mas que são imediatamente forma. [...] Num realismo formal – que não entendemos como realismo de imitação – a transcendência existe; porque foi excluída a imitação; quem, entretanto, um deus poderia imitar, a quem poderia ele se submeter? Segue-se daí um realismo lógico da forma transcendente (Einstein, 2011, p. 42).

Pouco importa aqui sua imprecisão etnológica¹¹, afinal de contas o fundamental em *Negerplastik* era o problema da experiência tridimensional do espaço e do volume. Nesse sentido, é sintomático que ele se detenha, embora de forma equivocada em termos etnológicos, sobre a recusa à representação, à ideia mimética para figurar a transcendência, a metafísica. O que poderia indicar, na leitura que Einstein propõe da problemática do espaço no cubismo, essa ênfase em uma figuração que recusa a representação, que recusa a divindade, a metafísica como exterioridade, como precedência passível de imitação? Arriscamos afirmar que talvez a leitura einsteiniana do cubismo, e, mesmo, do surrealismo – do qual deriva Artaud – seja perpassada por uma compreensão metafísica do mundo e da vida semelhante àquela que caracteriza a concepção artaudiana de crueldade. Ao fim e ao cabo, a experiência do espaço como multiplicidade simultânea concentrada no espaço fechado da obra cubista encontra, como evidenciamos, muitas semelhanças com o espaço múltiplo, simultâneo e condensado da cena do Teatro da Crueldade; a própria obra de arte encontra seu valor, para Einstein, em sua exceção, em seu poder sobre os modos de percepção.

BARBIERI, Cássio Guilherme. Do problema do espaço à crítica da representação: aproximações entre Carl Einstein e Antonin Artaud.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48040>>

Destarte, compreende-se melhor o aparente paradoxo do movimento de Einstein em *Negerplastik*, observado por Didi-Huberman. No auge do predomínio artístico da “proposta nietzschiana da morte de Deus”, Einstein volta seu interesse para uma “arte essencialmente religiosa” (Didi-Huberman, 2015, p. 197-198). Essa mesma observação poderia ser feita a respeito do movimento de Artaud, sobretudo nos anos 1930. O paradoxo, contudo, é apenas aparente, conforme elucida Didi-Huberman, pois Einstein desloca a simbolização da ideia de uma correlação, e consequentemente “a religião não é mais pensada como um conteúdo que a escultura africana teria por responsabilidade representar” (Didi-Huberman, 2015, p. 208). Essa constatação reforça a aproximação esboçada anteriormente.

O desdobramento dessas questões apenas evidencia que este ensaio não pretende nem pode esgotar a problemática, embora, deva-se confessar, buscou formulá-la em termos mais precisos. De todo modo, está claro que Einstein e Artaud identificam no predomínio do pictórico sobre o plástico, e no subjugo da encenação pela palavra/escritura, respectivamente, duas formas que escamoteiam uma experiência do espaço em sua multiplicidade, diversidade e simultaneidade, e que tal experiência, ao perturbar os sentidos, questiona o paradigma da representação.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **México y viaje al país de los Tarahumaras**. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ARTAUD, Antonin. **Os Tarahumaras**. Belo Horizonte: Moinhos. 2020.
- BENJAMIN Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. **Travessia: revista de literatura**, Florianópolis, n. 33, p. 11-41, ago/dez 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16568/15124>. Acesso: 22 dez. 2023.
- CONDURU, Roberto. *Negerplastik* de Carl Einstein, aqui e agora. In: EINSTEIN, Carl. **Negerplastik: escultura negra**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 291-302.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- DUMOULIÉ, Camille. Antonin Artaud e o Teatro da Crueldade. **Lettres Françaises**, São Paulo, v. 1, n. 11, p. 63-74, 2010. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/4134/3750>. Acesso: 10 set. 2023.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- EINSTEIN, Carl. **Negerplastik: escultura negra**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- EINSTEIN, Carl. **Documents**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019a.
- EINSTEIN, Carl. African Sculpture. In: EINSTEIN, Carl. **A Mythology of Forms: Selected Writings on Art**. Chicago: University of Chicago Press, 2019b. p. 69-134.
- JAMESON, Fredric. **Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic**. New York: Verso, 1990.
- KIEFER, Klaus; MEFFRE, Liliane (org.). **Carl Einstein: Briefwechsel 1904-1940**. Berlim: J.B. Metzler, 2020.
- KIFFER, Ana. A escrita e o fora de si. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (org.) **Expansões contemporâneas: literatura e outras formas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 47-68.
- KIFFER, Ana (org.). **A perda de si: cartas de Antonin Artaud**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- MEFFRE, Liliane. Apresentação. In: EINSTEIN, Carl. **Negerplastik: escultura negra**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 7-28.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume, 2012.

BARBIERI, Cássio Guilherme. **Do problema do espaço à crítica da representação: aproximações entre Carl Einstein e Antonin Artaud**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48040>>

NOTAS

- 1 Bolsista do Programa de Bolsas Universitárias de Santa Catarina (UNIEDU/FUMDES).
- 2 Benjamin evoca a estetização futurista da guerra no manifesto de Marinetti sobre a Guerra colonial italiana na Etiópia: “Há vinte e sete anos, nós futuristas contestamos a afirmação de que a guerra é antiestética... Por isso, dizemos: [...] a guerra é bela, porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques, funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugará. A guerra é bela, porque inaugura a metalização onírica do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela, porque conjuga numa sinfonia os tiros de fuzil, os canhoneios, as pausas entre duas batalhas, os perfumes e os odores de decomposição. A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como a dos tanques, dos esquadrões aéreos em formação geométrica, das espirais de fumaça pairando sobre aldeias incendiadas, e muitas outras. Poetas e artistas do futurismo... lembrai-vos desses princípios de uma estética da guerra, para que eles iluminem vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultura” (apud BENJAMIN, 1994, p. 195-196).
- 3 A antologia de poemas *Tric trac du Ciel* foi publicada pela editora da galeria Simon, de Paris, que era dirigida por Kahnweiler.
- 4 Cf. carta de Artaud a Allendy, de 30 de setembro de 1927 (apud KIFFER, 2017, p. 47-51). Devemos lembrar ainda que a conferência “O teatro e a peste”, inserida em *O teatro e seu duplo*, foi originalmente proferida na Sorbonne por Artaud, em 1932, a convite de Allendy.
- 5 Em 1921, Einstein publicou *Afrikanische plastik*, na qual dispõe-se a compreender histórica e antropologicamente a escultura africana, lançando mão de uma abordagem mais etnológica (Cf. EINSTEIN, 2019b, p. 69-134). Entre 1929 e 1930 também publicou numerosos artigos na *Documents* sobre arte africana com a mesma abordagem. Liliane Meffre identifica a partir dos anos 1920 uma “virada etnológica” na abordagem de Einstein (MEFFRE, 2011, p. 20-21); Georges Didi-Huberman, no entanto, recusa uma ruptura entre *Negerplastik* e seus trabalhos sobre arte africana publicados nos anos 1920 e reconhece apenas uma inversão de foco, da problemática espacial da teoria cubista para uma abordagem da arte africana como objeto autônomo, histórico e etnológico (Didi-Huberman, 2015, p. 208-209).
- 6 No original: “Se trata, en suma, de resucitar la vieja idea sagrada, la gran idea del panteísmo pagano, bajo una forma, que, esta vez, ya no será religiosa, sino científica. El verdadero panteísmo no es un sistema filosófico sino un medio de investigación dinámica del universo.”
- 7 O artigo em questão, “Jean-Baptiste Corot (1796-1875): composições clássicas”, publicado em 1929, no segundo número da revista *Documents*, não estava assinado. Sua atribuição a Einstein deve-se às pesquisas de Liliane Meffre.
- 8 No original: “[...] la concepción racionalista del mundo en su aplicación a nuestra vida de todos los días en el mundo, produce lo que llamaré la conciencia separada. [...] Sabéis todos que el pensamiento es inasible. Para pensar, tenemos imágenes; tenemos palabras para estas imágenes; tenemos representaciones de objetos. La conciencia se divide en estados de conciencia. Pero esto sólo es una manera de hablar. Esto sólo vale, en realidad, para permitirnos pensar. Para mirar nuestra conciencia nos vemos obligados a dividirla; de otra manera, esta facultad racional que nos permite ver nuestros pensamientos jamás podría ejercerse. Pero, en realidad, la conciencia es un bloque, lo que el filósofo Bergson llama duración pura. No hay detención en el pensamiento. Lo que colocamos ante nosotros, para que la razón del espíritu lo observe, en realidad, ya ha pasado; y la razón no tiene más que una forma más o menos vacía de verdadero pensamiento. Se puede decir que la razón del espíritu mira siempre a la muerte. La razón, facultad europea exaltada desmesuradamente por la mentalidad europea, es siempre un simulacro de la muerte.”
- 9 No original: “este movimiento es una cosa idólatra; el espíritu cree en lo que él mismo mira.”
- 10 No original: “Escribir es impedir al espíritu que se agite en medio de las formas como una vasta respiración. Pues la escritura fija al espíritu y lo cristaliza en una forma, y de la forma nace la idolatría” [por isso o] “verdadero teatro, como la cultura, jamás, ha estado escrito.”
- 11 Liliane Meffre ressalta que Einstein confundiu, em *Negerplastik*, estátua e fetiche, pois a representação estatuária de uma divindade não era para os africanos a própria divindade (MEFFRE, 2011, p. 18).

Modos de fazer (arte): o projetista, o montador, o propositor¹

Ways of Making (Art): The Designer-like, the Montage Maker, the Proposer

Formas de hacer (arte): el proyectista, el ensamblador, el proponente

Artur Correia de Freitas

Universidade Estadual do Paraná

E-mail: artur.imagem@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3041-4725>

RESUMO

Desde o conceitualismo dos anos 1960 e 1970, assistimos a sucessivas transformações acerca do que é um autor no campo da arte contemporânea. No centro desse processo reside a chamada “autoria conceitual”, que se caracteriza pela coexistência dos seguintes aspectos: uma obra de imanência projetiva ou propositiva; um sistema de notação expresso ou latente; e a existência de ocorrências materiais que se executam em conformidade com o enunciado notacional. Recorrendo a artistas como Antonio Lizárraga, Doris Salcedo, Maurizio Cattelan, Flávia Naves, Alison Knowles e Tania Bruguera, este artigo pretende pôr à prova a hipótese de que, em termos conceituais, existem ao menos três tipos ou figuras autorais na arte contemporânea: o projetista, o montador e o propositor.

Palavras-chave: *Autoria; arte contemporânea; conceitualismo; autoria conceitual; alografia.*

ABSTRACT

Since the conceptualist art of the 1960s and 1970s, we have witnessed successive transformations regarding what constitutes an author in the field of contemporary art. At the heart of this process lies the so-called “conceptual authorship”, characterized by the coexistence of the following aspects: an artwork of projective or propositional immanence; a notation system expressed or latent; and the existence of material occurrences that are carried out in accordance with the notational statement. Through the analysis of artists

FREITAS, Artur Correia de. Modos de fazer (arte): o projetista, o montador, o propositor.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48106>>

such as Antonio Lizárraga, Doris Salcedo, Maurizio Cattelan, Flávia Naves, Alison Knowles, and Tania Bruguera, this paper aims to test the hypothesis that, in conceptual terms, there are at least three authorial types in contemporary art: the designer-like, the montage maker, and the proposer.

Keywords: *Authorship; contemporary art; conceptualism; conceptual authorship; allographic art.*

RESUMEN

Desde el conceptualismo de las décadas de 1960 y 1970, hemos sido testigos de sucesivas transformaciones en lo que respecta a lo que constituye un autor en el campo del arte contemporáneo. En el centro de este proceso se encuentra la llamada "autoría conceptual", que se caracteriza por la coexistencia de los siguientes aspectos: una obra de inmanencia proyectiva o propositiva; un sistema de notación expresado o latente; y la existencia de eventos materiales que se ejecutan de acuerdo con la declaración notacional. Analizando a artistas como Antonio Lizárraga, Doris Salcedo, Maurizio Cattelan, Flávia Naves, Alison Knowles y Tania Bruguera, este artículo tiene como objetivo poner a prueba la hipótesis de que, en términos conceptuales, existen al menos tres tipos o figuras autorales en el arte contemporáneo: el proyectista, el ensamblador y el proponente.

Palabras-clave: *Autoría; arte contemporáneo; conceptualismo; autoría conceptual; arte alográfica.*

Artigo recebido em: 16/09/2023

Artigo aprovado em: 23/11/2023

Introdução

A arte contemporânea desempenha um papel decisivo na expansão da ideia de autoria. Desde pelo menos a segunda metade do século XX, assistimos a sucessivas transformações acerca do que é ou possa ser um artista-autor no campo expandido das artes visuais. Por hipótese, entendo o conceitualismo dos anos 1960 e 1970 como uma peça-chave na compreensão desse amplo processo histórico (Osborne, 2018, p. 167-177; Smith, 2017, p. 138-141). Há nele algo de desviante em relação a uma tradição autoral há muito vigente. Outrora, no reino exclusivo das artes "plásticas", o principal modelo autoral, de ordem indicial, era aquele que implica a conexão física entre os corpos da obra e do artista. *Este toque, gesto ou procedimento, por menor que seja,*

FREITAS, Artur Correia de. *Modos de fazer (arte): o projetista, o montador, o propositor.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48106>>

resulta do trabalho *daquela* mão. É evidente, por um lado, que tal ideia de autoria persiste na produção artística contemporânea; os artistas simplesmente não abandonaram os labores da mão. Mas, por outro, é também evidente que esse quadro de atribuições autorais tenha se tornado mais complexo, expandido, com a entrada das poéticas conceituais em cena.

De um modo geral, entendo o conceitualismo não como um princípio histórico-artístico tradicional, forjado no nível do estilo ou do movimento, mas como um lugar do sensível que atravessa parte considerável da arte contemporânea. No âmbito dos processos de invenção, o que chamarei aqui de autoria conceitual coincide, em boa medida, com a entrada, no domínio das artes plásticas, do fenômeno a que Nelson Goodman (2006, p. 136-145) e Gérard Genette (2001, p. 57-66) nomeiam de “regime alográfico” ou “alografia”. Grosso modo, tal operação autoral se caracteriza, em primeiro lugar, pela coexistência de três aspectos interdependentes: (1) uma obra de imanência projetiva ou propositiva; (2) um sistema de notação expresso ou latente, responsável pela comunicação entre os agentes envolvidos; e (3) a existência de ocorrências físicas da obra, desde que fabricadas, montadas ou performadas com um certo grau de conformidade notacional. Uma vez difundida no contexto das vanguardas dos anos 1960 e 1970, a introjeção alográfica operada pelo conceitualismo terá efeitos duradouros na produção artística contemporânea, e no que nela se entende por autoria. Como se verá adiante, tal escopo inventivo é bastante heterogêneo e diversificado. Para considerá-lo em sua própria diversidade, proporei, por meio da análise de casos sintomáticos, um breve recorte tipológico. O objetivo, em síntese, consiste em pôr à prova o pressuposto de que, em termos conceituais, existem ao menos três tipos ou figuras autorais na arte contemporânea: o projetista, o montador e o propositor.

O primeiro tipo autoral será abordado por meio de um caso tão raro quanto exemplar: Antonio Lizárraga, um artista argentino-brasileiro com tetraplegia que dita oralmente a confecção de suas pinturas (Fabris, 2000). O caráter inusual, extremo, de seu método (conhecido como “método-Lizárraga”) será a porta de entrada para considerarmos o dispositivo-projeto como uma forma eficaz de mediação entre autores e executores ou, como prefiro, entre projetistas e fabricantes. Para além da especificidade da pintura que requer mãos de aluguel, considerarei o projetista como uma figura autoral recorrente na arte contemporânea. Da “desmaterialização do objeto de arte” de Lucy Lippard (1997) à generalização das instalações, passando pelo trabalho escultórico terceirizado

(Child, 2015), o que ali se percebe é a difusão de uma ideia de artista que, baseada na relação entre concepção e execução, tem no processo criativo uma disposição fundamentalmente antirromântica, porque homóloga à moderna divisão social do trabalho.

Em seguida, veremos as proximidades e diferenças entre as figuras do projetista e do montador. Mais uma vez, a comunicação entre autores e colaboradores dependerá da existência de um projeto, ou seja, de um sistema de notação minimamente codificado, seja ele diagramático ou oralizado. A principal diferença agora é que a figura do montador opera pelo passado, selecionando e justapondo signos e materiais preexistentes. Sua natureza autoral, portanto, é essencialmente combinatória, ainda que se trate de uma combinação de natureza específica, orientada por um impulso diegético. Ao contrário do “desinteresse” do *ready-made* (Duchamp, 1996) ou do valor composicional da *collage* (Bürger, 1993, p. 123), o montador contemporâneo tende a operar sobre os signos com profundo “interesse” narrativo, amiúde político. Bom exemplo nesse sentido são as intervenções urbanas da artista colombiana Doris Salcedo (Schneider, 2014). Numa de suas obras, centenas de cadeiras evocam a memória traumática da violência de Estado na Colômbia; noutra, é a imagem bélica da era das catástrofes que emerge de um amontoado monumental. Percorrerei tais exemplos sem pressa; será uma boa oportunidade para reconsiderarmos a complexa relação entre autores e assistentes. Na sequência, finalizarei o tópico com uma pergunta: o que se passa com o conceito de autoria quando o trabalho dos assistentes assume um status também artístico? A questão será discutida por meio de um caso concreto: a excêntrica batalha judicial que se arma entre o escultor francês Daniel Druet e o artista italiano Maurizio Cattelan.

O terceiro e último tipo autoral será analisado, a princípio, em comparação com os demais. Assim como ocorre com o projetista e o montador, a figura do propositor, como a nomeio, implica uma ideia de autoria baseada na triangulação entre uma obra potencial, um sistema de notação e uma ou mais ocorrências materiais. Todavia, ao invés da elaboração de estruturas espaciais, como nos tipos anteriores, o que agora se aspira é a performance futura dos executores. Mais que o espaço, portanto, o que se requer é a ação no tempo, e com ele a prescrição de gestos, condutas, situações. Para compreender algumas especificidades relativas a esse tipo autoral, começarei com a artista brasileira Flávia Naves. Em linhas gerais, suas obras são performances de instruções claras e resultados imprevistos, como na notável “FIGURAÇA”, uma proposta de longa duração em que a artista, no decorrer de um ano, realiza um experimento psicossocial através da alternância de roupas e

acessórios (Naves, 2014-2015). A seguir, analisarei as inevitáveis contingências e variações que ocorrem entre as execuções de uma mesma proposição. Nosso estudo de caso será a artista norte-americana Alison Knowles, com destaque para obras como “Proposição #2”, cuja instrução concisa e banal – “Faça uma salada” – não impede, todavia, execuções de toda sorte, algumas das quais bastante extravagantes, como veremos.

Para finalizar o tópico, passaremos ainda pela artista cubana Tania Bruguera. Não raro, as situações que propõe emulam e ativam os contextos políticos que mobilizam, ora confundindo, ora enfatizando os papéis sociais que se esperam dos executores e demais colaboradores. Numa proposta reeditada, Bruguera desafia a censura, oferece uma tribuna livre em Cuba e acaba presa. Noutra obra, erige uma evocativa alegoria política ao controlar o público de um museu de arte através das ações coordenadas de policiais montados. Na conclusão do texto, refletirei sobre a relação entre corpos e labores nos três tipos autorais. De um lado a outro, o mote será sempre o diálogo, por vezes tenso, que se estabelece entre a ideia de autoria e as demais agências de partilha e invenção.

O projetista e o fabricante

Começemos com a figura do projetista. No geral, trata-se de um tipo autorial que se orienta pela possibilidade de fabricação de artefatos objetuais ou ambientais, que, por sua vez, requerem, por meio da mediação de um sistema de notação, uma relação comunicacional entre o artista-projetista e os fabricantes da obra. Tal relação pode ser próxima, distante ou mesmo póstuma, e o fabricante pode ser o próprio artista, embora muitas vezes não o seja. Independentemente da qualificação objetiva daquele que fabrica, o que define a autoria projetual é a capacidade de propor uma obra visual que, ao menos em potência, *possa* ser materialmente produzida por alguém (ou algo) que não o próprio autor, e que tal processo produtivo, de ordem perceptiva e espacial, esteja em conformidade com alguma espécie de prescrição notacional, essa sim de corte autorial.

Exemplo pertinente a esse respeito é a obra de Antonio Lizárraga, artista argentino radicado no Brasil. Em 1983, aos 59 anos e com uma já extensa carreira como pintor, escultor e gravador, Lizárraga sofre um acidente vascular cerebral que o deixa tetraplégico (Fabris, 2000, p. 45). Depois de um breve período dedicado à poesia ditada, o artista se vale da comunicação verbal com assistentes para retornar às artes visuais (Spiteri, 2004, p. 49). Nas próximas décadas, contará com o

apoio de sucessivos auxiliares, que, como uma extensão física e movente de seu corpo inerte, produzirão, a seu comando, inúmeras obras, em sua maioria pinturas abstratas de “veio geométrico e sintético” (Fabris, 2000, p. 46). De acordo com Maria José Spiteri (1999, p. 165-167), ajudante do artista entre 1994 e 1997, o método criativo de Lizárraga envolve três etapas consecutivas: o projeto, a execução e a aprovação. A primeira etapa consiste na escolha de telas previamente esticadas, seguida da preparação de folhas milimetradas e das subsequentes prescrições do artista, que determina o preenchimento ou não de certas áreas com certas cores (Spiteri, 1999, p. 165). Depois disso, o autor, com base no projeto, seleciona, a partir de um mostruário de cores, as tintas definitivas que o assistente aplicará com pincel e rolo sobre a tela, respeitando as áreas isoladas por máscaras de fita adesiva. A última etapa, por fim, consiste na aprovação subjetiva de Lizárraga, que não se furta a retomar e reformular o trabalho, mesmo no caso daqueles que já se consideram concluídos (Spiteri, 1999, p. 166).

Embora a supervisão e a aprovação pessoais do artista sejam resquícios de um raciocínio parcialmente plástico, é certo que o método-Lizárraga dispõe dos principais elementos da função alográfica que aqui me interessa: um artista-projetista (o autor-Lizárraga), um fabricante (o assistente), um sistema de notação (o diagrama imagético milimetrado) e uma ocorrência material (a pintura). A autoria, nesses termos, está basicamente centrada na capacidade de determinar a configuração da obra – capacidade essa que, na prática, independe da destreza artesanal do artista. Ainda que um ajudante de Lizárraga precise ser “um profissional habilitado a prestar serviços técnicos” (Spiteri, 1999, p. 165), o fato é que não se espera dele, ao menos enquanto assistente do artista, o exercício de uma função autoral. “Eu tenho que me virar para tentar encontrar aquele tom que ele quer”, revela Andréia Naline, uma das assistentes. “É o resultado dele, ele imaginou tudo. Não tem nada de mim” nas obras (*apud* Spiteri, 1999, p. 168).

O fabricante que investe seu próprio corpo e saber na execução da obra de um artista-autor é uma figura recorrente na arte contemporânea, ainda que pouco estudada.² Dos cubos minimalistas de Robert Morris ao coelho de aço inoxidável de Jeff Koons, passando pelas esculturas de Claes Oldenburg, Anish Kapoor e muitos outros, a história da arte dos séculos XX e XXI é um pouco a história da divisão do trabalho moderno, e da conseqüente separação entre concepção e execução, ou seja, entre a ideia inventiva de um autor e as eventuais soluções técnicas que lhe forem adequadas ou possíveis, que ficam a cargo de assistentes e profissionais diversos (Hass, 2018). A partir sobretudo

do minimalismo, a clivagem produtiva entre o artista que projeta e o assistente que fabrica se expressa com clareza nas novas formas esculturais da arte contemporânea, embora essa tendência, alheia às especificidades de cada meio expressivo (*medium*), não se restrinja à escultura, como se vê nas pinturas ditadas por Lizárraga.

A divisão do trabalho inerente à realização de obras que requerem muitas mãos não apenas independe do meio considerado (pintura, escultura etc.), como se afirma com mais ênfase quando a produção artística assume uma condição abertamente transmidiática. O conceitualismo e particularmente a arte conceitual histórica cumprem um papel significativo na afirmação dessa divisão. É sintomático, por exemplo, que os famosos “seis anos” (1966-1972) da chamada “desmaterialização do objeto de arte”, analisados pela crítica Lucy Lippard (1997) no livro *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, coincidam exatamente com os anos de emergência de três empresas voltadas exclusivamente à fabricação de obras de arte terceirizadas: Gemini G.E.L., Lippincott Inc. e Carlson & Co (Child, 2015, p. 375). Desde então, muito do que se entende por artista consiste em uma prática de alteridade produtiva, na medida em que assume uma relação de dependência com manufaturas especializadas, geralmente exógenas ao mundo da arte, como no caso de Robert Murray, que, impedido de acessar o interior da indústria que constrói suas esculturas, precisa providenciar diagramas detalhados e autoexplicativos aos fabricantes (Child, 2019, p. 23). Em síntese, independentemente da força de trabalho exigida (uma empresa ou um profissional pontual), do material empregado (tinta, chapas de aço, o que for) ou do meio considerado (pintura, escultura, instalação, intervenção urbana ou qualquer outro), o caso é que a interiorização da divisão social do trabalho, a complementariedade funcional entre artista e fabricante e a necessidade de alguma espécie de comunicação notacional (formal ou informal; oralizada, escrita, visual ou mista) são algumas das características centrais desse tipo de autoria.

O montador e a ars combinatoria

O segundo tipo concentra-se em um personagem inventivo a que eu gostaria de nomear de montador. Como praticante de uma autoria combinatória, o montador é uma figura-irmã do projetista, uma vez que partilha com ele a elaboração planejada de estruturas espaço-visuais, sejam elas objetos, instalações ou contextos ambientais. A principal diferença, entretanto, diz respeito não apenas à especificidade da alteridade laboral considerada, mas sobretudo à sua localização no

tempo do trabalho criativo. Ao contrário da operação projetual, que, como vimos, aspira à fabricação *futura* de artefatos, a prática de montagem opera pelo *passado*, selecionando e reorganizando elementos materiais preexistentes. É claro, em certo sentido, que a montagem também implica a construção futura da configuração visual proposta, mas tal dimensão potencial não elimina o fato de que a prática combinatória se exerce sobre produtos e fenômenos *pretéritos*, sejam eles conhecidos ou supostos.

Na base histórica desse raciocínio está a obra de Marcel Duchamp. De acordo com John Roberts (2007, p. 2), o *ready-made* duchampiano opera com o deslocamento da conexão entre labor artesanal e habilidade artística (*skill*), e com a consequente incorporação tanto do trabalho não artístico do Outro (*non-artistic hand of others*) quanto de complexas competências técnico-mecânicas, típicas do modo de produção industrial. Na qualidade de autorreflexão crítica do processo de despojamento artesanal da arte na modernidade (Roberts, 2007, p. 87), a operação de Duchamp apropria-se do trabalho progresso de “mãos” anônimas para propor, em obra, uma ideia expandida de autoria, porque ligada ao trabalho intelectual e imaterial (Roberts, 2007, p. 227). Dali em diante, a montagem, entendida como “o modelo dominante do *ready-made*” (Roberts, 2007, p. 55, tradução nossa)³, pressupõe o artista não como um “criador” que extrai sentido da matéria que manuseia, mas como um “sintetizador e manipulador de signos e objetos existentes” (Roberts, 2007, p. 9, tradução nossa)⁴.

Da *collage* cubista (Adorno, 1982, p. 177; Bürger, 1993, p. 123-128) à estética da pós-produção, o artista desponta como o “semionauta” que agencia signos prévios (Bourriaud, 2009, p. 8-14), sendo a montagem um de seus procedimentos inventivos mais característicos. Nas palavras de Nicolas Bourriaud, a arte contemporânea pode ser entendida como uma espécie de “mesa de montagem” da história (Bourriaud, 2009, p. 83 *et seq*), o que significa que a ideia do artista como montador será tão recorrente quanto forem as possibilidades de seleção e arranjo de objetos, símbolos e memórias disponíveis. É nesse ponto inclusive que a referência aos *ready-mades* pode ser problematizada, apesar da genealogia: se a “indiferença visual” está na base do “desinteresse” de Duchamp pelos objetos que seleciona (Duchamp, 1996, p. 819), o mesmo não se pode afirmar sobre o montador contemporâneo, para quem a cultura política, os conflitos públicos e os traumas são ou podem ser o arquivo de onde se extrai, com evidente “interesse”, os signos por combinar.

Na obra da artista colombiana Doris Salcedo, parte dos objetos apropriados em suas instalações aludem à memória de crises humanitárias, geralmente abordadas de forma indireta, em chave elegíaca e melancólica. Em novembro de 1985, o grupo guerrilheiro M-19 captura o prédio do Palácio da Justiça de Bogotá, fazendo juízes e advogados de reféns. As forças militares do governo colombiano reagem com extrema violência. Após dois dias de batalha, a artista testemunha o assassinato dos rebeldes (Kalb, 2013, p. 160). Nos próximos anos, os conflitos políticos se intensificam; milhares de indivíduos, entre figuras públicas e pessoas comuns, são sequestrados, torturados e mortos. Salcedo dá início a uma série de entrevistas com familiares dos desaparecidos – e percebe que é lá, no vazio dessas salas e quartos que visita, que o sentido de perda se expressa de forma mais dolorosa (Kalb, 2013, p. 160-161). Desde então, a apropriação artística de móveis desocupados passa a evocar, por vias contemplativas, a ausência de vidas perdidas, e com elas a relação entre memória traumática e violência de Estado (Rodríguez, 2014, p. 127).

Em 2002, por ocasião do 17º aniversário do conflito com o grupo M-19, a artista cobre as paredes externas do Palácio da Justiça com 280 cadeiras vazias penduradas, em alturas diversas, a partir do teto do edifício (Adan, 2010, p. 586). A instalação de larga escala, intitulada “Novembro 6 e 7”, assume as proporções públicas de uma intervenção urbana. A imagem é sugestiva: o Palácio parece novamente ocupado, invadido pela memória coletiva que, como uma turba de corpos ausentes, sobe pelas paredes, cobrando da instituição que se invade a justiça que lhe nomeia. As associações de sentido são decerto múltiplas e abertas. Para além de qualquer apropriação desinteressada, a artista coleta móveis descartados nas ruas de Bogotá, combinando-os às centenas sobre o símbolo de um trauma histórico, como se fosse possível conectar, no plano alegórico, o abandono material à experiência da perda (Kalb, 2013, p. 160).

No ano seguinte, em 2003, Doris Salcedo amplia o mote dessa investigação poética com a monumental “Topografia da guerra”, montada na Turquia, por ocasião da 8ª Bienal de Istambul. Na prática, são 1550 cadeiras de madeira aglomeradas em um terreno baldio localizado entre dois prédios, à altura aproximada de três andares (Adan, 2010, p. 589). A estrutura é caótica, silenciosa, impactante, um entulho gigantesco de excertos memoriais, o emblema sublime de uma era de catástrofes. Há algo de ameaçador no conjunto, que parece prestes a desabar sobre a rua. A primeira escolha do local da obra remete a antigos conflitos étnicos da Turquia, incluindo o massacre de milhares de armênios e gregos (Schneider, 2014, p. 132). Os organizadores da Bienal

rejeitam a localidade proposta. Instalada em outro ponto de Istambul, a obra, no entendimento da artista, evoca, ainda assim, a imagem-limite de uma situação de guerra, a interrupção violenta da ordem cotidiana – a experiência indomável que invade a tudo e a todos, seja como vítima, seja como perpetrador (Doris Salcedo..., 2010).

Em termos autorais, a grandiloquência narrativa de obras como “Novembro 6 e 7” e “Topografia da guerra” deriva, em boa medida, da magnitude da escala, que por sua vez se assenta em uma soma extraordinária de trabalho humano. Situadas para além da capacidade executiva de um único indivíduo, megainstalações como essas funcionam como índices gerais dos protocolos da montagem e da autoria combinatória – que, como tais, valem para uma infinidade de casos semelhantes, mesmo os mais simples.

Pensemos, por exemplo, na obra de Istambul. Em primeiro lugar, há nela o trabalho pretérito de dezenas ou centenas de mentes e mãos distintas, cada qual responsável pela concepção e fabricação das cadeiras ali presentes, de marcas e modelos diversos. Salcedo menciona, inclusive, a dificuldade de encontrar 1550 cadeiras com formas simples, dada a tendência lírica e ornamental do design turco (Schneider, 2014, p. 133). Além disso, o próprio processo de seleção, coleta, armazenagem e transporte de mais de mil cadeiras num país estranho ao da artista implica um esforço logístico coordenado, de ordem coletiva. Sem falar da montagem propriamente dita, que exige não apenas a autorização dos poderes públicos e um plano de segurança, como uma complexa operação de elevação e fixação das peças. Embora a pilha de mais de mil cadeiras tenha um arranjo caótico, nenhum braço, perna ou encosto avança sobre o espaço da rua (Schneider, 2014, p. 133). Para conseguir esse resultado, Salcedo opera na fronteira entre o montador e o projetista: orientados por engenheiros que auxiliam a artista, operários constroem uma imensa parede provisória entre o terreno baldio e a rua; cadeiras são postas cuidadosamente contra a parede, umas sobre as outras; alpinistas são contratados para auxiliar na instalação das peças nas partes mais elevadas da estrutura; o espaço distante da rua é preenchido com mais mobília; e a parede é finalmente removida – resultando em uma assombrosa fachada plana de cadeiras (Schneider, 2014, p. 133).

Tanto em âmbito projetual quanto combinatório, as funções-artista exercidas por Doris Salcedo são de ordem conceitual, na medida em que se baseiam em propostas “virtuais” que, para serem executadas ou “atualizadas”, requerem códigos notacionais que serão interpretados por assistentes,

sejam eles fabricantes, auxiliares de montagem ou um pouco de cada. No caso específico da artista, seu estúdio em Bogotá emprega regularmente 15 trabalhadores em tempo integral, cada qual com sua respectiva especialidade profissional (Artist..., 2016). Embora tais funções subsidiárias possam ser realizadas eventualmente pela própria artista, o fato é que obras como as de Salcedo, assim como as de Lizárraga e outros tantos, demonstram, por meio do emprego compulsório de ajudantes, que as práticas executivas de fabricantes e auxiliares de montagem diferem, em termos artísticos, da função claramente autoral que cabe àquele que concebe a proposta e orienta as etapas de execução.

Tal divisão de trabalho por certo não impede que os assistentes, dependendo da complexidade da proposta, participem de certas soluções criativas, o que não apaga, contudo, a diferença entre autoria conceitual e execução técnica. Mesmo nos casos em que a execução assume o status eminentemente artístico de uma prática plástica, a função autoral tende a ser localizada, inclusive em termos jurídicos, no âmbito da imaginação produtiva ou concepção. Entre 1999 e 2006, o artista italiano Maurizio Cattelan contrata o escultor francês Daniel Druet para executar nove esculturas de cera que serão utilizadas, em momentos distintos, como partes de instalações. No geral, as peças encomendadas são representações em escala natural de figuras públicas, como um Hitler ajoelhado, o papa João Paulo II atingido por um meteorito ou o próprio Cattelan saindo de um buraco. O relacionamento entre os dois artistas, todavia, fica tenso quando, anos depois, Druet aumenta o custo do restauro de suas obras. A parceria se desfaz e Cattelan passa a contratar outros escultores (Noce, 2022). O caso se acirra rapidamente: Daniel Druet entra na justiça e exige ser reconhecido como o criador das obras pregressas saídas de suas mãos, cobrando cerca de cinco milhões de euros como indenização (Lauter, 2022). Dali em diante, a questão estético-filosófica da definição de autoria será decidida nos tribunais.

Um grupo de 65 personalidades do mundo da arte, incluindo diretores de museu, galeristas e artistas como Sophie Calle e Philippe Parreno, publica, nesse meio tempo, um editorial no *Le Monde* em apoio a Cattelan, ou melhor, em apoio a um certo entendimento de arte e de artista. “Para além da luta de um homem contra outro”, afirmam os abaixo-assinados, “é de fato a questão da autoria (*paternité*) – até mesmo da validade – da arte que está no centro dessa disputa, e do que se entende por obra de arte hoje” (Calle, 2022, tradução nossa)⁵. Em lugar da autoria plástica, de corte artesanal, contida na demanda jurídica do artista que materializa esculturas com as próprias mãos,

o que está em disputa no processo judicial e no editorial do *Le Monde* é a validade de uma função autoral de raiz alográfica e conceitual, ainda que esta comporte um saber matérico, decerto artístico, entre suas prováveis execuções. A decisão dos juízes da 3ª Câmara do Tribunal Judicial de Paris, publicada em 8 de julho de 2022, é a esse respeito esclarecedora, e merece a longa citação:

É indiscutível que as diretrizes precisas da encenação das efígies de cera em uma configuração específica, relativas particularmente ao seu posicionamento nos espaços expositivos com vistas ao estímulo das emoções do público (surpresa, empatia, diversão, repulsa, etc.), tenham emanado apenas de [Maurizio Cattelan], não estando Daniel Druet de modo algum em condições de se arrogar a menor participação nas escolhas do dispositivo cênico das ditas efígies (escolha do edifício e da dimensão das salas que acolhem tal personagem, direção do olhar, iluminação, até mesmo a destruição de um telhado de vidro ou de um piso para tornar a encenação mais realista e mais marcante) ou do conteúdo da possível mensagem a ser transmitida através dessa encenação (Jardonnet, 2022, tradução nossa)⁶.

Por outras palavras, embora se reconheça a construção das peças por Druet, a autoria das obras, de acordo com a decisão judicial, passa não pela elaboração material das efígies, mas pela sua presumida encenação (*mise en scène*), ou seja, pela capacidade que o artista-autor tem de evocar certos sentidos por meio da montagem, ali entendida como a combinação imaginativa de elementos prévios que se apropriam (o papa derrubado, um meteoro em suas pernas, mil cacos de vidro ao redor; em suma, a igreja esmagada pela natureza como prova da vingança cósmica – ou cômica – de Deus).

O propositor e o executor

O terceiro tipo autoral define-se não pela fabricação ou montagem de estruturas espaciais, como nas duas primeiras formas, mas pela requisição de dinâmicas temporais e performativas. Em vez de se ater à elaboração de objetos ou ambientes, como nos casos do projetista e do montador, o artista, nesse novo registro, é um propositor que fornece instruções a serem performadas por executores. Assim como nas autorias projetual e combinatória, a autoria instrucional, como a defino, também apresenta, enquanto manifestação da autoria conceitual, as três dimensões do regime alográfico: uma proposta “virtual” de viés temporal; um sistema de notação baseado em prescrições de ação e conduta; e uma ou mais ocorrências materiais de natureza performativa e potencial. Em comum com o projetista, temos o fato de que o propositor age de forma prospectiva, fornecendo informações que aguardam execuções futuras.

Quanto aos gestos de materialização ou “atualização” da proposta, a relação com o corpo do artista segue os parâmetros gerais da condição conceitual. Os executores de uma instrução, da mesma forma que os fabricantes de projeto e os assistentes de montagem, são figuras ou encargos que podem ser exercidos pelo próprio artista-autor, desde que se entenda que o que define a autoria instrucional, como operação alográfica, é a capacidade potencial de alteridade executiva, além do fato de que tal execução deve estar em conformidade com certos códigos notacionais.

Em alguns casos, apesar das evidentes diferenças entre as funções de proposição e execução, a própria instrução parece prever o corpo do autor como o executor de preferência, dada a correlação emocional e biográfica entre a noção de autoria e a especificidade do gesto que se executa. A artista Flávia Naves, por exemplo, é conhecida por propor e realizar ela mesma performances de instruções claras e resultados variavelmente abertos. Na ação “A Besta”, de 2013, Flávia veste um adereço de cabeça e permanece imóvel por uma hora e meia em uma rua movimentada do Rio de Janeiro, sem interagir diretamente com os olhares dos passantes (A Besta..., 2016). A instrução a que atende é breve e direta: “Vestida da Figura da Besta, permanecer imóvel durante 90 minutos em algum ponto do meu cotidiano” (Naves, 2013). Em outras obras da artista, a conformidade entre gesto e notação abre-se à participação ativa do público, como em “Vândala”, de 2014, em que Naves, vestindo apenas uma máscara de gás, caminha nua pelas ruas com o corpo grafitado por voluntários. Mais uma vez, a execução se orienta por prescrições específicas: “Com o corpo despido e portando uma máscara anti-gás, disponibilizar jets de tinta e máscaras descartáveis para que o público possa pixar o meu corpo. Caminhar mascarada e pixada pelas ruas da cidade” (Naves, 2014).

Em linhas gerais, as propostas de Flávia Naves tendem a enfatizar a potência política dos corpos por meio de práticas de desnormalização dos juízos. Bom exemplo a esse respeito é a performance de longa duração intitulada “FIGURAÇA”, realizada entre 2014 e 2015. A ideia-base é testar os códigos de enquadramento social dos corpos através da alternância de vestimentas. Ao longo de um ano, Naves segue à risca uma série de instruções autoimpostas, a que nomeia “programa performativo” (Naves, 2020). O termo vem da artista e teórica Eleonora Fabião (2013, p. 4), que o define como “o enunciado da performance”, ou seja, como “um conjunto de ações previamente estipuladas [...] a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos”, mas sem qualquer ensaio preli-

minar. O intuito, no geral, é suspender o automatismo dos hábitos, ativando assim relações imprevisíveis de corpos e afetos: um programa para “desprogramar a si e ao meio” (Fabião, 2013, p. 5). No caso de “FIGURAÇA”, o programa consiste em um conjunto bastante específico de protocolos:

Ter um mês para: 1º Capturar com o meu celular fragmentos dos corpos das pessoas em meu cotidiano; 2º Escolher os fragmentos de forma que, ao juntá-los, um novo corpo seja criado; 3º Revelar as imagens dos fragmentos escolhidos; 4º Compor uma Figura feita destes múltiplos fragmentos em folha de papel A3 gramatura 300; 5º Encontrar (em brechós, lojas, mercados populares, vendedores de rua, casa de amigxs e etc.) os elementos diversos que vestem a Figura composta; 6º Montar a Figura composta em meu próprio corpo. Ter mais um mês para: Permanecer vestida da Figura da vez em todo o meu cotidiano. A performance tem duração de um ano iniciando em outubro de 2014 e finalizando em outubro de 2015. Serão ao todo seis FIGURAÇAS criadas (Naves, 2014-2015).

A obra é executada com rigor espartano. No primeiro mês, Flávia Naves caminha pelas ruas da cidade, fotografa furtivamente pessoas que lhe chamem a atenção, escolhe nas fotos detalhes de roupas e acessórios como joias, penteado e cor do batom, compõe uma imagem-mosaico a partir desses elementos, compra peças idênticas ou semelhantes em brechós e afins e, finalmente, veste-se de acordo com a “Figura composta” (Naves, 2014-2015; Liberano, 2018, p. 7-8). O comprometimento é evidente: a performer chega a fazer duas tatuagens permanentes em seus braços a partir dos corpos que encontra (Naves, 2020). Finalizada essa etapa, a artista viverá o próximo mês, em tempo integral, montada com a “FIGURAÇA” da vez, e com ela se sujeitará às formas de interação social decorrentes do vestuário escolhido. A operação toda é repetida por um ano, totalizando, de acordo com as instruções, a experiência cotidiana de seis “FIGURAÇAS” consecutivas (Naves, 2014-2015).

O efeito é o inventário de um tempo. Como uma espécie de laboratório psicossocial de neuroses normativas, a ação imiscui-se no tecido cotidiano, e por meio dele revela, a cada nova interação ou reação, um caleidoscópio opressivo de estereótipos de gênero, classe e raça. De acordo com Laura Formighieri (2019, p. 51-52), que acompanha Flávia Naves durante um ano, a artista, a depender da roupa que veste e do contexto em que circula, é lida como mais ou menos branca ou parda, ou como velha, ou serviçal, ora prostituta, ora lésbica, chegando a ser “maltratada no consultório médico por não estar vestida adequadamente.”

Desde os anos 1960, pelo menos, a figura do artista que propõe eventos ou processos por meio de instruções consiste em uma das mais importantes funções autorais da produção artística contemporânea. A predisposição notacional da instrução evidentemente varia conforme o artista e a obra, podendo ser mais ou menos descritiva, ou mais ou menos aberta em seus resultados. Além disso, a notação pode ser latente ou expressa. No primeiro caso, o protocolo de ação é inferido a partir do próprio gesto, como em “Uma linha feita pelo caminhar” (1967), de Richard Long, em que o artista percorre inúmeras vezes o mesmo trajeto sobre um gramado até que uma linha reta se torne visível pelo desgaste do solo. No segundo, quando a prescrição textual é expressa e preexiste à execução, a instrução pode ter vida própria e ser apenas lida ou exposta em si mesma, embora, na maior parte dos casos, ela seja entendida como uma ferramenta potencial, uma espécie de roteiro à espera de atividades que o atualizem (Kotz, 2001, p. 57).

Das “partituras de evento” (*event scores*) do grupo Fluxus (Kotz, 2001, p. 56-63) às chamadas “performances delegadas” da arte participativa (Bishop, 2012, p. 219-232), passando por artistas distintos como Yoko Ono, Lygia Clark e Hélio Oiticica (Dezeuze, 2010, p. 59-64), a autoria instrucional é um fenômeno conhecido e estudado pela historiografia especializada, apesar da extensa diversidade de abordagens. O artista propositivo, nesse registro, pressupõe um modo autoral de caráter performativo e executório, sendo a execução proposta uma função complementar e por isso mesmo específica, ora centrada em elementos biográficos que se expressam na corporeidade exclusiva do autor, ora aberta à alteridade executiva de corpos outros, de natureza potencial.

Alison Knowles é um exemplo válido desse segundo aspecto. Parte de suas obras tende a propiciar breves momentos de encontro e convivência por meio da partilha de ações simples, corriqueiras, como se nelas fosse possível o reencantamento de práticas absolutamente cotidianas. Na base de sua poética habitam instruções de finalidade aberta; textos curtos que sugerem trocas sociais possíveis e envoltivos voluntários. Na obra “Sapatos de sua escolha”, de 1963, a artista solicita o testemunho de memórias afetivas a partir da relação pessoal com artefatos prosaicos. A notação é sugestiva: “Um membro do público é convidado a se aproximar de um microfone disponível e descrever um par de sapatos, o que estiver usando ou outro. Ele é encorajado a dizer onde os conseguiu, o tamanho, a cor, por que gosta deles, etc.” (Knowles, 1965, p. 5, tradução nossa)⁷. A

proposta é acessível à execução de qualquer pessoa presente. Em um evento hoje conhecido, o artista pop Richard Hamilton, instigado pela subjetividade da premissa, retira um de seus calçados e discursa no microfone por mais de meia hora diante de todos (Robinson, 2002, p. 117).

A depender da obra, o grau de abertura da ação é diretamente proporcional à concisão da rubrica, como no caso de “Proposição #2” (1962), também de Alison Knowles, em que a artista propõe uma instrução extraordinariamente banal: “Faça uma salada” (Knowles, 1965, p. 2). A pretensão à homologia entre atividade artística e vida cotidiana é tão evidente quanto a indeterminação da prática sugerida. Fazer uma salada – mas com quais ingredientes e em qual lugar e contexto? Fazer sozinho ou acompanhado? Para quem servir e por quê? A transferência de decisões, o caráter dialógico e a incorporação do acaso são traços recorrentes da autoria de natureza instrucional, assim como a variedade potencial das execuções, ainda mais em se tratando de obras de notação lacônica.

A primeira performance pública de “Proposição #2” ocorre já em 1962, no Institute of Contemporary Arts, em Londres (Knowles, 1965, p. 2). Desde então, a proposta é realizada diversas vezes, sob variadas configurações, das mais triviais e intimistas às mais barrocas e extravagantes. Em 2008, por ocasião da Long Weekend dedicada ao grupo Fluxus, na Tate Modern, Knowles conta com o auxílio de uma equipe de chefs do museu para preparar mais de 90 quilos de vegetais (Petrazzi, 2019, p. 12-13). O evento ocorre no imenso espaço da Turbine Hall diante de uma multidão. Os cozinheiros estão em uma ponte suspensa com vista para o pavilhão. Os estalos dos ingredientes picados ecoam pelo recinto graças às tábuas de corte microfonadas (Petrazzi, 2019, p. 12-13). O público grita em uníssono quando os vegetais e o molho são arremessados de uma altura de sete metros sobre uma gigantesca lona, onde serão misturados com um ancinho. A salada é servida para cerca de 2500 pessoas ao som de um quarteto de cordas regido pela violoncelista Lucy Railton (Petrazzi, 2019, p. 13)⁸.

As obras de instrução, como se deduz, implicam um entendimento dilatado de autoria, uma vez que o propositor depende, em graus variados, da agência voluntária dos executores. Em algumas proposições, é a própria circunscrição política do ato de vontade dos participantes que está em jogo. Em 2014, após o anúncio da retomada das relações diplomáticas entre Cuba e Estados Unidos, a artista cubana Tania Bruguera decide reeditar, em plena Praça da Revolução, em Havana,

a obra “O sussurro de Tatlin #6”, originalmente performada em 2009, no Centro Wifredo Lam (Bishop, 2019). A premissa da ação é simples: oferecer um microfone público por um minuto para quem quiser falar livremente. Apesar da simplicidade do enunciado, a proposta exige certa coragem civil, sobretudo em contextos de relativa restrição de direitos, como a Cuba pós-Fidel.

Em sua primeira versão, a obra emula e ao mesmo tempo ativa a liberdade de expressão, ainda que temporária: um a um, os voluntários dirigem-se ao palco, dizem o que lhes vem à mente e, após um minuto, são violentamente retirados de cena por dois atores em trajes militares (Mosquera, 2009, p. 25-26). De acordo com o crítico de arte Gerardo Mosquera, trata-se, em Cuba, de um evento histórico: “pela primeira vez em meio século uma tribuna pública livre é permitida para as pessoas expressarem suas ideias” (Mosquera, 2009, p. 26, tradução nossa)⁹. Não admira, portanto, que a reedição da performance, agora na Praça da Revolução, seja vista como um desafio às práticas censórias do governo de Raúl Castro. O resultado é doloroso: às cinco da manhã de 30 de dezembro de 2014, dia previsto para a nova execução, Tania Bruguera é presa antecipadamente pela polícia secreta cubana, inviabilizando o evento (Bruguera, 2020, p. 75-76). Quando a notícia da detenção se espalha, a obra, proibida em Cuba, ressurgiu alhures como revolta. Nos primeiros meses de 2015, “O sussurro de Tatlin #6” é performada em diversos lugares do mundo, como parte dos protestos internacionais contra a prisão da artista (Tania Bruguera..., 2015; Archibold, 2015, p. 11; Bishop, 2019).

Uma vez estabelecida a distinção potencial entre proponente e executor, típica na autoria conceitual, a obra pode ser “atualizada” mesmo que o corpo do autor esteja ausente – ou encarcerado. Há algo de libertário nessa estratégia. Por outro lado, dependendo da situação, o caráter notacional da proposta pode ser uma provocação deliberada em relação à autonomia e aos limites de ação dos executores e do público. Penso aqui no caso das chamadas performances delegadas, que se caracterizam pela presença de executores geralmente contratados para agir em nome do autor, em conformidade com suas instruções (Bishop, 2012, p. 219). Em 2008, ao longo de um fim de semana, dois policiais montados patrulham o interior do espaço expositivo da Tate Modern, em Londres. Do alto de seus cavalos, eles monitoram e guiam os movimentos do amplo público presente, que responde de pronto aos comandos. Mas note-se: não se trata de atores; os dois profissionais são policiais de fato, fardados e equipados, cada qual com seu respectivo cavalo treinado, contratados para controlar o fluxo de visitantes do museu.¹⁰ A cena insólita é parte da performance “O sussurro

FREITAS, Artur Correia de. **Modos de fazer (arte): o projetista, o montador, o proponente.**
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48106>>

de Tatlin #5”, também de Tania Bruguera – outra obra da série “Sussurro de Tatlin”, concebida em referência aos ideais socialistas da escultura inconclusa “Monumento à Terceira Internacional” (1919-1920), de Vladimir Tatlin, e em particular à ideia de grandes utopias irrealizadas (Bruguera, 2020, p. 75; Westerman, [2009]).

A imagem da polícia montada se impondo sobre a multidão é certamente evocativa. Enquanto dispositivo de repressão estatal, a cavalaria é uma técnica de controle social recorrente em eventos de grande porte, propícios a tumultos de massa, incluindo manifestações políticas e insurgências de rua, com seu potencial de ameaça à segurança pública. Todavia, mais que uma alegoria política encenada em um espaço de arte, a ação policial no museu é uma experiência viva de poder. Os dois cavaleiros são membros efetivos da Polícia Metropolitana de Londres e foram contratados para agir como tal (Westerman, [2009]). Para Bruguera, inclusive, é importante que a operação não seja apresentada para o público como a “representação” de um evento (Tania Bruguera..., 2008). A descontextualização temporária da obra não é um capricho extrapoético de Bruguera: ela é parte constitutiva da instrução. Assinada pela artista e escrita como uma espécie de contrato de exibição, a notação da performance é bastante específica a esse respeito: “A obra não deve ser anunciada”; o “público não deve estar imediatamente ciente de que se trata de uma obra de arte” (Bruguera, 2008, tradução nossa)¹¹. Nenhum título, folder ou etiqueta de parede pode contextualizar a proposta ou sua autora (Bruguera, 2008). Desse modo, o enquadramento ambíguo da ação é capaz de gerar situações de confusão e impasse temporários, e com eles emoções imprevistas. Diante das ordens ostensivas dos policiais, a eventual participação do público em uma obra de performance não anunciada pode deslizar, no plano do comportamento político, para atos de obediência ou desobediência civil.

Além disso, a instrução determina o rol de ações policiais a ser executado com o público da exposição: “Os policiais montados serão contratados para entrar no espaço expositivo e utilizarão técnicas de controle de multidões aprendidas na academia de polícia” (Bruguera, 2008, tradução nossa)¹². Uma vez posta em prática, a proposta tem efeitos concretos sobre a audiência. Os cavaleiros movem-se lentamente, mas com decisão. Da parte do público, simplesmente não há como se opor, enquanto indivíduo bípede, ao corpo imponente de um cavalo treinado em movimento. É essa a raiz técnica do controle social em questão. “Senhora, senhor”, alerta o policial, “o cavalo vai passar. Por favor, mova-se para a esquerda. Obrigado” (*apud* Westerman, [2009], tradução nossa)¹³. E

todos se movem. A ideia é que sejam utilizadas no mínimo seis técnicas de controle diferentes (Westerman, [2009]). De forma coordenada, os dois policiais fecham ou liberam a entrada do espaço expositivo, empurram a multidão com movimentos laterais dos cavalos, deslocam indivíduos isolados, encurralam as pessoas em um bloco único, dividem o público em grupos menores – e assim por diante (Westerman, [2009]; Bruguera, 2008). Entre fascinados e constrangidos, os visitantes são manipulados com facilidade pela polícia.

Considerações finais

Juntos, o projeto e a instrução correspondem aos dois principais sistemas de notação empregados na autoria conceitual. O projeto, como se viu, é um procedimento comunicacional que institui ou sugere, de forma expressa ou latente, uma relação de conformidade espacial entre a configuração pretendida pelo artista e a fatura material realizada por assistentes – ou pelo próprio autor, que nesse caso assume um papel fabril. Tal fatura pode ser puramente prospectiva, centrada na fabricação futura de artefatos e ambientes, ou variavelmente apropriativa e combinatória, porque voltada ao arranjo relacional de elementos pregressos, sendo bastante comum, em uma mesma obra, a combinação desses dois procedimentos. Num caso como noutro, as figuras autorais do projetista e do montador supõem os assistentes como uma função subsidiária e executiva, sejam eles fabricantes ou auxiliares de montagem. A instrução, por sua vez, é uma operação notacional que requer uma relação de conformidade temporal entre o propositor e os eventuais executores, que podem ser potenciais ou determinados, aleatórios ou compulsórios, abrangendo ou não o próprio autor.

No âmbito inventivo, são os distintos tipos autorais da condição conceitual que determinam, a cada projeto e proposta, o grau de elasticidade ou porosidade das funções executivas, e a eventual inclusão (ou não) de corpos-outros nos processos de criação. Em certos casos, vimos, a própria disposição pronominal da notação, aliada à prática concreta da obra, sugere o autor como o executor preferencial, como em “FIGURAÇA”, de Flávia Naves, cuja instrução prescreve “montar a Figura composta em *meu* próprio corpo”, ou “permanecer vestida da Figura da vez em todo o *meu* cotidiano”, ainda que não seja incabível imaginar uma expansão poética do ato de fala, uma espécie de deslizamento de referência capaz de “montar” a Figura num corpo tanto “meu” quanto “seu”, ou mesmo “nosso”. Noutros casos, sob pena de não haver qualquer ato ou artefato, a alteri-

dade executiva é compulsória, seja por razões práticas, como em Lizárraga, cuja tetraplegia exige a missão protética de mãos de aluguel, seja por motivos políticos, como em “O sussurro de Tatlin #6”, de Tania Bruguera, cuja proposta instiga o protesto coletivo, e com ele a coragem civil dos presentes que retomam o verbo como um direito do cidadão. Os exemplos, enfim, são tão variados quanto as possibilidades de execução. Em termos históricos, curiosamente, é a própria consolidação da distinção funcional entre proposição e fatura que garante à autoria conceitual a extensa multiplicidade de corpos e labores envolvidos. Nesse registro autoral, as figuras do projetista, do montador e do propositor têm nos executores e afins uma função baseada na alteridade produtiva, com a qual assumem uma complexa relação de competências e habilidades.

De toda forma, sejam quais forem os corpos efetivamente envolvidos no trabalho executivo de um dado objeto ou evento, a questão central da autoria conceitual consiste em reconhecer o modo e o grau de habilidade que cada caso demanda. Em parte considerável da arte contemporânea, cabe aos artistas o exercício de formas outras de competência, baseadas na capacidade imaginativa, experimental e colaborativa, bem como no diálogo crítico com o horizonte de possibilidades criativas de seu próprio tempo e lugar. Como no exemplo longínquo dos *ready-mades* de Marcel Duchamp e de tantos outros depois dele, são procedimentos autorais que tendem a costurar o engenho inventivo de suas propostas com o tecido denso da história da arte recente, problematizando seus fundamentos.

Além disso, em termos estritamente executivos, também cumpre constatar que a perícia imaginativa e histórica do artista-autor parece contrastar, em alguns casos, com a evidente banalidade da execução exigida. Ao menos em potência, quase qualquer pessoa seria capaz, no plano material, de adquirir uma pá de neve, pendurá-la no teto e nomeá-la com algum título estapafúrdio, como no famoso *ready-made* “Em antecipação ao braço quebrado” (1915), de Duchamp. Do mesmo modo, recortar uma folha de feltro e pendurar as tiras moles em um suporte na parede, como propõe Robert Morris em sua escultura abstrata “Sem título”, conhecida como “Emaranhado” (1967-1968), não são ações que parecem exigir qualquer forma especial de destreza ou proficiência. Situada na história, a potência autoral não reside aqui na facilidade da execução, mas na dimensão crítica, por exemplo, da ideia de “antiforma”, de Morris (1968, p. 33-35), segundo a qual se consideram o acaso e a indeterminação como antídotos à ordem e à geometria minimalistas, à previsibilidade dos projetos e à própria racionalidade industrial.

Em todo caso, a autoria de ordem conceitual é também pródiga em situações artísticas que demandam práticas executivas exigentes, baseadas em saberes especializados que requerem longo período de treinamento. Relembremos, por exemplo, da gigantesca “Topografia da guerra”, de Doris Salcedo. Composta de mais de mil cadeiras empilhadas em um terreno baldio, a obra exige a coordenação de múltiplas ações – algumas simples, como o transporte das peças, mas outras de alta complexidade, como a construção provisória de uma enorme parede de contenção, projetada por engenheiros, ou a arriscada instalação das cadeiras no topo da pilha, realizada por alpinistas. Como é fácil imaginar, a obra não seria possível, ou não teria a mesma configuração e escala, sem a cooperação desses profissionais. Na mesma linha, não fosse o auxílio de uma equipe de chefs, Alison Knowles não teria como preparar 90 quilos de salada para mais de duas mil pessoas, como na performance de “Proposição #2” na Tate Modern. Em todos esses casos, a expertise de chefs, alpinistas e engenheiros é uma condição necessária para a execução da proposta autoral.

O ponto em comum entre os profissionais necessários à performance dessas obras consiste no caráter “não artístico” – entre aspas – das competências que deles se demanda, apesar das evidentes especialidades laborais. Ao contrário do trabalho executivo das artes alográficas tradicionais (como o teatro, a dança e a música em suas formas canônicas), também chamado de “interpretação”, o projeto ou a instrução conceituais não requerem, com algumas exceções, uma performance propriamente “interpretativa”, de natureza “artística”, como nos casos do roteiro, da coreografia ou da partitura convencionais – e das respectivas exigências de “interpretação” que deles se espera por parte de atores, dançarinos ou pianistas. Por outro lado, mesmo nas propostas conceituais que, por algum motivo, necessitam, no plano das ocorrências, de alguma espécie de trabalho tradicionalmente “artístico”, é preciso notar que tal habilidade “de arte”, de maneira geral, tende a se situar mais no âmbito executivo que no autoral. Ainda que o “domínio” do “desenho e da pintura” seja condição obrigatória para se tornar assistente de Antonio Lizárraga (Spiteri, 1999, p. 164-165), não esqueçamos a confiança de Andréia Naline, uma de suas ajudantes, que afirma não haver nada dela nas pinturas finalizadas: “ele imaginou tudo” (*apud* Spiteri, 1999, p. 168). A confirmação de assistentes, todavia, nem sempre é um demarcador definitivo. No âmbito das operações alográficas, o privilégio concedido à imaginação produtiva dificilmente se abala, mesmo diante das eventuais reivindicações autorais de fabricantes e afins. É o que ocorre, como vimos, com o escultor

contratado Daniel Druet, que, apesar da polêmica a respeito das esculturas que constrói para Cattelan, é tratado por artistas, diretores de museu e magistrados não como o coautor das peças (como alguém que as “interpreta” com “arte”), mas sim como o fabricante que executa um ato imaginativo que, a crer na decisão do tribunal, não lhe pertence.

REFERÊNCIAS

- ADAN, Elizabeth. An “Imperative to Interrupt”: Radical Aesthetics, Global Contexts and Site-Specificity in the Recent Work of Doris Salcedo. **Third Text**, v. 24, n. 5, p. 583-596, set. 2010.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- ALISON KNOWLES – “I’m Making a Giant Salad”. [S. l.: s. n.], 2008. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Tate. Disponível em: <https://youtu.be/lmqvnlXnmyM>. Acesso em: 15 set. 2023.
- ARCHIBOLD, Randal. Cuba Again Arrests Artist Seeking Dissidents’ Release. **New York Times**, New York, 2 jan. 2015. Americas. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/01/02/world/americas/cuba-again-arrests-artist-seeking-dissidents-release.html>. Acesso em: 14 fev. 2024.
- ARTIST Doris Salcedo on Bogotá: “The forces at work here are brutal”. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Guardian Culture. Disponível em: <https://youtu.be/y7xF2HyPIQw>. Acesso em: 15 set. 2023.
- A BESTA. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal de Flávia Naves. Disponível em: <https://youtu.be/URmskoqrlMg>. Acesso em: 15 set. 2023.
- BISHOP, Claire. **Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship**. London; New York: Verso, 2012.
- BISHOP, Claire. Rise to the Occasion. **Artforum**, v. 57, n. 9, maio 2019.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRUGUERA, Tania. **Conditions for Showing Tatlin’s Whisper #5**. Tate Archive Acquisition File, 2008. 2 p.
- BRUGUERA, Tania. Political Timing Specific Art. In: BRUGUERA, Tania. **Tania Bruguera in Conversation with Claire Bishop**. New York: Fundación Cisneros, 2020. p. 45-77.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Veja, 1993.
- BUSKIRK, Martha. **The Contingent Object of Contemporary Art**. Cambridge: MIT Press, 2003.
- CALLE, Sophie *et al.* Affaire Daniel Druet-Maurizio Cattelan: « C’est bien la question de la paternité de l’art qui est au cœur de cette dispute et de ce qui fait œuvre ». **Le Monde**, Paris, 14 maio 2022.

Débats: Arts. Disponível em: https://www.lemonde.fr/idees/article/2022/05/14/affaire-daniel-druet-maurizio-cattelan-c-est-bien-la-question-de-la-paternite-de-l-art-qui-est-au-c-ur-de-cette-dispute-et-de-ce-qui-fait-uvre_6126061_3232.html. Acesso em: 14 fev. 2024.

CHILD, Danielle. Dematerialisation, Contracted Labour and Art Fabrication: The Deskilling of the Artist in the Age of Late Capitalism. **Sculpture Journal**, v. 24, n. 3, p. 375-390, 2015.

CHILD, Danielle. **Working Aesthetics: Labour, Art and Capitalism**. London: Bloomsbury Academic, 2019.

DEZEUZE, Anna. "Open work", "do-it-yourself" Artwork and Bricolage. In: DEZEUZE, Anna (org.). **The "do-it-yourself" Artwork: Participation from Fluxus to New Media**. Manchester: Manchester University Press, 2010.

DORIS SALCEDO: Istanbul | Art21 "Extended Play". [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Art21. Disponível em: <https://youtu.be/ZjYuDKFvsjY>. Acesso em: 15 set. 2023.

DUCHAMP, Marcel. Apropos of "Readymades" [1961]. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings**. Los Angeles: University of California Press, 1996. p. 819-820.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Ilinx: Revista do Lume**, Campinas, n. 4, 2013.

FABRIS, Annateresa. **Antonio Lizárraga: uma poética da radicalidade**. Belo Horizonte: C/Arte, 2000.

FORMIGHIERI, Laura. Mulheres performers latino-americanas: pequeno vocabulário de ferramentas revolucionárias. In: BAREL, Ana Beatriz; COSTA, Ana Cristina; COSTA, Paulo (org.). **Cadernos da Casa-Museu Ema Klabin: mulher e seus saberes**. São Paulo: Fundação Cultural Ema Klabin, 2019. p. 43-54.

GENETTE, Gérard. **A obra de arte: imanência e transcendência**. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos**. Lisboa: Gradiva, 2006.

HASS, Nancy. Are Fabricators the Most Important People in the Art World? **New York Times**, New York, 22 jun. 2018. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/06/22/t-magazine/art-fabricators.html>. Acesso em: 14 fev. 2024.

JARDONNET, Emmanuelle. La justice donne raison à Maurizio Cattelan contre Daniel Druet. **Le Monde**, Paris, 8 jul. 2022. Culture: Arts. Disponível em: https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/07/08/la-justice-donne-raison-a-maurizio-cattelan-face-a-daniel-druet_6134012_3246.html. Acesso em: 14 fev. 2024.

KALB, Peter. **Art Since 1980: Charting the Contemporary**. London: Laurence King Publishing, 2013.

KNOWLES, Alison. **Great Bear Pamphlet**. New York: Something Else Press, 1965.

KOTZ, Liz. Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score. **October**, v. 95, p. 54-89, Winter 2001.

LAUTER, Devorah. Maurizio Cattelan Won His Legal Case Against His Disgruntled Fabricator. But, for Some, Key Questions Remain Unanswered. **Artnet News**, [S. l.], 8 jul. 2022. Law & Politics. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/maurizio-cattelan-narrowly-wins-a-legal-case-against-his-disgruntled-fabricator-but-key-questions-remain-unanswered-2144591>. Acesso em: 14 fev. 2024.

LIBERANO, Diogo. O trágico em FIGURAÇA. **Revista Escrita**, Rio de Janeiro, n. 24, 2018.

LIPPARD, Lucy. **Six Years: The Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972**. Berkeley: University of Califórnia Press, 1997.

MORRIS, Robert. Antiform. **Artforum**, v. 6, n. 8, April 1968.

MOSQUERA, Gerardo. Cuba in Tania Bruguera's Work: The Body is the Social Body. In: POSNER, Helaine; MOSQUERA, Gerardo; LAMBERT-BEATTY, Carrie (org.). **Tania Bruguera: On the Political Imaginary**. Milan; New York: Charta, 2009. p. 22-35.

NAVES, Flávia. **A Besta**. Site da artista. 2013. Disponível em: www.flavianaves.com. Acesso em: 15 set. 2023.

NAVES, Flávia. **Vândala**. Site da artista. 2014. Disponível em: www.flavianaves.com. Acesso em: 15 set. 2023.

NAVES, Flávia. **FIGURAÇA**. Site da artista. 2014-2015. Disponível em: www.flavianaves.com. Acesso em: 15 set. 2023.

NAVES, Flávia. Figuras traçadas nas ruas. **4 parede**, Dossiê Deslocamentos #15, 11 maio 2020. Disponível em: <https://4parede.com/15-deslocamentos-figuras-tracadas-nas-ruas/>. Acesso em: 14 fev. 2024.

NOCE, Vincent. Paris Court Rejects Wax Sculptor's Claim He is the True Creator of Eight Maurizio Cattelan Works. **The Art Newspaper**, [S. l.], 8 jul. 2022. Lawsuits News. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/2022/07/08/paris-court-rejects-daniel-druet-maurizio-cattelan-lawsuit>. Acesso em: 14 fev. 2024.

OSBORNE, Peter. **The Post-Conceptual Condition: Critical Essays**. London; New York: Verso, 2018.

PETRAZZI, Cassidy. **Alison Knowles: A Feminist Recipe for Subjectivity or How to Cook Your Life**. 2019. 105 p. Thesis (Master in Arts) – Oklahoma State University, Stillwater, 2019.

ROBERTS, John. **The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After Readymade**. London; New York: Verso, 2007.

ROBINSON, Julia. The Brechtian Event Score: A Structure in Fluxus. **Performance Research: a Journal of the Performing Arts**, v. 7, n. 3, p. 110-123, 2002.

RODRÍGUEZ, Juan-Ramón Barbancho. Arte social y político: el trabajo de Doris Salcedo. **Laocoonte**, València, v. 1, n. 1, p. 123-129, 2014.

SCHNEIDER, Mary Emily. **Material Witness: Doris Salcedo's Practice as an Address on Political Violence Through Materiality**. 2014. 262 p. Dissertation (PhD in History of Art and Architecture) – Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 2014.

SMITH, Terry. **One and Five Ideas**: On Conceptual Art and Conceptualism. Durham; London: Duke University Press, 2017.

SPITERI, Maria José. O processo de criação de Antonio Lizárraga. **Anais do X Encontro Nacional da ANPAP**, 10., 1999, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: ANPAP, 1999. vol. 1. p. 163-168.

SPITERI, Maria José. **Antonio Lizárraga**: quadrados em quadrados. São Paulo: EDUSP, 2004.

TANIA BRUGUERA Cuban performance re-enacted at Neuberger Museum New York. **Artlyst**, [S. l.], 13 fev. 2015. Disponível em: <https://artlyst.com/news/tania-bruguera-cuban-performance-reenacted-at-neuberger-museum-new-york/>. Acesso em: 14 fev. 2024.

TANIA BRUGUERA – Tatlin's Whisper #5. [S. l.: s. n.], 2008. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Tate. Disponível em: https://youtu.be/x7L1s_GWn3o. Acesso em: 15 set. 2023.

WESTERMAN, Jonah. Tania Bruguera born 1968 *Tatlin's Whisper #5* 2008. **Tate**. Site da Tate Modern. London. [2009]. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/tania-bruguera>. Acesso em: 14 fev. 2024.

NOTAS

- 1 Este texto é resultado de pesquisa apoiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq / Bolsa de Produtividade em Pesquisa, processo n. 312500/2021-1.
- 2 Como exceções que confirmam a regra, *cf.* Buskirk (2003) (sobretudo o capítulo 1, que aborda a autoria conceitual como uma forma de autoridade) e Child (2015).
- 3 No original: “The dominant model of the readymade of the period: montage.”
- 4 No original: “Artist [...] as a synthesizer and manipulator of extant signs and objects.”
- 5 No original: “Au-delà du combat d’un homme contre un autre, d’une technique contre une autre, d’une école contre une autre, c’est bien la question de la paternité – voire de la validité – de l’art qui est au cœur de cette dispute, et de ce qui fait œuvre aujourd’hui.”
- 6 No original: “Il n’est [...] pas contesté que les directives précises de mise en scène des effigies de cire dans une configuration spécifique, tenant notamment à leur positionnement au sein des espaces d’exposition visant à jouer sur les émotions du public (surprise, empathie, amusement, répulsion, etc), n’ont émané que de [Maurizio Cattelan] seul, Daniel Druet n’étant nullement en mesure de s’arroger la moindre participation aux choix relatifs au dispositif scénique de mise en situation desdites effigies (choix du bâtiment et de la dimension des pièces accueillant tel personnage, direction du regard, éclairage, voire destruction d’une verrière ou d’un parquet pour rendre la mise en scène plus réaliste et plus saisissante) ou au contenu du message éventuel à véhiculer à travers cette mise en scène”. Decisão judicial parcialmente publicada em Jardonnet (2022).
- 7 Instrução da obra “#6 Sapatos de sua escolha”. No original: “A member of the audience is invited to come forward to a microphone if one is available and describe a pair of shoes, the one he is wearing or another pair. He is encouraged to tell where he got them, the size, color, why he likes them, etc.”
- 8 É possível ver algumas imagens do evento em Knowles (2008).
- 9 No original: “In Cuba, it was an historic event: for the first time in half a century a free public tribune was allowed for people to express their ideas.”
- 10 Algumas imagens da ação estão disponíveis em: Tania Bruguera... (2008).
- 11 No original: “The piece should be unannounced. When the audience encounters it, it should not be immediately aware that it is an art piece.”
- 12 No original: “The mounted policemen will be hired to enter the exhibition space and will use crowd control techniques learned at the police academy for political demonstrations and/or public order with the audience of the exhibition.”
- 13 Fala de um dos policiais dirigida ao público. No original: “Ma’am, Sir, the horse is going to walk through. Please move to the left. Thank you.”

A reinvenção de um gesto: o desenho e suas origens

Reinvention of a Gesture: Drawing and Its Origins

La réinvention d'un geste: le dessins et ses origines

Flávio Roberto Gonçalves

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: goncalves.flav@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4417-1568>

RESUMO

Este artigo revisita a lenda de Dibutades contada por Plínio, o Velho, a partir da perspectiva da linguagem do desenho, procurando analisar os principais elementos fundadores dessa história, como as sombras, a inscrição, a projeção e suas relações com uma fenomenologia do desenhar. O caminho que transforma a lenda da origem da pintura em lenda da origem do desenho, ao mesmo tempo que reforça o seu caráter mítico, prepara a autonomia do desenho na arte.

Palavras-chave: *Dibutades; Desenho; Sombras; Projeção.*

ABSTRACT

This paper revisits the legend of Dibutades, told by Pliny the Elder from the point of view of the language of drawing. The purpose is to analyze the main founding elements of this story, such as shadows, inscription and projection, and their relations with a phenomenology of drawing. The path that transforms the legend of origin of painting into origin of drawing, while reinforcing its mythical character, prepares the autonomy of this language in art.

Keywords: *Dibutades; Drawing; Shadows; Projection.*

RÉSUMÉ

Cette étude revisite la légende de Dibutades, racontée par Plinie l'Ancien du point de vue du langage du dessin. Il s'agit d'analyser les principaux éléments fondateurs de cette

histoire, tels que les ombres, l'inscription et la projection, aussi bien que leurs rapports avec une phénoménologie du dessin. Le chemin qui transforme la légende d'origine de la peinture dans une légende de l'origine du dessin, tout en renforçant leur caractère mythique, prépare l'autonomie du dessin dans l'art.

Mots clés: *Dibutades; Dessin; Ombres; Projection.*

Artigo recebido em: 27/08/2023
Artigo aprovado em: 21/02/2024

Muito já foi falado sobre a pintura, convêm agora falarmos sobre a plástica. Butades, um oleiro de Sícion em Corinto, foi o primeiro a fazer imagens em barro e as inventou a partir de sua filha que, tomada de amor por um jovem, antes que este partisse em viagem, inscreveu em linhas na parede a sombra de seu rosto iluminado por uma lamparina. Seu pai pressionou argila sobre o contorno e fez um relevo, que foi endurecido no fogo com o resto de sua cerâmica; e é dito que essa imagem foi preservada no Santuário das Ninfas até a destruição de Corinto por Múmio.
– Plínio, 23-79.¹

Um princípio

A origem do desenho começa com, ao menos, um mito. A famosa cena descrita anteriormente por Plínio, o Velho, em sua História Natural de 77 d.C, nos apresenta o gesto mais simples do desenhar (uma linha de contorno tão comum aos nossos sentidos), bem como os processos subjetivos que lhe dão forma – e que só se revelam através da leitura atenta dos elementos ali representados.

Ao longo da história da arte, as diferentes representações dessa passagem de Plínio fizeram do gesto de desenhar o seu assunto principal, mesmo que ela encerrasse outras motivações em sua origem. E é a partir da perspectiva do desenho e de sua prática que essa história vai ser abordada aqui. Num sentido mais amplo, o da produção de imagens, a lenda alegoriza a substituição operada pela representação em geral, através da *captura vibrante* do instante e do sentimento que

a produziu: o momento que antecede uma separação amorosa, que reconhece na projeção substitutiva o sentimento de vazio e de perda que virá a seguir. E tudo isso girando em torno das sombras, de alguma fonte de luz e da mediação projetiva da inscrição gráfica.

A partir desse percurso, daquilo que liga o investimento corporal (e atual) do desenho a sua condição projetiva e futura (desde a sua concepção até o ato que o materializa), é que vamos procurar acrescentar uma camada no já denso mito de Dibutades, como a história ficou conhecida.

*

A prevalência do mito de origem do desenho desde a Antiguidade e ao longo da história da arte ocidental, nos faz lembrar que é próprio dos mitos que eles necessitem ser contados para que sobrevivam; e a sua atualidade resiste como uma presença pronta a envolver de sentido as repetições que nos cercam, como se essas fossem reencenações de gestos primordiais e paradigmáticos.² Sísifo poderia ser evocado aqui nessa infundável tarefa de abordar um assunto já tão discutido. A partir dessas sucessivas repetições, a descrição sintética que Plínio fez de uma lenda grega foi sendo ampliada e mesmo modificada ao longo dos séculos (tornando-se popular principalmente no final do século XVIII),³ seja através da poesia, da pintura ou das artes gráficas, adquirindo uma riqueza de detalhes que procurou acentuar, sobretudo, o seu aspecto sensual e associando a pureza juvenil do sentimento ao caráter espiritual e transcendente da arte.

Desse modo, a jovem conhecida como a filha do oleiro Butades, ou apenas *Dibutades*,⁴ passou a ser chamada de *A Donzela de Corinto*,⁵ e ganhou mesmo um nome, *Cora*,⁶ o seu amante, comumente representado como um pastor, por vezes se torna um soldado partindo para a guerra para nunca mais voltar;⁷ e mesmo um novo mito foi aos poucos associado à lenda: o próprio Cupido⁸ passou a ser representado guiando a mão de Dibutades, que se arma da ponta fina de sua flecha ou de um instrumento qualquer para desenhar.⁹

Todas essas adições serviram, através de seus significados alegóricos, para reforçar os componentes chave do mito, ainda que, em sua essência, estes já estivessem presentes na sucinta narrativa original (Fig. 1): o desejo unindo o jovem casal, sempre retratados em íntima proximidade (*capta amore*, a prisioneira do amor); a sombra do amante na parede, que projeta a sua partida iminente e faz com que a jovem se lance a circunscrever essa silhueta de modo concentrado e absorto.

O momento é, assim, inscrito num só gesto (essencial como imaginamos que o primeiro desenho devesse ser): uma imagem produzida pelo desejo imediato, mas que se inscreve como perda, como uma imagem para a memória.

Dibutades, Donzela de Corinto ou Cora – o esforço por lhe conferir uma identidade nos sugere que ela não poderia ser tomada como uma personagem anônima da lenda, mero instrumento, como se o resultado pudesse ser tratado a despeito de seu agente, dos seus desígnios e mesmo do seu processo de execução.



Figura 1. Diego Rayck. *Joseph-Benoît Suvée. Dibutades ou L'Invention de l'Art du Dessin*, 1791.
Nanquim sobre papel, 18,5 x 8,8 cm, 2023.

Mesmo no mais simples traçar de uma linha imprimimos não somente o nosso poder mimético em descrever as aparências, mas também um conteúdo mental e sensível a partir das qualidades de sua fatura (velocidade, hesitação, peso ou leveza).¹⁰ A arte ocidental reconhece na linha “a estrutura básica da ideia”, donde podemos depreender também uma assinatura pessoal do gesto (Rosand, 2002, p. 5, tradução nossa). A lenda de Dibutades aponta para esse sentido projetivo do desenho, antes como uma ação física e material, revestida de consequências conceituais, ao nos propor uma fenomenologia do desenhar que persiste como um mito da criação. Que essa ação se faça no limiar da luz e da sombra não é uma questão indiferente, como veremos.

*

A lenda de Dibutades ficou conhecida inicialmente como *a origem da pintura*.¹¹ No entanto, a sequência dos acontecimentos contada por Plínio orienta a sua narrativa para um propósito outro: “Muito já foi falado sobre a pintura, convêm agora falarmos sobre a plástica” – e como teriam surgido as primeiras figuras em terracota. O desenho de contorno da sombra era, no recito da lenda, uma ação secundária, preparatória para o que viria a seguir: a criação da modelagem de silhuetas em barro.

Armaz-se de um bastão ou de um carvão para desenhar no chão ou na parede eram ações bem conhecidas por Plínio, pertencentes aos mais remotos relatos do surgimento da arte. Se o autor retoma essa história, é pelo seu sentido arcaico e fundador na tentativa de fixar uma origem, grega de preferência.¹²

Nas representações da lenda de Dibutades, a atenção ao ato de desenhar ganha prevalência sobre o resultado final, devido à forma como a história é contada e às significações a que ela estão associadas: a cena amorosa e a ação de circunscrição da silhueta projetada em sua verticalidade (como uma presença entre nós), remetendo ao ato primal de criação na arte. A separação física prenunciada pela cena, reverbera todas as separações decorrentes da produção de imagens – presença e substituição, semelhança e falta. Num átimo de tempo, num gesto de encantamento, temos o ato de representar em toda a sua complexidade, como um testemunho vivo das lacunas que se abrem no existir e do nosso esforço em completá-las de algum modo.¹³

Tratar o desenho como um recurso preparatório, subordinado à propósitos ulteriores, faz parte da tradição da arte ocidental.¹⁴ O desenho, mesmo como testemunha primeira do desenvolver da ideia na arte, era visto como uma etapa *prática* na finalização da obra, mas não a mais importante.¹⁵ A lenda contada por Plínio, nesse aspecto, reflete essa hierarquia, ainda que o encantamento de seu relato tenha contribuído para trazer essa prática para o centro do interesse nos estudos da arte ao longo do tempo.

A transformação de “lenda da origem da pintura” para a “lenda da origem do desenho” fora fruto da maior importância dada aos processos constitutivos na criação da obra; da aceitação progressiva do *non finito* como um registro da ideia ainda aberta e viva, e, podemos supor, pela nossa atração em remontar a uma origem possível.¹⁶

Esse material pertencente ao processo de criação dos artistas vai conservar, aos olhos dos amadores, o mesmo interesse que a obra acabada. Para alguns deles, esses registros seriam ainda mais vibrantes, o que permitiu a valorização do desenho de mera etapa prática para a base da criação.¹⁷ O interesse na gênese das ideias na arte pôde revelar muito dos recursos conceituais do desenho empregados pelos artistas, ajudando a fundar, ao seu modo, aquilo que hoje conhecemos como História da Arte.¹⁸ Quem quisesse investigar a gênese de uma obra, deveria lançar-se à contra pé a partir dos esboços, estudos e cópias relacionados que eram cobiçados por amadores e colecionadores desde os primórdios do Renascimento.¹⁹

A lenda contada por Plínio, tornada a origem do desenho, refletiria a influência da doutrina neoplatônica do *disegno interno* e do *disegno externo*, que procurava entrelaçar ideia e execução em uma mesma perspectiva de análise.²⁰

A percepção de que podemos encontrar nesse material preparatório a força criativa de um artista, assim como as transformações da ideia na obra, vai se constituir, pouco a pouco, na base para a concepção do desenho como uma linguagem autônoma na arte, através de seus processos experimentais, diagramáticos e projetivos. A história dessas transformações envolve o estudo de um conjunto de fatores que ensejariam um estudo à parte, mas podemos identificar a emergência dessa compreensão a partir dos anos 1960, quando vai ser estabelecido o entendimento do desenho como uma linguagem não subordinada a nenhuma outra e capaz de gerar propostas que abordem seus próprios processos constitutivos.²¹

As qualidades conceituais e grafológicas²² do desenho são, então, tomadas em igual valor, fazendo com que antigos dogmas fossem atualizados à luz de novas práticas: marca pessoal, testemunho de uma presença, conceito e construção diagramática permanecendo como forças visíveis e constitutivas do trabalho final. O que nos impele a revisitar o passado dessa prática a começar por esses novos pressupostos.

Uma linha que une o corpo e as sombras

Que o ato de desenhar seja um investimento essencialmente sensorial, do olhar, do gesto, do toque e das mãos, é bem descrito pela lenda. Dibutades não olha para o seu amado, mas o toca de alguma forma. Toda a sua concentração está no caminho que sua mão deve seguir entre a luz e a sombra. Mais que uma função da visão, é o corpo como um todo que se envolve na captura da silhueta projetada.²³

A partir da lenda de Dibutades, dois de seus aspectos míticos mais relevantes se mantêm vivos quando pensamos no desenhar: a projeção de um *desejo* através da inscrição do *gesto*. O entrelaçamento desses dois aspectos é descrito na lenda a partir de uma expressão singular: a primeira ideia produzida pelo gesto de desenhar se dá no limiar entre a luz e a sombra, através de uma síntese material daquilo que há de mais intangível.

A linha não existe na natureza, como já nos alertara Leonardo da Vinci; tampouco existe um limite entre luz e sombra que possa ser tocado senão como conceito. Ao se constituir materialmente como um limiar daquilo que existe de mais abstrato, a linha traçada assume para si, como manifestação, todas as propriedades imateriais tanto do intelecto quanto da magia. Poderíamos colocar ainda da seguinte forma: desenhar é traçar um caminho entre a luz e a sombra, um caminho que qualquer imaginação pode trilhar. E ocorre que quando desenhamos uma sombra nos colocamos diante desse risco: algo se perde da forma ou da ideia se muito avançarmos para o lado da luz ou para o lado da sombra. Por isso, Dibutades não olha diretamente o seu amado, sob o risco de perder a fantasia na qual se vê investida e que a materialidade da linha, em seu justo percurso, vai permitir reviver.

Uma vez que a sombra tenha partido (o que não nos é dado ver), o vazio inscrito na parede se transforma de projeção do seu desejo em um *locus* de sua perda.²⁴ Não há como tornar uma ausência mais presente. Mesmo que a lenda da origem do desenho seja contada a partir da perspectiva do amor sensual e da projeção do desejo, a ação de Dibutades em se debruçar sobre a sombra projetada de seu amado e traçá-la, num investimento ao mesmo tempo emocional e corporal, nos fala, ao final, muito mais da perda e da separação. A linha que se lança, procurando traçar uma imagem tão transitória como um vulto, já é uma tentativa de preparação do trabalho de luto por vir.²⁵

Como em outros mitos que se referem à psique humana (como Édipo ou Cassandra), quando uma ação, a partir de suas consequências mais factuais, encontra o seu sentido na ancestralidade das vivências, o mito que a representa se vê reencenado em toda a sua potência. Assim, em cada desenho que executamos, revivermos o gesto de Dibutades na tentativa de registrar um momento que se perde para sempre.

Ainda sobre as sombras

Um outro aspecto da lenda de Dibutades referente ao ato de desenhar diz respeito à sua própria sombra que se sobrepõe a de seu amado, mas que é, de algum modo, tornada invisível.²⁶

Em um outro contexto já nos perguntamos: o que significa para o ato de desenhar o entrelaçamento entre o desenhista e sua própria sombra (Gonçalves, 2013, p. 106)? Aquilo que Philippe Dubois (1990, p. 126) chama de uma impossibilidade figurativa, ou seja, representar a própria sombra em sua existência factual, sem quebrar a simultaneidade de sua própria presença: não é possível dobrarmos-nos sobre a nossa própria sombra e representá-la, o que impõe ao gesto de desenhar, a alteridade como condição de sua existência.²⁷ É assim que percebemos o desenho como da ordem da projeção, que se lança sobre o mundo à medida que nos retiramos. Nesse movimento projetivo em direção ao outro, algo de desejo também é lançado. Paradoxo projetivo, no momento mesmo em que a mão do desenhista toca com seu instrumento a superfície do suporte, ele se entrelaça a sua própria sombra, como num curto circuito projetivo. A ação de desenhar começa, então, em todo o seu investimento corporal (Fig. 2).

Assim, abordar o desenho através do seu mito de origem nos permite falar tanto da ação gerada quanto de seu agente – a quem pertence como concepção e marca pessoal os desígnios ali lançados, pois ação e desejo são indissociáveis na abordagem fenomenológica do desenhar. Ao buscarmos tanto pela ação de desenhar quanto por seu conteúdo gráfico, encontramos, como um duplo, a sombra de seu autor.



Figura 2. Mariana Riera traçando uma projeção sobre uma tela, 2023. Fotografia: arquivo pessoal.

A sombra projetada na parede na lenda de Dibutades pode ser vista ainda como experiência sensorial e expressão fantasmática do inconsciente: “A sombra é para o domínio do tangível aquilo que o irracional é para a razão: a reserva que permite à psiquê oferecer ao mundo a parte que incessantemente lhe escapa” (Fresnault-Deruelle, 1990, p. 148, nossa tradução). As sombras nos abrem,

através de sua existência, a possibilidade de projetarmos no mundo a expressão das nossas ideias e sentimentos. Assim, ao insistirmos que desenho é projeção (e projeto) buscamos resgatar uma linha invisível que faz da matéria de nossa mente uma mesma matéria com o mundo.²⁸

*

Esse caminho que a inscrição percorre dá forma exterior àquilo que guardamos de mais íntimo (como o sentimento em Dibutades), sem que percamos o fio que une um universo a outro. O desenho nasce na invenção de um caminho entre a luz e a sombra, e a pouca matéria de suas linhas, por vezes, nos faz lembrança dessa origem conceitual. Aquele que desenha está implicado em seu objeto e não executa um desenho sem que ao menos projete nele, de forma fugidia, a sua própria sombra. E mais. A projeção que relacionamos aqui ao desenhar diz respeito, antes, à nossa percepção, à designação do outro ou ao registro de nossa passagem. Essa implicação do agente, altamente investido, faz com que o mito de origem possa ser revivido a cada desenho que façamos.

REFERÊNCIAS

- ATHÉNAGORE. **Supplique aux sujets des Chrétiens**. Tradução de Gustave Bardi. Paris: Edições du Cerf, 1943.
- D'ARGENVILLE, Dezzalier. **Discours préliminaire sur la connaissance des dessins**. Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en taille douce et les indications des leurs principaux ouvrages. Paris: [s. n.], 1762. (tomo 1).
- BERGER, John. **The Sense of Sight: Writings**. New York: Vintage Books, 1993.
- BISCHOFF, Ulrich. **Eduard Munch**. Paris: Taschen, 1993.
- BISMARCK, Mário. Contornando a origen do desenho. **Psiax: Estudos e Reflexões sobre Desenho e Imagem**, n. 3, p. 36-38, 2004. Disponível em: https://sigarra.up.pt/faup/pt//pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=103310. Acesso em: 26 fev. 2024.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Le disegno de Vasari, ou le bloc-notes magique de l'histoire de l'art. **La Part de L'oeil**, Bruxelles, n. 6, dossier dessin, p. 31-51, 1990.
- DUBOIS, Philippe. **L'acte photographique**. Paris: Nathan, 1990.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. Le reflet opaque: le revenant, la mort, le diable (petite iconologie de l'ombre portée). **Semiotica**, v. 79, n. 1-2, p. 137-153, out. 1990.
- GOGUEL, Catherine Monbeig. La science du connaisseur. In: **L'oeil du connaisseur: hommage à Philip Pouncey**. Catálogo da exposição. Paris: Musée du Louvre, 1992. p. 23-30.
- GONÇALVES, Flávio. Um percurso para o olhar: o desenho e a terra. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 23, p. 31-40, nov. 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27917>. Acesso em: 26 fev. 2024.
- GONÇALVES, Flávio. Através. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3, p. 95-108, jul. 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/41369/26209>. Acesso em: 26 fev. 2024.
- GOMBRICH, Ernst H. **Ombres Portées: leur représentation dans l'art occidental**. Paris: Gallimard, 1996.
- HAAS, Patrick de. Entre projectile et projet: aspects de la projection dans les années vingt. In: PAÏNI, Dominique (dir.). **Projections: les transports de l'image**. Paris: Hazan: Le Fresnoy, 1997. p. 95-125. (Publicação que acompanha a exposição de mesmo título, realizada de nov. 1997-jan. 1998, no Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing, França).
- HUTTER, Heribert. **Drawing: History and Technique**. London: Thames and Hudson, 1968.

KAUFMANN, Thomas da Costa. The Perspective of Shadows: The History of the Theory of Shadow Projection. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, London, v. 38, p. 258-287, 1975.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phenomenologie de la perception**. Paris: Gallimard, 1998.

MONDZAIN, Marie-Jose. What does seeing an image means? **Journal of Visual Culture**, n. 9-3, p. 307-315, 2010.

MUECKE, Frances. Taught by love: The Origin of Painting Again. **Art Bulletin**, v. 81, n. 2, p. 297-302, jun. 1990.

NOUGARET, Pierre Jean-Baptiste. **Anecdotes des Beaux-Arts**, volume I: Contenant Tout Te Que la Peinture, la Sculpture, la Gravure, l'Architecture, la Littérature, la Musique, & C. Paris: Jean François Bastien, 1776.

PANOFSKY, Erwin. **Idea: a evolução do conceito de belo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PEIRCE, Charles Sanders. **The New Elements of Mathematics, Vol. 4**. New Jersey: Humanities Press, 1960.

PLINY. **The Natural History**. Edited by John Bostock and H. T. Riley. London: Taylor & Francis, 1855. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D35%3Achapter%3D43>. Acesso em: 26 fev. 2024.

PLINY. **Pliny Natural History**: with an english translation in ten volumes. Tradução H. Rackham. Harvard: Harvard University Press, 1961. (volume IX, livro XXXV).

ROSAND, David. **Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation**. Cambridge: University Press, 2002.

ROSE, Bernice. *Drawing Now*. Catálogo de exposição. New York: Museum of Modern Art, 1976. 96 p. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2034?locale=pt>. Acesso em: 26 fev. 2024.

ROSEBLUM, Robert. The Origin of Painting: A problem in the Iconography of Romantic Classicism. **The Art Bulletin**, v. 39, n. 4, p. 279-290, Dec. 1957.

SANTAELLA, Lúcia. **O método anticartesiano de C. S. Peirce**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

STOICHITA, Victor. **Short History of Shadows**. London: Reaktion Books, 1997.

TISSERON, Serge. Le Dessen du Dessin: geste graphique et processus du deuil. In: WIART, Claude et al. **Art et Fantasma**. Paris: Champ Valon, 1984. p. 91-105.

VÁLERY, Paul. **Degas Dance Dessin**. Paris: Gallimard, 1983.

NOTAS

1 No original: “De pictura satis superque. contexuisse his et plasticen conveniat eiusdem operae terrae. Fingere ex argilla similitudines Butades Sicyonius figulus primus invenit Corinthi filiae opera, quae capta amore iuventis, abeunte illo peregre, umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscrisit, quibus pater eius inpressa argilla typum fecit et cum ceteris fictilibus induratum igni proposuit, eumque servatum in Nymphaeo, donec Mummius Corinthum everterit, tradunt.”; “Enough and more than enough has now been said about painting. It may be suitable to append to these remarks something about the plastic art. It was through the service of that same earth that modelling portraits from clay was first invented by Butades, a potter of Sicyon, at Corinth. He did this owing to his daughter, who was in love with a young man; and she, when he was going abroad, drew in outline on the wall the shadow of his face thrown by a lamp. Her father pressed clay on this and made a relief, which he hardened by exposure to fire with the rest of his pottery; and it is said that this likeness was preserved in the Shrine of the Nymphs until the destruction of Corinth by Mummius” (PLINY, 1961, § 151-152, p. 370-373, tradução nossa).

2 Mircea Eliade, em seu livro *Mito e Realidade* (1972), enfatiza a importância da repetição na constituição do mito, seja em suas diferentes manifestações como o recito, por exemplo, como forma de fazer reviver o momento original que este representa: “tudo que o homem faz repete, de certa forma, o ‘feito’ por excelência, o gesto arquetípico do Deus criador: a Criação do Mundo” (ELIADE, 1972, p. 27); “Graças à repetição continua de um gesto paradigmático, algo se revela como fixo e duradouro no fluxo universal”, (ELIADE, 1972, p. 100).

3 Cf. o artigo de Frances Muecke (1990).

4 É comum encontrarmos em diferentes autores contemporâneos uma certa confusão na referência aos nomes da filha e do pai, invertendo-os muitas vezes. Plínio cita o nome do oleiro como sendo Butades e, por decorrência, as primeiras traduções e os comentadores vão se referir à lenda a partir de seu nome (a lenda de Butades); sua filha, notadamente em italiano, vai ser chamada a *figlia di Butades*, ou simplesmente *Dibutades* como também ficou conhecida a lenda à medida que o papel dela se tornou mais relevante. Aqui assumimos a expressão *Dibutades* em referência à filha e a seu papel central na cena descrita.

5 O termo é utilizado na tradução inglesa do texto de Atenágoras de 1885, “A Plea For the Christians...”, editado por Alexander Roberts, Sir James, Arthur Cleveland Coxe.

6 Consta que Atenágora teria sido o primeiro a chamá-la por Cora (cf. PLINY, livro XXXV, cap. 43, 12, 1855); ainda que na tradução inglesa do texto de Atenágoras essa possibilidade seja posta em dúvida, pois *koré* se refere a uma figura feminina jovem; e a tradução francesa do texto (ATHÉNAGORE, 1943) sequer mencione esse pormenor, o que sugere que o nome Cora tenha sido dado por transliteração.

7 Um exemplo dessa representação do amante de Dibutades como um soldado aparece na tela de Eduard Daege, *A invenção da pintura*, de 1832, que se encontra na Galeria Nacional de Berlim.

8 A partir da publicação em 1668 do poema “La Peinture” de Charles Perrault, que cita o amor guiando a mão de Dibutades, a figura de Cupido é representada em uma gravura de François Chauveau (baseada em um desenho de Charles Le Brun), segurando a mão da donzela que desenha. Ver o artigo de Muecke (1990).

9 O texto “Contornando a origem do desenho”, de Mário Bismark (2004), aponta o surgimento de descrições do material com o qual Dibutades teria desenhado, assim como pontua as principais adições ao texto original de Plínio, procurando interpretá-las a partir da prática do desenho.

10 Nós já havíamos proposto a relação entre o processo de trabalho em desenho e a constituição de um campo mnemônico formado pelas ações, materiais e referências ali depositados, conforme os artigos “Um percurso para o olhar: o desenho e a terra” (GONÇALVES, 2005) e “Através” (GONÇALVES, 2013).

11 O livro XXXV da *História Natural de Plínio* é dedicado, sobretudo, à pintura, e por essa razão as representações de Dibutades foram frequentemente tomadas como alegorias da invenção da arte ou da pintura. Nas narrativas de Plínio, o registro de sombras projetadas não é uma primazia da donzela de Corinto. No capítulo 5 desse mesmo livro, o autor relata a disputa entre egípcios e gregos pela autoria da invenção da pintura, que teria como fundamento comum a ação de contornar a sombra humana em muros ou mesmo dos animais no pastoreio. Segundo David Rosand, o tema da sombra delineada era comum na retórica antiga, como o demonstram as diferentes referências apresentadas pelo autor no seu livro *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation* (2002, p. 343-344). De outra fonte, temos as diferentes histórias do registro de sombras projetadas contadas no livro *Anecdotes des Beaux-Arts*, volume I, de Pierre Jean-Baptiste Nougaret (1776, p. 4-7).

12 Como nos lembra Victor Stoichita (1997, p. 14), Plínio convivia com uma arte bastante evoluída, como as pinturas de Pompéia, por exemplo, o que reforçaria a tentativa do escritor em remontar a um tempo mitológico

NOTAS

do nascimento da arte, trazendo aquilo de mais essencial para representá-lo.

13 As pinturas rupestres descobertas em cavernas como Lascaux, por exemplo, não eram, naturalmente, presentes no universo descrito por Plínio, tampouco são aludidas ali os aspectos singulares de uma primeira representação de si, como nos apresenta Marie-Jose Mondzain em seu artigo “What does seeing an image means?” (2010), mas ainda assim, Plínio resume em uma imagem potente a criação da representação figurativa na arte.

14 A questão do papel do desenho na arte ocidental foge ao escopo deste texto. Mesmo sendo considerado como o pai da pintura e da escultura por Giorgio Vasari (Vidas), e mesmo que sua prática fosse considerada essencial para a formação do artista desde a Antiguidade (Plínio), o papel do desenho era de um meio e não de um fim em si. Portanto, na Itália renascentista, o desenho era visto, predominantemente, como um recurso técnico necessário à realização de um projeto em pintura ou escultura, e não como uma linguagem artística autônoma, conforme nos aponta Heribert Hutter (1968, p. 17).

15 Ver Dezzalier d’Argenville, Discours préliminaire sur la connaissance des dessins (1762, p. 3-4).

16 Mário Bismarck (2004) aponta que a partir da época romântica, no século XVIII, a lenda começou a ser conhecida como a “origem do desenho”.

17 “One single stroke with pen or charcoal answers the unspoken question that everyone is asking. Color as such is incapable of doing this” (HUTTER, 1968, p. 19).

18 Ver a esse respeito o texto de George Didi-Huberman: “Le disegno de Vasari, ou le bloc-notes magique de l’histoire de l’art” (1990, p. 31-51).

19 Como exemplo dessa prática, consta que Vasari (1511-1574) colecionava desenhos desde os 17 anos de idade, recolhendo estudos e modelos realizados no atelier de Lorenzo Ghiberti, segundo Catherine Monbeig Goguel (1992).

20 “The theoreticians of the sixteenth century were firmly committed to the two stages of the creative process: drawing as an idea, a mental picture, and drawing as a material visualization of the idea, which is clarified and finally captured in various forms” (HUTTER, 1968, p. 18). Sobre a doutrina do *disegno interno* e *disegno externo*, ver o estudo de Erwin Panofsky (1994).

21 Sobre a autonomia da linguagem do desenho no contexto da arte contemporânea, ver o texto de Bernice Rose (1976).

22 ROSE, 1976, p. 9.

23 Mais que uma função do olhar ou do intercurso paradoxal da cegueira, desenha-se com todo o corpo, uma complexidade sensorial indispensável à tarefa: “O artista avança, recua, inclina-se, pisca os olhos, comporta-se com se todo o seu corpo fosse um acessório do olho, torna-se por inteiro um órgão de mirar, apontar, ajustar, focalizar” (VALÉRY, 1998, p. 82, tradução nossa).

24 Numa abordagem mais direta, envolvendo uma experiência pessoal extrema, John Berger descreve o desenho como um *locus* de despedida que se torna, ao poucos, um *locus* de chegada: no texto “Drawn to that moment”, o autor narra a experiência de desenhar o retrato de seu pai morto, e perceber aquele desenho sendo transformado, ao poucos, num local de lembranças sobre seu pai; uma ação de resistência em salvar a aparência das coisas, segundo Berger, em meio ao sucessivo movimento de desaparecimento representado pelo fluxo do tempo (BERGER, 1993, p. 146-151).

25 Sobre a relação entre o desenhar e o trabalho de luto, ver o artigo de Serge Tisseron: “Le Dessin du Dessin: geste graphique et processus du deuil” (1984).

26 Os manuais de desenho já alertavam sobre o inconveniente de sermos perturbados pela nossa própria sombra quando da execução de um desenho. Stoichita cita a recomendação do pintor Cenino Cennini de atentarmos para que a luz seja difusa a fim de minimizar a produção de sombras, e que o sol caia sempre do lado direito do artista (STOICHITA, 1997, p. 89).

27 Esse movimento de alteridade é coincidente com o que Stoichita aponta como elemento essencial do que ele nomeia de “estágio da sombra” em oposição ao “estágio do espelho” de Lacan: o primeiro diz respeito à identificação do outro; o segundo diz respeito à identificação de si (STOICHITA, 1997, p. 31).

28 A ideia de uma continuidade material entre mente e mundo exterior é cara ao pensamento de Charles S. Peirce, para quem a mente é materialística e deve, por consequência, obedecer às mesmas leis da natureza. Este princípio segue a doutrina do Sinequismo de Peirce, que propõe a continuidade como regra e também está presente em seus estudos sobre os diagramas. Ver Peirce (1960) e Santaella (2004).

A memória biocultural em signos na arte da Amazônia brasileira¹

Biocultural Memory as a Sign in the Art of the Brazilian Amazon

Memoria biocultural en signos en el arte de la Amazonía brasileña

Elloane Carinie Gomes e Silva

Universidade Federal do Pará

E-mail: elloane.carinie@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5163-6311>

Bruno de Oliveira da Silva

Universidade do Vale do Itajaí

E-mail: portalbruno.oliveira@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5811-0689>

RESUMO

O presente artigo sintetiza o processo de compreensão dos signos da memória biocultural presentes em objetos artísticos de grupos amazônicos. Para tanto, foi adotada uma abordagem exploratório-descritiva e interpretativa, orientada pelo levantamento bibliográfico e documental para alcançar a compreensão de elementos visuais nos objetos que refletem interações específicas com formas de vida social, cultural e ecológica. O método interpretativo pautou-se na lógica de abdução na perspectiva semiótica peirceana. Os resultados e discussões tornam legíveis os signos que comportam a combinação entre os ecossistemas locais e elementos identitários dos grupos sociais da região, evidenciando o universo socioecológico diverso transfigurado em objetos de uso doméstico e ritualístico.

Palavras-chave: *Memória biocultural; objetos artísticos; arte amazônica; saberes locais; grupos amazônicos.*

SILVA; Elloane Carinie Gomes e; SILVA; Bruno de Oliveira da. A memória biocultural em signos na arte da Amazônia brasileira.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45357>>

247

ABSTRACT

This paper summarizes the process of understanding the signs of biocultural memory present in artistic objects from Amazonian groups. To achieve this, an exploratory-descriptive and interpretative approach was adopted, guided by bibliographical and documental research to comprehend the visual elements in the objects that reflect specific interactions with forms of social, cultural and ecological life. The interpretative method was based on Peircean semiotic abduction logic. The results and discussions make the signs that comprise the combination of local ecosystems and the identity markers of the human groups readable. This highlights the complex socioecological universe transformed into objects for domestic and ritual use.

Keywords: *Biocultural memory; artistic objects; amazonian art; local knowledge; amazonian groups.*

RESUMEN

Este artículo resume el proceso de comprensión de los signos de la memoria biocultural presentes en objetos artísticos de grupos amazónicos. Para ello, se adoptó un enfoque exploratorio-descriptivo e interpretativo, guiado por levantamiento bibliográfico y documental con el fin de llegar a la comprensión de elementos visuales en los objetos que reflejan interacciones específicas con formas de vida social, cultural y ecológica. El método interpretativo se basó en la lógica de la abducción en la perspectiva semiótica peirceana. Los resultados y las discusiones hacen legibles los signos que componen la combinación entre los ecosistemas locales y los elementos identitarios de los grupos humanos de la región, destacando el diverso universo socioecológico transfigurado en objetos de uso doméstico y ritual.

Palabras clave: *Memoria biocultural; objetos artísticos; arte amazónico; conocimiento local; grupos amazónicos.*

Artigo recebido em: 19/03/2023
Artigo aprovado em: 18/01/2024

Introdução

Este artigo está situado no contexto de grupos sociais amazônicos e seus objetos materiais, como signos da memória biocultural. Esses objetos revelam conhecimentos acerca da organização social, processos de territorialização, uso dos recursos naturais, técnicas humanas e processos criativos.

SILVA; Elloane Carinie Gomes e; SILVA; Bruno de Oliveira da. *A memória biocultural em signos na arte da Amazônia brasileira.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45357>>

O conceito de memória biocultural aparece em debates acerca da crise civilizatória e o Antropoceno (Bona, 2020; Haraway, 2021; Hernandez, 2022) e refere-se às características de sistemas naturais e socioculturais resguardados no contato dos grupos humanos com a natureza. Historicamente, cada cultura “interatua com seu próprio ecossistema local, e com a combinação das paisagens e suas respectivas biodiversidades [...], de tal sorte que o resultado é uma complexa e ampla gama de interações finais e específicas” (Toledo; Barrera-Bassols, 2008, p. 27).

Na questão prática desta pesquisa: como compreender os objetos artísticos? Como estudá-los? Buscamos alcançar a compreensão dos elementos visuais nos objetos, que refletem interações específicas com as formas de vida social, cultural e ecológica de cada grupo. O dado *artístico* como fator ontológico dos objetos apresentados neste estudo, evidencia a dimensão da intersubjetividade na experiência social, que é entendida como um dos principais elementos da arte e, em função dela, pode estar presente em todas as atividades humanas por meio da fruição estética e experiência cultural, indistinta e banal, uma vez que “[...] a arte nasceu com a atividade humana, organicamente vinculada a ela em seu cotidiano, partilhada em sociedade” (Castro; Castro, 2017, p. 186).

Para realizar essa busca, adotamos as noções de temporalidades e sentidos da arte, provenientes das reflexões de Castro e Castro (2017). Na trajetória de nossa observação, optamos por nos ater aos objetos produzidos e como eles refletem interações específicas por meio de signos visuais do acervo de saberes, técnicas, lastros históricos, manejo de recursos naturais, usos, costumes, entre outros. É nesse sentido que construímos nosso estudo em três etapas: a primeira delas trata de um levantamento bibliográfico em bases de dados científicas, em especial, no repositório do Herbário Maria Freitas da Silva, vinculado à Universidade Estadual do Pará (UEPA), com o intuito de construir a literatura relativa ao entendimento das relações entre a memória biocultural, signos e objetos artísticos.

Inspiramo-nos na estratégia de Castro (2020) para a segunda e terceira etapas; assim, seguimos para um levantamento documental nos arquivos eletrônicos da Rede Artesanato Solidário (ARTESOL), do Museu A Casa do Objeto Brasileiro, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e da Tucum Brasil, afim de reunir os objetos produzidos por grupos sociais nos sete estados que integram a região Norte do Brasil e que seriam representativos de uma memória

biocultural, pelo menos em intenção ou “desejo-de-ser”, nos termos de Castro (2020). Este, ao empregar o método weberiano de um “ideal-tipo”, compreendido a partir da descrição do “tableau de pensée”, busca pensar os limites da verdade desejada que conforma a identidade amazônica.

Segundo o autor, um “tableau de pensée” homogêneo seria marcado pela vontade utopista do desejo-de-ser que, intersubjetivo e disseminado na sociedade, coisifica o mundo a partir de seus pressupostos e o transforma até levá-lo ao encontro de um projeto intuído. Assim, a identidade amazônica seria um “ideal-tipo”, “um projeto, uma vontade de ser” (Castro, 2020). É preciso, no entanto, reconhecer a complexidade dessa questão a partir da aproximação com as experiências identitárias dos grupos segundo as dimensões que enunciam suas formas de existência singulares. Como escreve Castro (2020), a “moderna tradição amazônica se constrói sob o signo dessa contradição: saber intersubjetivo, sentir coletivo [...]”.

Na terceira etapa, optamos por subsidiar nossa *compreensão* acerca dos objetos artísticos pela coleta de textos jornalísticos, entrevistas e pesquisas que forneciam dados sobre eles, ou “discursos de segundo grau” (Castro, 2020), como as descrições nos arquivos eletrônicos das instituições supracitadas. Temos ainda os textos encontrados no site do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBIO) e nos perfis oficiais dos grupos na rede social Instagram. Optamos por não recolher os dados em meio aos produtores desses objetos, uma vez que não é o objetivo do estudo adotar “discursos racionalizantes da ordem social” (o que pensam os artistas sobre os objetos) (Castro, 2020), mas sim entender como esses objetos refletem a memória biocultural por meio da atividade visual.

Não obstante, basear a pesquisa em uma única atividade visual por parte dos autores evidencia alguns limites de interpretação estabelecidos pela ausência de dados específicos fornecidos pelos produtores das obras e que poderiam subsidiar a compreensão dos elementos. Ainda assim, esse movimento de análise é importante como uma trajetória de compreensão em torno da significação estética ou social no processo de objetivação do objeto. Para tanto, o material teórico recolhido como fonte de dados para a análise permite o trabalho de reflexão centrado nos conceitos escolhidos para o debate.

Diante do exposto, o estudo partiu de uma abordagem qualitativa, com um objetivo exploratório-descritivo e interpretativo: compreender os signos da memória biocultural presentes em objetos artísticos de grupos amazônicos. Sucessivamente ao plano de reflexão centrado no método semiótico, subsidiado pelo trabalho de Peirce (2017), procuramos estabelecer uma compreensão prática que enfatizasse a “ação dos signos”, ou seja, o processo de significação denominada semiose, a partir da qual são feitas as interpretações dos signos presentes nos objetos e suas correlações.

Relações entre a memória biocultural, signos e objetos artísticos

Os estudos sobre a memória biocultural emergiram com a interseção de diferentes campos de conhecimento, desde a antropologia, linguística, botânica, etnobiologia, geografia e história, fortalecidos pela ideia de conservação simbiótica de Nietschmann (1992), na qual as diversidades biológicas e culturais são reciprocamente dependentes, constituindo um princípio para a conservação de conhecimentos que mostram como a cultura e natureza são indistintas (Toledo; Barrera-Bassols, 2015, p. 53).

Esses conhecimentos abrangem o uso da biodiversidade, historicamente associados por culturas tradicionais e formas de conservação que tornam esse uso sustentável. Assim, crenças culturais, valores, sistemas de conhecimento, linguagens e práticas manifestam a mútua relação entre os seres humanos e o ambiente (Halffter; 2009; Maffi; Woodley, 2010). Nessa lógica, os saberes transmitidos pela oralidade, de geração a geração, permitiram que a espécie humana modelasse sua relação de coexistência com a natureza por meio da experiência no mundo.

Diante disso, Toledo e Barrera-Bassols (2015) explicam que a espécie humana possui uma memória que revela a referida relação ao longo da história, podendo ser dividida em pelo menos três tipos: genética, linguística e cognitiva. Essa memória é expressa na variedade ou diversidade de genes, línguas e conhecimentos ou sabedorias. Enquanto as dimensões genética e linguística certificam uma história entre a humanidade e a natureza, a dimensão cognitiva oferece os elementos para a compreensão, avaliação e valoração dessa experiência histórica. Dessa forma, essas dimensões testemunham uma série de reminiscências, ou seja, compõem um arquivo histórico, portanto, uma memória.

Para Maffi e Woodley (2010), enquanto os estudos nas escalas global e nacional mostram as correlações entre a diversidade biológica e cultural, são necessários estudos de casos detalhados em nível local para compreender os elos causais entre o ambiente e as formas de vivência. Nesse interim,

se localiza o objeto artístico – elaborado de acordo com matérias-primas e técnicas específicas, cujos aspectos formais e sensíveis obedecem às tradições criativas individuais e coletivas do grupo. A ênfase de nosso estudo está nos aspectos visuais que refletem o manejo de recursos naturais, princípios produtivos e simbolismos da paisagem, tornando-os vetores da ação dos grupos humanos e de seu pensamento sobre o mundo (Lagrou, 2010), afinal, somos seres de mediação (Lucia Santaella..., 2018).

Usualmente, a arte impõe paradigmas e novas maneiras de olhar para o mundo (Eco, 1994), constituindo diversas linguagens humanas. Os sentidos da arte que utilizamos neste trabalho vêm das reflexões de Castro e Castro (2017) que, por sua vez, entrelaçam Dewey, Gombrich Huygue e Maffesoli na conexão entre a intersubjetividade, o processo da socialidade e a ideia de sociação, na qual a arte acompanha os seres humanos em sua experiência social e partilha de mundo, inclusive na própria dinâmica da cultura. “A arte está intimamente vinculada ao ser humano, à sua forma de estar no mundo e, portanto, concluímos, ao desenvolvimento de suas sociações. A arte está onde o homem está, na sua socialidade” (Castro; Castro, 2017, p. 188).

Para Benjamim (2017), é possível a compreensão da linguagem da arte por intermédio das relações com a teoria dos signos. Com efeito, a análise semiótica – que circunscreve os processos sógnicos na cultura e natureza em processos de significação, comunicação e interpretação (Noth; Santaella, 2017) – aplicada ao objeto artístico, permite distintos recortes, dentre eles o da *leitura* ou *compreensão* de elementos visuais, os quais permitem o ordenamento do repertório de signos que podem ser narrados, observados ou intuídos. Em adição, como sistemas, eles são instrumentos de conhecimento e comunicação, exercendo um poder de construção da realidade que busca o sentido imediato do mundo, em particular, o social (Bourdieu, 2006).

Resultados e discussões

Na região Norte do Brasil, os objetos são bem diversificados, com trabalhos produzidos em fibras naturais, barro, madeira, couro, látex, sementes, entre outros materiais, provenientes de comunidades indígenas, quilombolas, ribeirinhas, extrativistas e demais identificações e denominações dos grupos sociais amazônicos e suas realidades locais. Nesse contexto, o uso dos recursos naturais entremeia situações sociais que denotam noções práticas e operacionais no território, sendo este uma construção social (Almeida, 2004). A seguir, são destacados os objetos selecionados de cada um dos estados e seus processos de compreensão e reflexão.

Acre: artesanato em látex da Reserva Extrativista Cazumbá-Iracema

A Reserva Extrativista (Resex) Cazumbá-Iracema é uma Unidade de Conservação (UC) de uso sustentável administrada pelo Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBIO). Por iniciativa das mulheres das comunidades locais é produzido um vasto repertório de artesanato em *látex*, matéria-prima símbolo dos *seringais na Amazônia* – árvores *seringueiras (hevea brasiliensis)* nativas da floresta tropical – que tiveram papel central na economia brasileira durante o período histórico denominado “Ciclo da Borracha” (1880-1910), conduzindo transformações socioeconômicas em toda a região amazônica (Fausto, 2015). A Figura 1 mostra os *sousplat*, objetos representativos do grupo.



Figura 1. *Sousplat* de encauchado, Resex Cazumbá-Iracema. Fonte: ICMBio (2015).

Os *sousplast* aparecem em distintos formatos e com ranhuras que simbolizam as *nervuras*², conjunto que representa as *folhas da floresta*. A textura de tecido e a paleta de cores em *tons terrosos* e *esverdeados* são oriundos da técnica conhecida como encauchados de vegetais, uma tecnologia social utilizada por indígenas, seringueiros e ribeirinhos. Nessa técnica, mistura-se ao látex um agente vulcanizante, substância que permite a secagem ao sol da borracha, resultando na forma do produto (ICMBIO, 2015).

Essa técnica que origina o *tecido da floresta* integra-se à manutenção do ecossistema por fazer uso do *extrativismo orgânico*, no qual é possível obter a matéria-prima sem a derrubada das árvores, utilização de máquinas ou energia elétrica (ANA, 2019). Assim, é possível obter renda a partir do artesanato produzido na Resex, mantendo a floresta em pé e preservando a identidade seringueira da região (ICMBIO, 2015), circunscrita pela realidade compartilhada que nutre discursos ao conectar o presente com o passado, bem como as imagens que dela são construídas (Hall, 2014).

Amapá: louças de barro no Quilombo do Maruanum

A confecção das louças de barro do Maruanum é uma prática cultural, artística e social de tradição secular (Silva, 2021). As ceramistas da comunidade quilombola modelam panelas, fogareiros, alguidares, churrasqueiras, candeeiros, tigelas e diversas outras peças tradicionalmente utilizadas pela comunidade e vendidas fora dela. Dentre os objetos mencionados, encontra-se a louça mostrada na Figura 2, adquirida durante uma pesquisa *in loco*.



Figura 2. Louça de barro do Maruanum. Fonte: Bruno de Oliveira da Silva/Acervo dos autores (2019).

A Figura 2 mostra uma panela cerâmica em sua cor natural, na qual as louceiras buscam evidenciar o *barro do Maruanum*, matéria-prima extraída dos campos de várzea na região durante o verão amazônico, indicando a conformidade no ritmo de confecção das louças com a dinâmica hidrológica do estuário amazônico. Existe ainda a ênfase do signo *solo* atrelado à territorialidade específica do grupo; assim, o “território não existe em si, ele é impensável fora de um contexto de ação e de atores” (Marín; Castro, 2004, p. 62). O tom acinzentado do barro transformado em cerâmica também sinaliza a junção de um importante elemento de confecção do objeto, o *caripé*³, que serve como antiplástico quando misturado à massa composta por barro e água até a formação de uma pasta homogênea.

Em sua dimensão subjetiva, o signo ainda designa o “lugar de memória”⁴ – reforçado pela inscrição “louceiras do Maruanum” –, onde estariam as camadas de sentidos e simbolismos do que é construído individual e coletivamente no território. Nos termos de uma “metamemória”, é o lugar das representações partilhadas (Candau, 2011) sobre processos históricos, tradições criativas e práticas culturais. Os outros desenhos presentes na louça são oriundos do repertório próprio das ceramistas, que fazem referência aos *símbolos das paisagens*, em específico, os padrões identificados na

SILVA; Elloane Carinie Gomes e; SILVA; Bruno de Oliveira da. **A memória biocultural em signos na arte da Amazônia brasileira.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45357>>

Figura 2 são representações estilizadas das *folhas da floresta*, características dos processos criativos do grupo. Existe ainda um segundo padrão de desenho com marcas mais simples, configurando uma sequência assimétrica de pequenos furos que podem indicar uma marca própria da louceira que produziu a peça.

Amazonas: teçume da Amazônia na Reserva de Desenvolvimento Sustentável (RDS) Amanã

O teçume⁵ de *fibras vegetais* é uma atividade geradora de renda para as mulheres da Reserva de Desenvolvimento Sustentável Amanã, uma Unidade de Preservação Ambiental (UPA) localizada na região central do Amazonas (ARTESOL, 2020a). As teçumeiras produzem diferentes artesanatos com a tala de *cauaçu (calathea lutea)*, incluindo vasos, tupés, luminárias, paneiros, jogos de mesa, entre outros, bem como as notáveis peneiras mostradas na Figura 3.



Figura 3. Peças do grupo Teçume da Amazônia, RDS Amanã. Fonte: Acervo da Artesol (2020a).

A Figura 3 apresenta peneiras de diversos tamanhos arranjadas *no interior da casa ribeirinha*. Tais objetos exercem função primordial no provimento da subsistência das comunidades tradicionais, sendo utilizados secularmente pelos povos da floresta para o processamento da mandioca e seus derivados; portanto, esses objetos têm caráter utilitário, mas os modelos mostrados na figura são

SILVA; Elloane Carinie Gomes e; SILVA; Bruno de Oliveira da. **A memória biocultural em signos na arte da Amazônia brasileira.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45357>>

decorativos, versões estilizadas da tradicional peneira de massa (Sousa *et al.*, 2016). Contudo, eles continuam carregando uma história social relacionada com a história da economia local, ligando o produtor ao mercado (Sousa, 2009).

Da floresta são retirados os talos de *cauaçu*, realizado de maneira sustentável nas áreas onde a planta cresce e são iniciados os processos de tratamento da fibra (ARTESOL, 2020a). Nos objetos mostrados, nota-se ainda os trançados tingidos de vermelho e preto – realizado com plantas da *flora nativa*, como *crajiru* e o *açafrão* –, formando ainda diferentes padrões de teçume relacionados aos *animas*. Atualmente existem 12 modelos de grafismos criados, individual e coletivamente, pelas artesãs e que representam a *fauna regional* (Sousa *et al.*, 2016), tais como: *camaleão*, *imbuá*, *jabuti*, *jacaré*, *jibóia*, *maracajá*, *paca*, *caminho de cobra* e *socó*.⁶

Pará: arte com miriti de Abaetetuba

O município de Abaetetuba, localizado a 60 km de Belém (capital do Pará), é quase todo navegável, contando com floresta de terra firme e de várzea. Essa região abriga um conjunto de 72 ilhas habitadas por comunidades ribeirinhas e quilombolas (ARTESOL, 2020b). As famílias que desenvolvem o artesanato bicentenário com o *miriti* (*mauritia flexuosa*) produzem brinquedos que refletem os modos de vida e o imaginário da população local, como mostra a Figura 4.



Figura 4. Brinquedo de miriti. Fonte: Edney Souza/Acervo da Artesol (2020b).

É apresentado um boneco dentro de sua canoa ou rabeta⁷, essa representação sinaliza o *cotidiano do ribeirinho*, que *sobe e desce os rios* – as ruas navegáveis – para transportar seus produtos para os portos e feiras locais. Essa representação também sinaliza *os rios como inspiração*, os quais são de vital importância para os ritmos de vida nas comunidades. Nas margens desses rios, existem em abundância as palmeiras dos “miritizeiros” ou “buritis”, das quais são coletados apenas os galhos (braço da palmeira) para a confecção dos objetos, respeitando assim o ciclo de crescimento das árvores (Alencar; Lopes, 2004).

São visíveis ainda, cestos com *frutas e caules de vegetais*, indicando que *a natureza fornece o sustento da população local*. Na beira do rio Guamá, as comunidades das ilhas e a população urbana se encontram, pois esse lugar abriga a mais popular feira do município, que serve de escoamento dos produtos trazidos pelos ribeirinhos. Estes vendem diretamente para os consumidores ou para os atravessadores (ARTESOL, 2020b).

Rondônia: adornos dos Paiter Suruí

Os Paiter Suruí vivem na terra indígena Sete de Setembro, localizada na divisa Rondônia-Mato Grosso, que faz parte do corredor etnoambiental Tupi Mondé (Kanindé, 2020). Além dos utilitários e ferramentas para suas atividades de subsistência, eles confeccionam adornos como colares, pulseiras, brincos e anéis, contribuindo assim para a renda familiar (Barcellos, 2018). A Figura 5 apresenta alguns desses adornos.



Figura 5. Compilação de imagens dos brincos dos Paiter Suruí. Fonte: coleção da Tucum Brasil (2016a).

Os objetos apresentados respeitam a *forma de frutos e sementes* coletados pelas artesãs na floresta e beneficiados para a confecção dos adornos. O par de brincos do centro é confeccionado com sementes de *tucum*, *sororoca* e *fio de algodão*; os outros pares também apresentam o *tucum* junto ao *tucumã-piranga* e *inajá*. Diversas outras matérias-primas são associadas aos adornos, como o *fruto do açaí*, *casca do coco* e *penas de pássaros*, bem como *dentes*, *escamas de peixes* e *ossos* (Tucum, 2016a).

As próprias artesãs produzem os fios que estruturam as contas de sementes, podendo ser de *algodão orgânico* ou de *fibra de tucum*. Além disso, o acabamento das peças é feito com ferramentas como *seixos*, *ossos* e *lixas* de materiais vegetais (Tucum, 2016a). A Figura 5 evidencia também uma das principais características dos adornos: o agrupamento de diferentes materiais e texturas. De modo geral, as peças são produzidas em modelos únicos, respeitando os ciclos dos insumos da floresta.

Roraima: artesanato Hutukara Associação Yanomami

O povo Yanomami vive na maior área indígena reconhecida como ocupação tradicional na Floresta Amazônica, em ambos os lados da fronteira entre o Brasil e Venezuela. Com seu território banhado pelos afluentes do Rio Branco e Rio Negro, os Yanomami o definem com o termo "*urihí*", que significa *terra-floresta*, de onde retiram os *elementos vegetais* para as suas cestarias utilitárias (ARTESOL, 2020c), como mostrado na Figura 6.



Figura 6. Cesto Yanomami. Fonte: Coleção da Tucum Brasil (2016b).

O tipo de cesto da Figura 6 é o “xotehe”, raso e trançado de *cipó-titica* (*heteropsis flexuosa*) com *fios de fungo preto* ou *tiras das raízes pretas da palmeira paxiubinha*, utilizando ponto aberto ou fechado (Tucum, 2016b). Segundo registros, os Yanomami são os únicos no mundo a utilizarem o fio de origem fúngica para a confecção dos artefatos que servem para acondicionar alimentos, como frutas, tapioca, algodão e pequenos objetos (ARTESOL, 2020c). Esses fios ficam pelo chão entre as folhas, sendo colhidos manualmente, assim como o cipó-titica, que cresce com o apoio dos troncos e copas das árvores, tornando-se uma fibra grossa, durável e resistente (Scipioni *et al.*, 2012). Além disso, nos trançados de alguns objetos, são utilizados grafismos tingidos na cor vermelha, obtida da *semente do urucum*.

Tocantins: capim dourado do povoado de Mumbuca

A tradição de “costurar capim” com as finas folhas de buriti, espécies nativas do cerrado⁸ brasileiro, foi passada pelos indígenas da etnia Xerente – no começo do século XX – para o povoado quilombola Mumbuca, localizado a 35 km da cidade de Mateiro, coração do Jalapão (ARTESOL, 2020d). Desde então, as artesãs da comunidade produzem diversos objetos, como cestos, bandejas, mandalas, chapéus, biojoias, entre outros, como mostrado na Figura 7.



Figura 7. Adornos de capim dourado. Fonte: Tom Alves/Acervo da Artesol (2020d).

Na Figura 7, observa-se um conjunto de adornos, especificamente brincos, com o formato geométrico tradicional presente nos objetos. Esses brincos incluem elementos adicionais, como *penas* coloridas, pedaços de tecido que se assemelham ao *couro* e miçangas. O elemento mais representativo da peça é a própria aparência da matéria-prima, a *planta do cerrado*, muito resistente e viçosa, sendo uma espécie de sempre-viva (*syngonanthus nitens*) (Cerratinga, 2020), pertencente à família botânica eriocaulácea (SAMPAIO *et al.*, 2010).

A colheita do capim dourado é realizada pelas famílias extrativistas e artesãs que seguem as *características e o ciclo de vida da planta*. As hastes usadas para o artesanato são coletadas uma vez ao ano, e a técnica de extração evita o desenraizamento da roseta (designação de sua raiz), uma

SILVA; Elloane Carinie Gomes e; SILVA; Bruno de Oliveira da. **A memória biocultural em signos na arte da Amazônia brasileira.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45357>>

alternativa de conservação do cerrado e das populações da planta (Schmidt; Figueiredo, 2005). Assim, foi criada uma lei que regula a sua coleta e proíbe a saída do capim dourado “in natura” da região, permitindo apenas a circulação de peças produzidas pela comunidade (ARTESOL, 2020d). Além disso, os elementos agregados indicam as inovações nos objetos que eram, tradicionalmente, feitos para o dia a dia, como os chapéus que protegiam os lavradores nas roças, agora sendo produzidas as mais variadas peças (ARTESOL, 2020d).

Aqui concluímos nossa reflexão sobre os objetos artísticos, destacando que não foi a intenção deste texto reduzi-los aos signos visuais, mas, por meio deles, evidenciar o horizonte de caminhos possíveis para o entendimento das experiências criativas (criadoras?) das culturas em sua interação natural e social, e, sobretudo, a forma como transfiguram simbolicamente as subjetividades produzidas em seus territórios. Os grupos sociais mencionados neste artigo conformam o vasto mosaico da Amazônia sociocultural. Com elementos identitários próprios, eles são os atores no “teatro da memória”, interagindo com a biodiversidade do “cenário” amazônico (Toledo; Barrera-Bassols, 2008).

Certamente, essa trajetória de compreensão colocou problemas específicos. A começar pela escolha dos objetos que estariam envolvidos pelo trabalho da pesquisa. Não podendo escolher todos e nem ler o grande volume de escritos produzidos sobre eles, foram estabelecidos alguns limites, respeitando o objetivo da pesquisa e o método analítico para o tratamento dos dados. Dessa forma, foram escolhidos os objetos artísticos que se diferiam uns dos outros em termos de significação étnica, estética e social.

A partir da estratégia de leitura que tematizasse, de forma direta ou indireta, os dados “ecológico” e “territorial”, estabelecendo proximidades e relações com os dados “cultural” e “social” dos grupos, foi construído um esquema de interpretação que pudesse indicar um referencial de signos simbólicos, ou seja, “profundos e com grande capacidade de articulação de sentido, prestando-se a construções metafóricas e elípticas” (Castro, 2020). A observação do material recolhido caminhou a uma leitura estética para relacioná-lo com o fator “artístico” do objeto e o tecido social que o envolve.

Em relação aos escritos investigados sobre os grupos sociais, é importante destacar que existem diferentes processos de territorialização em curso, nos quais estão expressões identitárias construídas politicamente a partir de mobilizações por livre acesso aos recursos básicos (Almeida, 2004). Essas territorialidades específicas devem ser objeto de reflexão cuidadosa e não podem ser lidas como isoladas ou incidentais:

[...] dos extrativistas do açaí, do arumã, dos ribeirinhos e das associações de fundo de pasto (na região do semiárido) e demais povos e grupos sociais que utilizam os recursos naturais sob a forma de uso comum, numa rede de relações sociais complexas, que pressupõem cooperação simples no processo produtivo e nos afazeres da vida cotidiana, tem-se um processo de territorialização que redesenha a superfície brasileira e lhe empresta outros conteúdos sociais condizentes com as novas maneiras segundo as quais se organizam e autodefinem os sujeitos sociais. (Almeida, 2004, p. 29)

Essencialmente, os processos que envolvem a construção dos objetos apresentados nesta pesquisa se sustentam em saberes resguardados pelas formas de vivência. Como “profundos conhecedores da floresta” (Aragón, 2015, p. 10), as comunidades tradicionais podem contribuir para a compreensão de alternativas sustentáveis para o território. Isso implica em discussões mais amplas sobre a emergência climática e a perda da biodiversidade, questões apontadas como interligadas e determinantes nos esforços de conservação da natureza em meio a uma emergência planetária. Nesse contexto, a complexidade da biodiversidade é vista como uma chave para a manutenção da vida na terra e seu futuro imediato (Dinerstein *et al.*, 2019; Marquet *et al.*, 2019).

Conclusões

Provocados por essas reflexões, destacamos de forma precípua fragmentos da realidade que revelam, além das ameaças à diversidade biológica do bioma Amazônia, a perda dos insumos e matérias-primas utilizados pelas comunidades tradicionais para a confecção dos seus artefatos e manutenção da memória biocultural em seus territórios. Segundo Azevedo-Ramos (2009), o modelo de destruição que vigora na Amazônia há décadas resultou em um cenário de áreas alteradas e esgotamento de recursos naturais sem a efetiva melhoria da qualidade de vida e distribuição de riquezas da população local.

Hoje, o Brasil atravessa uma onda de calor que colocou 15 estados e o Distrito Federal em alerta vermelho.⁹ Segundo o relatório do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE) (Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação, 2023), de 1991 a 2020, o período de duração das ondas de calor – definidas como um mínimo de 6 dias consecutivos em que a temperatura máxima supera o limiar de ao menos 10% do que é considerado extremo – subiu para 52 dias. Na Amazônia há fumaça por toda parte, seca de rios, áreas que lembram grandes desertos e a morte em massa de animais silvestres. Além disso, a previsão climática para a região amazônica indica o predomínio de condições mais secas do que o normal, principalmente no centro-leste da região, onde a influência do fenômeno *El Niño*¹⁰ é maior (INPE, 2023); assim, os eventos climáticos extremos têm se tornado comuns no país, como a seca, tempestades e enchentes.

O Instituto de Pesquisa Ambiental da Amazônia (IPAM) explica que todo ano, a Amazônia registra casos de queimadas e incêndios florestais na estação seca, com intensa liberação de fumaça e emissão de gases do efeito estufa, no entanto, a umidade presente na região não permitiria tantos focos de incêndio se não houvesse a ação humana como fonte de ignição constante por meio do fogo de manejo agropecuário e nas áreas de desmatamento para o plantio de pasto. Essas ocorrências são marcadas pela violência e estão relacionadas aos conflitos fundiários na região. Com as mudanças climáticas, a floresta amazônica está mais “inflamável” devido ao “efeito de borda”, onde a margem da floresta está encostada em áreas desmatadas ou muito degradadas. Isso faz com que, na presença de uma fagulha ou material combustível, haja mais suscetibilidade ao fogo (IPAM, 2023).

O Observatório do Clima (2023) apresenta em seu mais recente artigo uma síntese de dados provenientes do relatório de avaliação da Convenção-Quadro das Nações Unidas sobre a Mudança do Clima (UNFCCC)¹¹ e do relatório-síntese do Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas (IPCC)¹². Esses dados evidenciam que, mesmo com o maior comprometimento e esforços crescentes de alguns países, os planos e ações climáticas estão muito aquém do necessário para reverter o quadro atual do colapso climático global. O relatório do Banco Mundial, denominado “Groundswell Part 2”, estima que só na América Latina haverá 17 milhões de refugiados climáticos até 2050, e em todo o mundo, 216 milhões de pessoas serão forçadas a migrar dentro de seus próprios países (ONU, 2021).

SILVA; Elloane Carinie Gomes e; SILVA; Bruno de Oliveira da. **A memória biocultural em signos na arte da Amazônia brasileira.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45357>>

Nesse contexto, faz-se necessário o entendimento de várias dinâmicas relativas ao complexo problema de inexistência de ações efetivas para o combate à emergência climática. No que se refere ao Brasil, a conjuntura política nos quatro anos do governo de extrema-direita que ascendeu ao poder entre 2019-2022 promoveu sucessivos ataques às políticas ambientais. Isso culminou na demissão de pesquisadores do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE), órgão de referência global no monitoramento da Amazônia e outros biomas brasileiros (Kafruni, 2020), no desmonte de órgãos ambientais de controle, fiscalização e manejo florestal como o Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBIO) e o Instituto Brasileiro de Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA). Houve também o afrouxamento de medidas para a proteção de comunidades indígenas e quilombolas, assoladas pelo avanço dos garimpos, atividade madeireira e agropecuária (Oliveira, 2020).

Segundo Castro e Castro (2022, p. 13), o desmatamento e a violência no campo fazem parte de “uma matriz comum, histórica e colonial, reeditada pelo colonialismo interno que avança sobre a Amazônia” por meio de movimentos da conjuntura política do país que favorecem o mercado de terras e de *comodities*. Essa matriz está na contramão dos princípios de conservação da biodiversidade e na defesa dos sujeitos que compõe a diversidade étnica e cultural dos territórios amazônicos. O horizonte desses princípios “nos coloca frente a rupturas de fronteiras”, entre elas: interpretações, epistemologias, projetos de sociedade e processos emancipatórios (Castro; Castro, 2022, p. 33).

A partir dessa profusão de rupturas, as pesquisas sobre a Amazônia têm mostrado uma combinação de elementos que fazem parte das novas formas de interação com o mundo, inspiradas nas experiências de vida dos povos e populações tradicionais. Esses grupos expressam através da memória biocultural, uma ecologia política, estabelecendo uma relação de aliança entre as comunidades e o ambiente de vida, o qual têm o dever de cuidar (Bona, 2020). Lembrando Davi Kopenawa, xamã yanomami, “[...] a ecologia somos nós, os humanos. Mas, são também, tanto quanto nós, os Xapiri, os animais, as árvores, os rios, os peixes, o céu, a chuva, o vento e o sol! É tudo que veio à existência na floresta, longe dos brancos; tudo o que ainda não tem cerca” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 480).

À luz desses sentidos, o desenvolvimento sustentável da região amazônica deve ter a floresta como seu principal agente propulsor e regulador, uma vez que a vocação da região é florestal, embora ainda seja subestimada em razão da ineficiência de fiscalização e em favor da intensa exploração de recursos naturais para atender políticas de incentivo, prioritariamente, agropecuário (Azevedo-Ramos, 2009). Nesse interim, é necessário aproximar os conhecedores tradicionais e cientistas a fim de serem discutidas as diferentes formas de produção de conhecimento, abrangendo a riqueza dos saberes envolvidos (Silva, 2019).

No volume especial da revista *Frontiers*, intitulado “Amazon Rainforest Future Under the Spotlight: Synergies and Trade-Offs Between Conservation and Economic Development” (Azevedo-Ramos; Sotirov; Rattis, 2022), pesquisadores discutem estratégias necessárias para os problemas que a Amazônia enfrenta, alertando ainda para os modelos de desenvolvimento equivocados na região e as flexibilizações sumárias de políticas ambientais. A “União e Reconstrução”¹³ – cuja natureza coletiva é fortalecida por narrativas e ações de uma consciência cultural e ecológica nas nossas vidas – são primordiais nesse exato momento, uma vez que a Amazônia está próxima de seu ponto de inflexão.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José; LOPES, José. Elementos físicos e culturais do brinquedo e do Miriti. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM ENSINO DE FÍSICA, 9. 2004, Jaboticatubas. **Atas...** Jaboticatubas: Sociedade Brasileira de Física, 2004. Disponível em: <http://www.cienciamao.usp.br/tudo/exibir.php?midia=epf&cod=elementosfisicosecultura>. Acesso em: 26 out. 2022.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. Terras tradicionalmente ocupadas: procesos de territorialização e movimentos sociais. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, v. 6, n. 1, p. 9-32, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.22296/2317-1529.2004v6n1p9>. Acesso em: 11 fev. 2023.
- ANA. Articulação Nacional de Agroecologia. **Teia Agroecológica**: Boletim informativo sobre tecnologias sociais em agroecologia. 2019. Disponível em: https://agroecologia.org.br/wp-content/uploads/2019/05/Informativo_04_WEB.pdf. Acesso em: 7 fev. 2023.
- APATO. Alternativas para a pequena agricultura no Tocantins. **Biomás**. Augustinópolis. 2021. Disponível em: <https://www.apato.org.br/biomas/>. Acesso em: 15 fev. 2023.
- ARAGÓN, Luis E. Desenvolvimento amazônico em questão. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 107, p. 5-16, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/rccs.5983>. Acesso em: 20 fev. 2023.

SILVA; Elloane Carinie Gomes e; SILVA; Bruno de Oliveira da. **A memória biocultural em signos na arte da Amazônia brasileira.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45357>>

ARTESOL. Artesanato Solidário. **Teçume da Amazônia**. 2020a. Disponível em: <https://www.artesol.org.br/tecume>. Acesso em: 10 fev. 2023.

ARTESOL. Artesanato Solidário. **Associação dos Artesãos de Brinquedos de Miriti de Abaetetuba – ASAMAB**. 2020b. Disponível em: https://www.artesol.org.br/Associacao_dos_Artesaos_de_Brinquedos_de_Miriti_de_Abaetetuba_ASAMAB. Acesso em: 25 fev. 2023.

ARTESOL. Artesanato Solidário. **Hutukara Associação Yanomami**. 2020c. Disponível em: https://www.artesol.org.br/Hutukara_Associacao_Yanomami. Acesso em: 26 fev. 2023.

ARTESOL. Artesanato Solidário. **Associação Capim Dourado do Povoado de Mumbuca**. 2020d. Disponível em: https://www.artesol.org.br/Associacao_Capim_Dourado_do_Povoado_de_Mumbuca. Acesso em: 02 mar. 2023.

AZEVEDO-RAMOS, Cláudia. Desenvolvimento sustentável sob a ótica da floresta. **Cadernos Adenauer**, n. 4, p. 9-19, 2009. Disponível em: https://www.kas.de/c/document_library/get_file?uuid=4e90fdda-92ca-ef36-8428-5c73fd7a9b94&groupId=265553. Acesso em: 23 fev. 2022.

AZEVEDO-RAMOS, Cláudia; SOTIROV, Metodi; RATTIS, Ludmilla (ed.). Amazon Rainforest Future Under the Spotlight: Synergies and Trade-Offs Between Conservation and Economic Development. **Frontiers Research Topic**, 2022. Disponível em: https://www.frontiersin.org/research-topics/14019/amazon-rainforest-future-under-the-spotlight-synergies-and-trade-offs-between-conservation-and-econo?utm_source=FRN&utm_medium=email&utm_campaign=RTImpact-1-175d-15-20220118#overview. Acesso em: 17 mar. 2023.

BARCELLOS, Maria (org.). **Nós, Paiter Suruí, nossa terra e as mudanças do clima**. Washington: Forest Trends, 2018. *E-book*.

BENJAMIN, Walter. **Estética e Sociologia da Arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Tradução Milena P. Duchiede. Florianópolis: Cultura e Bárbarie, 2020.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 13. ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 2006.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CASTRO, Fábio Fonseca de. A sociologia fenomenológica de Alfred Schutz. **Ciências Sociais Unisinos**, v. 48, n. 1, p. 52-60, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.4013/csu.2012.48.1.06>. Acesso em: 19 jan. 2023.

CASTRO, Fábio Fonseca de. **Entre o mito e a fronteira**. Belém: Biblioteca Horaciana, 2020. *E-book*.

CASTRO, Edna Maria R. de; CASTRO, Carlos Potiara. Desmatamento na Amazônia, desregulação socioambiental e financeirização do mercado de terras e de *commodities*. **Novos Cadernos Naea**, Belém, v. 25, n. 1, p. 11-36, jan-abr 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/12189>. Acesso em: 17 nov. 2023.

CASTRO, Marina R. N. de; CASTRO, Fábio F. de. Banalidade e intersubjetividade na arte. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, v. 22, n. 36, p. 181-193, jan.-jun. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.42960>. Acesso em: 25 jun. 2022.

CERRATINGA. **Capim dourado**: espécie do cerrado. 2020. Disponível em: [http://www.cerratinga.org.br/capimdourado/#:~:text=Esp%C3%A9cie%20do%20Cerrado&text=O%20capim%2Ddourado%20\(nome%20cient%C3%ADfico,%2Dvivas%20\(fam%C3%ADlia%20Eriocaulaceae\)](http://www.cerratinga.org.br/capimdourado/#:~:text=Esp%C3%A9cie%20do%20Cerrado&text=O%20capim%2Ddourado%20(nome%20cient%C3%ADfico,%2Dvivas%20(fam%C3%ADlia%20Eriocaulaceae)). Acesso em: 2 mar. 2023.

DINERSTEIN, Eric; VYNNE, Carly; SALA, Enric; *et al.* A Global Deal For Nature: Guiding Principles, Milestones, and Targets. **Science Advances**, v. 5, n. 4, 2019. Disponível em: <https://advances.sciencemag.org/content/5/4/eaaw2869/tab-pdf>. Acesso em: 20 fev. 2023.

ECO, Umberto. **The Limits of Interpretation**. 2nd. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2015.

FERREIRA, Fabrício. **“Desde que me entendi”**: tecendo saberes e fazeres relativos à louça da Comunidade Quilombola do Maruanum. 2016. 199 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HALFFTER, Gonzalo. La memoria biocultural. **Cuadernos de biodiversidad**, n. 30, p. 19-22, 2009. Disponível em: <https://cuadernosdebiodiversidad.ua.es/article/view/2009-n30-la-memoria-biocultural>. Acesso em: 1 fev. 2023.

HARAWAY, Donna. **O manifesto das espécies companheiras**: cachorros, pessoas e alteridade significativa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HERNANDEZ, Aline R. Calvo. Memória biocultural: cultura(s)-natureza(s) na contramão do Capitaloceno. **Tramas y Redes**, n. 3, p. 25-49, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.54871/cl4c301a>. Acesso em 17 set. 2023.

ICMBIO. Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade. **Artesanato resgata identidade seringueira em Cazumbá-Iracema**. 2015. Disponível em: <https://www.icmbio.gov.br/portal/ultimas-noticias/20-geral/6923-artesanato-comborracha-resgata-identidade-seringueira-em-cazumba-iracema>. Acesso em: 7 mar. 2023.

INPE. INSTITUTO NACIONAL DE PESQUISAS ESPACIAIS. **Boletim Mensal nº 2**: Paineis El Niño 2023-2024. 20 de outubro de 2023. Disponível em: https://clima.cptec.inpe.br/gpc/pdf/painel_el_nino_boletim_mensal_no_02.pdf?. Acesso em: 17 nov. 2023.

IPAM. Instituto de Pesquisa Ambiental da Amazônia. **Mais de 1/3 da Amazônia sofre com degradação causada por humanos**. 2023. Disponível em: <https://ipam.org.br/mais-de-um-terco-da-floresta-amazonica-sofre-com-degradacao-causada-por-humanos/>. Acesso em: 18 nov. 2023.

KAFRUNI, Simone. Pesquisadora do Inpe é exonerada após dado de devastação desmentir governo. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 13 de julho de 2020. Amazônia. Disponível em:

https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2020/07/13/interna_politica,1166458/pesquisadora-do-inpe-exonerada-dado-de-devastacao-desmentir-governo.shtml. Acesso em: 24 jul. 2022.

KANINDÉ. **Corredor Tupi Mondé é lançado pelo Consórcio Garah Itxa Juntos Pela Floresta durante Rio + 20**. 2020. Disponível em: <https://www.kaninde.org.br/corredor-tupimonde-e-lancado-pelo-consorcio-garah-itxa-juntos-pela-floresta-durante-a-rio-20/>. Acesso em: 26 fev. 2023.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, v. 1, n. 2, p. 1-26, 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html>. Acesso em: 8 out. 2022.

LUCIA SANTAELLA. [Entrevista: Tecnologia, Cultura e Educação]. São Paulo: TVPUC, 2018. 1 vídeo (18 min). Disponível em: <https://youtu.be/otGvMwHVKAJ>. Acesso em: 1 mar. 2024.

MARQUET Pablo; NAEEM, Shahid; JACKSON, Jeremy; HODGES, Kip. Navigating Transformation of Biodiversity and Climate. **Science Advances**, v. 5, n. 11, 2019. Disponível em: <https://advances.sciencemag.org/content/5/11/eaba0969/tab-pdf>. Acesso em: 20 fev. 2023.

MAFFI, Luisa; WOODLEY, Ellen. **Biocultural Diversity Conservation: A Global Source Book**. London: Earthscan, 2010.

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO. **Número de dias com ondas de calor passou de 7 para 52 em 30 anos**. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/mcti/pt-br/acompanhe-o-mcti/noticias/2023/11/numeros-de-dias-com-ondas-de-calor-passaram-de-7-para-52-em-30-anos>. Acesso em: 17 nov. 2023.

MOREIRA, Catarina. Estrutura das folhas. **Revista de Ciência Elementar**, v. 2, n. 3, 2014. Disponível em: <http://doi.org/10.24927/rce2014.190>. Acesso em: 15 jan. 2023.

MOTTA, Marly. **A nação faz cem anos**: a questão nacional no centenário da independência. Rio de Janeiro: Editora FGV: CPDOC, 1992.

NOTH; Winfried; SANTAELLA, Lucia. **Introdução à semiótica**: passo a passo para compreender os signos e a significação. São Paulo: Paulus, 2017.

OBSERVATÓRIO DO CLIMA. **A 7 anos do prazo final, países engatinham em metas climáticas**. 2023. Disponível em: <https://www.oc.eco.br/a-7-anos-do-prazo-final-paises-engatinham-em-metas-climaticas/>. Acesso em: 16 nov. 2023.

OLIVEIRA, Márcia. **Morte anunciada aos povos indígenas e quilombolas do Brasil**. 2020. Disponível em: <https://amazonasatual.com.br/morte-anunciada-aos-povosindigenas-e-quilombolas-do-brasil/>. Acesso em: 14 out. 2022.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS BRASIL. **Estudo do Banco Mundial alerta sobre “grande onda de migração interna” com crise do clima**. 2021. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/145380-estudo-do-banco-mundial-alerta-sobre-%E2%80%9Cgrande-onda-de-migra%C3%A7%C3%A3o-interna%E2%80%9D-com-crise-do-clima>. Acesso em: 17 nov. 2023.

SILVA; Elloane Carinie Gomes e; SILVA; Bruno de Oliveira da. **A memória biocultural em signos na arte da Amazônia brasileira**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45357>>

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SAMPAIO, Maurício *et al.*(org.). **Boas práticas de manejo para o extrativismo sustentável do capim dourado e buriti**. Brasília: Embrapa, 2010.

SCHMIDT, Isabel; FIGUEIREDO, Isabel. Naturantins. **Extrativismo de Capim Dourado no Jalapão: potencialidades e perigos** Projeto Conservação e Manejo de Capim Dourado no Jalapão Parceria Ibama & Pequi – Pesquisa e Conservação do Cerrado. 2021. Disponível em: <https://naturatins.to.gov.br/noticia/2005/4/27/artigo-extrativismo-de-capim-dourado-no-jalapao-potencialidades-e-perigos-projeto-conservacao-e-manejo-de-capim-dourado-no-jalapao-parceria-ibama-pequi-pesquisa-e-conservacao-do-cerrado/>. Acesso em: 30 jan. 2023.

SCHUTZ, Alfred. **Phenomenology of the Social World**. Evanston: Northwestern University Press, 1967.

SCIPIONI, Marcelo *et al.* Exploração e manejo do Cipó-Titica. **Revista Ambiência**, v. 8, n. 1, p. 179-191, 2012. Disponível em: <https://revistas.unicentro.br/index.php/ambiencia/article/view/1096>. Acesso em: 26 fev. 2023.

SILVA, Ana Paula da. Saberes tradicionais Tupi: estar junto, aprender, Nhembojera. **Cadernos CEDES**, v. 39, n. 109, p. 379-396, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/cc0101-32622019216679>. Acesso em: 20 fev. 2023.

SILVA, Elloane C. G. e. Arte cerâmica na Amazônia: um relato sobre o saber fazer das louceiras do Maruanum, no Amapá. **Amazônica: Revista de Antropologia**, v. 13, n. 2, p.793-814, 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18542/amazonica.v13i2.9574>. Acesso em: 30 jan. 2023.

SOUSA, Marília de J. S. Etnografia da produção de artefatos e artesanatos em comunidades da Reserva de Desenvolvimento Sustentável Amanã – Médio Solimões. **UAKARI**, v. 5, n. 1, p. 21-37, 2009. Disponível em: <https://www.mamiraua.org.br/documentos/8978d561955ec18aac789bd71fbaa193.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2023.

SOUSA, Marília de J. S.; BEZERRA, Nelissa P.; LEONI, Juliana M.; OLIVEIRA, Maria M. das C.; AMARAL, Maria R. A. Teçume d'amazônia: fortalecimento político das mulheres produzindo vitalidade de conhecimentos tradicionais. **Amazônica: Revista de Antropologia**, v. 8, n. 2, p. 310-340, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18542/amazonica.v8i2.5046>. Acesso em: 10 fev. 2023.

TOLEDO, Víctor; BARRERA-BASSOLS, Narciso. **La memoria biocultural: la importancia ecológica de las sabidurías tradicionales**. Barcelona: Icaria, 2008.

TOLEDO, Vctor; BARRERA-BASSOLS, Narciso. **A memória biocultural: a importância ecológica das sabedorias tradicionais**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

TUCUM BRASIL. **Brinco Suruí Tucumã e semente**. 2016a. Disponível em: <https://www.tucumbrasil.com/produto/brinco-surui-tucuma-e-semente-9417>. Acesso em: 26 fev. 2023.

TUCUM BRASIL. **Cesto Yanomami Xotehe**. 2016b. Disponível em: <https://www.tucumbrasil.com/produto/cesto-yanomami-xotehe-p-8547>. Acesso em: 25 fev. 2023.

SILVA; Elloane Carinie Gomes e; SILVA; Bruno de Oliveira da. **A memória biocultural em signos na arte da Amazônia brasileira**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45357>>

NOTAS

- 1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.
- 2 Conceito depreendido da anatomia vegetal (MOREIRA, 2014).
- 3 Termo popular do *cariapé*, designação das árvores do gênero *licania scabra* (FERREIRA, 2016). As cascas da árvore são queimadas e peneiradas; suas cinzas são misturadas ao barro amassado.
- 4 Expressão encontrada no trabalho de Motta (1992), designa o espaço comum no qual a tradição é recriada por meio de um processo de identificação coletiva.
- 5 É como a prática de tecer fibras vegetais é chamada no Amazonas (ARTESOL, 2020a).
- 6 No trabalho de Sousa *et al.* (2016), é apresentado de forma detalhada o repertório com os 12 grafismos reproduzidos nas peças. Esses grafismos fazem parte do Arquivo do Programa de Artesanato do IDSM e Catálogo de Produtos do Teçume D'Amazônia, produzido pelo SEBRAE com apoio do Instituto Mamirauá.
- 7 Termo popular usado para designar pequenos barcos com motores leves acoplados na traseira.
- 8 O estado do Tocantins encontra-se em uma zona de transição entre a Floresta Amazônica e o Cerrado, dois dos seis biomas terrestres brasileiros (APATO, 2021).
- 9 Para mais informações: <https://www.oc.eco.br/a-7-anos-do-prazo-final-paises-engatinham-em-metas-climaticas/>. Acesso em: 28 fev. 2024.
- 10 Segundo o Boletim Mensal Nº 2 do Centro de Previsão de Tempo e Estudos Climáticos, do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (2023), “as previsões dos modelos acoplados oceano-atmosfera e dos modelos oceânicos indicam a intensificação do fenômeno El Niño no Pacífico equatorial, com o pico de intensidade ocorrendo entre os meses de dezembro de 2023 e janeiro de 2024”. As previsões do boletim indicam a continuidade do fenômeno, com intensidade forte nos próximos três meses e durante o primeiro semestre de 2024.
- 11 Dados completos disponíveis em: <https://unfccc.int/documents>. Acesso em: 17 nov. 2023.
- 12 Dados completos disponíveis em: <https://www.oc.eco.br/wp-content/uploads/2023/03/AR6-SYR-SPM-Embargoed.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2023.
- 13 *Slogan* oficial do atual Governo da República Federativa do Brasil.

O *graffiti* do rio de Belém (PA): o signo visual da arte na Ilha do Combu

*The Graffiti on Belém's River (PA): The Visual
Sign of Art on Combu Island*

*El grafiti en el río de Belém (PA): el signo visual
del arte en la isla de Combu*

Will Montenegro Teixeira

Faculdade Paraense de Ensino/Faculdade Pan Amazônica

E-mail: willmontenegro@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2415-5846>

Lucilinda Ribeiro Teixeira

Universidade da Amazônia

E-mail: lucilind@uol.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4062-614X>

José Ferreira Junior

Universidade Federal do Maranhão

E-mail: jferr@uol.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7441-8173>

RESUMO

Este artigo analisa o *graffiti* com o foco na produção de sentido e na construção de significados, gerados pelo projeto *Street River*, na Ilha do Combu, em Belém (PA). O escopo teórico está baseado pelas filosofias de Peirce (2017) e Dewey (2010) e subsidiados por Santaella (1994, 1995, 2002, 2004, 2006, 2012, 2013, 2017, 2019, 2020), Santaella e Nöth (2001, 2017), Silva (2014), Cauquelin (2007, 2005). A abordagem metodológica, fundamentada na semiótica aplicada, ocorreu por intermédio de pesquisas exploratória, descritiva e explicativa, com coleta de dados em pesquisas documental, bibliográfica e de

TEIXEIRA, Will Montenegro; TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro; FERREIRA JUNIOR, José. O *graffiti* do rio de Belém (PA): o signo visual da arte na Ilha do Combu.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45234> >

campo. O artigo conclui que a interação é o ponto da confluência da interseção e o ingrediente da experiência no qual a significação se faz presente.

Palavras-chave: *Graffiti; Street River; Ilha do Combu; interseção; significação.*

ABSTRACT

This paper analyzes graffiti with a focus on the production of meaning and the construction of meanings, generated by the Street River project, on Ilha do Combu, in Belém (PA). The theoretical scope is based on the philosophies of Peirce (2017) and Dewey (2010) and subsidized by Santaella (1994, 1995, 2002, 2004, 2006, 2012, 2013, 2017, 2019, 2020), Santaella and Nöth (2001, 2017), Silva (2014), Cauquelin (2007, 2005). The methodological approach, based on applied semiotics, took place through exploratory, descriptive and explanatory research, with data collection in documentary, bibliographic and field research. The paper concludes that interaction is the point of confluence of the intersection and the ingredient of the experience in which meaning is present.

Keywords: *Graffiti; Street River; Combu Island; intersection; meaning.*

RESUMEN

Este artículo analiza el graffiti con foco en la producción de sentido y la construcción de sentidos, producido por el proyecto Street River, en Ilha do Combu, en Belém (PA). El alcance teórico está basado en las filosofías de Peirce (2017) y Dewey (2010) y subvencionado por Santaella (1994, 1995, 2002, 2004, 2006, 2012, 2013, 2017, 2019, 2020), Santaella y Nöth (2001, 2017), Silva (2014), Cauquelin (2007, 2005). El abordaje metodológico, basado en la semiótica aplicada, se dio a través de una investigación exploratoria, descriptiva y explicativa, con recolección de datos en investigación documental, bibliográfica y de campo. El artículo concluye que la interacción es el punto de confluencia de la intersección y el ingrediente de la experiencia en la que está presente el sentido.

Palabras clave: *Graffiti; Street River; Ilha do Combu; intersección; sentido.*

Introdução

O nosso ponto de partida é um convite e, logo mais, uma navegação pelo rio Guamá, na capital do Estado do Pará, Belém. O destino é a Ilha do Combu. Estamos na Belém continental, literalmente à beira das águas fluviais, apreciando o que a nossa visão pode alcançar da Belém insular, composta por 39 ilhas. Na beira do Guamá, acompanhamos o vai e vem de embarcações de pequeno, médio e grande porte no deslocamento de pessoas e no transporte de carga de lugares longínquos ou mais próximos. A viagem é curta, com duração de 15 a 20 minutos em barco pequeno, tempo suficiente para chegarmos à Ilha do Combu, uma das mais conhecidas e visitadas da Belém insular.

Conhecida por seus restaurantes de comidas regionais, fábrica de chocolate e sua biodiversidade, a ilha guarda manifestações artísticas que integram o objeto de análise desta pesquisa, na qual estamos prestes a navegar. As manifestações são expressividades do *graffiti* que foram realizadas em algumas casas da ilha durante o projeto *Street River*, idealizado pelo artista visual e grafiteiro paraense Sebá Tapajós.

O artista visual inicia sua trajetória do projeto de forma independente em 2014 na Ilha do Combu. Em 2016, quando Belém completa 400 anos, é dado pontapé no projeto de maneira ampla e estruturada, com o convite do idealizador para a participação de artistas. Naquele ano, o *Street River* repercute na mídia e reúne a participação de artistas nacionais e internacionais¹. A proposta é levar a manifestação artística, oriunda da rua, ao espaço urbano, a fim de dar visibilidade à localidade insular que carece de infraestrutura, de água potável – apesar de cercada pelo rio –, esgoto e saneamento, além de chamar a atenção para os moradores e seu modo de vida.

TEIXEIRA, Will Montenegro; TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro; FERREIRA JUNIOR, José. *O graffiti do rio de Belém (PA): o signo visual da arte na Ilha do Combu.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45234> >

O foco nesta navegação – que, por ora, o convite já está feito – está nos *graffitis* produzidos por artistas nas fachadas das casas de madeira dos moradores no Furo da Paciência e no Igarapé do Combu, duas áreas onde as edições do projeto se passaram em vários anos. A pesquisa não está voltada para o *Street River* em si, mas foca na expressividade das manifestações artísticas produzidas durante o projeto naquele contexto insular para os artistas e os moradores.

A nossa relação com o objeto começou justamente a partir da edição de 2016, quando fomos tomados por uma matéria jornalística on-line² sobre a ação na ilha, o que nos despertou a atenção. A partir daquela edição, ocasião do aniversário de Belém, foi disponibilizado e comercializado um circuito de excursão pela organização do projeto para acompanhar os artistas durante a realização dos *graffitis* e visualização das manifestações artísticas nas fachadas das casas dos moradores da Ilha do Combu. Isso foi o suficiente para participarmos desta navegação, na qual o encantamento com a ideia proposta para a ação na ilha foi inevitável. Os registros fotográficos acompanharam nossas participações e observações.



Figura 1. Conjunto de casas recebe a manifestação artística no Furo da Paciência na Ilha do Combu em 2017a. Fonte: Teixeira (2017).

Na Ilha do Combu, a larga entrada do Furo da Paciência é ladeada de vegetação nativa. A Figura 1 foi registrada numa manhã do ano de 2017, nos fundos da embarcação, como é possível observar nas ondas da água, enquanto seguíamos a navegação. Logo nos deparamos com uma das casas grafitadas pelo projeto *Street River* na edição daquele no ano.

Antes da expressão da manifestação artística, as casas recebiam uma pintura de base com o intuito de prepará-las para o *graffiti*. A aplicação do desenho era dialogada anteriormente com o proprietário da moradia.

De forma geral, ao fundo das casas da Figura 1, observamos o plantio de palmeiras de açazeiro. Segundo Chaves Rodrigues (2018), predominam, também, na ilha o cacau, a ucuúba, a andiroba, entre outras espécies, que servem ao próprio sustento, baseada no manejo passado de geração em geração e na comercialização, em especial do açaí, ofertado na feira que leva o mesmo nome do fruto no complexo do Ver-o-Peso, na Belém continental, a maior feira livre e aberta da América Latina. Os barcos com o fruto começam a atracar ainda de madrugada.

À época da edição de 2017 do projeto, houve a comercialização de circuitos de excursão, que eram oferecidos por uma plataforma na internet. O investimento do passeio dependia do pacote. Basicamente, era possível escolher com ou sem guia e o tempo do passeio. Era possível a escolha de horário pela manhã e pela tarde. No geral, os passeios de embarcação tinham como pontos de saída e retorno uma marina, na qual se apresentava um *voucher* no horário adquirido.

Se, por um lado, o projeto *Street River* tinha entre as suas intenções chamar atenção para a localidade em função das condições de infraestrutura da ilha, por outro lado, a expressividade do *graffiti* do Combu e a relação da arte naquele contexto insular foram propulsoras o suficiente para despertar a inquietação científica pessoal que ora se apresenta e desenrola aqui.

Para isso, foi moldado o percurso teórico-metodológico delineado pelas filosofias de Peirce (2017) e Dewey (2010). O primeiro autor é citado pela concepção sógnica do conhecimento em sua arquitetura filosófica e todo o seu arcabouço teórico da Semiótica. Já o segundo, pela teorização estética da arte como experiência. Ambos os filósofos, com suas respectivas contribuições, auxiliam na elucidação da manifestação artística nos campos da produção de sentido, da significação e da

experiência. A compreensão do pensamento peirceano é encaminhada pela sobremaneira contri-
buição analítica-teórica de Santaella (1994, 1995, 2002, 2004, 2006, 2012, 2013, 2017, 2019, 2020) e
Santaella e Nöth (2001, 2017). Integram esse escopo teórico, também, as contribuições de Silva
(2014) e Cauquelin (2007, 2005).

O ponto de partida analítico desta pesquisa é a imagem visual da arte naquele contexto insular. Por
se tratar de uma imagem que chega aos canais de comunicação do corpo humano por meio da
percepção (Santaella, 2012), aqui é feita a conexão com o conceito do signo cunhado pelo estudo
da Semiótica de Peirce, o que justifica o caminho teórico desta pesquisa como apresentado inicial-
mente.

A escolha teórica que norteia este estudo incide ainda no percurso metodológico. Ao utilizar a
lógica como fator analítico, este trabalho adentra na tendência epistemológica, a fim de explicar o
signo como sinal representativo e elemento de mediação a partir da experiência da imagem visual
do *graffiti*, só que pela sua ação na/da Amazônia paraense, considerando os sentidos e significados
estabelecidos com base na racionalidade lógica desse contexto. Santaella (2017) afirma que a
lógica, para Peirce, é sinônimo de semiótica.

Fundamentado na caracterização e natureza, o *corpus* da pesquisa está baseado nas manifestações
artísticas do projeto *Street River*, realizadas entre 2016 e 2021, na Ilha do Combu em Belém, em
especial nas edições que ocorreram no Furo da Paciência e no Igarapé do Combu, dois dos princi-
pais acessos ao interior da ilha e com o maior número de moradias que receberam o *graffiti*. Estima-
se que sejam mais de 30 casas nesses dois acessos, no entanto, considera-se que a quantidade não
é *sine qua non* para esta pesquisa, uma vez que o foco analítico, teórico e metodológico está no
signo das imagens visuais da arte e seu processo da ação signica da semiose.

Entende-se por semiose a ação do signo, sinal que representa, a partir do que propõe Santaella
(1995, 2012, 2017). A semiose é o conceito mais importante para compreensão da Semiótica.
Fundador da Semiótica americana, Peirce defende a doutrina segundo a qual objetos represen-
tados pelos signos são signos, com a diferença de que os objetos antecedem os signos por meio da

semiose, que se dá por uma série de interpretações, que geram significados e geram sentidos, nunca um processo finalizado. Portanto, o objeto do signo também é signo, já que as coisas se apresentam por meio de signos.

No delineamento metodológico, esta pesquisa não se baseia apenas nas filosofias de Peirce (2017) e Dewey (2010). O percurso metodológico delineado é o teórico, de tendência epistemológica e alicerçado por um objeto empírico, no qual é possível explorar, descrever e explicar as situações propostas a partir da realidade vivida (Dencker; Viá, 2001), com enfoque no estudo exploratório, investigação da pesquisa empírica que explora o contexto de análise em busca de conhecimento com o propósito de averiguar conceitos (Almeida, 2011; Lakatos; Marconi, 2010).

Neste sentido, a abordagem de natureza qualitativa é a mais adequada para este caminho metodológico (Apollinário, 2012). Procedimentos e técnicas, principalmente do campo antropológico, são evidenciados ao longo desta análise, tudo dentro do escopo da natureza qualitativa (Apollinário, 2012; Gil, 2002, 2008; Loureiro, 2018; Severino, 2007). A estratégia da origem e coleta de dados foi baseada na pesquisa documental, na pesquisa bibliográfica e na pesquisa de campo (Almeida, 2011; Lakatos; Marconi, 2010). A pesquisa de campo se deu sob inspiração etnográfica.

A pesquisa bibliográfica versa sobre as temáticas Amazônia, linguagem, arte, *graffiti*, experiência, comunicação, estética e semiótica. Ao nível local e regional, estivemos apoiados por Borges (2020), Silva (2017), Cosme (2020), Ferreira (2013, 2019), Batalha (2019), Freitas (2017), Oliveira (2016), Machado (2015), Nunes (2014) e Assis (2012). A nível nacional e internacional, trabalhamos, também, com Zuin (2018), Lipovsky e Serroy (2015), Rink (2013), Farthing (2011), Lassala (2010), Ganz e Manco (2008), Canclini (2003) e Gitahy (1999).

A pesquisa de campo se deu sob inspiração etnográfica. Em um primeiro momento, optamos pela observação não participante das edições do projeto *Street River* em que as manifestações artísticas eram produzidas. Nesse momento, fizemos uso de registros fotográficos das casas grafitadas, além do caderno de anotações. Ainda fizemos uso da observação participante, na qual procuramos dialogar com artistas e moradores das casas da Ilha do Combu que receberam o projeto.

A chegada até os artistas ocorreu após minuciosa pesquisa de dados da qual foi possível catalogar os que participaram das edições do projeto. Após isso, foi feito o contato individual para verificar o aceite ou não de participar da pesquisa. Por isso, a aplicação de questionários. Já com os moradores, a abordagem ocorreu de maneira diferenciada. Para chegar até eles, foi necessária uma aproximação com um morador da região insular de Belém, que acabou se tornando um interlocutor. Foi através dele que conseguimos chegar a cada um dos moradores entrevistados.

Esta pesquisa tem problemática alicerçada na relação de três pontos de tensões. No primeiro, as manifestações artísticas, que se constituem como imagens visuais, estão na condição sógnica do *graffiti*, haja vista a opção pelo percurso metodológico semiótico do filósofo Charles Sander Peirce³ para esta pesquisa. No segundo ponto de tensão, a arte como expressão da linguagem corre a partir da capacidade comunicacional por meio de um sistema organizado de códigos. É a arte como experiência estética e ato representacional. Na terceira tensão, as manifestações artísticas na Ilha do Combu colocam em questão o propósito de ressignificar as casas não somente no sentido estético, mas também semiótico, o que permite suscitar indagações a partir de perspectivas comunicacional e de linguagens na experiência estética.

A presente pesquisa traça como objetivo geral analisar a experiência a partir de suas relações representativas e estéticas dos *graffitis* do projeto *Street River* na Ilha do Combu, com o foco na produção de sentido e na construção de significados. Para o alcance deste objetivo geral, são elencados três objetivos específicos: compreender o signo dos *graffitis* na ilha a partir de sua expressividade; demonstrar as dimensões estéticas e representativas dos *graffitis* para artistas e moradores; e associar as dimensões dos significados de artistas e moradores às relações estabelecidas na ilha a partir da presença do *graffiti*.

Percursos do *graffiti*

Grafite e *graffiti* são as duas grafias comumente encontradas nas referências. Ganz e Manco (2008) relatam que a palavra grafite é derivada da palavra italiana *sgraffito*, que tem a significação de rabisco ou ranhura. No mesmo raciocínio, Gitahy (1999) afirma que a grafia usual é *graffito* e tem relação com as expressões de desenhos e inscrições antigas riscadas a ponta ou com carvão em

TEIXEIRA, Will Montenegro; TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro; FERREIRA JUNIOR, José. *O graffiti do rio de Belém (PA): o signo visual da arte na Ilha do Combu*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45234> >

rochas de paredes. De acordo com o autor, *graffiti* é a grafia plural de *graffito*. Explica, ainda, que o uso no singular é voltado para a técnica da pintura no muro em tons claros. Silva (2014) também afirma que o vocábulo é oriundo do grego *graphis*, o que significa carvão natural.

Rink (2013) apresenta esse contexto de definição para *graffiti* e acrescenta uma explicação oferecida pelos grafiteiros da cena. Segundo ela, existe uma convenção na cena para o uso da grafia única *graffiti* a fim de designar o que envolve a manifestação artística, em sua pintura e arte urbana. A grafia grafite estaria atribuída aos significados de desenho a lápis de grafite ou para indicar o elemento químico. Rink (2013) entende que *graffiti* representa o tema estudado.

A grafia *graffiti* também foi utilizada pelo artista Sebá Tapajós, idealizador do projeto *Street River*. Freitas (2017) declara que a grafia *graffiti* é aceita e utilizada pela cena. Ela relata que aprendeu em pesquisa de campo que a tradução pode fazer com que a palavra ganhe outra significação, como também propõe Gitahy (1999). Por outro lado, Nunes (2014) considera que a palavra grafite, grafada na Língua Portuguesa, acaba por representar a referida arte brasileira e, em sua avaliação, não desvirtua sua significação perante a arte contemporânea. Para efeito lógico e de significação, consideramos prudente manter nesta pesquisa a grafia *graffiti*, com objetivo de respeitar a maioria dos argumentos apresentados e conservar a fidedignidade da carga semântica da palavra, sobretudo porque este estudo adota a Semiótica peirceana como parâmetro epistemológico e metodológico de análise. Por isso, o uso da grafia *graffiti*.

As referências à manifestação do *graffiti* estão dispostas em diversos formatos de análise, como em estudos etnográficos, em análises de processos de criação, em representatividade e, também, de forma colateral e tangencial, em pesquisas de movimentos e culturas urbanas. As publicações – prioritariamente dissertações e teses – foram necessárias para a compreensão do fenômeno a partir de diversas perspectivas de análise e das relações estabelecidas com e sobre o *graffiti*.

A manifestação artística é abordada por Borges (2020) ao analisar que o fenômeno está contido na perspectiva de cenarização da Ilha do Combu pela mídia social Instagram. É justamente na Ilha que podemos encontrar a manifestação e o autor destaca uma seção da pesquisa para demonstrar o projeto *Street River*.

Teixeira *et al.* (2019) apresentam a discussão da experiência estética e da visibilidade social dos moradores da ilha a partir das manifestações artísticas na Ilha do Combu. No trabalho, o objeto analisado “traduz empírica e semioticamente a experiência estética para o abalo afetivo do admirável, por motivo de a locação para o evento artístico ter, por si só, algo de bastante incomum” (Teixeira, Ferreira Junior; Teixeira, 2019, p. 12). Além disso, Teixeira *et al.* (2018) debatem a comunicação, a arte e a identidade em torno do *graffiti* na ilha. A questão da revitalização e da intervenção da manifestação artística está presente no texto, com a resolução da coexistência de ambas sem que esta gere algum tipo de conflito na paisagem imagética, estética e comunicacional do Combu.

Silva (2017) detém o olhar nos *graffitis* da Ilha do Combu a partir da presença dos indígenas na temática das manifestações artísticas, nominando de intervenção urbana, presente nas diversas superfícies da cidade, tais como: muros, fachadas e outros elementos urbanos. A análise está focada nos *graffitis* da artista Celi Feliz, integrante dos coletivos Ratinhas Crew e Flores do Brasil, e do artista Sebá Tapajós, idealizador do projeto *Street River* na Ilha do Combu.

A expressão do *graffiti* por meio dos murais contemporâneos é abordada por Cosme (2020). Assim como Silva (2017), a autora concebe a cidade como um espaço interativo e comunicativo. Em sua análise, ela se envereda pelos murais da cidade de São Caetano de Odivelas, no nordeste paraense, para compreender como essas expressões do *graffiti* representam o espaço urbano, abordam a diversidade étnica e dialogam, no sentido interativo, com os moradores da cidade. O foco da autora são os murais dos artistas visuais Anderson Santos, conhecido como And Santtos, e Adriano Gurjão, conhecido como Adriano Dk (Cosme, 2020).

O *graffiti*, na qualidade de um dos elementos constituintes do movimento *Hip Hop*, é um dos pontos apresentados por Ferreira (2019), que trata das mudanças provocadas no movimento pela participação de mulheres, chamadas de *manas*⁴, com a inserção do feminismo negro no *Hip Hop* na capital paraense. A antropóloga apresenta o movimento, que surgiu na década de 1970, nos Estados Unidos, composto por cinco elementos. São eles: o *graffiti*, o rap (MC), o DJ (*Disk Jockey*), o *B-Boy* ou *B-Girl* (*break*) e o conhecimento. O *graffiti* é a parte gráfica do movimento. Ela é expressa em paredes e muros da cidade. Já o conhecimento é o elemento do *Hip Hop* que perpassa todos os demais. Ele colabora, repensa, renova e faz parte do movimento, sem grafitar, dançar ou tocar (Ferreira, 2019).

TEIXEIRA, Will Montenegro; TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro; FERREIRA JUNIOR, José. *O graffiti do rio de Belém (PA): o signo visual da arte na Ilha do Combu.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45234> >

Ferreira (2013) também detém o olhar da pesquisa na e sobre a juventude grafiteira de Belém, e, por consequência, no movimento *Hip Hop*. Ela demonstra a sociabilidade e a rede entrelaçada pelo projeto Mutirão de Grafite, que leva a arte e o movimento para bairros periféricos. A autora se dedica a analisar a juventude grafiteira a partir de coletivos do movimento e de negros, das *crews*, de grafiteiros sem *crews* e das companheiras dos grafiteiros.

O *graffiti*, como expressivo elemento integrante do movimento *Hip Hop*, também é demonstrado pela literatura contemporânea em Batalha (2019), que analisa a ocupação de espaços pelo movimento em Belém por meio das batalhas de apresentação no âmbito experiencial em cenários de espetáculo público.

A relação entre *graffiti* e gênero é a abordagem da etnografia de Freitas (2017). Sua experiência ocorre no coletivo de *graffiti* Freedas Crew, no qual participa e integra as atividades do grupo de mulheres de Belém. A participação em uma oficina foi o ponto de partida para adentrar ao universo do *graffiti*. A assistente social relata que teve acesso a diversos conhecimentos, como o manuseio da lata de *spray*, sobre a criação de personagem, a elaboração da *tag*, o significado de *bomb*⁵, o uso do estêncil, as normas veladas da rua e a manifestação da pixação.

A ligação do *graffiti* com o movimento *Hip Hop* também é demonstrada pela autora, assim como Batalha (2019) e Ferreira (2013, 2019), ao remontar os primeiros passos do movimento e, consequentemente, da manifestação artística, entre as décadas de 1960 e 1970, em Nova Iorque, nos Estados Unidos, de modo a exercer o papel de expressão para negros e hispânicos, sujeitos atingidos pelas consequentes mazelas da urbanização que chegaram às áreas periféricas. Em Belém, o *Hip Hop* teve o desenvolvimento conectado ao movimento *punk*, segundo Freitas (2017).

A discussão entre *graffiti*, paisagem e patrimônio a partir do projeto RUA⁶, no bairro da Cidade Velha, em Belém, é apresentada por Oliveira (2016). Ela analisa como as manifestações artísticas impactam a paisagem do patrimônio cultural e, também, analisa a percepção visual naquela localidade.

TEIXEIRA, Will Montenegro; TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro; FERREIRA JUNIOR, José. *O graffiti do rio de Belém (PA): o signo visual da arte na Ilha do Combu*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45234> >

O aparecimento do *graffiti* no Pará é outro ponto abordado por Oliveira (2016), que mostra os primeiros registros da manifestação na cidade de Marituba, na Região Metropolitana de Belém, e, conseqüentemente, maneira como ela se alastrou para as demais cidades, em especial na capital paraense. O autor afirma, ainda, que o início da manifestação artística caminha de modo paralelo à atuação das gangues, além da linha tênue de confusão entre o *graffiti* e a pichação⁷, este mais direcionado à demarcação territorial, razão pela qual suscitava um conflito com a marginalização da pichação.

Com o olhar intrínseco do campo da arte, Machado (2015) analisa quatro grafiteiros do Cosp Tinta Crew⁸, assim como suas produções e trajetórias na manifestação artística. Entre seus objetivos, a autora demonstra os caminhos de cada um, seus entrelaçamentos e suas relações nos trabalhos, bem como a importância do conhecimento artístico e estético para o descobrimento enquanto artistas.

Ainda no campo da arte, Nunes (2014) debate a relação do *graffiti* e a poética visual⁹ da artista paraense Adriana Maria Chagas dos Santos, conhecida na cena como Drika Chagas. O autor analisa as obras da artista em formato *indoor*, galerias e *street* em um recorte temporal entre 2010 e 2014, com o foco nas narrativas representadas pelos elementos amazônicos.

Os *graffitis* de Drika Chagas integram os debates de Assis (2012), no campo da arte, sobre o universo, a prática, a expressão, a representação e a interpretação da mulher regional na arte feminina. O trabalho examina produções de mulheres nas artes plásticas da arte contemporânea paraense. A autora ressalta que Drika Chagas, pela expressão do *graffiti*, faz parte da nova geração de artistas que utilizam “novas expressões técnicas artísticas da arte do grafite” (Assis, 2012, p. 95).

Após breve percurso do início do *graffiti* no mundo, a autora relata que o *graffiti* feminino está se espalhando pelo Brasil com manifestações artísticas de traços característicos do universo feminino, ao mesmo tempo em que a presença das mulheres imprimiu novo olhar ao *graffiti*, considerando a presença prioritariamente masculina na manifestação artística. Neste contexto, Assis (2012) ressalta que Drika Chagas expressa uma arte do que intitula de pós-*graffiti*, por conta da utilização de técnicas de expressão e criação estética refinada, uso do estêncil, nuances do mural-*graffiti* e *pop art*, e a exploração da temática feminina e de sua regionalidade amazônica.

TEIXEIRA, Will Montenegro; TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro; FERREIRA JUNIOR, José. *O graffiti do rio de Belém (PA): o signo visual da arte na Ilha do Combu*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45234> >

O visual da arte

Sobre a representação de imagens fotográficas, o caminho teórico-metodológico aplicado é o da semiótica peirceana, que, por si só, enquanto ciência, também poderia dispensar qualquer outro método de pesquisa, haja vista a sua condição fenomenológica, a quase-ciência basilar da filosofia de Charles Sanders Peirce, que “investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente” (Santaella, 2002, p. 2).

Santaella (2002) apresenta que um dos andares do edifício filosófico peirceano é a Semiótica, teoria abstrata que possibilita o mapeamento das linguagens pelos seus aspectos constituídos gerais e universais. Por isso, não se fecha nela própria. Pelo contrário, permite, em função de sua generalidade, o diálogo com campos teóricos específicos dos processos sógnicos em análise. Diante disso, nesse momento, fazemos uso do método de pesquisa antropológica como forma de contribuir para a pesquisa social aplicada. A imagem fotográfica é um recurso documental necessário para compreensão deste objeto de expressões variadas e manifestações diversas.

Cosme (2020), Ferreira (2013, 2019), Silva (2017), Freitas (2017), Machado (2015) e Nunes (2014) apresentam fotografias como recursos imagéticos para a construção de suas pesquisas. As imagens não são somente ilustrativas nem estão dispostas nos anexos ou apêndices. Da mesma forma que a linguagem verbal, as fotografias compõem a malha narrativa da tessitura textual. A narrativa da pesquisa é composta por diversos signos, que não somente os verbais, mas visuais, que assumem a mesma relevância.

Loizos (2015) tem a preocupação central na demonstração de imagens – audiovisuais e fotografias – como documentos da pesquisa qualitativa. O seu uso permite possibilidades de aplicação da informação visual na pesquisa social. O autor considera que o método, apesar de restrito, ainda assim garante concretude na marcação temporal de acontecimentos reais; o emprego de informações visuais prescinde da linguagem verbal, quando trabalhadas em dados primários, e a visibilidade estabelece relação em virtude da vivência e influência dos meios de comunicação na sociedade.

Sobre esse aspecto específico suscitado por Loizos (2015) da visualidade e dos meios de comunicação, consideramos necessária a observação de Santaella (2002, 2019) ao avaliar a expansão sógnica no mundo desde o surgimento da fotografia, o advento do cinema, as revoluções eletrônicas e digitais, a profusão imagética até as linguagens híbridas. As imagens adquiriram e conquistaram uma condição *sine qua non* na sociedade.

Loizos (2015) acrescenta que a imagem tem capacidade reveladora de uma informação enunciativa a partir de uma perspectiva do espaço e do tempo. A documentação histórica é outra evidência levantada pelo autor, que adiciona o caráter de persuasão capaz de ser expresso pela imagem. Ao traçarmos um paralelo com a questão do signo pela Semiótica, a fotografia é singular e indicativa pela condição de existência (Peirce, 2017).

No campo antropológico, Campos (1996) e Samain (1995) abordam a questão da imagem como técnica da pesquisa antropológica em trabalhos do antropólogo Bronislaw Malinowski, quando este faz uso de fotografias em suas obras. Campos demonstra que “o registro através de imagens foi um dos primeiros artifícios criados pela humanidade para grafar a materialidade e possibilitar, com isso, que ela não se perde no tempo e na memória” (Campos, 1996, p. 276). A autora faz uma analogia com as pinturas rupestres ao realizarem o registro anterior ao signo verbal. Além disso, demonstra que os viajantes do século XVI faziam as iconografias baseadas em memórias, levando em conta que a linguagem verbal não dava conta em sua totalidade da descrição de forma fiel de cenários e imagens.

Campos (1996) defende que, apesar de a fotografia captar a essência de elementos espaço-temporais, não bastava ter um fotógrafo no comando do equipamento. Segundo ela, era necessário um olhar sensível e investigador para fins de um registro consciente entre o observado e a captação no sentido de alargar a compreensão lançada sobre aquela realidade. A imagem enquanto dado primário da pesquisa é foco da Antropologia Visual, que se dedica ao “estudo das significações de imagens singulares sobre a diversidade cultural” (Campos, 1996, p. 280).

O que Campos chama de complementares, Samain (1995) caracteriza de cumplicidade da relação entre texto e imagem ao analisar o uso da fotografia na etnografia de Malinowski. Para o autor, texto e imagem não são suficientes por si sós, mas é a sua inter-relação capaz de dar sentido e

significado, destacando a enunciação textual e o observado pela visualidade. Samain pondera, baseado na análise de obras do antropólogo, que as imagens, primeiramente, oferecem algo a ser visualizado. Por conseguinte, ao ser uma amostra visível, elas permitem conhecer e explicar a realidade expressada. Portanto, segundo ele, ao apresentar e representar, possibilitam tornar o exprimível rerepresentado. O autor ressalta, ainda, que as fotografias adquirem papéis desencadeadores, como se fossem *insights*, verdadeiros pontos de partida, ao estarem aliados ao texto.

São nesses apontamentos do campo antropológico que nos firmamos para a utilização de imagens, que surgem como signo visual para manifestar, apresentar, contextualizar, ilustrar, debater e refletir o objeto do *graffiti*, essencialmente visual e de expressividade diversificada na Ilha do Combu.

O registro visual pode ser concebido como parte da apreensão dos fenômenos de uma dada realidade durante o exercício da pesquisa e a produção do conhecimento. Oliveira (1996), ao relatar o trabalho do antropólogo, evidencia e questiona as etapas de Olhar, Ouvir e Escrever que envolvem a experiência do pesquisador no ato da pesquisa.

Ao tratar do Olhar, o autor não faz relação direta com a questão das imagens e da produção fotográfica em si. No entanto, demonstra o Olhar no que pode ser considerada a primeira experiência da pesquisa de campo. Segundo Oliveira (1996), a seleção do objeto não se livra da apreensão das concepções conceituais que o pesquisador enxerga no mundo, já que essas concepções são formuladas, compreendidas e apreendidas ao longo da trajetória acadêmica: “funciona como uma espécie de prisma por meio do qual a realidade observada sobre um processo de refração – se me é permitida a imagem” (Oliveira, 1996, p. 15).

As imagens do *graffiti* na Ilha do Combu podem ser resultantes desse olhar focado para as manifestações artísticas a fim de apresentar, ainda que pelo recorte fotográfico, o que pudemos apreender e perceber das expressividades. Apesar da fotografia ser um enquadramento e do olhar direcionado a ela ser fruto da apreensão do pesquisador com a linguagem, não se trata de limitar ou direcionar o caminho de compreensão das imagens. No entanto, é o recurso apropriado para dar conta da visualidade expressa pelo *graffiti*.

Ao ingressar no Igarapé do Combu, encontramos outras moradias que participaram do projeto *Street River*. Desta vez, acompanhamos a edição de 2018, como apresenta a Figura 2. Naquele ano, a ideia do circuito comercial para conhecer os *graffitis* foi semelhante ao ano anterior. Algumas casas já tinham participado da edição anterior ou estavam recebendo o projeto novamente. No Igarapé, os *graffitis* estão localizados nas duas margens.



Figura 2. Casa participante do projeto em 2018 no Igarapé da Ilha do Combu. Fonte: Teixeira (2018a).

Ao longo da navegação, encontramos várias casas grafitadas. Na edição de 2018, foi possível acompanhar durante o passeio o momento em que os artistas estavam executando a manifestação artística no Igarapé do Combu (Fig. 3).



Figura 3. Artistas na fachada da moradia na execução do *graffiti*. Fonte: Teixeira (2018b).

Interessante observarmos na Figura 3 o corte da vegetação disposta em frente à residência como alternativa para dar evidência à expressão da manifestação artística, já que ela poderia ficar escondida atrás das plantas ou, ainda, não ser percebida por quem navega pelo Igarapé.

Santaella (2012), a partir do legado de Charles Sanders Peirce, demonstra que o ato perceptivo é, por si só, a ação *signica*. O signo é condição e cerne centrais e fundamentais da filosofia do conhecimento peirceano. A ação do signo encontra-se determinada pelo objeto, um referente, ou – de modo simplificado – a realidade. Sabemos que a realidade, ou seja, a relação com o mundo, nada tem de simples. Santaella (2020) pondera a questão da realidade à sua vastidão e complexidade.

Se por um lado, a percepção se impõe sobre nós e isso se dá pela ação *signica*, determinada por seu objeto, gerando, assim, seu interpretante, por outro, o percepto é o apreendido do ato perceptivo, o que aparece a nós, enquanto realidade do mundo fora da consciência (Santaella, 2012). Apesar disso, a autora adverte que o percepto é parte do processo da percepção e funciona como impulsionador, indutor, até incontrolável, do pensamento.

O pensamento, para Peirce, é uma questão fundamental e precisa ser suscitada neste momento. Pensar pressupõe uma forma de ação e, por se tratar como tal, opera em signos. Portanto, “qualquer coisa que esteja presente à mente é signo” (Santaella, 2020, p. 10). Se pensar é um tipo de ação, o signo presente a nós dá “materialidade ao pensamento”, que está na base do raciocínio e, por sua vez, na base dos métodos.

Adentrar no universo *signico* de Peirce é navegar pelo ponto de entrada de conhecer: a percepção. Para a composição do ato perceptivo, Santaella (2012) demonstra que o percepto, que se impõe da realidade sobre nós, precisa surgir à mente. Baseada em Peirce, o *percipuum* é a faceta mental do percepto que se apresenta ao juízo perceptivo. Os julgamentos da percepção são elaborações mentais, inferências lógicas¹⁰, fazendo com que o “*percipuum* se acomode a esquemas mentais e interpretativos mais ou menos habituais” (Santaella, 2012, p. 95). Na tentativa de simplificar o que não se deve, ousaríamos chamar de reconhecimento.

TEIXEIRA, Will Montenegro; TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro; FERREIRA JUNIOR, José. *O graffiti do rio de Belém (PA): o signo visual da arte na Ilha do Combu*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45234> >

Do ato perceptivo encaminhado pela navegação na Ilha do Combu, destacamos a ação sígnica das expressividades do *graffiti*, que se apresentam a partir das relações estabelecidas da interação com os moradores, a biodiversidade e modo de vida de uma cidade da Amazônia. Além disso, há elementos sígnicos que despertam os sentidos para uma constituição *sui generis* do *graffiti* na Ilha do Combu, na Amazônia paraense.

As matrizes teórico-metodológicas deste texto não impedem que observemos outros olhares sobre o universo amazônico. Trata-se, todavia, de incursões com fundamentação teórica cujas referências não engatilham diálogo fácil com a abordagem aqui empreendida. Quase sempre, estão distantes do que foi elencado, nesta oportunidade, na função de marco teórico. Podem ser citadas relevantes contribuições, como é o caso, por exemplo, do artigo de Ernani Chaves, “Na estrada da vida: a transa-amazônica de Paula Sampaio” (2007), em que a fotógrafa mineira, radicada no Pará, é escrutinada por intermédio de imagens com expressiva simbologia sobre a famosa obra rodoviária dos tempos da ditadura militar (anos 1970), cuja marca institucional era a integração e, também, a ocupação da Amazônia, constituindo-se em objetivo geopolítico nas esferas de poder federal, algo capturado pelo enunciado desenhado por Chaves. Essa geopolítica, com tradução para o campo artístico-pictórico, aproxima-se deste olhar sobre a ilha Combu no aspecto regional, contudo distancia-se por se tratar de temporalidades distintas, e, até certo ponto, expressivas de motivação vetorialmente oposta: a Amazônia dos militares fazia parte do projeto de um Brasil Grande, potência mundial, e o projeto *Street River* microestruturalmente posiciona-se na fronteira entre estética nas ruas e compartilhamentos de território comunitário; ambas as experiências, todavia, têm como cenário a paisagem amazônica.

Outra fonte teórica da qual emanam interpretações importantes acerca da visibilidade da região em tela, porém sem densos fios condutores que se aproximem desta ancoragem conceitual, é a noção mercadológica da Amazônia, enquanto produto do *marketing*, oportunisticamente constituído por narrativas com efeito comercial. Amaral Filho, Costa e Castro (2015) estabelecem padrões de análise discursiva com matrizes binárias, cuja estrutura argumental encontra amparo na produção, entre outros, de Eliseo Verón e de João de Jesus Paes Loureiro. Trata-se de um conhecimento consolidado, entretanto com pouca aderência a perspectivas da Semiótica pragmática, distintivamente triádica, exposta nesta empreitada.

Ao revisitarmos as visualidades, todas as casas participantes do projeto *Street River* são de madeira e foi esse material que serviu de suporte, plataforma ou superfície para a manifestação artística. Desde as primeiras ocorrências do *graffiti*, observamos o uso de espaços em que a maior repercussão da expressividade foi de muros e paredes, sejam quais forem as suas texturas, mas caracterizadas pela sua unicidade de superfície, ainda no sentido de liso.

Constamos que a concepção do espaço utilizado, de forma geral, para elaboração do *graffiti* está na dimensão possibilitada pela unicidade lisa da superfície, a exemplo do colocado por Silva (2014) quando demonstra a manifestação artística em locais como banheiros e carteiras escolares; e nas suas expressividades no transporte público a partir do contexto novaiorquino da segunda metade do século XX. Ademais, ainda que tenhamos as primeiras ilustrações na manifestação rupestre, com possíveis texturas, saliências e asperezas em sua superfície de aplicação, Silva (2014) faz uso da palavra muro em seu sentido mais abrangente para as superfícies, suportes e plataformas de uma cidade. “Todas as superfícies dos objetos da cidade física estendidos agora aos muros midiáticos e virtuais como lugares limites, eventuais, espaços de inscrição e representação” (Silva, 2014, p. 40).

Quando temos em vista o acervo de contribuições mais recentes acerca da pintura na rua, encontramos trabalhos que se atêm a expressões cidadinas com implicações de natureza diversa. Esses estudos merecem atenção na instância de estado da arte, todavia, requerem cuidados para evitar sobreposições desconexas no tocante a algumas manifestações artísticas com tipicidade expressiva. Cabe parafrasear, em relação à Ilha do Combu, os poetas e letristas paraenses, porque nessa localidade, de fato: “esse rio é minha rua”¹¹. Contextualiza-se, por oportuno, a paisagem dos moradores de grande parte da região insular de Belém.

O entendimento do processo mobilizador de construção da arte urbana, abraçado por estudiosos de outras regiões, é abertamente plausível, sobretudo na cena do sudeste do país, a exemplo da abordagem de Gabriela Leal (2019). Para Abalos Júnior (2019, p. 23): “A artificação, a comercialização e o surgimento de novos coletivos de arte urbana fazem parte de um contexto mais geral que marca as diferenças gestuais e geracionais entre artistas urbanos”. Essa perspectiva, entretanto, se complexifica na ambientação da Amazônia de maneira peculiar. Isso se for tomado como espelhamento o que acontece em São Paulo, talvez a exemplificação mais clássica, no plano de sentido modelador. A experiência na Ilha do Combu reconfigura a expressão artística no desenho de uma

TEIXEIRA, Will Montenegro; TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro; FERREIRA JUNIOR, José. *O graffiti do rio de Belém (PA): o signo visual da arte na Ilha do Combu*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45234> >

cidade como Belém (continental e insular), na qual as concepções de urbano e rural imiscuem-se em outras chaves interpretativas, exploradas neste artigo. Ressalta-se, contudo, a plena aceitação, por parte desta autoria, do universalismo presente na inserção da pintura nas ruas em qualquer agrupamento humano, independentemente das características geográficas da cidade em pauta.

Afirmamos, com ênfase, que não se trata de ser taxativo, categórico ou conclusivo na afirmação de que sempre é priorizada a unicidade lisa da superfície para a manifestação artística, ou – jamais – de refutar a possibilidade de aplicação do *graffiti* em outros espaços, ou menos ainda de ser excluyente. Pelo contrário, o que se evidencia, a partir do contexto da Ilha do Combu, é a identificação de mais uma superfície de manifestação que passa a integrar o rol de superfícies da expressividade do *graffiti*. Essa circunstância, de alguma forma, destaca a especificidade da manifestação na ilha e, de outro modo, adiciona ao *graffiti*, enquanto arte contemporânea, o aspecto singular dessa expressividade em Belém e, por consequência, na Amazônia paraense.

A peculiaridade da superfície de madeira que recebeu o *graffiti* nos direciona para outro elemento visual expressivo nas fachadas e laterais das casas. Pelas construções de madeira, as tábuas têm tamanhos sob a medição de largura, comprimento e espessura e não são placas únicas de superfície lisa. Ao se observar o aspecto estrutural das moradias, as tábuas de madeira são colocadas em justaposição umas às outras, gerando interseções em suas laterais, para que seja possível a constituição de uma superfície de parede, seja na fachada, nas laterais ou no fundo.

À medida que são alocadas umas ao lado das outras, as justaposições das tábuas com as interseções produzem uma visualidade na superfície, que pode ser observada com acuidade. Na superfície das tábuas justapostas, as interseções evidenciam o aparecimento de linhas retilíneas, que, na Ilha do Combu, podem ser encontradas na horizontal ou na vertical, dependendo da justaposição das tábuas na construção das casas.

É na superfície de um dos lados da moradia que podemos visualizar os espaços reservados às portas e janelas, que seguem a mesma lógica, com tamanhos de medidas apropriadas, da justaposição de tábuas e suas interseções, sejam elas na vertical ou na horizontal. Notamos ainda que as

interseções provocadas pelas justaposições de tábuas são ocasionadas ou produzidas pelas superfícies irregulares das tábuas, como se fossem ranhuras, ou ainda pela ação do tempo, gerando, assim, verdadeiras frestas ou brechas. Vejamos a Figura 4.



Figura 4. Justaposição das tábuas com as interseções na vertical em estabelecimento no Igarapé do Combu.
Fonte: Teixeira (2018c).

A Figura 4 exemplifica a ideia da justaposição das tábuas, com suas interseções que ficam evidentes na construção, que também pode ser visualizada no Furo da Paciência, mas não se torna um obstáculo para a produção e desenvolvimento da manifestação artística em ambos os locais. Ressalta-se que o apontamento realizado apresenta uma peculiaridade circunstancial do *graffiti* na Ilha do Combu, o que adquire caráter de inovação e diferencial, adicionado à expressividade.

Ainda no Furo da Paciência, durante a navegação, visualiza-se uma discreta diferença que se dá na composição – formato do corte – das tábuas de madeira, quando elas estão dispostas na horizontal, como pode ser visualizado na Figura 5.



Figura 5. Tábuas justapostas na vertical e na horizontal nas casas do Furo da Paciência.
Fonte: Teixeira (2018d).

Diferente das tábuas dispostas na posição vertical, encontradas tanto no Igarapé do Combu quanto no Furo da Paciência, que possuem espessuras laterais em medidas do mesmo tamanho, as madeiras alocadas na horizontal, principalmente evidenciadas no Furo da Paciência, possuem laterais com espessuras diferentes, sendo uma mais espessa e outra menos espessa. A ideia é de um encaixe, como se, na justaposição, o menos espesso fizesse a interseção com o mais espesso e, assim, sucessivamente. Podemos conferir a visualidade na Figura 5. Esta condição, em primeiro lugar, não inviabilizou a manifestação artística e, segundo, está na convergência do mesmo ato perceptivo descrito anteriormente.

É interessante que sejam observadas as duas casas e as manifestações artísticas expressas em suas superfícies na Figura 5. A primeira moradia, à esquerda, apresenta a justaposição de tábuas com interseções na vertical. A segunda casa, à direita, tem tábuas justapostas na horizontal. Independentemente, justapostas na horizontal ou na vertical, as tábuas remetem, em sua unidade de composição com a expressividade do *graffiti*, a algo semelhante ao mosaico, mas uma espécie de mosaico inverso.

Se o mosaico está caracterizado pela visualidade criada na incrustação de pequenos pedaços, o mosaico inverso denota justamente uma ideia de composição, na qual as tábuas justapostas com suas interseções encaminham um pensamento de colocação de cada uma como numa técnica de mosaico, em analogia às partes de um quebra-cabeça já grafitado. Como é notório, o *graffiti* foi realizado sobre as tábuas, não em um sistema de colocação de pedaços de madeira. No entanto, caso o pensamento seja encaminhado para a retirada de cada uma das tábuas daquela parede de madeiras justapostas, a ideia que se tem de um pedaço em falta daquela unidade traz à mente a concepção de um mosaico inverso.

No exemplo de linhas retilíneas formadas pelas interseções das justaposições das tábuas tanto no uso vertical quanto horizontal das madeiras, assim como independentemente do tipo de tábua de madeira utilizada, o que se destaca é o aparecimento de efeito de signo visual em luz e sombra na superfície com a incidência da luminosidade solar, justamente de evidência na retilínea da interseção. Em parte, podemos observar esta ação sígnica com a ausência de luz artificial interna, como é possível que se note no interior das casas pelas janelas.

Outra observação necessária é a acentuação do efeito sígnico de luz e sombra, em especial nas interseções das casas de tábuas justapostas na horizontal, na variação de incidência da luz solar. A navegação que nos possibilitou o registro da Figura 6 foi feita antes das 10 horas da manhã, o que fica visível com o efeito sígnico de luz e sombra nas interseções da fachada da casa, localizada à nascente. Podemos considerar a sombra menos acentuada quando comparada com a Figura 7, na mesma casa situada à nascente, porém com captura fotográfica por volta do meio-dia. De modo mais acentuado, ainda que sutil, o efeito sígnico de luz e sombra fica perceptível nas tábuas justapostas às proximidades da base da casa.

Para isso, nos cabe a cuidadosa visualização dos efeitos sígnicos de luz e sombra das casas nas figuras 6 e 7.



Figura 6. Efeito de luz e sombra sob a casa do Furo da Paciência às 10h da manhã. Fonte: Teixeira (2017b).



Fig. 7. Efeito de luz e sombra sob a casa do Furo da Paciência ao meio-dia. Fonte: Teixeira (2018e).

Estamos diante de elementos sógnicos de expressão específica das condições verificadas do *graffiti* nas casas da Ilha do Combu, o que promove na manifestação artística o viés de genuinidade dessa arte assentada sob o conjunto de especificidades da circunstância insular do Combu na Amazônia paraense, que – ousamos afirmar – sequer puderam ser expressas em outros espaços. Na pesquisa realizada por Silva (2014), que aborda os desdobramentos do *graffiti* na América Latina, em especial na parte sul-americana, o autor analisa as formas e os lugares de inscrição da manifestação artística e fatos desencadeadores em novos cenários de efervescência, quando relata que está “rejuvenescido com as novas táticas iconoplásticas” (Silva, 2014, p. 63).

O autor traça um cenário do *graffiti* permeado por enunciações plásticas e políticas, envolvimento organizacionais de grupos, segmentos e coletivos, de novos espaços da expressividade e das associações da manifestação desdobradas pela internet e suas redes sociais digitais. Neste contexto de novas formas e lugares apontados por Silva (2014), ainda que não mencione, nem de forma semelhante, a experiência da Ilha do Combu, o que destacamos é justamente o alargamento artístico, de expressividade e representatividade do *graffiti* ao adquirir contornos da essencialidade do modo de vida na Amazônia paraense, a qual não desmonta a arte já elaborada desde o século XX, mas remodela a experiência estabelecida na Ilha do Combu.

O que deixa nítido, até o momento, não apenas a expressividade criativa da arte em um local como a Ilha do Combu e o uso de técnicas apropriadas do próprio *graffiti*, mas também que a manifestação artística se expressa sob as condições específicas e circunstanciais da zona insular de Belém, bem como o reflexo dessa área para a estrutura do modo de vida dos moradores. E, assim, alcançamos a superfície da casa para o *graffiti*.

Em algumas casas, o signo visual do efeito de luz e sombra na interseção da justaposição não é visível, pois elas estão encobertas com uma madeira de fina largura, que se assemelha a uma ripa. Nas interseções, as ripas provocam outro signo visual, o que incide em um processo perceptivo de aspecto diferenciado na superfície, relacionado a uma textura em camadas de semelhança ondulatória. As ripas estão aparentes na fachada da casa e produzem outro efeito de signo visual, a exemplo da Figura 2.

A Figura 2 é um dos exemplos de casas que utilizam na fachada as ripas nas interseções das tábuas justapostas. Apesar de não ser o foco desta pesquisa a questão estrutural das noções do campo da Arquitetura, notamos o efeito do signo visual projetado ao *graffiti* com esses elementos. A manifestação artística se apresenta com textura na sua superfície de visualização, como de um relevo, o que pode ensejar uma percepção ondulatória e/ou em camadas de protuberância.

Esses signos visuais adicionam características ao conjunto de especificidades de circunstância insular do *graffiti* no Combu, o que reforça a concepção arguida de que não consiste apenas de novas formas, expressões e lugares perceptíveis na contemporaneidade, mas também das diversidades do contexto do modo de vida local que contribuem para os novos contornos da manifestação artística na Amazônia paraense.

Percebemos a existência de outra proposta para as interseções das tábuas justapostas, que se referem às ocasionadas, ou seja, a justaposição deixa de ter aspecto de interseção e adquire espaços como frestas e brechas. Embora ainda estejam justapostas com suas interseções nas extremidades, o *graffiti* não deixa de ser expresso na superfície. Com o vazamento de espaço entre as tábuas, o aspecto perceptível é de uma peça, mais no sentido decorativo ou de acessório ou de proteção, diferente da construção de uma parede.

Nas moradias em que são percebidas estas peças, elas estão dispostas em varandas e no trapiche. A medida de tamanho de comprimento é pequena. As peças de madeiras justapostas nas extremidades funcionam em analogia aos parapeitos ou de delimitação de espaço entre extremidades da área construída ou cômodos. Ressalta-se a inclusão e a utilização dessas peças na elaboração e na composição da manifestação artística.

Além de todas as especificidades mencionadas até aqui, há mais uma que podemos desmembrar em duas, ainda tomando como referência a fachada e as laterais das moradias. A primeira que destacamos é a própria concepção da fachada e das laterais – com suas tábuas justapostas e suas interseções, formando linhas retilíneas verticais e horizontais – enquanto superfície de suporte ou plataforma para a expressão do *graffiti*, o que por si só já se diferencia de outras expressividades da manifestação artística, que são aplicadas, geralmente, em muros ou paredes de zonas limítrofes de propriedade particular ou não.

A segunda – por consequência do suporte ou plataforma e não menos importante – é o uso das próprias estruturas das moradias, como janelas e portas, na constituição da elaboração e da composição da manifestação artística. Com isso, o ato perceptivo se diversifica partir do momento de abertura e fechamento de portas e janelas, o que – por um lado – faz certa intervenção no *graffiti* e – por outro – suscita nova significação para a interatividade promovida por meio de ações de fechar e abrir e dos moradores nesses locais. Aqui, faz-se necessário evidenciar o que já falávamos da manifestação artística enquanto interseção da significação.

Chamamos a atenção para uma variedade de elementos sógnicos evidenciados e descritos até o momento que sugerem pontos-comuns que convergem em uma adição de sentidos, possibilitando, a partir de suas representações, as significações necessárias e intrínsecas de uma arte próspera e baseada na experiência de um conjunto – e não apenas de unidades isoladas – de especificidades da circunstância insular do Combu. Esse conjunto forma características *sui generis* que ao serem aglutinadas adicionam à interseção nova significação. Vejamos, novamente, todas as figuras deste trabalho.

Como podemos observar, a manifestação artística movimenta-se na significação na medida em que a estrutura da casa, no caso de janelas abertas e fechadas, tem cores expressas em tais circunstâncias. Nos exemplos anteriores, as janelas e seus espaços adquirem as cores vermelha (Fig. 6) e preta (Fig. 2). No abrir e no fechar, o *graffiti* se movimenta e ressignifica, similar ao movimento das águas do rio na enchente e na vazante. Um *graffiti* de fluxo, transacional, do espaço da interseção. Os elementos pictóricos adicionados à ação da moradia de abrir e fechar são a expressividade da concepção da interseção da significação que propomos para o *graffiti* no Combu.

Diante das fotografias, pudemos acompanhar o ato perceptível com sua ação sógnica (Santaella, 2012) nos *graffitis* do Furo da Paciência e do Igarapé do Combu. Nesta navegação, por esta Seção A arte do rio em signo, nos percursos da superfície, do suporte da plataforma de elaboração e de composição da manifestação artística, destacamos as expressividades do *graffiti*, a importância das imagens, a superfície das tábuas justapostas com interseções e seus desdobramentos, os efeitos sógnicos e a movimentação da expressividade a partir da estrutura de ação de abertura e fechamento de portas e janelas.

Nessas águas percorridas, evidenciamos como a aglutinação desses elementos emergem do conjunto de especificidade da circunstância insular e culminam na concepção da interseção da significação do *graffiti* na Ilha do Combu, quando unidades somatórias, ao serem mescladas e articulares, favorecem à significação justamente por ocorrer no movimento de elementos que se unem na interseção.

A paisagem do *graffiti*

Abordamos a relação dos experimentos com as dinâmicas constituintes do local, e para isso evocamos Dewey (2010, p. 109) sobre ter uma experiência. “A experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no processo de viver”. O autor ressalta que a experiência está ligada à interação entre o “produto artístico com o eu” (Dewey, 2010, p. 558). É por meio dessa interação que passamos a compreender a manifestação artística na Ilha do Combu.

Se a interação, levantada por Dewey (2010), é questão da experiência, é por meio da interação que devemos encaminhar as condições analíticas do experimento. Não há dúvida de que os *graffitis* nas casas – enquanto arte, manifestação artística, objeto artístico ou mesmo experimento – passam a integrar e a interagir com a paisagem da circunstância insular, paisagem esta que contém a biodiversidade e o modo de vida de moradores da ilha.

Para alicerçar esta linha de raciocínio, podemos tomar o *graffiti* como uma inscrição (Silva, 2014) manifesta nas fachadas e laterais, mas não com o vocábulo “urbana”, como adicionada por Silva em sua pesquisa. Estamos na parte insular, ainda que da capital paraense, mas de peculiaridades e circunstâncias próprias. A manifestação artística ocorreu em meio a um espaço no qual a paisagem expressa já tinha elementos constituintes daquele próprio contexto. Em tese, a paisagem expressa na ilha é constituída pela própria natureza, seja nas águas ou na vegetação, assim como nas práticas cotidianas do próprio modo de vida.

Ressaltamos esse aspecto por meio da reflexão filosófica de Cauquelin (2007) ao demonstrar que a paisagem, aos longos dos anos, foi idealizada, pensada e elaborada na equivalência da natureza. Para isso, a autora analisa de que forma a natureza era observada a partir de sua construção da

paisagem em quadros e de que modo essa reprodução da natureza influenciava na concepção da paisagem. Com isso, a paisagem pintada oferecerá uma percepção ao mundo daquela natureza. Ao prosseguir no contexto da pintura, conforme Cauquelin, a paisagem consistiria em uma “representação figurada” (Cauquelin, 2007, p. 37), pois encantaria o espectador por uma perspectiva ilusória e implicaria em um ordenamento do que poderia vir a ser paisagem. Nessa ideia, a autora avalia o quadro como – o que intitula de – “lugar privilegiado” para expressão dos elementos, assim como para despertar o interesse.

Ao demonstrar a relação da paisagem com os “corpos em ação”, Cauquelin (2007) observa o fenômeno artístico a partir das experiências obtidas no aprendizado da realidade. “A percepção da paisagem é uma evidência, uma injunção implícita, e não é preciso dizer que a paisagem é bela. Nada se pode igualar a uma bela paisagem. Ela está dada, apresentada aos sentidos, como uma fruição, um repouso” (Cauquelin, 2007, p. 103). Portanto, constata-se que a invenção de uma paisagem está atrelada à percepção das experiências na medida em que são incorporadas ao contexto do que é natural. Se, por um lado, há uma certeza do quanto é natural a natureza expressa em um lugar, por outro, a paisagem pode emergir da ação de perceber a natureza em interação com seu contexto.

Considerando a paisagem das casas possibilitada pela experiência dos próprios moradores na Ilha do Combu, podemos tomar o *graffiti*, inseri-lo nela no sentido de agregar à existente e, assim, adicionar uma percepção ao significado. Quando falamos de uma paisagem possibilitada pelos moradores, direcionamos a atenção para a geração de uma imagem daquele lugar pautada na ação deles a partir da experiência, da interação, da relação e dos elementos com os quais lidam diariamente. É evidente nessa paisagem a existência da natureza com a sua biodiversidade.

Diante dessa paisagem, o *graffiti* é mais um constituinte dessa experiência, gerando à percepção mais um sentido ao lugar, no qual a manifestação artística dialoga, agrega e soma ao conjunto de especificidades de circunstância insular do Combu. A paisagem da Ilha com as moradias possibilita o conjunto de especificidades de circunstância insular e da manifestação artística. Em função das próprias características do lugar e da moradia, a paisagem já apresenta elementos que trazem consigo os aspectos da natureza de forma natural, como a vegetação, ao fundo, e a água, à frente. A

manifestação artística se insere neste contexto de forma a não excluir condições específicas do lugar, como o varal de roupas, à direita, a caixa d'água, à esquerda, e algumas estacas de madeira, à frente.

Esta é a paisagem apresentada e agregada ao *graffiti*. Ela ingressa na interação com os demais aspectos proporcionados pela experiência dos moradores. O varal, a caixa d'água e as estacas já integravam a paisagem mesmo sem considerarmos a manifestação artística. O mesmo ocorre com o rio e a vegetação. Assim, a paisagem possibilitada pela ação do *graffiti* gera à percepção um novo, porém sem destruição daquele existente anteriormente, uma vez que já era constituinte do contexto.

A cena, ocasionada pela manifestação artística, demonstra como a paisagem se expressa a partir da realidade do contexto, ao considerarmos o varal de roupas, deste ângulo, quase imperceptível em meio ao colorido da manifestação artística, ao fundo, a estrutura de sustentação da caixa d'água e os galhos das árvores da vegetação ao redor. É desta forma que se dá a paisagem na Ilha do Combu, bem como em áreas insulares, à beira do rio, pela Amazônia paraense.

As caixas d'água são frequentes nas casas em função da oferta de água na região insular. Apesar de toda a água disponível ao redor, a ilha não dispõe de sistema de abastecimento de água, sendo captada diretamente do rio ou de poços artesianos.¹² Já o recolhimento no sistema de coleta de lixo é realizado pela Secretaria Municipal de Saneamento (Sesan). As paisagens do Furo da Paciência e Igarapé do Combu nas quais estão os *graffitis* também contam com o varal como um elemento constituinte na manifestação artística.

Se Cauquelin (2007) considera que a percepção da paisagem é dada da forma como apresentada aos sentidos, é a experiência que traz a questão da interação suscitada por Dewey (2010), fundamental para a concepção da paisagem artística na Ilha do Combu. A paisagem, por muito tempo, tentou fazer sua equivalência na natureza, como demonstrado por Cauquelin, quando direcionada a atenção por meio de quadros do que seria a paisagem. Agora é possível identificar que a paisagem artística expressa a partir dos *graffitis* da Ilha do Combu se insere em um contexto em que a natureza é parte constituinte e integrante daquela manifestação artística. Ademais, não

TEIXEIRA, Will Montenegro; TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro; FERREIRA JUNIOR, José. *O graffiti do rio de Belém (PA): o signo visual da arte na Ilha do Combu*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45234> >

somente isso, mas também toda a relação de interação existente dos moradores com o seu local, tornando, assim, a experiência do *graffiti* interacional e somatório na paisagem da Amazônia paraense.

Considerações finais

A expressividade do objeto artístico é carregada pela ação comunicacional e, segundo Dewey (2010), se completa no ato da experiência. A interação é o ingrediente fundamental da experiência da arte, como nos aponta o autor, o que gera a interseção da significação na insurgência do campo relacional – neste caso, propiciado pelo signo artístico, o *graffiti*. Com isso, ensinamos que a interseção da significação se dá e ocorre no fluxo da experiência e pela ação do signo. De modo particular, na específica relação interativa com o signo, a experiência é geradora da interseção da significação, haja vista seu assentamento nas matrizes de linguagem e pensamento sonora, visual, verbal ou no hibridismo delas (Santaella, 2012).

A compreensão da interseção da significação se faz necessária com o propósito de arrematar seu escopo. Ela está inserida no contexto da experiência do signo, na qual são suscitadas inferências lógicas (Santaella, 2004). Os *graffitis* e suas manifestações efêmeras nas quais estão os apagamentos na Ilha do Combu produzem sentidos aos seus moradores, visitantes e artistas. São sentidos, como pudemos observar, proporcionados pela experiência sígnica, interação canalizadora ao ponto de confluência para geração do significado.

A significação à mente interpretadora perpassa pela representação imposta à percepção. A experiência sígnica é estabelecida na relação com o objeto do *graffiti*, moradores, artistas e visitantes. O conjunto de especificidades de circunstância insular de Belém formada por seus elementos característicos e intrínsecos da localidade também adentram no campo experiencial. Acrescentamos, a esse universo da experiência, a vivência da Amazônia paraense a partir da Ilha do Combu. A interseção da significação do *graffiti* é a materialidade do pensamento do objeto artístico construído pela experiência sob as nuances de referencialidade da Amazônia.

Ressaltamos que a significação dessa arte de cunho urbano em contexto insular edifica a defesa do *graffiti* na interseção da significação, na qual as águas pluviais, a ilha e seus moradores, a biodiversidade, a Belém continental e insular estão em sintonia com a mediação da manifestação artística, gerando campo interpretativo a partir da confluência desses elementos formadores da interseção.

Na inter-relação entre o *graffiti* e a arte (Silva, 2014), notamos a diversificação artística do *graffiti* da Ilha do Combu, onde não há limites, divisas ou fronteiras, mas espaços geradores de repercussão, engajamentos e significados. Não se trata mais da titularidade de arte urbana, até porque a ilha integra a capital paraense. Apesar de suas características rurais, o Combu e seus moradores estão sob o prisma da urbanidade. No entanto, cabe evidenciarmos que a arte como experiência (Dewey, 2010) rompe com enquadramentos e rótulos que possam batizá-la de um campo ou de outro. Ainda mais em uma arte do rio.

Se a arte ocorre no ato experiencial, estamos diante de uma manifestação genuinamente de interseção da significação. É na experiência que brota a ação representativa geradora de significado. A interação é o ponto da confluência da interseção e o ingrediente da experiência no qual a significação se faz presente.

Não somente enquanto manifestação em si, a interseção da significação da arte se expressa na superfície, suporte ou plataforma na qual é realizada na Ilha do Combu. As paredes e muros de uma manifestação como o *graffiti* ganham a significação em casas em suas fachadas e laterais. Moradias repletas de signos que são indicativos da presença de moradores, do dia a dia, dos hábitos, da vivência e das atividades domésticas. Portas e janelas abertas e fechadas, roupas estendidas no varal e a presença de moradores criam mais um espaço da interseção da significação. São elementos agregadores do *graffiti* de circunstância insular. A significação da manifestação na ilha se dá a partir da interação dessas situações no campo da interseção.

Ainda tomando como referência a fachada e as laterais, as moradias são construídas em madeiras com a utilização de tábuas justapostas que geram interseções em suas extremidades. O efeito visual é de linhas retilíneas verticais e horizontais, que ficam evidenciadas com a manifestação

artística. A variedade de elementos sígnicos se apresenta como sinais convergentes, que possibilitam, a partir de suas expressões, espaços significativos de um *graffiti* baseado na experiência na e da Amazônia paraense.

Seja qual for a expressividade do *graffiti*, as superfícies, os suportes e as plataformas do espaço urbano ou rural, continental ou insular, da cidade ou do campo, não podem se desvencilhar. Ferreira (2013) e Machado (2015) apontaram a relação do artista com a manifestação artística e a rua. Ferreira (2013) pontua a mútua relação e intimidade como necessária nessa arte. Machado (2015) também converge nessa ideia ao trazer a relação do artista com a rua.

A interseção artista, rua e manifestação é ponto de confluência comum para quaisquer desses espaços. No caso da Ilha do Combu, a interseção é da rua pelo rio; do muro pela superfície de madeira; e da caminhada, da passagem pela navegação. Agora, formulamos a relação do artista com moradores e as vivências insulares na experimentação da Amazônia paraense. São múltiplas e segundas interseções de novas significações, sob a ação do signo *ad infinitum*.

Se a cidade é o espaço da relação dela e consigo, a insularidade recebe a expressividade de uma arte do rio de modo *sui generis*. A interseção da significação resulta da confluência do conjunto de especificidades de circunstância insular com sua biodiversidade e modo de vida. A zona insular é a cidade de Belém, repleta de unidades efervescentes de diversidade que se reúnem no espaço da capital paraense. Para Nunes (2014), a cidade desperta o imaginário e o *graffiti* ressignifica a relação com o meio. Os *graffitis* insulares estabelecem um novo caráter interpretativo para a arte, o que provoca, dessa forma, a significação da manifestação artística, trampolim de novas apreensões e condições de sentido na cidade de Belém em suas partes continental e insular.

REFERÊNCIAS

- ABALOS JÚNIOR, J. L. Os gestos da arte urbana: por uma etnografia das gestualidades. **Fórum sociológico**, v. 35, n. 1, p. 19-29, 2019.
- ALMEIDA, M. de S. **Elaboração de projeto, TCC, dissertação e tese**: uma abordagem simples, prática e objetiva. São Paulo: Atlas, 2011.
- AMARAL FILHO, O.; COSTA, A. C. da S.; CASTRO, F. F. de. Marca Amazônia: estratégias de comunicação publicitária, ambientalismo e sustentabilidade. **Revista Comunicação Midiática**, v. 10, n. 3, p. 105-118, 2015.
- APOLLINARIO, F. **Metodologia da ciência**: filosofia e prática da pesquisa. 2. ed. São Paulo: Cengage Learning, 2012.
- ASSIS, S. A. B. de. **Mulheres Artistas**: narrativas, poéticas, subversões e protestos do feminino na arte contemporânea paraense. 2012. 128 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.
- BATALHA, E. de J. F. **Espaço público e movimento Hip Hop**: Batalhas de MCs, identidade, sociabilidade e cidadania em Belém, Pará. 2019. 171 p. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido) – Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.
- BORGES, D. D. **Entre a cenarização e a realidade**: construções de sentido na internet sobre a ilha do Combu na Amazônia Paraense. 2020. 96 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura) – Universidade da Amazônia, Belém, 2020.
- CAMPOS, S. M. C. T. L. A imagem como método de pesquisa antropológica: um ensaio de antropologia visual. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, n. 6, p. 275-286, 1996. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1750.revmae.1996.109274>. Acesso: 31 jan. 2023.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas** – estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHAVES, E. Na estrada da vida: a transa-amazônica de Paula Sampaio. **Cinética**, v. 1, p. 1-11, 2007.
- CHAVES RODRIGUES, A. F. A. **A produção do espaço pelo e para o turismo na Área de Proteção Ambiental da Ilha do Combu (Belém-Pará)**. 2018. 332 p. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido) – Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.
- COSME, P. B. **Entre a cultura popular e arte urbana**: a cidade de São Caetano de Odivelas – Pará nos murais contemporâneos de And Santtos e Adriano DK. 2020. 183 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2020.

TEIXEIRA, Will Montenegro; TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro; FERREIRA JUNIOR, José. **O graffiti do rio de Belém (PA): o signo visual da arte na Ilha do Combu**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024
Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45234> >

- DEWEY, J. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DENCKER, A. de F. M.; VIÁ, S. C. da. **Pesquisa empírica em Ciências Humanas (com ênfase em Comunicação)**. São Paulo: Futura, 2001.
- FARTHING, S. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- FERREIRA, L. C. L. **Manas: mulheres negras construindo o Movimento Hip Hop em Belém do Pará**. 2019. 349 p. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.
- FERREIRA, L. C. L. **“E aí, vai ficar de toca? Cola com nós”**: lata na mão, grafiteiros na rua, arte nas paredes: a juventude grafiteira em Belém. 2013. 263 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.
- FREITAS, T. T. **Pintando com elas: uma etnografia a partir do coletivo de graffiti Freedas Crew**. 2017. 171 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.
- GANZ, N.; MANCO, T. (org.). **O mundo do grafite: arte urbana dos cinco continentes**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- GITAHY, C. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- LAKATOS, E. M.; MARCONI, M de A. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2010.
- LASSALA, G. **Pichação não é pichação**. São Paulo: Altamira Editorial, 2010.
- LEAL, Gabriela Pereira de Oliveira. “Graffiti é existência”: reflexões sobre uma forma de cidadania. **Horizontes antropológicos**, v. 25, n. 55, p. 89-117, 2019.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LOIZOS, P. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 137-155.
- LOUREIRO, V. R. **A pesquisa nas Ciências Sociais e no Direito**. Belém: Cultural Brasil: UFPA/Naea, 2018.
- MACHADO, C. M. B de S. **Olhando pro muro, enxerguei o mundo!** Uma visão sobre a poética de quatro grafiteiros do Cosp Tinta Crew. 2015. 153 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

NUNES, S. G. C. **O grafite em Belém e a poética visual nos grafites de Drika Chagas**. 2014. 143 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura) – Universidade da Amazônia, Belém, 2014.

OLIVEIRA, B. A. M. **Paisagem, patrimônio e arte: o projeto Rota Urbana pela Arte no centro histórico em Belém-PA**. 2016. 119 p. Monografia (Especialização em Desenvolvimento de Áreas Amazônicas) – Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

OLIVEIRA, R. C. de. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir e escrever. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 13-37, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111579/109656>. Acesso: 31 jan. 2023.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RINK, A. **Graffiti: intervenção urbana e arte** – apropriação dos espaços urbanos com arte e sensibilidade. Curitiba: Appris, 2013.

SAMAIN, E. “Ver” e “Dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/etienne_samain_unicamp/wp-content/uploads/2018/01/Samain-1995-Ver-e-dizer-Malinowski.pdf. Acesso em: 31 jan. 2023.

SANTAELLA, L. (org.). **Charles Sanders Peirce: excertos**. São Paulo: Paulus, 2020.

SANTAELLA, L. **Estética & Semiótica**. Curitiba: Intersaberes, 2019. (Série Excelência em Jornalismo).

SANTAELLA, L. Charles Sanders Peirce (1839-1914). In: AGUIAR, L.; BARSOTTI, A. (org.). **Clássicos da comunicação: os teóricos: de Peirce a Canclini**. Petrópolis: Vozes, 2017. p. 20-35.

SANTAELLA, L. **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SANTAELLA, L. Epistemologia Semiótica. **Cognitio: Revista de Filosofia**, v. 9, n. 1, 2008. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/view/13531>. Acesso em: 1 ago. 2012.

SANTAELLA, L. A relevância da fenomenologia Peirceana para as ciências. In: TEIXEIRA, L. **Leituras Intersemióticas**. Belém: Editora Unama, 2006. p. 161-178. (Coleção Linguagens: estudos interdisciplinares e multiculturais).

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia**. 3 ed. São Paulo: Iluminuras: Fapesp, 2005a.

SANTAELLA, L. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005b.

SANTAELLA, L. **O método anticartesiano de C. S. Peirce**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SANTAELLA, L. **A Teoria Geral dos Signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SANTAELLA, L. **Estética de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento, 1994.

TEIXEIRA, Will Montenegro; TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro; FERREIRA JUNIOR, José. **O graffiti do rio de Belém (PA): o signo visual da arte na Ilha do Combu**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024
Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45234> >

- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Introdução à semiótica**: passo a passo para compreender os signos e a significação. São Paulo: Paulus, 2017. (Coleção Introduções).
- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem**: cognição, semiótica e mídia. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SEVERINO, A. J. **Metodologia do Trabalho Científico**. 23 ed. rev. e atual. São Paulo: Cortez, 2007.
- SILVA, A. **Atmosferas urbanas**: grafite, arte urbana, nichos estéticos. São Paulo: Edições Sesc, 2014.
- SILVA, C. N. da. **A presença indígena nos grafites de Belém**: entre fraturas e resistências. 2017. 119 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.
- TEIXEIRA, W. M. **Conjunto de casas recebe a manifestação artística no Furo da Paciência na Ilha do Combu em 2017**. 2017a. 1 fotografia digital.
- TEIXEIRA, W. M. **Casa participante do projeto em 2018 no Igarapé da Ilha do Combu**. 2018a. 1 fotografia digital.
- TEIXEIRA, W. M. **Artistas na fachada da moradia na execução do graffiti**. 2018b. 1 fotografia digital.
- TEIXEIRA, W. M. **Justaposição das tábuas com as interseções na vertical em estabelecimento no Igarapé do Combu**. 2018c. 1 fotografia digital.
- TEIXEIRA, W. M. **Tábuas justapostas na vertical e na horizontal nas casas do Furo da Paciência**. 2018d. 1 fotografia digital.
- TEIXEIRA, W. M. **Efeito de luz e sombra sob a casa do Furo da Paciência às 10h da manhã**. 2017b. 1 fotografia digital.
- TEIXEIRA, W. M. **Efeito de luz e sombra sob a casa do Furo da Paciência ao meio-dia**. 2018e. 1 fotografia digital.
- TEIXEIRA, W. M.; FERREIRA JUNIOR, J. R.; TEIXEIRA, L. R. Street River: experiência estética e visibilidade social dos ribeirinhos na Amazônia paraense. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 42., 2019, Belém. **Anais do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. [S.l.: s. n.], 2019. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-1591-1.pdf>. Acesso em: 7 set. 2019.
- TEIXEIRA, W. M. *et al.* Comunicação, arte e identidade no projeto Street River na Ilha do Combu, em Belém (PA). In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41., 2018, Joinville. **Anais do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. [S.l.: s. n.], 2018. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1770-1.pdf>. Acesso em: 8 set. 2018.
- ZUIN, A. L. A. **Semiótica e arte**: os grafites de Vila Mariana: uma abordagem sociosemiótica. Curitiba: Appris, 2018.

NOTAS

- 1 O projeto fez uma breve pausa em 2020, por conta da pandemia de Covid-19, e continuou com sua última edição em 2022. A pandemia não interferiu diretamente na condução desta pesquisa, iniciada em 2016.
- 2 Publicadas na internet e visualizada nas redes sociais digitais.
- 3 Charles Sanders Peirce nasceu em 1839 em Cambridge, Massachusetts, no Estados Unidos, e morreu em 1914. Fez carreira acadêmica na Universidade Harvard, com formações nas áreas de matemática, física, astronomia e contribuições no campo da Geodésia, Metrologia e Espectroscopia, estudando ainda Biologia, Geologia e Química. Foi um dos fundadores paradigmáticos da Escola do Pragmatismo e pai da Semiótica americana ou peirceana.
- 4 De acordo com Ferreira (2019, p. 20), “são as mulheres que organizam, pensam e militam no Movimento Hip Hop”.
- 5 Freitas (2017) explica que *bomb* consiste na inscrição gráfica de uma tipografia de letra grossa de bordas boleadas ou na elaboração de personagem. São manifestações feitas em superfícies da cidade em curto espaço de tempo, pois as aplicações ocorrem em espaços sem autorização. Para este trabalho, acrescentamos, também, a explicação para seu uso em situações nas quais as manifestações artísticas são feitas de maneira rápida e, às vezes, até de forma ilegal, como em locais proibidos. Fazer um *bomb* pode ter, ainda, o sentido figurado de bombardear uma parede, por exemplo, de fazer uma pintura.
- 6 De acordo com Oliveira (2016), o projeto Rota Urbana pela Arte (RUA) teve início em 2012, inicialmente com o nome de Bora?. Sob o nome de RUA, a implementação ocorreu em 2013 pelo artistas Drika Chagas, John Fletcher, Sue Costa e Emanuel de Oliveira Junior. O projeto consiste na produção do *graffiti* a partir das histórias e memórias dos moradores da Cidade Velha, em parceria com a Secretaria de Estado de Comunicação, por meio do projeto de Comunicação Popular e Comunitária chamado Biizu.
- 7 Grafia adotada pelo autor na maior parte de sua pesquisa. Ele diferencia o uso de pichação e pixação. Pichação tem um caráter estético mais agressivo, efêmero e feito às pressas. Pixação está relacionada com a expressão do *graffiti* que possui influência enquanto resistência no período da ditadura militar no Brasil (OLIVEIRA, 2016).
- 8 Grupo composto por George Carvalho, Marcelo Bokão, Edpaulo e Fábio Graf (MACHADO, 2015).
- 9 Segundo Nunes (2014), é o conjunto de recursos e expressões da artista e envolve o processo de criação.
- 10 Tipo de raciocínio para Peirce (SANTAELLA, 2012).
- 11 Verso da canção “Este rio é minha rua”, de Paulo André Barata e Ruy Guilherme Paranatinga Barata.
- 12 Conforme as informações do Inventário da Oferta Turística da Ilha do Combu de 2019.

Esta vida é um carnaval: o diálogo entre o teatro da madrugada de Carlos Machado e a folia do Rio de Janeiro

This Life is a Carnival: The Dialogue Between the Teatro da Madrugada by Carlos Machado and the Revelry of Rio de Janeiro

Esta vida es un carnaval: el diálogo entre el teatro da madrugada de Carlos Machado y la folia de Río de Janeiro

Maximiliano Marques

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

E-mail: maximarques26@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2959-1783>

Felipe Ferreira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

E-mail: felipeferreira@pobox.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5023-5479>

RESUMO

Este artigo focaliza a trajetória artística de Carlos Machado no *show business* nacional e internacional, bem como o luxo e o *glamour* dos espetáculos por ele produzidos em várias casas noturnas do Rio de Janeiro nos anos 1950 e 1960, destacando o diálogo desses espetáculos com os bailes de gala do Theatro Municipal e com as escolas de samba cariocas por meio de imagens e da revisão de literatura e periódicos. O trabalho argumenta

MARQUES, Maximiliano; FERREIRA, Felipe. Esta vida é um carnaval: o diálogo entre o teatro da madrugada de Carlos Machado e a folia do Rio de Janeiro.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48019>>

que os shows do produtor, inspirados no padrão cênico suntuoso e grandioso dos musicais realizados em Paris, Nova York e Hollywood na época, contribuíram para a “espetacularização” visual dos desfiles das agremiações carnavalescas.

Palavras-chave: *Carlos Machado; teatro musicado; shows; escolas de samba; bailes de gala do Theatro Municipal.*

ABSTRACT

This paper focuses on Carlos Machado's artistic trajectory in the national and international show business, as well as the luxury and the glamour of the shows he produced in several nightclubs of Rio de Janeiro in the 1950's and 1960's, highlighting the dialogue of these shows with the *bals masqués* of the Theatro Municipal and with the samba schools from Rio de Janeiro through images and the review of literature and journals. The work argues that the producer's shows, inspired in the sumptuous and grandiose scenic pattern of the musicals performed in Paris, New York and Hollywood at the time, contributed to the visual “spectacularization” of the parades of the carnival groups.

Keywords: *Carlos Machado; musical theatre; shows; samba schools; bals masqués of the Theatro Municipal.*

RESUMEN

Este artículo se centra en la trayectoria artística de Carlos Machado en el mundo del espectáculo nacional e internacional, así como el lujo y el glamour de los espectáculos que produjo en varias discotecas de Río de Janeiro en los años 1950 y 1960, destacando el diálogo de estos espectáculos con las fiestas de gala del Theatro Municipal y con las escuelas de samba de Río de Janeiro por medio de imágenes y la revisión de literatura y periódicos. El trabajo sostiene que los espectáculos del productor, inspirados en el patrón escénico suntuoso y grandioso de los musicales realizados en París, Nueva York y Hollywood en la época, contribuyeron a la “espetacularización” visual de los desfiles de los grupos de carnaval.

Palabras clave: *Carlos Machado; teatro musical; espectáculos; escuelas de samba; fiestas de gala del Theatro Municipal.*

Introdução

Dezembro de 1953. Carlos Machado monta o show *Esta vida é um carnaval* e coloca em cena, de forma pioneira, em uma boate da Zona Sul do Rio de Janeiro, uma escola de samba “autêntica”, o Império Serrano, com todos os seus elementos “característicos”.

No final da década, o produtor dirige o espetáculo *The million dollar baby*, do qual participa outra agremiação tradicional, a Portela, representada por seus assistentes, ritmistas, cabrochas, pastoras, porta-bandeira e mestre-sala.

Carnaval de 1979. A escola de samba Unidos de Vila Isabel conquista o campeonato carnavalesco carioca do Grupo 1B e ascende ao grupo principal no ano seguinte com o enredo “Os dourados anos de Carlos Machado”, exaltando “O Rei da Noite” (como era conhecido o produtor).

Uma década mais tarde, Machado volta a ser lembrado na folia, dessa vez no desfile da Estação Primeira de Mangueira, cujo enredo “Trinca de Reis” homenageava o produtor ao lado de Walter Pinto e Chico Recarey, outros expoentes do *show business* nacional.

Quatro momentos. Quatro aberturas notáveis para o diálogo entre o teatro musicado de Machado e as escolas de samba, no contexto daquilo que Hall (2003), Ferreira (2012) e Storey (2015) definem como cultura popular¹.

A partir daí, este artigo² irá investigar três questões: (1) quais eram as características dos shows de Carlos Machado nos anos 1950 e 1960; (2) como se deu, nessa fase, a relação entre suas produções e o carnaval carioca; e (3) de que forma seus musicais contribuíram para a formação da visualidade “espetacularizada” da “festa máxima brasileira”.

Inicialmente, focalizaremos a trajetória artística de Machado, assim como a influência dos musicais internacionais sobre seus espetáculos, estes últimos destacados como terreno fértil de comunicação com o espaço global. Em seguida, abordaremos o diálogo de suas montagens com duas expressões da cultura carnavalesca: os bailes de gala do Theatro Municipal e as escolas de samba do Rio de Janeiro, ressaltando o processo marcado por “resistências” e “incorporações” (Storey, 2015); a “tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante” (Hall, 2003, p. 257); e os embates simbólicos entre a tradição/autenticidade das escolas e a suntuosidade/ostentação das realizações do produtor para a construção das estéticas “moulinrougiana”³ e “ziegfeldiana”⁴ dos desfiles das agremiações.

A trajetória de Carlos Machado no *show business* nacional e internacional

Nascido em Porto Alegre (RS), em 16 de março de 1908, José Carlos Penafiel Machado, em sua juventude, foi campeão de natação, remo e bilhar, além de redator de revista de turfe. O interesse pelo jogo o fez frequentar o cabaré Clube dos Caçadores, no qual havia apostas na roleta e espetáculos ao som de tangos e com a participação de belas mulheres. Nessa fase, por influência de Jardel Jércolis – um dos principais produtores do teatro musicado brasileiro –, foi estimulado a ir para Paris, o que fez em 1932. Na capital francesa, começou a estudar coreografia, cenografia e *mise-en-scène* até estreiar, no ano seguinte, como bailarino, na boate do Hotel George V. Pouco tempo depois, tornou-se assistente de Henri Varna, no Casino de Paris, onde trabalhou, como ator, ao lado de Maurice Chevalier. Essa experiência fez o jovem brasileiro ser chamado a participar dos espetáculos musicados de G. Cochran, no Paladium, de Londres, em 1936, e, logo após, nos *Clifford's Fischer Shows*, do French Casino, na Broadway. Porém, a convite de Mistinguett, a maior estrela do *music hall* francês na época, com quem já trabalhara, Machado retornou a Paris, a fim de dirigir produções montadas pela artista nos teatros Mogador, Alhambra, Bobino e Moulin Rouge, até finais de 1938 (Gueiros, 1957; Shatowsky, 1963).

No ano seguinte, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, Machado decidiu voltar para o Brasil, organizando, embora não tivesse conhecimento formal de música, a orquestra Brazilian Serenaders, que se apresentava em diversos cassinos⁵. No entanto, a proibição dos jogos de azar no país, determinada por decreto assinado pelo presidente Eurico Gaspar Dutra, em 1946, resultou no fim

MARQUES, Maximiliano; FERREIRA, Felipe. *Esta vida é um carnaval: o diálogo entre o teatro da madrugada de Carlos Machado e a folia do Rio de Janeiro.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48019>>

de sua orquestra⁶. Em decorrência, Machado criou, a partir do final da década de 1940, um novo tipo de diversão noturna na cidade do Rio de Janeiro: o teatro da madrugada⁷, produzido em formato de show e baseado no encadeamento de números de música e dança, bem como em roteiro incluindo referências históricas. Esse estilo de espetáculo era “um cruzamento tropical do *music hall*⁸ francês com o musical americano, das revistas⁹ com a Broadway” (Noronha, 1998, p. 15), apresentado em várias casas de shows por ele dirigidas na cidade, entre elas as boates Monte Carlo¹⁰, na Gávea; Casablanca¹¹, na Urca; e Night and Day¹², na Cinelândia. Essas boates, ícones da diversão noturna elegante e refinada da Zona Sul carioca nas décadas de 1950 e 1960, acomodavam de 200 a 350 pessoas em suas mesas e serviam jantares acompanhados de uísque escocês e champanhe francês, após os quais eram exibidas as montagens do produtor, assistidas por famílias tradicionais da sociedade carioca, diplomatas, políticos, empresários, jornalistas, turistas e celebridades nacionais e internacionais. Machado chegou, mesmo, a contratar artistas como Ella Fitzgerald, Nat King Cole, Sammy Davis Jr. e Lena Horne para apresentações na cidade (Noronha, 1998), além de ser convidado a montar seus shows no exterior. Em 1960, produziu o espetáculo *Brasil* no Radio City Music Hall, em Nova York, do qual fizeram parte artistas brasileiros e norte-americanos. No ano seguinte, apresentou *Carnival in Rio*, em Chicago, e, em 1964, *Samba, Carnaval y Mujer e Rio, Ciudad Maravillosa*, ambos na Cidade do México (Noronha, 1998).

A influência estrangeira

Em suma, os anos vividos como bailarino e diretor, entre montagens em Paris, Nova York e Londres, nos anos 1930, deram a Carlos Machado *expertise* para produzir espetáculos sofisticados no Rio de Janeiro nas décadas seguintes.

Em 1953, já era nítida a influência dos musicais norte-americanos sobre seu show *O terceiro homem* – uma “salada de referências a gêneros narrativos típicos de Hollywood que desembocava numa homenagem a Florenz Ziegfeld e aos musicais da Broadway” (Noronha, 1998, p. 77). No final do espetáculo, o produtor fez menção ao estúdio de cinema Metro-Goldwyn-Mayer, inspirando-se nos figurinos e modelos do filme *Cantando na chuva*¹³, lançado no Brasil no ano anterior.

Paralelamente, raras foram as realizações de Machado que não beberam na fonte do teatro musicado francês. Citamos o show *Satã dirige o espetáculo*, encenado na boate Casablanca em 1954, com referências a célebres montagens dos cabarés de Paris. Sobre essa produção, Noronha (1998, p. 86) afirma: “era uma espécie de acerto de contas com o passado parisiense, revendo diversas fases da história do teatro musical e do *music hall* à francesa”. O produtor chegou a ir à Cidade Luz, em busca de contratar artistas do Folies Bergère para participarem do show, além de importar tecidos, plumas e joias para a confecção de numerosos figurinos e adereços concebidos por sua esposa, Gisela Machado¹⁴ (Noronha, 1998). Segundo o programa do show (*apud* Gonçalves, 2006), as plumas, *aigrettes* e *paradis* vinham da Société Parisienne de Parures & Nouveautés; os adereços, pérolas e pedrarias da Mazzda; as malhas da Maison Craig; a maquiagem cênica da Place Vendôme; o material elétrico da Maison Clémançon; e as perucas eram executadas por Louis Vivant.

A influência estrangeira nos shows do “Rei da Noite” é observada igualmente no musical *Mister samba* – uma homenagem ao compositor Ary Barroso –, produzido na boate Night and Day em 1957. No espetáculo, para o qual o produtor fez grande investimento em máscaras, sapatos, tecidos, plumas e pedrarias, importados tanto da França quanto dos Estados Unidos, cerca de 40 costureiras trabalharam, ao longo de três meses, na confecção de mais de 200 trajes, sob a supervisão de Gisela (Machado, 1957).

No ano seguinte, seu musical *Bela época 1900... 58*, baseado na opereta *A viúva alegre*, foi montado na boate Night and Day e repetiu o emprego de indumentária dispendiosa ao se espelhar na expressão visual dos musicais internacionais, apresentando malhas e plumas vindas de Paris (Fig. 1). Os trajes, executados por equipe formada por mais de 50 profissionais da costura, foram assinados, novamente, por Gisela. Além disso, Machado, à procura de exibir uma coreografia “original”, trouxe dos Estados Unidos, especialmente para a produção, Fred Kelly, irmão do ator Gene Kelly e um dos coreógrafos mais prestigiados do cinema hollywoodiano na época (Barbosa, 1958).



Figura 1. A riqueza da vestimenta trajada por artistas de Carlos Machado no show *Bela época 1900... 58*, no final da década de 1950. Fonte: Arquivo O Cruzeiro/EM/D.A Press (O CRUZEIRO, 1958b, p. 143).

Ademais, o empresário mandou vir de Nova York, para seu musical *Vive les femmes*, representado na boate Night and Day em 1961, o grupo do coreógrafo americano Boots McKenna, artista participante de espetáculos de sucesso nos Estados Unidos, tais como *The Lady Says Yes* e *Three After Three*. A ideia do “Rei da Noite” “era montar um musical tipicamente americano, seguindo a estrutura básica do que se via na Broadway” (Noronha, 1998, p. 102).

Outro show de Machado a se inspirar em elementos estrangeiros foi *Rio de 400 janeiros*, um tributo ao quarto centenário da cidade, cuja estreia se deu no Golden Room do Hotel Copacabana Palace em 1964. A montagem se tornou um das mais duradouras e mais caras produzidas, até então, na América Latina, exibindo plumas, joias e tecidos comprados por Gisela em Paris (Diário Carioca, 1964b).

Observa-se, assim, por meio dessas descrições, que o produtor levou à cena uma expressão visual “moderna” semelhante àquela adotada nos musicais produzidos em Paris, Nova York e Hollywood nas décadas de 1950 e 1960.

Os shows de Carlos Machado e os bailes de gala do Theatro Municipal

A partir de meados dos anos 1950, com a desvalorização gradual das antigas manifestações carnavalescas populares, os bailes se impunham como uma das principais formas de diversão do carnaval do Rio de Janeiro, alguns deles recebendo grande atenção da mídia, como o baile de gala do Theatro Municipal, que ocupava um dos espaços culturais mais ilustres do país (Ferreira, 2004). A festa elegante, em que a presença de artistas (incluindo internacionais) era esperada e comum, ocorria nos salões e no *foyer* da célebre “Casa de Ópera”, tendo dois grandes atrativos: as decorações singulares e suntuosas, concebidas, a cada ano, por artistas renomados como Roberto Burle Marx e Arlindo Rodrigues; e o concurso de fantasias originais surgido em 1936, do qual participavam figuras que se tornaram ícones do carnaval, tais como Clóvis Bornay, Zacharias do Rego, Paulo Varelli, Evandro de Castro Lima, Marlene Paiva, Wilza Carla, entre outras (Ferreira, 2004). Todos os anos, essas personalidades da folia trajavam fantasias riquíssimas e grandiosas em apenas uma noite, em busca da recompensa dos prêmios ou, ao menos, do conforto da publicidade e dos aplausos.

Responsável pelo surgimento e pela popularização da estética suntuosa ligada às grandes fantasias de luxo, o baile de gala do Theatro Municipal tinha, também, grande importância ao incentivar o caminho inverso, ou seja, trazer para dentro dos salões carnavalescos da elite as fantasias luxuosas que começavam a surgir nas escolas de samba (Sousa, 2018). O momento mais marcante dessa trajetória aconteceu no baile de 1964, com a aclamação recebida da plateia (que lotava o baile) pelo destaque do Salgueiro, Isabel Valença, após ser anunciada como ganhadora do primeiro prêmio de luxo feminino com sua fantasia “Rainha Rita de Vila Rica”, desenhada pelo carnavalesco Arlindo Rodrigues (Ferreira; Moraes, no prelo).

Além disso, o baile de gala do Theatro Municipal foi uma das fontes de inspiração para a criação de quadros nas produções teatrais carnavalescas realizadas na cidade. O show *Clarins em fá*, dirigido por Carlos Machado na boate Casablanca em 1952, revivia, por sinal, o desenvolvimento do festejo momesco¹⁵, desde o entrudo até os bailes do Municipal (Netto, 1953).

MARQUES, Maximiliano; FERREIRA, Felipe. *Esta vida é um carnaval: o diálogo entre o teatro da madrugada de Carlos Machado e a folia do Rio de Janeiro*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48019>>

O famoso baile voltou à cena teatral no musical *Teu cabelo não nega*, produzido pelo “Rei da Noite” no Golden Room do Hotel Copacabana Palace, em 1963. Além de celebrar a obra de Lamartine Babo, a montagem mostrava, em um de seus quadros, intitulado “Carnaval do Municipal”, uma reprodução cenográfica das escadarias do prestigiado “Templo da Ópera” carioca.

Em adição, Machado montou, no ano seguinte, o musical *Rio de 400 janeiros* e contou com a presença de Evandro de Castro Lima representando D. Pedro II (Diário Carioca, 1964a), trajando, possivelmente, a fantasia com a qual foi premiado no concurso do Municipal de 1962 (Manchete, 1962b).

Por outro lado, observa-se que profissionais atuantes nos shows do produtor participavam do carnaval carioca. Joselito Mattos, por exemplo, além de trabalhar como figurinista nos musicais de Machado¹⁶, elaborava trajes para concursos de fantasias do Municipal, tendo obtido o terceiro lugar, em 1953, e o primeiro lugar, em 1961, este último na categoria originalidade, com a fantasia “Lêda, a Rainha de Esparta”, vestida por Hilda Asson (Vida Doméstica, 1961). Do mesmo modo, Aelson Trindade¹⁷ se responsabilizava não apenas pela execução do guarda-roupa de numerosas produções do “Rei da Noite” – dando alma aos croquis concebidos por Gisela Machado¹⁸ –, mas também pela criação, sob encomenda, de várias fantasias premiadas nos bailes de gala do Municipal, entre as quais “Morcego” (segundo lugar, em 1953); “Deusa de Marte” (segundo lugar, em 1954); “Shalimar” (segundo lugar, em 1955) (Tribuna da Imprensa, 1956); “Borboleta Real” (primeiro lugar, em 1956); e “Cavalo de Troia” (quinto lugar, em 1956) (Manchete, 1956). Cabe notar que a fantasia “Shalimar” (Fig. 2) lembra o traje emplumado de uma vedete do teatro musicado e parece ter servido de inspiração para a vestimenta usada por um dos destaques femininos do desfile da Mangueira de 1958 (Fig. 3).



Figura 2. A fantasia “Shalimar”, de autoria de Aelson Trindade, trajada por Zélia Hoffman no Theatro Municipal, em 1955. Fonte: Arquivo O Cruzeiro/EM/D.A Press (O CRUZEIRO, 1955, p. 23).



Figura 3. O traje emplumado de uma das atrações femininas do desfile da Mangueira, em 1958. Fonte: Arquivo O Cruzeiro/EM/D.A Press (O CRUZEIRO, 1958a, p. 111).

Na mesma década, destaca-se uma exposição de carnaval realizada no salão de leitura do Hotel Glória. Uma das artistas participantes do evento, Ruth Mendonça (tia de Gisela Machado), responsável por confeccionar “as máscaras usadas pelas bonitas *girls* do ‘Rei da Noite’, fez-se representar por uma série de máscaras riquíssimas” que, pouco tempo depois, obtiveram êxito no baile do Municipal (Rezende, 1956, p. 2).

A aproximação desses bailes com os shows do produtor é notada ainda em dois momentos: (1) em 1960, quando a vedete Núcia Miranda, estrela do elenco de Carlos Machado, obteve o primeiro lugar em originalidade no Municipal com a fantasia “Prosérpina”; e (2) em 1964, ano em que Paulo Varelli trajou a fantasia “Banzo Aiê” (Fig. 4) no famoso teatro operístico do Rio, espelhada em um show, de mesmo título, do “Rei da Noite” (Manchete, 1964).



Figura 4. A fantasia “Banzo Aiê”, apresentada por Paulo Varelli no Municipal em 1964.
Fonte: Arquivo O Cruzeiro/EM/D.A Press (O CRUZEIRO, 1964, p. 112-113).

Nota-se, desse modo, que os musicais de Machado e os bailes de gala do Theatro Municipal assimilaram diferentes elementos capazes de traduzir o diálogo entre ambas as manifestações.

Os shows de Carlos Machado e o carnaval das escolas de samba

Em 1952, Carlos Machado realizou seu primeiro show carnavalesco, sob o título *Clarins em fá*,¹⁹ conduzido pela personagem “Folia”, uma espécie de narradora e animadora dos quadros que faziam, em várias sequências, uma retrospectiva do carnaval carioca, incluído o das escolas de samba.

Seguindo esse formato de representação momesca, Machado produziu, no ano seguinte, o musical *Esta vida é um carnaval*, que quebrou todos os recordes de receita e permaneceu em cartaz por mais de um ano na cidade, entre a boate Casablanca e os teatros Jardel, em Copacabana, e Carlos Gomes, na Praça Tiradentes. Concebido em 18 quadros, com aproximadamente 1 hora e 20 minutos de duração, o show fixava-se no carnaval carioca entre 1939 e 1946, quase integralmente no período da Segunda Guerra Mundial, contando a história de Pai Januário (interpretado pelo sambista Ataulfo Alves), compositor do morro do Querosene. Após compor o samba “Implorar só a Deus”, Pai Januário desejava gravá-lo e torná-lo conhecido. Pelo entusiasmo de dois moleques do morro, “Zé boa fé” (Grande Otelo) e “Moleque 31” (Lord Chevalier), seu samba desceu à cidade, passou pelo Café Nice, pelas editoras, pelo programa de calouros, pela Lapa, pelo Cassino da Urca até triunfar finalmente no carnaval da Praça 11 e da Avenida Rio Branco, quando a escola de samba Império Serrano entrou em cena fechando o espetáculo (Salles, 1953; Flan: O Jornal da Semana, 1954). Ressalta-se, assim, a atuação, em uma boate carioca, de uma “legítima” agremiação carnavalesca, integrada por dezenas de figuras, entre ritmistas, passistas, pastoras, cabrochas, porta-bandeira e mestre-sala. Todos cantavam, no quadro de apoteose²⁰, o samba-enredo “Exaltação a Tiradentes”, com o qual a escola se tornou bicampeã do carnaval carioca, em 1949. Confira a letra da composição: “Joaquim José da Silva Xavier/Morreu a 21 de abril/Pela Independência do Brasil/Foi traído e não traiu jamais/A inconfidência de Minas Gerais/Joaquim José da Silva Xavier/Era o nome de Tiradentes/Foi sacrificado pela nossa liberdade/Este grande herói/Para sempre há de ser lembrado”²¹. Aliam-se à atuação do Império Serrano na produção a *performance* de Russo do Pandeiro com sua batucada; a participação de Ataulfo Alves e suas pastoras; além de um número

MARQUES, Maximiliano; FERREIRA, Felipe. *Esta vida é um carnaval: o diálogo entre o teatro da madrugada de Carlos Machado e a folia do Rio de Janeiro*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48019>>

expressivo de mulheres passistas dançando ao som do samba. Como destaca Nasser (1956, p. 58), Carlos Machado “trouxe para o palco as mais formosas mulatas²² do mundo, material de primeira água para os que adoram a cor, inaugurando, em ‘Esta vida é um carnaval’, o primeiro *show* de mulatas para exportação”.

Em 1956, o mesmo Império Serrano voltou a se apresentar com seus sambistas no espetáculo *Saludo carioca*, montado por Machado no Uruguai. A produção era formada por quadros extraídos de seus principais musicais montados até aquele momento, tais como *Esta vida é um carnaval*, *Satã dirige o espetáculo* e *A grande revista* (O Jornal, 1956).

No final da década, o “Rei da Noite” contratou outra escola de samba carioca tradicional, a Portela, para atuar no show *The million dollar baby*, espelhado na paródia da célebre obra *A volta ao mundo em 80 dias*, de Júlio Verne. Exibido na boate Night and Day, o show mostrava a apresentação de componentes diversos da agremiação tricampeã do carnaval carioca no período: comissão de frente, passistas, ritmistas, pastoras, baianas, além do casal de mestre-sala e porta-bandeira. Participavam, ainda, do espetáculo Canelinha e seus ritmistas, e as passistas de Julia Rivas, o que incrementava a ambiência festiva típica da “grande festa nacional” nos tablados das boates.

Essa relação das montagens de Machado com as escolas de samba continuou em evidência no início da década de 1960 com o musical *Zelão boca rica*, realizado pelo produtor na boate Fred’s (em Copacabana) e, mais tarde, adaptado para o palco do Teatro Jardel. A própria história do espetáculo inspira-se no universo carnavalesco, a começar pelos personagens “Robertinho Sudoeste” (colunista social) e “Ricardinho Big Malião” (*playboy*), que desejam transformar a cabrocha do morro e rainha de uma agremiação local, “Teteia”, na nova estrela do “café society” carioca. Para isso, eles seriam patrocinados por um “caixa alta” e recrutariam cabelereiros, maquiadores, professores de boas maneiras, cursos de etiqueta e modistas. A campanha de publicidade envolveria a nova *lady* em noticiários jornalísticos, entrevistas na televisão, tarde de autógrafos e chás elegantes. A resistência do presidente da escola de samba, “Zelão Boca Rica” (Grande Otelo), é dominada a custo de cheques do financiador da aventura, e a oposição das grã-finas desaparece diante do prestígio crescente da nova estrela. Entretanto, com a aproximação do carnaval, a linda passista abandona tudo e foge para o morro em festa, voltando para os braços de Zelão, a fim de empunhar o estandarte de sua querida escola de samba no domingo de carnaval (Netto, 1962; Noronha, 1998).

MARQUES, Maximiliano; FERREIRA, Felipe. *Esta vida é um carnaval: o diálogo entre o teatro da madrugada de Carlos Machado e a folia do Rio de Janeiro*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48019>>

Há, porém, mais. Em meados da década de 1960, o produtor apresentou o musical *Rio de 400 janeiros*, que permaneceu em cartaz por quase um ano. Com aproximadamente 1 hora de duração, o show contava com quadros referentes à Praça Onze e às escolas de samba, nos quais apareciam traços e figuras marcantes do carnaval: a passista (Figura 5), o ritmista (Figura 5), a porta-bandeira (Figura 6), entre outras.



Figura 5. A performance de artistas no espetáculo *Rio de 400 janeiros*, em 1965.
Fonte: Coleção Foto Carlos Moskovics, Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa.



Figura 6. Presença de porta-bandeiras no show *Rio de 400 janeiros*, em 1965.
Fonte: Coleção Foto Carlos Moskovics, Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa.

Dessa forma, as produções de Carlos Machado procuravam dar ao espectador a noção “exata” do carnaval carioca (com toda sua vibração e evolução), ao reproduzir, cenicamente, a estrutura de um desfile “real” de escola de samba, mostrando todas as suas especificidades e os seus personagens “típicos”, ou seja, suas montagens buscavam levar o espírito das agremiações do morro para o asfalto, refletindo as raízes tradicionais das comunidades.

Os desfiles das escolas de samba e o teatro musicado de Carlos Machado

Fortemente influenciado pela estética popular do carnaval, especialmente dos desfiles das escolas de samba, o teatro musicado de Carlos Machado acabou por inspirá-los a partir dos anos 1950, como parte do movimento de valorização das fantasias, assim como de alegorias e enredos, que se

tornam importantes quesitos de avaliação das escolas de samba. Essa valorização deve ser entendida no contexto da incorporação de professores egressos da Escola de Belas Artes da UFRJ, conhecida na historiografia carnavalesca como “revolução salgueirense²³” (Guimarães, 2015).

Ressalta-se, no entanto, que as agremiações já buscavam aproximar-se de expressões culturais mais sofisticadas desde a década de 1940, entre elas o teatro de revista de Walter Pinto, do qual assimilaram o caráter da encenação “espetacularizada”, traduzida por vestes de altos custos, plumas em profusão, cenários monumentais, escadarias grandiosas e belas mulheres *performando* (Marques, 2018, 2020, 2022).

Vale notar que após a Segunda Guerra Mundial entraram em evidência o luxo e o requinte na moda feminina. Rita Hayworth, Ava Gardner, Marilyn Monroe, Grace Kelly e Brigitte Bardot são apenas alguns nomes apontados como ícones de beleza e sensualidade do cinema estrangeiro da época, trajadas com seus vestidos amplos, luvas compridas, colares de pérolas e sapatos de salto alto (Fox, 1995).

Rapidamente, Carlos Machado capturou esse *look* particular das artistas dos filmes internacionais e passou, então, a explorá-lo crescentemente em suas produções, nas quais o encanto das vedetes se tornou um ingrediente essencial.

A personagem “vedete”, com seu traje característico, já seria personificada no desfile da Mangueira, em 1958 (Fig. 3) (Marques, 2018, 2020, 2022). Nesse período, cenógrafos e figurinistas do teatro musicado já participavam da nova realidade visual das agremiações, uma vez que o público passou a impor uma estética “moderna”, conforme lembra o jornalista Sérgio Cabral (2013) no prefácio do livro *O encarnado e o branco*, do carnavalesco Fernando Pamplona. Um exemplo foi Aelson Trindade, responsável pela criação e confecção do figurino mais custoso da apresentação das escolas de samba de 1959, trajado pela pastora Odília da Portela (Jornal do Brasil, 1959).

No ano seguinte, a Mangueira desfilou com uma ala formada por várias passistas encarnando a figura da vedete teatral (Jornal do Brasil, 1960) em todos os seus detalhes: o maiô justo e bordado; a saia farta presa na cintura; o adereço em forma de “canudo” comprido no alto da cabeça; o sapato de salto; e os brincos em argolas (Fig. 7).



Figura 7. Passistas no carnaval da Mangueira, em 1960, caracterizadas como vedetes do teatro musicado brasileiro. Fonte: Arquivo O Cruzeiro/EM/D.A Press (O CRUZEIRO, 1960, p. 12).

As escolas de samba passaram, a partir daí, a incorporar outros significados e funções a seus desfiles, abrindo caminho para novas indumentárias e para a inclusão de “gente de fora” de sua comunidade original. Em 1961, a propósito, a Portela e o Império Serrano anunciavam, em suas apresentações, a participação de passistas atuantes nas montagens do “Rei da Noite” (Tribuna da Imprensa, 1961).

Pouco tempo depois, o crescente profissionalismo²⁴ era notado em vários setores dos desfiles das agremiações, diante da disputa, cada vez mais acirrada, pelo campeonato anual, um dos motivos pelos quais passaram a se espelhar no teatro musicado nacional. No mesmo ano, a Mangueira contou com a atuação do Trio Pagão, grupo formado por passistas do show *Skindô*; o Salgueiro incrementou seu carnaval com Mercedes Batista (coreógrafa do teatro da madrugada) e seu *ballet* afro-brasileiro; e a Portela exibiu um espetacular chafariz e a *performance* das Irmãs Marinho (do

MARQUES, Maximiliano; FERREIRA, Felipe. *Esta vida é um carnaval: o diálogo entre o teatro da madrugada de Carlos Machado e a folia do Rio de Janeiro.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48019>>

elenco de Machado) (Manchete, 1962a). Havia espaço ainda, nos desfiles carnavalescos, para baianas com adereços compridos no alto de suas cabeças, semelhantes àqueles usados nas montagens do produtor.

Embora amplamente louvadas, essas novidades também eram censuradas. Freire (1963), por exemplo, critica as baianas estilizadas que, segundo ele, começaram a aparecer no carnaval das escolas de samba com um “canudo” na cabeça, descrito como “um negócio horroroso, influência má do teatro de revista. Foi rara a escola que não apresentou pelo menos uma vestida assim. Ah, e também com umas argolas enormes, brancas, à guisa de brinco” (Freire, 1963, p. 9).

Em coerência com Freire, o compositor Candeia (*apud* Riff, 1978) considera que as agremiações estavam deixando de ser autênticas ao substituir sua tradição por valores distanciados da cultura afro-brasileira, transformando suas apresentações em um show teatral ao estilo Carlos Machado. O pesquisador José Ramos Tinhorão (1965b, p. 6) acrescenta:

a evolução do antigo desfile que valia por um “show” ambulante de cultura popular, ainda presa às raízes folclóricas, só podia evoluir para o “show” de teatro musicado, do tipo Carlos Machado. Desse momento em diante, com cenógrafos, ensaiadores, vedetes, conjuntos e outros profissionais pagos, está claro que os próprios crioulos iam deixar de idealismo, e com toda a razão passariam a amolecer o corpo: “dinheiro pra fantasia eu não tenho”, “fulano levou tanto pra sair, se eu não levar também eu não saio”.

Apesar das posições críticas de Tinhorão, Candeia e Freire, a influência dos musicais do produtor gerou novos sentidos para o carnaval das escolas de samba, que passaram a incorporar um modelo impactante de apresentação, no qual, a partir de então, predominou a associação com o luxo. Observa-se, desse modo, a abertura do corpo das agremiações à participação de elementos “estranhos” às suas origens, acentuando o formato dos desfiles para o caminho do “superespetáculo”.

Nesse sentido, destaca-se a participação do dançarino americano Lennie Dale (artista integrante das produções de Machado) na criação coreográfica do desfile da Portela de 1965, que seria alvo de críticas do jornalista Sérgio Bittencourt (1965, p. 3): “bailarino norte-americano bolando coreografia de escola é agressão. [...] Uma escola de samba, pelo menos até segunda ordem, não é corpo de baile de Carlos Machado, acostumado a só definir esplendor com plumas e gritinhos de oba”.

O carnaval de 1965 foi um tema abordado também por Tinhorão (1965a, p. 11) em matéria publicada no *Diário Carioca*, intitulada “Escola de samba desfila para a morte com enterro de 1ª da arte erudita”: “o desfile das escolas de samba deverá marcar, neste carnaval do IV centenário, o ponto culminante da festa no que ela tem de espetáculo, mas fixará, também, o instante histórico do início da sua rápida desagregação como fenômeno folclórico”. A reportagem aponta para uma possível “descaracterização” do carnaval das agremiações no período, sem levar em conta que são exatamente essas tensões entre o esplendor dos shows de grande porte (incluindo os de Machado) e a tradição das escolas de samba que determinam o caráter popular e dinâmico destas últimas. Embora acusadas de transformar seus desfiles em um espetáculo cada vez mais organizado e técnico, distante de suas “verdadeiras” raízes humildes, as escolas de samba estavam procurando adaptar-se àqueles novos tempos e às mídias da época.

Vale ressaltar ainda a presença de vedetes do teatro musicado nos desfiles carnavalescos. Müller (1966, p. 71) afirma:

Existe gente que diz não pertencer ao samba autêntico, ao samba do morro. Gente que nem do asfalto veio, mas dos palcos e dos “shows” sofisticados, vedetes autênticas que só pisam no morro nas vésperas do carnaval, e que desfilam e são faladas tanto ou mais que o primeiro grupo aqui citado²⁵. Falaram muito, criticaram mesmo. A intromissão de elementos “de fora” nas escolas de samba. Essa gente que só aparece no carnaval estaria tirando a autenticidade das escolas. Verdade ou não? Formaram-se dois lados, pois no ano passado quase sai briga, briga feia. Os do contra diziam entre outras coisas que era simplesmente ridículo, desleal, essa intromissão de gente de fora. Fizeram ameaças, brigaram pelos jornais e revistas e, no final, nada de positivo ficou resolvido. Mas afinal contra quem eles lutavam? De princípio, contra os elementos não brasileiros como Annik Malvil e Lennie Dale, anunciados como integrantes dos desfiles das escolas. Em seguida, contra toda e qualquer intromissão de gente que durante os 365 dias do ano está inteiramente desligada das escolas e que só aparece ou é chamada nas vésperas do carnaval. E desse grupo nem mesmo as Irmãs Marinho escaparam às críticas. Mas acabou todo mundo desfilando, ou quase todo mundo, e este ano novas adesões estão surgindo, inclusive algumas vedetes, como Paulete Silva.

Esses laços entre as escolas de samba e os espetáculos musicados foram reforçados pela legenda de uma imagem relacionada ao desfile da Mangueira, publicada na revista *Manchete* (1965, p. 67) – “a inclusão de figuras estranhas no seu conjunto provocou alguma controvérsia, pois há quem se rebelde contra a invasão do samba autêntico pelas vedetes da zona sul” –, referindo-se, logicamente,

às estrelas dos shows do “Rei da Noite”. Uma delas, Gigi da Mangueira, “prejudicou as escolas de samba, que hoje desfilam no asfalto como se fossem Companhias de Walter Pinto ou Carlos Machado”, conforme comenta Porto (1965, p. 10).

Observa-se também a participação de artistas do *cast* de Machado no desfile do Salgueiro de 1968, integrado pelas Irmãs Marinho, pelo corpo de baile de Mercedes Batista e pelo conjunto de samba-show formado por 12 jambetes²⁶ (Correio da Manhã, 1968). No mesmo ano, Moraes (1968, p. 58) comenta:

Hoje, o grande poderio se concentra nas escolas de samba. “Estão virando *show*, parece teatro-revista” – os pessimistas não se cansam de investir contra elas, transformando-se por um momento em saudosistas. Não falta quem as acuse de negar suas origens, como se elas pudessem sobreviver sem acompanhar certas determinantes do momento.

Nesse contexto, a mulher se tornou um espetáculo à parte nos desfiles carnavalescos, e a personagem vedete contribuía para isso com seu poder de beleza e sedução. Sugerimos, aliás, que as atuais assistas e rainhas de bateria das escolas de samba são uma herança das vedetes do teatro musicado brasileiro (Marques, 2018, 2022), que viveram seu período de auge na fase Walter Pinto e Carlos Machado. A estética visual dessas divas do teatro de revista e do teatro da madrugada, em todos os seus trajes e acessórios (plumas, penas, lantejoulas, luvas longas, meias rendadas, saltos altos, brincos e colares), foi encarnada a tal ponto nos desfiles das agremiações que sua imagem passou a ser exportada para o carnaval realizado em outros países (Marques, 2018, 2022). Além disso, há também semelhanças entre as musas das escolas de samba e as vedetes do teatro musicado no que se refere à exposição do corpo escultural, à sensualidade ao dançar, à comunicação com o público e ao desejo de ser o centro das atenções. Segundo Veneziano (2011, p. 69), “Ser vedete era mais que personagem, ou tipo, ou função. Ser vedete era um estado muito especial de se achar dona da cena, bonita, sensual, poderosa [...]. Seu objetivo era fazer com que o público daquele dia nunca mais a esquecesse”.

Ainda sobre o tema, o jornalista Albino Pinheiro (1970, p. 61) relata: “para os quesitos da comissão julgadora, a beleza de atrizes e vedetes não vale pontos, mas é inegável que contribui para o maior brilho e interesse do formidável show”. O comentário do jornalista reforça o diálogo entre os espetáculos musicados e as escolas de samba no período.

Na década seguinte, a presença do imaginário do teatro da madrugada no carnaval carioca continuava a ser destacada na imprensa escrita. De acordo com Bonifácio (1985, p. 12): as agremiações passaram a se apoderar de coisas alheias, “foram aos *shows* de Carlos Machado e de Chico Recarey, onde furtaram as pernas volumosas e a evolução”.

Evidencia-se, portanto, que os desfiles das escolas de samba absorveram a atmosfera de imponência do teatro musicado nacional, fazendo de sua incursão pelo mundo dos *shows* de Carlos Machado um motivo para criações originais e sofisticadas.

Considerações finais

Apoiado na vasta experiência acumulada nos anos em que atuou como bailarino e *metteur-en-scène* nos grandes centros mundiais do entretenimento, Carlos Machado articulou, em seus *night clubs*, numerosas referências, que iam desde o padrão cênico feérico dos *shows* dos cabarés parisienses até a estética monumental dos filmes musicais da Metro, passando pelas montagens deslumbrantes da Broadway e pelo espírito contagiante do carnaval brasileiro.

Nas décadas de 1950 e 1960, alguns figurinistas e vedetes atuantes em seus espetáculos participavam das atividades tradicionais dos bailes do Municipal, que, por sua vez, inspiravam quadros e se espelhavam em *shows* do produtor, além de “fornecer” algumas de suas personalidades para *performar* no gênero teatral.

No mesmo período, os musicais do “Rei da Noite” foram influenciados pelas escolas de samba cariocas e fixavam, em cena, suas figuras emblemáticas, tais como a porta-bandeira, o mestre-sala, a baiana, a cabrocha, a passista e o ritmista; seus instrumentos de percussão; e o “autêntico” ritmo de samba do morro, construindo um imaginário em torno das agremiações e do universo “negro” do samba.

Importante notar que o período que antecede essas décadas é marcado pelo surgimento de novos polos carnavalescos na cidade do Rio de Janeiro, principalmente nos subúrbios, e pela difusão dos bailes nos salões, liderados pelo baile de gala do Theatro Municipal. Todas essas influências fazem parte do amplo diálogo que (re)define continuamente os formatos carnavalescos. Os anos 1950, por sua vez, veem surgir os primeiros artistas ligados diretamente à produção para o carnaval, seja

nas decorações de ruas e salões de bailes, seja atuando diretamente nas escolas de samba, estabelecendo contato cada vez mais estreito entre o mundo da arte e o carnaval. Ampliava-se, desse modo, o interesse da classe média pelos desfiles, posteriormente reforçado por sua transmissão televisiva e pela gravação dos LPs de samba-enredo (Bezerra, 2017).

Pouco a pouco, as escolas de samba se transformaram em um grande show, digno de ser comparado aos espetáculos de Machado, “vedetizando”, por meio de figurinos e adereços caros, seu carnaval, transformando-o em “passarela” ou “pista de dança” de mulheres espetaculares repletas de plumas.

Embora mantivessem o discurso da tradição, as escolas de samba passaram, desde então, a ressignificar seus valores e a incorporar novos sentidos a seus desfiles, aproximando-se da dramaturgia da época e profissionalizando-se por meio da colaboração de vedetes, coreógrafos, figurinistas e cenógrafos oriundos dos shows musicados.

O diálogo entre as montagens do “Rei da Noite” e as agremiações carnavalescas pode ser entendido, portanto, como um movimento de abertura ao novo, no qual estas últimas incorporaram elementos “modernos”, visando conquistar boas notas na competição pelo campeonato carnavalesco.

Se por um lado as escolas de samba eram acusadas de se afastar de suas origens populares, por outro elas ofereciam um espetáculo cada vez mais rico em termos de efeitos visuais e coreográficos ao se inspirar em elementos do teatro musicado, redefinindo-se como expressão de uma cultura popular capaz de dialogar com influências apresentadas em múltiplas escalas.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Delson. **Fora do sério**: um panorama do teatro de revista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- AUGRAS, Monique. **Medalhas e brasões**: a história do Brasil no samba. Rio de Janeiro: Centro de Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1992.
- BARBOSA, Adriano. A viúva alegre de Grande Otelo custa mais de 3 milhões. **O Mundo Ilustrado**, Rio de Janeiro, n. 37, p. 4-8, 6 de setembro de 1958.
- BEZERRA, Danilo Alves. **Os carnavais cariocas e sua trajetória de internacionalização (1946-1963)**. Jundiaí: Paco, 2017.
- BITTENCOURT, Sérgio. O absurdo também acontece. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 64, n. 22.031, 29 de janeiro de 1965. 2º Caderno, p. 3.
- BONIFÁCIO, Aroldo. Do jeito que o samba vai. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 159, n. 16, 19 de outubro de 1985. Caderno de Negócios, p. 12.
- CABRAL, Sérgio. Prefácio. In: PAMPLONA, Fernando. **O encarnado e o branco**. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2013. p. 11-13.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MPB. **Brazilian Serenaders**. [2021?]. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/grupo/brazilian-serenaders/>. Acesso em: 16 jan. 2023.
- FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FERREIRA, Felipe. **Escritos carnavalescos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- FERREIRA, Felipe; MORAES, Débora. Aconteceu no Municipal: o baile de gala que marcou o carnaval carioca. **Ritmo: Revista Interdisciplinar do Teatro Municipal do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, 2024. No prelo.
- FOX, Patty. **Star Style: Hollywood Legends as Fashion Icons**. New York: Angel City Press, 1995.
- FREIRE, Napoleão Moniz. O desfile. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, ano 14, n. 2.985, p. 9, 1 de março de 1963.
- GALERIA DO SAMBA. **Império Serrano**: carnaval de 1949. Rio de Janeiro: Galeria do Samba, [2023?]. Disponível em: <https://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperio-serrano/1949>. Acesso em: 16 jan. 2023.
- GONÇALVES, Ney Madeira. **A vedete da madrugada**: observação e análise dos figurinos femininos de Gisela para o Teatro da Madrugada na década de 1950. 2006. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- GUEIROS, José Alberto. Rio... de janeiro a janeiro. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 29, n. 14, p. 62-71, 19 de janeiro de 1957.

GUIMARÃES, Helenise. **A batalha das ornamentações**: a Escola de Belas Artes e o carnaval carioca. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. *In*: SOVIK, Liv (org.). **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003. p. 247-264.

HARTNOLL, Phyllis; FOUND, Peter. **The Concise Oxford Companion to the Theatre**. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 1996.

MACHADO, Carlos. O Rio antes e depois da meia noite. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, ano 29, n. 6.959, 6 de agosto de 1957. 2ª seção, p. 11.

MARQUES, Maximiliano. **A cuíca está roncando**: uma abordagem dos aspectos visuais das revistas carnavalescas de Walter Pinto dos anos 40 e seu diálogo com o carnaval carioca. 2018. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MARQUES, Maximiliano. Tem bububu no bobobó: o teatro de revista de Walter Pinto e as escolas de samba. *In*: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata de Sá (org.). **Carnaval sem fronteiras**: as escolas de samba e suas artes mundo afora. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020. p. 125-151.

MARQUES, Maximiliano. Folia em revista: o teatro de Walter Pinto e a festa carnavalesca carioca. **Revista Sala Preta**, v. 21, n. 2, p. 91-115, dez. 2022.

MORAES, Eneida de. 128 anos de carnaval carioca. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 15, n. 824, p. 57-58, 3 de fevereiro de 1968.

MÜLLER, Gilda. Elas sambam no asfalto. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 38, n. 22, p. 68-73, 5 de março de 1966.

NASSER, David. Rio Mulato. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 28, n. 18, p. 58, 18 de fevereiro de 1956.

NATAL, Vinícius; FERREIRA, Felipe. Miguel Moura: negritude, pintura e carnaval nas artes cariocas. *In*: BARONE, Ana; PINHEIRO, Gleuson; FEITOSA, Maria (org.). **Samba e cidade**. São Paulo: Intermeios, 2021. p. 93-114.

NETTO, Antônio Accioly. Teatro no Rio. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 25, n. 12, p. 55, 3 de janeiro de 1953.

NETTO, Antônio Accioly. Zelão boca rica: da boate para o teatro. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 35, n. 8, p. 109, 1 de dezembro de 1962.

NORONHA, Luiz. **Carlos Machado**: o teatro da madrugada. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Secretaria Municipal de Cultura, 1998.

PINHEIRO, Albino. Samba alegria do povo. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 17, n. 932, p. 61-82, 28 de fevereiro de 1970.

PORTO, Sérgio. Confronto: a nossa música popular. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, ano 36, n. 11.284, p. 10, 3 de janeiro de 1965.

MARQUES, Maximiliano; FERREIRA, Felipe. *Esta vida é um carnaval: o diálogo entre o teatro da madrugada de Carlos Machado e a folia do Rio de Janeiro*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48019>>

REZENDE, João. Exposição de Carnaval. **Última Hora**, Rio de Janeiro, ano 5, n. 1.411, 25 de janeiro de 1956. 2º caderno, p. 2.

RIFF, Sérgio. Candeia: boa cabeça. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 88, n. 223, 17 de novembro de 1978. Caderno B, p. 1.

SALLES, Mauro. Esta vida é um carnaval. **O Mundo Ilustrado**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 46, p. 32, 15 de dezembro de 1953.

[Sem título]. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 67, n. 22.951, p. 7, 30 de janeiro de 1968.

[Sem título]. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, ano 36, n. 11.174, p. 6, 25 de agosto de 1964a.

[Sem título]. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, ano 36, n. 11.212, p. 8, 8 de outubro de 1964b.

[Sem título]. **Flan**: o jornal da semana, Rio de Janeiro, ano 2, n. 43, p. 18-21, 31 de janeiro a 6 de fevereiro de 1954.

[Sem título]. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 68, n. 32, 7 de fevereiro de 1959. 1º Caderno, p. 7.

[Sem título]. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 69, n. 51, 3 de março de 1960. 1º Caderno, p. 12.

[Sem título]. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 200, p. 6-10, 18 de fevereiro de 1956.

[Sem título]. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 507, p. 36-39, 6 de janeiro de 1962a.

[Sem título]. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 517, p. 10-17, 17 de março de 1962b.

[Sem título]. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 11, n. 615, p. 44, 1 de fevereiro de 1964.

[Sem título]. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 12, n. 674, p. 55-70, 20 de março de 1965.

[Sem título]. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 27, n. 22, p. 23, 12 de março de 1955.

[Sem título]. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 30, n. 20, p. 111, 1 de março de 1958a.

[Sem título]. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 30, n. 52, p. 143, 11 de outubro de 1958b.

[Sem título]. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 32, n. 23, p. 12, 19 de março de 1960.

[Sem título]. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 36, n. 21, p. 112-113, 29 de fevereiro de 1964.

[Sem título]. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano 37, n. 10.862, p. 7, 2 de fevereiro de 1956.

[Sem título]. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, ano 8, n. 1.842, 18 de janeiro de 1956. 2º Caderno, p. 1.

[Sem título]. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, ano 13, n. 2.370, p. 1 e 10, 15 de fevereiro de 1961.

[Sem título]. **Última Hora**, Rio de Janeiro, ano 13, n. 4.093, p. 12, 6 de julho de 1963.

[Sem título]. **Vida Doméstica**, Rio de Janeiro, ano 40, n. 515, p. 41, fev./mar. 1961.

SHATOWSKY, Alberto. Carlos Machado: um sonhador com os pés na terra. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 10, n. 563, p. 22-25, 2 de fevereiro de 1963.

SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. **Vestidos para brilhar**: uma epopeia dos grandes destaques do carnaval carioca. Rio de Janeiro: Editora Rico, 2018.

STOREY, John. **Teoria cultural e cultura popular**: uma introdução. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

TINHORÃO, José Ramos. Escola de samba desfila para a morte com enterro de 1ª da arte erudita. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, ano 36, n. 11.296, p. 11, 17 de janeiro de 1965a.

TINHORÃO, José Ramos. Cultura popular: escola? de samba? **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, ano 36, n. 11.341, p. 6, 13 de março de 1965b.

VENEZIANO, Neyde. **De pernas pro ar**: o teatro de revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

VENEZIANO, Neyde. O sistema vedete. **Revista Repertório**, n. 17, p. 58-70, 2011.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. 2. ed. São Paulo: Sesi Editora, 2013.

NOTAS

- 1 Entendida, neste artigo, como práticas e textos resultantes “de uma disputa de significados estabelecida a partir das trocas cotidianas, ou ‘populares’, em que a cultura de massa exerce papel preponderante na difusão de temas e questões afeitos à ‘alta’ e ‘baixa’ culturas” (FERREIRA, 2012, p. 25).
- 2 Decorrente de pesquisa realizada por Maximiliano Marques em seu estágio de pós-doutorado, concluído em 2019 no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sob a orientação do professor doutor Felipe Ferreira.
- 3 O termo está associado ao Moulin Rouge, cabaré parisiense conhecido por seus shows feéricos, contando com cenários gigantescos, figurinos caros, escadarias e coreografias grandiosas, além de lindas mulheres.
- 4 Expressão relacionada a Florenz Ziegfeld, renomado produtor da Broadway. Suas revistas teatrais, as Ziegfeld Follies (1907-1931), eram marcadas pelo padrão cênico impactante e pela beleza feminina (HARTNOLL; FOUND, 1996).
- 5 No Cassino da Urca; no Hotel Cassino Icaraí (Niterói, RJ); no Cassino Quitandinha (Petrópolis, RJ).
- 6 Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, disponível em <https://dicionariompb.com.br/grupo/brazilian-serenaders/>. Acesso em: 16 jan. 2023.
- 7 Segundo Gonçalves (2006), o teatro da madrugada começava às 11 horas da noite ou à meia-noite, criando uma identidade para a noite carioca devido à beleza e sensualidade das vedetes e *girls*, à criatividade dos roteiros e ao apuro no acabamento visual.
- 8 Tipo de espetáculo que apresenta “uma série de números de canto, dança e comédia, exibido não em teatros, mas em casas, onde diante do palco havia sempre um salão com mesas em que a plateia podia comer e beber durante o *show*” (GONÇALVES, 2006, p. 18).
- 9 O teatro de revista é um gênero de espetáculo teatral de origem francesa, surgido no Brasil em meados do século XIX. Sua trajetória no país pode ser dividida em três períodos: (1) da segunda metade do século XIX às primeiras décadas do século XX, marcado pela prevalência dos textos das peças; (2) entre as décadas de 1920 e 1930, quando o gênero entrou no caminho das produções de grande montagem, com luxo e fantasia, porém mantendo ainda a força textual; e (3) a fase Walter Pinto (1940-1961), caracterizada pelo crescente investimento no padrão cênico feérico, com ênfase na suntuosidade, no profissionalismo e na “modernização” das produções, que se apropriavam de elementos visuais diversos para atrair o público, tais como figurinos caríssimos, cenários imponentes, escadarias grandiosas, cascatas de diferentes formas e recursos inovadores de maquinaria e iluminação (ANTUNES, 2004; VENEZIANO, 2013).
- 10 A boate Monte Carlo foi a primeira casa noturna de Machado, inaugurada em 1948.
- 11 A boate inspirava-se no filme *Casablanca*, estrelado por Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, comportando produções mais sofisticadas (NORONHA, 1998).
- 12 A boate Night and Day era dotada de palco grande e de ampla pista de dança. O primeiro espetáculo marcante nela produzido por Machado foi *A grande revista*, em 1955, resgatando a história do teatro de revista brasileiro.
- 13 Conforme descrito no programa do espetáculo *O terceiro homem* (apud GONÇALVES, 2006).
- 14 Responsável pelos figurinos de muitos shows do marido, que pareciam dar a tônica das produções, Gisela Machado criou uma unidade visual e definiu uma estética peculiar do teatro da madrugada do “Rei da Noite” (GONÇALVES, 2006).
- 15 O carnaval se constituiu como importante temática não somente para os shows de boate, mas também para outras produções culturais e artísticas do período, tais como os espetáculos do teatro de revista brasileiro e os filmes de chanchada produzidos pela Atlântida na época que antecedia a folia, para citar alguns exemplos.
- 16 Joselito também criou figurinos para muitas produções de Walter Pinto: *Muié macho, sim, sinhô*, em 1950; *É fogo na jaca*, em 1953; *Eu quero é me badalar*, em 1954; *Rumo a Buenos Aires*, em 1955; *Botando pra jambrar*, em 1956; *É de xurupito*, em 1957; *Tem bububu no bobobó*, em 1959; e *É xique xique no pixoxó*, em 1960 (MARQUES, 2018).
- 17 Aelson já criava trajes para o teatro de revista brasileiro no final dos anos 1940. Além de ter atuado com Machado, foi figurinista da Companhia Walter Pinto, com quem trabalhou nas peças *Botando pra jambrar*, em 1956; *É de xurupito*, em 1957; *Tem bububu no bobobó*, em 1959; e *É xique xique no pixoxó*, em 1960 (MARQUES, 2018).

NOTAS

18 Os figurinos assinados por Gisela para os shows de Carlos Machado eram executados nos ateliês das boates, sob a direção de Aelson Trindade.

19 O espetáculo era anunciado na imprensa escrita como uma revisão de 50 anos do carnaval em 50 minutos.

20 De acordo com Veneziano (2006, p. 154), apoteose “é o grande quadro final, cujo objetivo é provocar aplausos e entusiasmos. É sempre musicado e toda a companhia vem cantando diretamente para a plateia”.

21 Letra disponível em: <https://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperio-serrano/1949>. Acesso em: 16 jan. 2023.

22 Mantivemos a palavra “mulata” nas citações, considerando que era um termo corrente na época abrangida pelo presente estudo, em boa parte ligado ao contexto de internacionalização do carnaval. Reconhecemos, entretanto, sua carga de preconceito à luz da contemporaneidade.

23 A inegável contribuição da participação de professores da EBA-UFRJ, capitaneada por Fernando Pamplona, vem sendo, atualmente, relativizada, uma vez que teria colaborado para obscurecer a participação de artistas negros que atuavam nas escolas de samba nos anos 1950. Sobre o tema, ver Natal e Ferreira (2021).

24 De acordo com Augras (1992, p. 57), a participação de artistas “contratados para realçar a beleza do desfile é tão antiga como o próprio carnaval”. A autora identifica o fato de que as grandes sociedades há tempos recorriam a especialistas na montagem de seus desfiles e observa, ainda em meados da década de 1930, a contratação de renomados cenógrafos para a realização do carnaval da escola de samba Vizinha Faladeira.

25 O grupo citado era formado por Isabel Valença, Gigi da Mangueira, Odília da Portela e Paula do Salgueiro.

26 Bonitas de rosto e de corpo, sabendo marcar sua presença nos palcos, as jambetes foram uma das atrações dos shows noturnos cariocas, incluindo os de Carlos Machado, responsável por lançá-las para a fama (Última Hora, 1963).

Trajetórias da pobreza e da desigualdade a arte como instrumento de resistência

Pathways of Poverty and Inequality: Art as an Instrument of Resistance

Caminos de pobreza y desigualdad: el arte como instrumento de resistencia

Hemetério Araújo

Instituto Federal do Ceará

E-mail: hemet.two@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1528-3520>

Solonildo Silva

Instituto Federal do Ceará

E-mail: solonildo@ifce.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5932-1106>

RESUMO

Este trabalho traz um relato de experiência de ensino de arte realizada em uma escola pública estadual do Ceará, que mobilizou estudantes e a comunidade escolar, sobretudo alguns professores, em torno de processos que transcendem a arte e seu ensino, trazendo a pobreza e a desigualdade social como linhas de frente e a arte como instrumento de transformação social. Como objeto, um projeto de intervenção artística, realizado pelo autor de 2015 a 2019, tendo a cidade como palco de uma arte pública e colaborativa, justificado tanto pela indiferença diante da pobreza quanto pela necessidade crescente de encontrarmos saídas para o colapso social brasileiro. Eis aqui um importante instrumento de formação pessoal e social de adolescentes, apoiado pela subjetividade do ensino da arte.

Palavras-chave: *Arte; ensino; pobreza; desigualdade social; arte e resistência.*

ARAÚJO, Hemetério; SILVA, Solonildo. Trajetórias da pobreza e da desigualdade: a arte como instrumento de resistência.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48205>>

338

ABSTRACT

This work reports on an art teaching experience carried out in a state public school in Ceará, which mobilized students and the school community, especially some teachers, around processes that transcend art and its teaching, bringing about poverty and social inequality as front lines and art as an instrument of social transformation. As an object, an artistic intervention project, carried out by the author from 2015 to 2019, with the city as the stage for public and collaborative art, justified both by indifference to poverty, and by the growing need to find ways out of the Brazilian social collapse. Here is an important instrument for the personal and social training of adolescents, supported by the subjectivity of art teaching.

Keywords: *Art; teaching; poverty; social inequality; art and resistance.*

RESUMEN

Este trabajo relata una experiencia de enseñanza del arte realizada en una escuela pública estatal de Ceará, que movilizó a los estudiantes y a la comunidad escolar, especialmente a algunos docentes, en torno a procesos que trascienden el arte y su enseñanza, poniendo la pobreza y la desigualdad social como primera línea y el arte como instrumento de transformación social. Como objeto, un proyecto de intervención artística, realizado por el autor entre 2015 y 2019, con la ciudad como escenario del arte público y colaborativo, justificado tanto por la indiferencia ante la pobreza, como por la creciente necesidad de encontrar caminos para salir del colapso social brasileño. Se constituye aquí un importante instrumento para la formación personal y social de los adolescentes, apoyado en la subjetividad de la enseñanza del arte.

Palabras clave: *Arte; enseñando; pobreza; desigualdad social; arte y resistencia.*

Artigo recebido em: 27/09/2023
Artigo aprovado em: 21/02/2024

Introdução

Superadas mais de duas décadas de experiência do autor no ensino formal, transcendem-se os conceitos de escola e de sala de aula, pois, ao mesmo tempo em que estas se propõem – ou deveriam se propor – a formar e a emancipar o indivíduo, deliberadamente impõem, por uma rotina massacrante e por atividades vazias de sentido, a morte deliberada dos sonhos.

ARAÚJO, Hemetério; SILVA, Solonildo. *Trajetórias da pobreza e da desigualdade: a arte como instrumento de resistência.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48205>>

Nessa perspectiva, torna-se cada vez mais necessária e urgente uma reflexão do trabalho docente frente a todas as desigualdades enraizadas em nosso cotidiano que oprimem, cerceiam e desencorajam pessoas a se tornarem cidadãos e autores de seu próprio destino.

Segundo Freire (1992), o trabalho docente se configura como prática de ensino reprodutora de visões fatalistas quer pela ótica dos alunos, que se rendem à opressão da lógica social vigente, quer dos demais membros da comunidade escolar, que não veem saída para o abismo provocado pelo descaso com o sistema de ensino e com as desigualdades que assolam nossa contemporaneidade.

Quando tratamos da fatídica perspectiva dos alunos sobre aquilo que vislumbram como futuro em seu dia a dia, tratamos da lógica de um sistema que insiste em condicioná-los a serem bem menos do que eles mesmos poderiam sonhar.

Perspectiva cruel e alienante que estampa na grande mídia a perversidade a que o pobre se sujeita para conseguir um lugar ao sol, ainda que este lugar seja apenas aquele rejeitado pelos que integram a classe dominante e que, assim, não lhe permitirá ascender; perspectiva assumida como bandeira de luta por Freire, quando nos diz que:

Fazendo-se e refazendo-se no processo de fazer a história, como sujeitos e objetos, mulheres e homens, virando seres da inserção no mundo e não da pura adaptação ao mundo, terminaram por ter no sonho também um motor da história. Não há mudança sem sonho como não há sonho sem esperança (Freire, 1992, p. 47).

Assim, trilhando nessa mesma jornada de construção do ser social por meio da comunidade escolar, temos o fatalismo condicionante da desigualdade social na vida de crianças e jovens que, convencidos de sua condição, veem nas práticas de ensino apenas a reprodução das crenças e distorções anteriormente vivenciadas.

É preciso verdadeiramente disseminar a recusa da falsa ideia de realidade imutável, pois há muito sabemos não ser o determinismo social um balizador de perspectivas futuras, principalmente por entendermos, como educadores, o que defende Costa (2002) quando descreve em seu *Programa Cuidar*, nos princípios dos Paradigmas do Desenvolvimento Humano, que todos têm um potencial, ainda que não saibam, e que, por isso, têm o direito de desenvolvê-lo.

Dessa forma, entendendo que a pobreza se origina sob o prisma social, imposto pelo meio, e pessoal, assumido por cada um; não se pode falar em moralidade frente à ausência de condições, muito menos atribuir a responsabilidade de se estar na condição de pobreza àquele que sequer tem atendidas as necessidades básicas para sua sobrevivência, contexto defendido por Hart quando nos diz que

[...] as ciências ainda jovens da psicologia e da sociologia podem descobrir ou podem mesmo ter já descoberto que, a menos que certas condições físicas, psicológicas ou econômicas sejam satisfeitas, por exemplo, que as crianças de pouca idade sejam alimentadas e educadas de certos modos na família, nenhum sistema de leis ou código de moral pode estabelecer-se [...] (Hart, 2001, p. 210).

Como bem trata Hart (2001), é preciso satisfazer minimamente as condições físicas, psicológicas e/ou econômicas para que, assim, haja o mínimo de consciência acerca daquilo que condiciona o ser humano quando este se vê imerso em questões de vulnerabilidade social ou mesmo de extrema pobreza.

Quando tratamos de gradações ou níveis de pobreza, fazemos menção aos estudos de Sachs (2005), que tão bem nos apresenta os meandros lastimáveis deste conceito e suas respectivas subdivisões. Segundo ele:

Em termos de definição, é importante distinguir três graus de pobreza: pobreza extrema (ou absoluta), pobreza moderada e pobreza relativa. Pobreza extrema ou miséria significa que as famílias não podem satisfazer necessidades básicas de sobrevivência. Elas sofrem de fome crônica, não têm acesso à saúde, não dispõem de água potável e esgoto, não podem oferecer educação para alguns ou todos os filhos e talvez não tenham um abrigo rudimentar – um teto para proteger da chuva, uma chaminé para tirar a fumaça do fogão (Sachs, 2005, p. 46-47).

Contudo, não se pode falar de moralidade frente à imoralidade que é passar fome, nem se pode tratar de culpa ou responsabilidade com aqueles que sequer têm o que comer ou ainda que sequer têm a garantia de, pelo menos, uma refeição diária.

Em termos gerais, como nação, deveríamos nos envergonhar por ainda convivermos com a realidade da extrema pobreza e da degradação moral da fome que, cotidianamente, bate à porta de milhões de miseráveis que sequer são contemplados dignamente pelos programas governamentais; vergonha esta que, à luz de Castro (2003), deveria escancarar não somente os nossos olhos, mas a alma, quando nos diz que:

A fome age não apenas sobre os corpos das vítimas da seca, consumindo sua carne, corroendo seus órgãos e abrindo feridas em sua pele, mas também age sobre seu espírito, sobre sua estrutura mental, sobre sua conduta moral. Nenhuma calamidade pode desagregar a personalidade humana tão profundamente e num sentido tão nocivo quanto à fome, quando atinge os limites da verdadeira inanição. Excitados pela imperiosa necessidade de se alimentar, os instintos primários são despertados e o homem, como qualquer outro animal faminto, demonstra uma conduta mental que pode parecer das mais desconcertantes (Castro, 2003, p. 79).

Destarte, tão necessário quanto tratar da desigualdade para combater a pobreza é tratar da urgência de tornar os seres capazes de reconhecer sua própria condição e se tornarem autores de seu próprio destino, pois desse reconhecimento afloram novos desafios e possibilidades que expurgam condições e condicionantes.

Em termos educacionais, a moralização da pobreza refere-se, sobretudo, ao entendimento da condição social do outro e do reconhecimento da função de transformar o cidadão pelo professor, pois tratar o corpo discente como uma massa uniforme é descaracterizar os seres que se dispõem ao processo educativo.

Falar de desigualdade e não pensar nas minorias é fechar os ouvidos para o grito dos excluídos que, cotidianamente, são esquecidos ou invisibilizados por aqueles que, detendo o poder e o privilégio de decidir, mandam e desmandam sobre aqueles que nada têm ou podem.

Assim, temos o contexto inicial deste relato de experiência de ensino de arte, trazendo a pobreza e a desigualdade social como linhas de frente, a arte como instrumento de transformação social e, como objeto, um projeto de intervenção artística, realizado pelo autor de 2015 a 2019, tendo a cidade como palco de uma arte pública e colaborativa.

Arte, percepção, escola e ética biofílica

Arte é um produto intrinsecamente humano e que, no âmbito deste artigo, não objetiva a comercialização, pois foi concebida para comunicação, fruição e apreciação, sem um prazo determinado ou uma predefinição estética voltada aos interesses do mercado. Apoia-se aqui no trabalho de Janson e Janson (2000) um de seus vários conceitos:

Arte é toda manifestação humana livre que utiliza a imaginação, a criatividade, a originalidade e o significado, e que demonstra a capacidade do homem em se expressar, transmitindo ideias, sensações e sentimentos. [...] Imaginação é a capacidade de criar uma realidade paralela, ou seja, de sonhar, ainda que acordado; esta capacidade está, de certa forma, no limiar do consciente e do subconsciente. [...] Criatividade é a capacidade de criação humana que transcende um dado contexto e que utiliza a imaginação. [...] Originalidade é o ato de ser original, ou seja, uma criação que, mesmo utilizando parâmetros já existentes, liberta-se de plágios, de imitações para se tornar algo único, inimitável. [...] Significado é o sentido de algo, sua tradução, o que se quer dizer com algo exposto, ou realizado [...] (Janson; Janson, 2000, p. 34-41).

Quando tratamos de liberdade relacionamos com a própria condição do artista em decidir o que, como e quando fazer; de abstração, por sua vez, tratamos do diferencial entre o homem e o restante dos animais, é o que lhe permite ir além de sua realidade, utilizada como principal apoio à interpretação, concedendo ao ator se apropriar de outras vidas que não a sua.

Ao tratarmos de criatividade relacionamos a utilização da imaginação para externar a criação de uma realidade paralela, que antes só havia na mente do seu criador; de originalidade tratamos do fator determinante para enfatizar o estilo do artista criador, é por meio dela que a obra imprime as marcas e impressões de seu autor, que são distintas umas das outras.

Para além da liberdade, abstração, criatividade e originalidade, uma obra de arte traz consigo a intencionalidade, o artista ao concebê-la usou de suas técnicas e habilidades para atingir seu público, jamais terá significação única, podendo inclusive se distinguir totalmente do sentido sugerido, além de precisar sempre de um outro alguém que não seja o próprio artista criador.

É por meio da arte, como manifestação humana, que o homem se expressa de variadas formas, formas que se complementam entre si. Sem a prevalência da oralidade ou da escrita, diz-nos Figueira (2002), o homem não transmitiria seus conhecimentos às gerações futuras, tendo encontrado resposta no uso da expressão corporal para a representação de seu cotidiano.

O ato de representar o cotidiano ou mesmo um personagem é o ato de se permitir viver uma outra vida, é a oportunidade de se perceber de maneira diferente que, na arte teatral, é contemplada pela interpretação, pela experimentação de outras experiências de vida.

A percepção de outros seres, de outras formas de vida, oportunizada pela interpretação de um personagem, parte da percepção de si, pois, segundo Marçal (2005), não há como perceber o outro, de maneira a experimentar sua realidade, sem antes perceber a si mesmo.

O ato de se perceber, de criar uma imagem de si, de receber estímulos organizados no interior do próprio corpo é chamado de propriocepção, trata-se de um substantivo originado do adjetivo proprioceptivo, criado pelo fisiologista inglês Charles Sherrington (1857-1952) para explicar tal capacidade humana (Marçal, 2005, p. 42).

É por meio da percepção de si, fundamentada por estímulos corporais interiores, que, como bem defende Marçal (2005), podemos iniciar uma mudança no indivíduo que se submete a qualquer expressão artística. É a partir da descoberta de si que o indivíduo começa sua própria construção ou reconstrução, pois se percebendo, o conceito pessoal se torna palpável e passivo de adaptações.

Podemos dizer que a arte, por meio de todas as técnicas e experiências proporcionadas ao longo do processo criativo, permite, dentre outras coisas, a percepção de um mundo paralelo, gerado pelo que se vê, pelo que se sente e se escuta. O processo criativo desperta ainda a ludicidade no indivíduo que a ele se submete, permitindo-lhe sonhar e criar uma nova imagem do mundo e de si mesmo.

É a criação deste novo mundo, através do estímulo criativo, que, à luz de Marçal (2005), o indivíduo tem a possibilidade de construir sua identidade, por meio das experiências vividas e por se ver de forma diferenciada, ressignificando o conceito que tem de si mesmo, ou seja, é a propriocepção estimulada pela ludicidade.

Para o processo artístico teatral, principalmente o ato de interpretar um personagem, a propriocepção é fundamental, pois direciona e organiza o mundo e seus inúmeros estímulos para o entendimento de si mesmo.

Ao interpretar um personagem, o ator precisa entender os estímulos exteriores ao personagem para recriá-lo em cena da melhor maneira possível, ou seja, organizar e relacionar o contexto vivenciado pelo personagem a suas próprias experiências.

O ator precisa entender ainda que, consciente ou inconscientemente, faz-se necessário suprimir a timidez, a vergonha ou quaisquer outros estímulos internos e externos durante a interpretação de seu personagem para realizar da melhor forma sua atividade.

Assim, conforme Marçal (2005), a percepção de si é um conjunto de elementos articulados que integra a complexidade relacional e analítica de toda espécie de estímulos, internos e externos, e suas devidas organizações, que permitem a leitura individual da realidade.

O entendimento dos estímulos externos ao nosso organismo, captados do mundo exterior, e o entendimento de si, fundamentado em estímulos internos ao nosso organismo, aliados à propriocepção, materializam as respostas que precisamos para desenvolvermos a percepção que temos sobre nós mesmos.

Na fenomenologia se admite que a consciência esteja dentro do corpo e é por meio dele que sentimos e experimentamos a ação do mundo, conhecida como percepção de si. Somos chamados, então, a compreender o nosso corpo para, assim, compreendermos os fenômenos de nossa existência (Marçal, 2005, p. 54).

O ato de interpretar um personagem permite ainda ao indivíduo expor suas relações internas com o mundo exterior e a balizar cotidianamente sua compreensão de si e do mundo por meio do contato direto do imaginário e da realidade vivida em cena, ratificado pelo trabalho desenvolvido por Artaud (2006), quando nos diz que:

O teatro não poderá voltar a ser ele próprio, quer dizer, constituir um meio de ilusão verdadeira, a menos que proporcione ao espectador precipitados verídicos de sonhos, em que o seu apreço pelo crime, as suas obsessões eróticas, a sua selvageria, as suas quimeras, o seu sentido utópico da vida e das coisas, o seu canibalismo até, transbordem, num plano que não é suposto nem ilusório, mas interior [...] (Artaud, 2006, p. 29).

Dessa forma, tendo o próprio corpo como referência aos estímulos exteriores, entendemos não só o outro, mas o mundo a nossa volta, pois, tendo o outro como referência, percebemos suas atitudes, dificuldades e potencialidades; eis a socialização, referência à própria existência, direcionada por normas, condutas sociais e relacionais de convivência.

A percepção de si aliada ao uso da arte pode sensibilizar e modificar sensações interiores e assim melhorar a recepção dos estímulos externos, auxiliando na concentração e no foco em determinados objetivos, sendo, portanto, um forte instrumento educacional, pois, desde a catequização indígena, em nosso descobrimento, a arte é utilizada.

Desta feita, a arte passou por diversas transformações que a permitiram ser o que hoje conhecemos, que lhe fizeram adaptar-se aos mais diversos modos de aplicação, dentre os quais a educação. Desde a promulgação da LDB 1971 – Lei de Diretrizes e Bases da Educação –, quando a arte ganhou espaço no currículo formal, se discute sua aplicabilidade e sua necessidade na educação.

Segundo Duarte (1981 *apud* Oliveira, 1986), durante muito tempo acreditava-se que a arte na educação formal serviria apenas para o desenvolvimento da coordenação motora, para o alívio das tensões escolares, para solucionar certos desvios comportamentais ou, ainda, para mera distração.

A percepção dos trabalhos artísticos escolares como exceção à regra frente às demais disciplinas se deve a uma série de fatores, dentre os quais, o despreparo de seus educadores, a falta de planejamento das atividades, a liberdade nos processos de trabalho e, principalmente, a ideia de que arte é lazer.

Segundo Barbosa (1985 *apud* Oliveira, 1986), o despreparo dos educadores em arte vem desde a assimilação da arte como atividade curricular complementar, quando, já com a Lei 5.692 em 1971, praticamente, inexistia escola de formação no Brasil.

Graças a essa inexistência de uma formação profissional adequada, bem como a inobservância de técnicas e métodos educacionais que permitissem a consecução das atividades artísticas em sala de aula na educação formal, tinha-se ratificada a crítica ao despreparo.

Na mesma linha, a ausência de um planejamento das atividades desmotivava o educando e descreditava o ensino da arte, o que, como em qualquer outra área, gerava uma ausência de sentido nas atividades e uma falta de encadeamento dos conteúdos ministrados.

Igualmente aos aspectos anteriores, a liberdade em excesso era um problema proveniente do despreparo do profissional que direcionava as atividades, que tanto poderia ocorrer pelo descontrole da turma quanto pelo nível de maturidade exigido em alguns processos.

Já o bem-estar que a arte proporcionava era visto como ponto secundário, encarado como necessário à descontração, descaracterizando-a como atividade séria frente às demais pela ideia de que o trabalho e a dificuldade são inerentes a qualquer processo responsável e produtivo.

Assim, a desvalorização das práticas artísticas escolares aos olhos de familiares, da gestão escolar e mesmo dos educandos se deve a inúmeros fatores, herança de um passado não muito distante, que marcou permanentemente seu contexto educacional, como a elitização, o preconceito e o nível de abstração necessário à sua consecução, tratados no trabalho de Oliveira (1986) quando diz que:

Quando falamos da desvalorização da arte pelo falso entendimento que a faz parecer elitista, nos remetemos às consequências geradas com a vinda da família real ao Brasil em 1808, quando aprendemos a valorizar os costumes e padrões estrangeiros em detrimentos aos nossos que, aos olhos deles, pareciam menores e sem valor (Oliveira, 1986, p. 61).

Destarte, percebe-se a fragilidade de nossa produção artística quando D. João, em meio às medidas para estruturação das condições da colônia, ordenou a vinda da Missão Francesa ao Brasil para dar início ao ensino da arte, originando a criação da Academia de Belas Artes, moldando os artistas locais ao fazer artístico europeu, impondo-lhes um padrão estrangeiro de beleza e elitizando a própria arte, a começar pela sistematização.

A estética da arte passou a ser importada, atendendo aos anseios da família real e da metrópole, distanciando-se cada vez mais da realidade do povo e das práticas vivenciadas no cotidiano, tornando-se complexa e intangível.

Com isso, pelo advento da difusão artística acadêmica em nosso país, iniciou-se uma espécie de adestramento do indivíduo ao mercado de trabalho, forçando a arte ao ambiente educacional tecnicista, deixando de ser conceitual e se tornando utilitária.

A arte, inegavelmente, teve de se moldar para entrar no ensino formal, restringindo-se a desenvolver habilidades e a produzir resultados em larga escala para satisfazer aos anseios das instituições e do mercado.

Por outro lado, a sociedade, diferentemente do mercado, desvaloriza tudo aquilo que foge aos seus padrões, definindo dinamicamente comportamentos, condutas e estilos de vida, muitas vezes preconceituosos, que devem ser seguidos para atender e enquadrar um coletivo às convenções, como bem trata Oliveira (1986):

Como exemplo de preconceito, tem a crença que, até bem pouco tempo, vigorava a respeito da arte, relacionando-a unicamente ao desenvolvimento do senso estético, servindo aos trabalhos artesanais e domésticos, sendo destinada às mulheres, uma vez que aos homens era destinada a obrigatoriedade de trabalhar para manutenção familiar (Oliveira, 1986, p. 63).

Todo esse contexto fez com que o preconceito com os artistas e os profissionais da arte se intensificasse, refletindo-se até hoje, principalmente pelo fato de que a arte estaria relacionada ao desenvolvimento de sensibilidades e novos olhares sobre a realidade, portanto direcionada ao sexo feminino.

Percebe-se o preconceito social frente ao trabalho artístico masculino no relato de Barbosa (1985 *apud* Oliveira, 1986) que, à exceção do "Seminário de Olinda", "no Brasil", no século XIX inexistia qualquer espécie de programa de artes para meninos.

Somente em 1973 os primeiros cursos de formação de professores de arte começaram a existir, dando a devida importância à teorização e à reflexão em arte, direcionando a atenção ao processo e não ao resultado.

Com isso, ao longo dos anos, mesmo sendo encarada pela escola formal como atividade de cunho recreativo ou que não exigia tantas responsabilidades frente às demais disciplinas, a arte ganhou força e caráter de disciplina obrigatória, tendo seu direcionamento regido por lei.

Podemos dizer que há relação entre a educação e a vida de cada indivíduo que se submete a qualquer processo educacional, independentemente de vontade ou direcionamento, pois a educação é um processo continuado e intimamente relacionado com a realidade, estando o educando inserido, dessa forma, em um processo gradativo e vital.

Ao longo dos anos, transferiu-se também à escola, além de suas funções cognitivas e sociais, a função de educar o indivíduo para a vida, função essa herdada em primeira instância da família e, em seguida, da própria igreja, ambas fragmentadas socialmente pela inversão de valores.

Surge, assim, da mudança de referencial, da família e da igreja para a escola, uma preocupação maior com o futuro do educando, que serviu de base para o advento da educação para valores, centrada no indivíduo e na retomada de conceitos socialmente importantes.

Fatidicamente, a escola tradicional, para além dos conteúdos, pouco agrega para a vida de seus discentes, tanto por se assumir responsável por que seus alunos atinjam apenas resultados socialmente estabelecidos quanto por não se perceber corresponsável pela sociedade em que está inserida.

Por conta disso, ao se tratar de educação para valores nos referimos a uma modalidade educacional que transcende o tradicionalismo do mero repasse de conteúdos, que, segundo Costa (2002), vai além daquilo que se vê e se cobra em sala de aula, pois tratamos de um modelo que seja extensível à vida para além dos muros da escola, como ele mesmo nos diz:

Entendemos a educação para valores como a entende Ítalo Gastaldi, ou seja, como a criação de espaços (oportunidades e condições) para o adolescente identificar, incorporar e vivenciar valores positivos. Uma educação assim, evidentemente, deve dar-se não somente pelo discurso, mas pelo curso mesmo dos acontecimentos na comunidade educativa, dentro e fora da sala de aula. [...] Atenta à inclusão social do educando, surge um posicionamento educacional diferenciado, centrado nas oportunidades que cada pessoa terá de enfrentar ao longo da vida e nas escolhas que terá de fazer, compromissado ainda mais com o futuro do educando, conhecida como ética biofílica (Costa, 2002, p. 35-39).

Quando falamos de ética biofílica, referimo-nos a uma postura educacional de filiação com a vida, a uma atitude de compromisso e respeito com o futuro, com o ser humano, com a humanidade como um todo. Para ela, o indivíduo deve ser preparado para tomar decisões que surjam de uma prática centrada em valores positivos e em uma autonomia experimentada cotidianamente e não em uma autonomia simulada, pois, à luz de Costa (2002):

Ética biofílica corresponde ao compromisso de filiação às várias formas de promoção da vida, ou seja, a uma atitude amorosa resultante do reconhecimento da indivisibilidade do universo. Esta indivisibilidade se revela na interdependência entre os vários planos de totalidade referidos por Miller: pessoal, comunitário, social, planetário e cósmico (Costa, 2002, p. 147).

Para a ética biofílica, o aprendizado não se dá somente na sala de aula, mas em todos os âmbitos da vida do indivíduo, mesmo em momentos em que não há intencionalidade de aprendizado, pois na vida os acontecimentos se completam, tudo depende de um conjunto de fatores que se unem para gerar um complexo espiral progressivo e dinâmico.

Tendo a vida como parâmetro, a ética biofílica se vale de intermináveis caminhos para a realização de suas propostas e direcionamentos, pois acredita que todo ser humano é formado por dois elementos básicos e indissociáveis, as oportunidades que teve e as escolhas que fez [...] (Costa, 2002, p. 148-150).

As oportunidades de que trata a ética biofílica são provenientes de fatores reais, de uma preparação consciente, da formação de bases técnicas, cognitivas e emocionais para esse enfrentamento. As escolhas são centradas nos valores e critérios individuais de cada pessoa, não se trata de respostas prontas, mas sim de uma preparação pessoal que aflora no momento de decisão.

Para a ética biofílica, um jovem que, ao longo de sua vida, não teve oportunidades nem foi preparado para exercer seu poder de escolha, dificilmente poderá ser um ser humano que gozará de sua dignidade.

A fundamentação ética e política direcionada ao respeito aos direitos humanos, segundo Costa (2002), está baseada nos princípios do paradigma do desenvolvimento humano do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), que se propõe à construção de uma sociedade ideal.

Para a ética biofílica, os jovens estarão mais bem preparados para serem autores de seu futuro e serem mais bem absorvidos pelo mercado de trabalho quando dominarem, dentre outras coisas, os códigos da modernidade, propostos por Bernardo Toro.

Segundo Costa (2002), os códigos da modernidade, propostos por Bernardo Toro são sete competências e habilidades que, ao serem desenvolvidas, contribuem para uma vida mais digna e direcionada às escolhas conscientes.

Percebe-se nos códigos da modernidade a preocupação com a formação do indivíduo, com uma formação básica, mas comprometida com o futuro, comprometida com a inserção social e profissional do jovem no mercado de trabalho.

O domínio da leitura e da escrita, aliada à resolução de problemas e à capacidade analítica e interpretativa, permite uma visão de mundo mais completa. A compreensão e a atuação social, a localização e o acesso à informação geram uma nova perspectiva de futuro, pois auxiliam o indivíduo a prever situações consequentes das informações percebidas.

O planejamento, o trabalho em grupo e o despertar da liderança proporcionam o surgimento de uma força de mobilização pessoal que contribuem para o sucesso pessoal e profissional. Percebe-se que a ética biofílica sozinha não resolve o problema educacional, assim como qualquer outra estratégia pedagógica desarticulada também não, porém é cada vez mais urgente a prática de uma educação transformadora.

Vale ressaltar que, neste trabalho, entendemos como educação transformadora uma prática educacional que se fundamente no indivíduo como um todo, pois a educação é um processo de vida e como tal precisa ser abrangente e articulado.

Por fim, a arte no processo educacional não pode ser vista estritamente como uma prática voltada ao desenvolvimento de virtudes artísticas, mas como uma estratégia de mobilização grupal e de sensibilização pessoal.

A ludicidade despertada pela prática artística atrai e emociona, contudo, precisamos atentar que em um ambiente educacional a ênfase deve ser direcionada ao processo artístico e não ao resultado.

Enfatizar o processo de trabalho artístico não desmerece o resultado, mas direciona as atenções ao aprendizado do educando, às sensações e resultados percebidos em si mesmo e na interação com o outro e com o objeto de estudo.

Para além da arte e da educação

Eis aqui o objeto deste relato de experiência de ensino de arte, um projeto de intervenção artística, criado pelo autor, dentro da programação da disciplina de artes, realizado nos anos de 2015 a 2019, apresentado como evento anual, intitulado “MOSTRA DE ARTES VISUAIS”; o projeto foi iniciado em 2015, quando a Escola Estadual de Ensino Médio Presidente Castelo Branco, situada no município de Fortaleza (Ceará), ainda era caracterizada como Escola de Ensino Regular.

Fizemos, portanto, uma reflexão sobre este projeto de intervenção artística – “MOSTRA DE ARTES VISUAIS” – e sua evolução. Inicialmente, tratava-se de uma proposta de trabalho nas dependências da escola, mas, com o passar dos anos e o aprimoramento da proposta, configurou-se em uma importante ação de efetiva repercussão social, ganhando a cidade como palco de uma arte pública e colaborativa.

As atividades da “MOSTRA” transcendem a sala de aula e os limites da escola, tornando-se um verdadeiro instrumento artístico-social que dá vazão às angústias e necessidades de todos que nela se integram, tendo a cidade como palco e a sociedade como fim, caracterizando-se como um importante instrumento de formação pessoal e social de adolescentes, apoiado pela subjetividade do ensino da arte.

Em seu escopo trabalhamos a arte e suas possibilidades de aplicação, aliada às técnicas de representação e de significação, transformando conflitos interiores em fontes de inspiração, necessidades em gritos e o medo do desconhecido em vontade de aproveitar as oportunidades que aparecerem.

Os alunos se envolveram ao longo da etapa montando seus grupos e, após a teorização em sala de aula dos conceitos de arte, artes visuais, exposição, instalação, intervenção artística e performance, escolheram os participantes dentro de uma única restrição: a turma seria dividida em apenas dois grupos com equiparação na quantidade de seus componentes.

Após a montagem dos grupos por seus respectivos líderes, de forma consensual, escolheram um tema que seria abordado – uma angústia ou um incômodo social comum entre seus integrantes ou que, pelo menos, atendesse a maioria, para que seus componentes pudessem se sentir representados.

Depois da escolha dos temas, para incitar novas descobertas no universo da arte e tirar os alunos do lugar-comum, as turmas também participaram de um sorteio para a definição da estratégia que seria utilizada: exposição, instalação, intervenção ou performance.

Os alunos que trabalharam com performance direcionaram seus esforços à prática de uma arte que transforma o artista na própria obra. Aqueles que trabalharam com intervenção tiveram, no uso de objetos, a matéria propriamente dita, que comunica aquilo que se quer dizer sem a presença do artista.

Ao mesmo tempo, aqueles que trabalharam com instalação concentraram seus esforços em conduzir o público presente a interagir com as obras criadas e apresentadas em espaços de livre circulação, nas dependências da escola. Enquanto isso, os que trabalharam com exposição direcionaram seus esforços para a prática de uma arte de contemplação, de apreciação, em salas predeterminadas e organizadas para este fim.

Vale ressaltar que os trabalhos de exposição e instalação artística foram realizados apenas no primeiro ano do projeto, em 2015, pois, neste período, a “MOSTRA DE ARTES VISUAIS” ainda aconteceu nas dependências da escola; depois disso, ficou nítido que a escola não comportava mais a proposta e os trabalhos.

Como avaliação dos alunos, foi realizado um acompanhamento contínuo do processo de criação, organização e ensaios, para que, ao final, também fossem levadas em conta as respectivas apresentações, ambas com mesmo peso, tudo sob o olhar atento do professor, autor deste relato de expe-

riência, mas sempre priorizando a autonomia e a corresponsabilidade dos alunos, principalmente por se tratar de um evento fruto de esforços coletivos, com apresentações na cidade, no mundo real, sem o resguardo e a proteção do ambiente escolar.

Assim, como instrumento educacional, a “MOSTRA” norteou os estudos da etapa, instigando os discentes a pesquisar, fundamentar e trabalhar seu olhar e seu trato com a origem, a história, a evolução e as infinitas aplicações da arte propriamente dita, em uma autêntica aplicação da Pedagogia de Projetos, como bem conceitua Valente (2002) quando diz que:

O desenvolvimento do projeto pode servir como pano de fundo para o professor trabalhar diferentes tipos de conhecimentos que estão imbricados e representados em termos de três construções: procedimentos e estratégias de resolução de problemas, conceitos disciplinares e estratégias e conceitos sobre aprender (Valente, 2002, p. 8).

Ao final do processo de trabalho, à luz do que preconiza a Pedagogia de Projetos, foi marcada uma data específica, no contraturno escolar, para as turmas que iriam se apresentar, organizando os espaços destinados às apresentações, as relações pertinentes obra/espço e os motivos pelos quais estes foram escolhidos.

Para além do trabalho e do aprendizado, os alunos tiveram a oportunidade de participar de uma prática diferenciada na escola, de viver uma experiência não convencional, de ver o resultado de tudo o que produziram transcendendo a sala de aula. Como não poderia deixar ser, receberam nota na disciplina de artes e o melhor trabalho de cada turma recebeu, ainda, pelo reconhecimento da importância do projeto junto ao professorado, pontos extras em outras disciplinas.

A “MOSTRA DE ARTES VISUAIS”, desde sua concepção, foi desenvolvida na perspectiva de auxiliar na formação crítica, autônoma e também solidária de alunos, não se isentando de gerar reflexos na vida vivida, como instrumento colaborativo, artístico/educacional de resistência, com as subjetividades pertinentes ao ensino da arte e suas inúmeras possibilidades como um projeto de intervenção em uma educação para valores.

Como tudo começou

Ao longo da primeira etapa do ano letivo de 2015, foi realizada a fundamentação teórica em arte, os discentes foram iniciados nos conceitos de artes visuais, e, por meio de debates e apreciações de fotos e vídeos de trabalhos artísticos variados, as turmas foram organizadas para conceber exposições, instalações, intervenções e performances a serem apresentadas como culminância da “I Mostra de Artes Visuais”.

Cada turma, após sorteio, foi destinada a trabalhar com uma das possibilidades estudadas, exposição ou instalação, em alguma sala de aula no próprio colégio, performance ou intervenção, em algum espaço alternativo, em áreas comuns e de livre circulação.

Tudo foi debatido com o professor em sala e, após as devidas discussões e questionamentos, os ajustes necessários foram feitos, uma vez que, neste primeiro evento, tudo foi realizado na escola. Na época, as nove turmas de 1º ano do Ensino Médio foram divididas em 18 grupos, cada um com seu tema, sua modalidade de trabalho e seu espaço específico.

No dia 26 de março de 2015, os trabalhos foram apresentados nos turnos manhã e tarde. Muitas foram as estratégias e seus impactos, principalmente pela ousadia do próprio fazer, já que nenhum dos outros membros da comunidade escolar, a exceção da gestão, tinha a menor ideia do que encontrariam, nem mesmo do nível dos trabalhos que seriam apresentados pelos alunos participantes.

Como destaque do que foi apresentado neste dia, e como estratégia de aprofundamento da pesquisa e compartilhamento desta experiência exitosa, resgatamos registros fotográficos que ilustram um pouco do que foi vivenciado dentro e fora de sala naquele ano.

A seguir, vemos uma das várias intervenções artísticas, sobre infanticídio, realizada por um grupo de alunos do 1º ano C, em que penduraram pedaços de bonecas de plástico na rampa de acesso, sujas de tinta vermelha; completando a ideia visual, marcaram as cerâmicas laterais com as mãos e, para reforçar, afixaram cartazes no chão (Fig. 1).



Figura 1. Intervenção – Infanticídio / 1º ano C. Fonte: foto produzida pelo autor.

O impacto visual da obra chamava a atenção, tanto pelas partes das bonecas que estavam suspensas e sujas de vermelho quanto pelas mãos marcadas nas laterais, e, para além do visual, vinha o abalo emocional provocado pelas mensagens explícitas e os questionamentos aos que se fizeram presentes.

Diferente do anterior, vemos outra das várias performances artísticas, sobre tráfico de mulheres realizado por um grupo de alunos do 1º ano H, em que, por estratégia e adequação ao espaço, organizaram seus participantes no chão, amarrados pelas mãos, distribuídos pelo pátio, com as mulheres do grupo maquiadas como se tivessem sido agredidas e, em períodos de tempo determinados, os homens do grupo se aproximavam e agiam como se as reprimissem, completando o efeito visual do trabalho (Fig. 2).



Figura 2. Performance – Tráfico de Mulheres / 1º ano H. Fonte: foto produzida pelo autor.

A exemplo da intervenção, esta performance também chamava a atenção, tanto pelas mulheres estarem ao chão, amarradas, submissas, como vítimas de agressão, quanto pela aproximação dos homens para subjugar-las com frases e gritos de ordem.

Muitos foram os trabalhos apresentados e os comentários acerca dos temas abordados, mas, para além da avaliação, ficou marcado, naquele primeiro ano, o incômodo necessário diante de tudo o que foi vivenciado e o sentimento de realização dos alunos participantes, da gestão e do próprio organizador do evento, a ponto de se chegar ao consenso de que o evento não cabia mais na escola.

Como resultado, que marcou logo no primeiro ano de realização do evento, surge a necessidade de transcender às críticas, expandir as mensagens dos trabalhos para além dos muros do colégio e o desejo de fazer uma arte pública, permitindo que mais pessoas pudessem ter acesso àquelas experimentações e a seus impactos.

Quando a mudança aconteceu

Após o impacto e o sucesso do evento anterior, no ano seguinte, em 2016, novamente aproveitou-se a primeira etapa para a fundamentação teórica com os novos alunos dos 1º anos do Ensino Médio, mas também conferindo, agora com os novatos, os resultados alcançados do ano anterior.

Novamente as novas turmas foram organizadas em grupos de trabalho, porém, valendo-se apenas de performances e intervenções, pois o palco, desta vez, era a cidade, o que inviabilizava os trabalhos de exposição e instalação, que necessitariam de espaços mais específicos. O desafio era, a partir de então, levar os trabalhos e suas impressões para espaços públicos reais, intervindo diretamente no cotidiano, sob a denominação de “II Mostra de Artes Visuais”.

Mais uma vez, a exemplo do ano anterior, fez-se a sensibilização dos alunos, os temas foram definidos, os alunos propuseram as obras e, com elas, o espaço que gostariam de apresentar, desde que fossem locais públicos de Fortaleza e de intensa circulação de pessoas.

Assim, na época, as nove turmas de 1º anos do Ensino Médio foram divididas em 18 grupos, cada um com seu tema, sua modalidade de trabalho (performances ou intervenções) e seus espaços públicos devidamente definidos para as suas apresentações.

Pela estratégia utilizada de realizar as apresentações dos trabalhos dos alunos na cidade e pela necessidade de acompanhamento tanto da movimentação quanto da própria apresentação, foi destinada uma semana inteira para essa realização, de 7 a 11 de março de 2016.

Muitas foram as estratégias, maiores ainda foram seus impactos, prioritariamente pela ousadia de ir além do próprio fazer, uma vez que, para além dos muros da escola, todos estavam expostos a tudo, mas, mesmo sabendo dos riscos, foi decidido, em consenso com a gestão e com a devida autorização dos pais, privilegiar o fazer.

Como destaque do que foi apresentado, naquele ano, resgatamos registros fotográficos que ilustram um pouco do que foi vivenciado, indo além da nota ou mesmo do próprio compromisso assumido, apropriando-se da arte e dos espaços públicos para comunicar, sensibilizar e contribuir com o processo de transformação social que passa pela percepção e transformação de si (Fig. 3).



Figura 3. Performance – Pessoas Invisíveis / 1º ano F. Fonte: foto produzida pelo autor.

Vemos uma das várias performances artísticas, no caso sobre pessoas invisíveis, realizada por um grupo de alunos do 1º ano F, em que foram colocadas caixas de papelão, pintadas com interrogações e exclamações coloridas, cobrindo a cabeça dos alunos, enquanto caminhavam pela Praça do Ferreira.

Para este trabalho o que mais se queria era alertar para o quanto apenas passamos pelas pessoas, tratando-as como se não existissem pelo simples fato de não nos importarmos com os outros, e, mesmo assim, com o uso de um simples elemento, neste caso uma caixa de papelão, que as tornariam ainda mais anônimas, o efeito é espantosamente contrário, diferente do trabalho seguinte (Fig. 4).



Figura 4. Performance – Infância Perdida / 1º ano G. Fonte: foto produzida pelo autor.

Vemos aqui uma performance artística sobre a infância perdida, realizada por um grupo de alunos do 1º ano G, em que elementos figurativos – maquiagem e/ou pintura – remetiam a heróis e heroínas do mundo infantil, os alunos/artistas utilizaram o transporte público, Metrô de Fortaleza, ligados a uma infância que tiveram que suprimir para adentrarem no mundo do trabalho e chamavam a atenção por estarem daquela forma.

Neste trabalho o que mais se queria era alertar para o quanto, cada um de nós, por estarmos inseridos no mundo adulto, precisamos continuar a viver, passando por cima de quem somos, daquilo que acreditamos, matando, ou mesmo aprisionando, muitas vezes de forma definitiva, a criança que existe dentro de cada um de nós.

Muitos foram os trabalhos, assim como muitos foram os comentários, mas, apesar de todas as críticas sofridas, tanto por familiares quanto pela gestão e por companheiros de trabalho, ficaram marcas positivas representadas por todos que tiveram contato com eles.

Como resultado ficou o sentimento de dever cumprido, de ir além do próprio colégio, de contribuir para a vida e para a emancipação de cada um que, direta e indiretamente, dedicou-se para aquela empreitada artística-educacional, concretizando a necessidade de expansão e de acesso suscitados no evento do ano anterior.

Todos os esforços para a realização deste evento, bem como os enfrentamentos realizados dentro e fora da escola, serviram de estímulo para todos os participantes que, cansados da mesmice e querendo ser e poder bem mais como alunos e cidadãos, apropriaram-se do próprio destino e de sua cidade.

O trabalho como um todo teve impacto superior ao que era esperado, agregando a imprensa e a mídia, inclusive veículos oficiais de imprensa do próprio Estado, em volta de um trabalho artístico escolar colaborativo, quebrando paradigmas e mostrando uma escola pública diferente, realizando o sonho de intervir socialmente, de contribuir com o próprio futuro e com o futuro de muitos que sequer nos conheceram (Fig. 5).



Figura 5. Performance – Poluição / 1º ano H. Fonte: foto produzida pelo autor.

Durante a realização deste outro trabalho, uma performance artística sobre poluição, feita por um grupo de alunos do 1º ano H em plena Praça do Ferreira, aproximou-se uma equipe de televisão para a cobertura jornalística daquele acontecimento, mostrando o êxito da proposta e do próprio trabalho, contrariando os estigmas sociais, estampando nas manchetes dos principais jornais do Ceará alunos da escola pública assumindo para si a autoria de suas histórias e a corresponsabilidade de contribuir para a transformação de nossa sociedade e, porque não dizer, de nosso mundo.

Quando o trabalho se firmou

No ano seguinte, em 2017, também na mesma instituição, mas agora como Escola de Ensino Médio em Tempo Integral/EEMTI Presidente Castelo Branco, na primeira etapa do ano fundamentou-se a teoria com os novos alunos dos 1º anos do Ensino Médio. Eles foram iniciados nos conceitos de artes visuais, treinando seus pensamentos e visões.

Por meio de debates e apreciações, agora conferindo o progresso e os resultados de tudo o que foi vivenciado nos anos anteriores, as novas turmas também foram organizadas, mantendo o uso de performances e intervenções, sob a denominação de “III Mostra de Artes Visuais”, para continuar levando os trabalhos e suas impressões para espaços públicos reais de Fortaleza.

Dessa forma, após todas as demandas serem debatidas com o professor, as seis turmas de 1º ano do Ensino Médio foram divididas em 12 grupos, cada um com seu tema, modalidade de trabalho (performances ou intervenções) e seus espaços públicos devidamente analisados e definidos para suas apresentações.

Pela estratégia utilizada de realizar as apresentações dos trabalhos dos alunos na cidade, foram destinados três dias para o evento, de 10 a 12 de maio de 2017, período previamente combinado entre a gestão e o professor idealizador, autor deste relato de experiência.

Tomou-se o cuidado para que os trabalhos fossem apresentados apenas no turno da tarde, pois comprometeria menos as rotinas dos alunos, coincidindo apenas com as disciplinas eletivas oferecidas, uma vez que a realidade da escola era de tempo integral.

Por conta de a cidade ser o palco das apresentações, priorizou-se novamente intervenções e performances, mas, finalmente, depois de duas edições realizadas, houve a parceria de outros professores da escola que, por abraçarem o projeto, permitiram que fossem ainda maiores os resultados obtidos: são eles T.M.C.A., C.G.S. e I.G.S., tendo inclusive apresentações em cruzamentos de importantes avenidas (Fig. 6).



Figura 6. Performance – Violência Não / 1º ano A. Fonte: foto produzida pelo autor.

Vemos aqui a performance artística “Violência Não”, realizada por um grupo de alunos do 1º ano A, em que, vestindo roupas comuns, sujas de sangue, em pleno cruzamento da Avenida 13 de Maio com a Rua Senador Pompeu, simularam cenas de violência entre si, chamando a atenção de pedestres e de condutores no local.

Para este trabalho, o alerta para o quanto a violência se faz presente em nosso cotidiano e o quanto insistimos em não a encarar de frente, e para a importância de denunciar, uma vez que ninguém está imune a isso.

A seguir outra performance artística sobre escravidão pelas mídias sociais, realizada por um grupo de alunos do 1º ano F, em que, por estratégia e adequação ao espaço, foram colocadas caixas de papelão pintadas com símbolos de aplicativos de redes sociais coloridas na cabeça dos alunos/artistas e, enquanto caminhavam pela Praça do Ferreira, levavam consigo outros membros presos a celulares cenográficos (Fig. 7).



Figura 7. Performance – Mídias Sociais / 1º ano F. Fonte: foto produzida pelo autor.

O trabalho alertava para o quanto cada um de nós se obriga a consumir da modernidade, quer pelo contexto de vida e social, quer por modismos, em que o novo se torna velho na mesma rapidez com que o passado desaparece de nossas mentes.

Os impactos foram imediatos nos presentes no entorno da praça, uma vez que diziam diretamente daquilo que vivemos todos os dias em nosso cotidiano, com a troca do presencial pelo virtual, escondendo a vida real, mas divulgando uma vida virtual intensa e fecunda, ainda que forjada.

Como resultado, ficou o sentimento de dever cumprido, de ir além do próprio colégio, de contribuir para a vida e para a emancipação de cada um dos que ajudaram com os trabalhos e de dar algum retorno para o mundo em que vivemos.

Todos os esforços para a realização deste evento, bem como os enfrentamentos dentro e fora da escola, ainda que bem menores que nos anos anteriores, serviram de estímulo à concretização do sonho de intervir socialmente.

Segundo o relato de L.A.S., aluno/artista da escola e integrante da equipe que abordou o tema da LGBTfobia do 1º ano B, a concretização tão sonhada de intervir socialmente se confirma quando diz: “[...] tenho a sensação de estar ajudando pessoas, de mostrar que mesmo fazendo um pouquinho eu posso estimular outros a mudar. A gente está fazendo a diferença na educação e na vida lá fora.”

Da mesma forma, para R.N.C.S., aluna/artista da escola e integrante da equipe que abordou o tema da Alienação Tecnológica, no 1º ano E, a sensação de realização se confirma quando diz: “[...] a gente da escola pública também sabe fazer arte, também faz acontecer; nosso colégio tem prática e dá oportunidade pra aplicarmos na disciplina de artes.”

Considerações finais

Ao final deste relato de experiência de ensino de arte, percebemos existir fortes relações com o objeto propriamente dito, neste caso, a “MOSTRA DE ARTES VISUAIS”, realizada desde o ano letivo de 2015, quando a Escola Estadual Presidente Castelo Branco ainda era uma escola regular, até o ano de 2019, quando a instituição já havia se tornado Escola de Ensino Médio em Tempo Integral/ EEMTI Presidente Castelo Branco, uma vez que os alunos bebem de seu cotidiano social para se inspirarem à criação em arte.

Reforçando a ideia deste projeto, temos a contribuição da professora T.M.C.A., titular da disciplina de Português, afirmando que “[...] todos os alunos, em maior ou menor grau, são imensamente afetados por essa atividade. Pensar num tema de relevância social, estudar e pesquisar sobre ele, fazer um preparo em grupo e pensar numa intervenção que choque a sociedade, que incomode,

que sirva de alerta em vários sentidos serve, sem dúvida, para a formação dos alunos no âmbito crítico, uma vez que eles levam para a prática muito daquilo que costuma se perder nas abstrações do sistema tradicional de ensino.”

Dessa forma, trouxemos a pobreza para a realidade da disciplina, colocando-a como norte entre eles e com eles, ratificando a importância de se abrir questões que dificilmente seriam enfrentadas por mero preconceito.

Na mesma perspectiva de enfrentamento, temos a contribuição da professora C.G.S., titular da disciplina de Biologia, afirmando que “[...] o evento, ao possibilitar aos estudantes o contato com o mundo fora da escola, e ao incentivar questionamentos sociais, traz aos mesmos uma nova perspectiva de mudanças da realidade através do conhecimento e da arte.”

Entendemos aqui que, abordar a pobreza e a desigualdade como elementos que também devem fazer parte do conteúdo discutido em sala de aula, é ou deveria ser uma escolha de vida e uma postura profissional daqueles que se propõem a educar, indo além de apenas dar aulas ou mesmo cumprir conteúdos.

No intuito de aliar as discussões em sala de aula à vida propriamente dita, temos a contribuição do professor I.G.S., titular da disciplina de Matemática, afirmando que “[...] devemos lembrar que ensinamos nossos alunos para a vida e não para fazer uma prova e esse evento levou nossos alunos para a rua. Onde eles interagiram com a sociedade na qual eles convivem. A grande importância desse evento para nossos alunos foi o ensinamento para a vida. Onde eles puderam ensinar algumas coisas para a sociedade que eles convivem.”

Dessa forma, ter a pobreza e a desigualdade como centro das discussões que suscitaram a criação é se valer da arte como oportunidade de comunicar, de atingir, de provocar, usando-a como canal direto entre aqueles que sofrem e aqueles que fazem sofrer.

Ratificando esta intervenção social provocada pelo projeto, temos a contribuição da aluna I.S.F., do 1º ano B de 2016, que participou como aluna/artista desta atividade, afirmando que “[...] a maior importância naquela época foi ir às ruas mostrar o que a gente entendia sobre o assunto. Como colocar o dedo na sociedade no que a gente via de errado, no que estava acontecendo, que, no caso era sobre a política e a corrupção.”

Podemos dizer que o objeto deste relato de experiência, o evento intitulado “MOSTRA DE ARTES VISUAIS”, escolhido como fonte das observações e das percepções de seu autor, é uma verdadeira estratégia de enfrentamento social, uma vez que permite trazer à luz da sociedade aquilo que a corrói irreversivelmente, a pobreza e a desigualdade.

Neste sentido de inspirar mudanças e o próprio protagonismo, temos a contribuição da aluna M.R.A.M., do 1º ano C de 2016, que participou como aluna/artista desta atividade, afirmando que “[...] com a Mostra de Artes Visuais os alunos de todas as salas puderam se aproximar mais uns dos outros. Eu mesma era muito presa e com essas atividades pude me libertar mais, conhecer novos amigos, conhecer minha cidade e, a melhor parte, nas ruas onde só se vê violência eu pude espalhar arte e conscientizar as outras pessoas que nem me conheciam.”

Nesta linha, a arte se torna instrumento e se estabelece como escudo ao enfrentamento de questões permanentemente urgentes e constantemente relegadas à marginalidade frente a todas as demandas consideradas prioritárias quer no plano político, quer no plano social, contribuindo assim como elemento catalisador de possíveis mudanças.

Articulando o intangível pelo uso da arte na vida dos alunos, ainda que inicialmente restrito na escola, mas em seguida refletido na vida, temos a contribuição da aluna L.P.F., do 1º ano E de 2015, que participou como aluna/artista desta atividade, afirmando que “[...] o trabalho trouxe conhecimento e aprendizado não só para trabalhar em equipe, mas principalmente para levar para a vida toda.”

Assim, não se pode tratar de arte e dos impactos provocados por ela sem tratar do artista e dos impactos sofridos por ele ao longo de seu processo criativo e, principalmente, durante a execução de seu trabalho, na realização de sua obra que, neste momento, deixa, inclusive, de apenas lhe pertencer e passa a pertencer também a todos que a contemplam.

Percebemos o impacto de trabalhos de aplicação como este na contribuição do aluno V.M.O.F., do 1º ano G de 2015, que participou como aluno/artista desta atividade, afirmando que “[...] um dos momentos mais marcantes foi quando me vi sozinho no dia em que minha equipe acabou me deixando na mão. Foi quando eu decidi me apresentar mesmo assim e descobri quem realmente eu era e o que eu poderia fazer, foi maravilhoso, escolhi que queria ser ator, descobri o que eu queria e que eu existo.”

Quando alunos da rede pública experimentam a sensação de se verem como artistas e se perceberem diferentes do que antes eram, a mudança, se não ocorrer neste momento, pelo menos estará prenunciada, uma vez que, sendo própria da arte a transformação do nada em alguma coisa, o artista, neste caso o aluno/artista, também bebe desta transformação, provocando primeiro em si aquilo que provocará no outro, afetando o outro porque primeiro se afetou, vendo a si mesmo na visão do outro pelos olhos da própria criação.

Reforça essa transformação provocada pelo uso da arte a contribuição da aluna J.S.S., do 1º ano B de 2016, que participou como aluna/artista desta atividade, afirmando que “[...] a maior importância foi, sem dúvida, ir às ruas, pois não é sempre que um professor desperta em você o senso crítico e abdica da dinâmica convencional da sala de aula para despertar cada vez mais o interesse dos alunos.”

A oportunidade vivenciada pelos discentes quando de sua participação na “MOSTRA DE ARTES VISUAIS” torna-se um instrumento artístico/educacional de resistência porque traz à tona tudo aquilo que os oprime, motivando que, pelo uso da arte, estes possam ousar ser mais do que aquilo que a sociedade os impõe, tendo voz ainda que não tenham tido vez e, com isso, provoquem transformações que, como tal, passam por si mesmos e refletem na sociedade que os cerca e os cerceiam.

Como provocação interior que a arte possibilita até mesmo no próprio artista criador, quando ela lhe mostra que este pode ir além de suas próprias limitações, temos a contribuição da aluna C.K.F.P., do 1º ano F de 2017, período integral, que participou como aluna/artista desta atividade, afirmando que “[...] a maior importância foi pelo ato de amor ao próximo, pois tenho certeza de que melhorei o dia de algumas daquelas pessoas com apenas um abraço e que, da mesma forma, elas também melhoraram o meu dia.”

Pelo acompanhamento dos processos e dos grupos de trabalho, o crescimento pessoal é uma mera consequência do todo, uma vez que, do início das discussões de criação à apresentação das obras, o diálogo e o trabalho em grupo são elementos constantes e o aprendizado derivado deles é inexorável no ouvir, no falar, no respeito ao outro, na defesa de sua opinião, no trato, na atenção ao tempo, no cumprimento de prazos e, até mesmo, nas brigas e discussões, já tudo isso contribui para o amadurecimento e a formação do indivíduo e este para a concretização de uma sociedade mais capaz de conviver com as diferenças.

Crescimento pessoal que se faz presente na contribuição do aluno B.I.S., do 1º ano F de 2017, período integral, que participou como aluno/artista desta atividade, quando afirma que “[...] foi muito importante para mim, foi algo que levarei para a minha vida inteira, pois eu era tímido e perdi essa timidez, outra coisa foi ouvir os relatos de vida das pessoas que, mesmo rápidos, foram bem tocantes, pois me fizeram agradecer todos os dias por minha vida ser assim.”

Concretamente, para além da formação artística, temos a formação humana que, com a “MOSTRA DE ARTES VISUAIS”, serve de exemplo de projeto de intervenção, fazendo jus ao próprio termo, intervindo na concepção e na própria condição de pobreza e de desigualdade por que passam nossos jovens, dando-lhes a oportunidade de questionar a si e a própria condição, fator relevante para uma tomada de consciência sensível, crítica e transformadora.

Vemos este projeto apontar concretamente para a formação humana na contribuição da aluna L.M.S.F., do 1º ano A de 2017, período integral, que participou como aluna/artista desta atividade, quando afirma que “[...] a Mostra de Artes Visuais foi muito importante para nós que fizemos o trabalho, da mesma forma que foi para quem presenciou nossas apresentações, pois tinham o

intuito de mobilizar as pessoas e conscientizar a população, assim como os próprios alunos. Com esse trabalho aprendi a valorizar o trabalho de rua e a arte em si, pois são experiências como essa que nos fazem pensar e sermos diferentes.”

Como perspectiva de futuro, temos registrado em fotos ao longo de todo o trabalho e, inclusive, em depoimentos dos participantes após suas apresentações, seus resultados, que se tornam um importante caminho rumo a uma educação para valores que ouse alinhar aquilo que é visto em sala de aula com o que é vivido na vida para além dos muros da escola, construindo, dessa forma, um sentido mais palpável que auxilie no desenvolvimento do aluno e do próprio educar.

Percebemos esse aprendizado de valores para além dos conteúdos na contribuição da aluna R.S.S., do 1º ano B de 2017, período integral, que participou como aluna/artista desta atividade, quando afirma que “[...] é importante fazer algo que tenha impacto na vida dos outros e, de alguma forma, faça-os enxergar as coisas de outro jeito. É preciso ter coragem, ter disposição e, claro, é preciso fazer acontecer.”

Por fim, podemos dizer que, mesmo após todas as lutas para a realização deste projeto artístico/educacional, fica a sensação de dever cumprido, de poder mostrar aos alunos de escolas públicas e, porque não dizer, aos professores de modo geral, o quanto a arte pode ser e fazer mais em nossas vidas e na própria sociedade, o quanto não se precisa de muito para intervir e tentar fazer diferente para si e para todos que nos cercam; da mesma forma, o quanto nos é importante escrever e tomar a autoria de nossa própria história e, literalmente, fazer acontecer, efetivamente ser a diferença que o mundo precisa.

O presente artigo foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ), da Rede Nordeste de Ensino (Renoen – Polo IFCE) e da Secretaria de Educação do Estado do Ceará (Seduc/CE).

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.
- BARBOSA, Ana Mae. **Teoria e prática da Educação Artística**. São Paulo: Cultrix, 1985.
- CASTRO, Josué de. **Fome: um tema proibido**. Organização Anna Maria de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- COSTA, Antônio Carlos Gomes da. **Programa Cuidar: conversando com os pais**. Rio de Janeiro: HS Editora, 2002.
- DUARTE JR., João Francisco. **Fundamentos estéticos da Educação**. São Paulo: Cortez: Universidade de Uberlândia, 1981.
- FIGUEIRA, Divalte Garcia. **História**. São Paulo: Ática, 2002.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1992.
- HART, Herbert L. A. **O conceito de direito**. Tradução A. Ribeiro Mendes. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- JANSON, H. W.; JANSON, Anthony F. **Iniciação à história da Arte**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2000.
- MARÇAL, Mônica Braga. **Técnicas corporais**: Apostila. 2005. 120 p. Monografia (Especialização em Arte e Educação) – Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará, Fortaleza, 2005.
- OLIVEIRA, Sandra Regina Ramalho. **Fenomenologia da experiência estética: uma alternativa na preparação de educadores**. 1986. 124 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1986.
- SACHS, Jeffrey. **O fim da pobreza: como acabar com a miséria mundial nos próximos 20 anos**. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- VALENTE, José Armando. Repensar as situações de aprendizagem: o fazer e o compreender. Boletim **Salto para o Futuro: tecnologia e educação – novos tempos, otros rumos**. Brasília, DF: Secretaria de Educação a Distância, 2002.

A configuração da tragicidade em *Bodas de sangue*: a morte encena

The Configuration of Tragicity in Blood Wedding: Death Stages

La configuración de la tragicidad en Bodas de sangre: la muerte escenifica

Elisana De Carli

Universidade Federal de Santa Catarina

E-mail: elisana.carli@ufsc.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9484-3153>

RESUMO

O gênero trágico, dentro da dramaturgia, tem seu auge em dois momentos: na Antiguidade, com o teatro grego, e no Renascimento, especialmente com o teatro elisabetano, os quais se tornaram emblemáticos. Em que medida esse gênero se expressaria em uma dramaturgia do século XX? A proposição deste artigo é elencar elementos de constituição da referencialidade trágica, analisando *Bodas de sangue*, de Garcia Lorca, com o objetivo de destacar a composição estética dessa tragédia, que se alicerça no referencial da tragédia grega (Segal, 1994) e explora as potências do texto teatral (Rosenfeld, 2000), apresentando a morte como força motriz na configuração dos personagens e linha mestra da ação dramática, destacando a correlação entre conteúdo e estrutura textual.

Palavras-chave: *Trágico; morte; teatro; Lorca.*

ABSTRACT

The tragic genre, within dramaturgy, peaked in two moments: ancient Greece and the Renaissance, which became emblematic. To what extent would this genre express itself in a 20th-century drama? The present article has the proposition of listing elements of the constitution of the tragic referentiality, analyzing *Blood Wedding*, by Garcia Lorca, to highlight the aesthetic composition of this tragedy, which bases his work on Greek tragedy

references (Segal, 1994), and explores the strength of drama (Rosenfeld, 2000), in which death is the driving force in the characters' configuration and dramatic action's main line.

Keywords: *Tragic; death; drama; Lorca.*

RESUMEN

El género trágico, dentro de la dramaturgia, alcanza su apogeo en dos momentos: en la Antigüedad, con el teatro griego, y en el Renacimiento, especialmente con el teatro isabelino, que se volvieron emblemáticos. ¿En qué medida se expresaría este género en una dramaturgia del siglo XX? La propuesta de este artículo es enumerar los elementos de la constitución de la referencialidad trágica, analizando "Bodas de sangre" de García Lorca, con el objetivo de resaltar la composición estética de esta tragedia. Se fundamenta en el referencial de la tragedia griega (Segal, 1994) y explora las potencias del texto teatral (Rosenfeld, 2000), presentando la muerte como fuerza motriz en la configuración de los personajes y línea maestra de la acción dramática, resaltando la correlación entre el contenido y la estructura textual.

Palabras clave: *Trágico; muerte; teatro; Lorca.*

Artigo recebido em: 18/10/2023

Artigo aprovado em: 12/12/2023

Introdução

A tragédia, como gênero dentro da dramaturgia, alcançou grande relevância em dois períodos: Grécia antiga e Renascimento, os quais se tornaram emblemáticos na história do teatro, sendo tomados como referência para balizar obras modernas. O século XX é composto por uma variedade de experimentações nas produções, advindas das perspectivas de tradição e de ruptura do escopo teatral, bem como da organização sociopolítica. Nesse contexto está a obra do poeta e dramaturgo Federico Garcia Lorca (1898-1936), autor que revela sua predileção pelo gênero trágico em tempos de novidades estéticas e de rompimento com a tradição, como os movimentos de vanguarda. Então, a questão se levanta: quais as possibilidades para o trágico em uma dramaturgia da primeira metade do século XX? A partir dessa proposição, o texto dramático *Bodas de sangue* é analisado com o objetivo de identificar as estratégias estéticas de expressão da tragicidade, observando a

reverberação da linguagem verbal na constituição dramática. Esse delineamento é coadunado com a relação do teatro e do trágico com o contexto sociocultural, alicerçado pelo referencial de Rosenfeld (2000), Sarrazac (2013, 2017) e Segal (1994).

A configuração da tragicidade em *Bodas de sangue*

Bodas de sangue, de Federico Garcia Lorca, é uma peça identificada como uma tragédia, com três atos e sete quadros, tendo sua estreia em março de 1933, em Madri. O enredo apresenta, em um ambiente rural, a luta dos personagens para viver – em sentido literal e metafórico –, sendo um pedido de casamento e a posterior cerimônia matrimonial os fatos reveladores dos personagens e da intriga. No ato I, quadro I, o Noivo revela à Mãe sua intenção de oficializar o pedido de casamento. No quadro II, a cena expõe o ambiente conturbado da casa de Leonardo Felix, sua esposa, o filho pequeno e a sogra. No quadro III, indo com sua Mãe à casa da Noiva e de seu pai, o Noivo efetiva o pedido de casamento, com a figura de Leonardo a rondar a casa da Noiva, que foi sua namorada no passado. No segundo ato, é o dia do casamento, sendo o quadro I a preparação da Noiva, com destaque para o contraste de seu desânimo com o ânimo da empregada que a auxilia; no quadro II, durante a festa, a Noiva foge com Leonardo. O terceiro e último ato apresenta a perseguição a eles, culminando na morte de Leonardo e do Noivo.

De um modo definitivo, a família de Leonardo Felix marcou a vida da personagem Mãe, desde que um de seus membros assassinou seu marido, três anos depois de seu casamento, e, posteriormente, seu filho mais velho, restando-lhe apenas o filho caçula. De luto fechado, a Mãe expressa de forma explícita seu estado de viuvez, de dor, que será reiterado e exacerbado pela morte de seu único filho vivo denominado Noivo, resultado do embate com Leonardo Felix, antigo namorado de sua Noiva. Excetuando Leonardo Felix, os demais personagens são apresentados e nomeados por sua função familiar e/ou social: mãe, noivo, noiva, pai da noiva, empregada, mulher de Leonardo, sogra, sem nomes próprios.

Essa caracterização dos personagens “se deve, segundo Lorca, pelo fato de ele (Leonardo) ser o único que sai ao encontro dos acontecimentos e não deixa que ninguém decida em seu lugar” (Garcia Lorca, 1977, p. xviii). A falta de identidade, de um nome próprio, expressa, em certa medida, também o quinhão frente ao contexto social, assim como a força do sangue, surgindo como uma

hereditariedade inescapável, manifestando-se como uma força do destino, marcando o ritmo do enredo, demonstrando a impotência dos personagens. Esse estabelecimento conduz ao conceito grego de *guénos*, a referência ao grupo étnico, a herança familiar biológica e cultural, a conformação de um padrão, de um referencial reconhecido e delineador da vida. Como o próprio título aponta, o sangue é determinante: a Noiva é igual a mãe; Leonardo segue a família Felix ao cometer um assassinato; o Noivo tem o destino do pai e do irmão, assassinado também por um membro da família Felix. A hereditariedade é expressa tanto pelos próprios personagens sobre si como pelas observações dos demais, como se lê neste excerto do ato III, quadro I:

Noivo: Quietos! Sei que vou encontrá-los aqui. Vê este braço? Pois não é o meu braço. É o braço do meu irmão e do meu pai e de toda a minha família que está morta. E tem tanta força que é capaz de arrancar esta árvore pela raiz, se quiser (Garcia Lorca, 1977, p. 120).¹

A fala do personagem demonstra a força da família, o poder da herança e a inexistência de um braço individual, assumindo essa função e fala coletiva, dos/pelos mortos, como sua mãe utiliza desde o início da peça, discurso que ele procurava dirimir e mesmo cessar, conforme ato I, quadro I: “Já não chega?; vamos parar?” (Garcia Lorca, 1977, p. 13), “Já começou de novo” (Garcia Lorca, 1977, p. 16). Essa consanguinidade é apontada com equivalência para Leonardo Felix no diálogo entre o pai da noiva e a mãe do noivo no ato II, quadro II:

Pai: Esse aí está procurando desgraça. Tem sangue ruim.

Mãe: E que sangue podia ter? O mesmo da família toda. Vem do bisavô dele, que começou matando, e continua em toda essa ralé maldita, gentalha de faca pronta e de sorriso falso (Garcia Lorca, 1977, p. 85).

Essa potência do vocábulo sangue, presente no enredo, manifesta-se do mesmo modo no primeiro e mais visível elemento de uma obra: seu título. Berretini (1980) destaca a ambiguidade e ambivalência de *Bodas de sangue*, atribuído à peça, tendo em vista não só o derramamento de sangue, resultado da fuga da Noiva com Leonardo logo após a cerimônia de casamento, mas como consequência do poder do sangue, tanto como símbolo de herança quanto como uma força instintiva, de impulso, uma pulsão. Soma-se a esse referencial o outro índice do título, *bodas* na acepção de matrimônio, a união entre duas pessoas, que, na peça, para além da celebração do casamento, apresenta o delineamento dos casais e de suas relações afetivas, manifestando a perspectiva da

paixão inclusive como *pathos*, como sofrimento, expresso através dos jovens apaixonados (Noiva e Leonardo), da mãe que perde o marido, da viuvez do pai da noiva, da esposa de Leonardo que sente o distanciamento do marido, do Noivo a perder a Noiva.

A potência polissêmica da linguagem verbal não é percebida e pontuada apenas no título, primeiro índice a fomentar leituras. Da mesma maneira, na ordenação do trabalho nas parreiras e na produção de vinhos, destacam-se os vocábulos a formar pares: vinha/vinho, vinho/casta, casta/sangue, vinho/sangue, compondo uma estrutura paralelística, criada quer pelos significantes quer pelos significados dos signos verbais, explorando a sonoridade e as acepções literais e metafóricas do elemento sanguíneo, como no exemplo a seguir do ato I, quadro I:

Noivo: Mãe, e se eu levasse você comigo para as vinhas?

Mãe: Que é que uma velha vai fazer nas vinhas? Você ia me deixar debaixo das parreiras?

Noivo: Velha, revelha, requitivelha!

Mãe: Seu pai, sim, é que me levava. Boa casta. Sangue. Seu avô deixou um filho em cada esquina. Assim é que gosto. Os homens, homens; o trigo, trigo (Garcia Lorca, 1977, p. 14).

Estando dispostos em uma linguagem sintética, objetiva, o paralelismo e a sonoridade ressoam ainda mais, sendo um dos recursos utilizados na composição desse texto dramático, que também traz cantigas, “interlúdios líricos, às vezes musicados, ligam-se à ação, fazendo-a progredir” (Zanotto, 2004, p. 13), atributos criados no teatro de Lorca, que será caracterizado de drama lírico. Rosenfeld (2000), ao abordar o conjunto da teoria dos gêneros, analisa-os sob a ótica dos traços estilísticos reportando as noções de significado substantivo e adjetivo dos gêneros, proposição que ilumina os elementos presentes na obra estética, aferindo sua natureza bem como sua produtividade no contexto utilizado. Essa produtividade é percebida em *Bodas de sangue*, visto que mesmo com a perspectiva lírica explorada, o dramaturgo não descuida da ação dramática, estabelecendo um ritmo rápido, com cenas lacônicas e resolutivas, encaminhando a progressão da trama.

[...] a linguagem sintética e preñe de significações, própria da poesia, é de extrema teatralidade, na medida em que veicula toda a carga de pensamento e de emoção que serve de húmus às raízes da obra; dela sentimos a absoluta necessidade, única

capaz de dar vazão ao acirramento das paixões que impelem a ação, feita de tensões, de contrastes e de movimento diversificado e progressivo próprios do verdadeiro drama (Zanotto, 2004, p. 13).

Essa elaboração estética é expressa na análise de Zanotto sobre a peça de Lorca, reiterando e exemplificando a leitura de Rosenfeld sobre a disposição dos gêneros que ilustra a construção do gênero teatral ao longo dos séculos no Ocidente. No caso de Lorca, o acionamento da estrutura teatral e do conteúdo, potencializado pela força do trabalho com a linguagem verbal, expressam o repertório e a proposta do autor que, além do gênero teatral, dedicou-se à poesia e à prosa. Linguagem verbal e não verbal se fortalecem de maneira mútua; as falas dos personagens apresentam uma agudeza e uma objetividade, que são também observadas em suas ações, caracterizando uma urgência, sem qualquer expressão de ambiguidade nos personagens ou na trama, demonstrando o determinismo: i) como decisão firme, mantida e buscada pelos personagens, manifestas no início da trama; ii) como expressão de um contexto maior que abarca o personagem, aferindo seu pertencimento àquela estrutura de valores. Os personagens não são apresentados na sua completude, não há pormenores reveladores, sabe-se apenas de uma intenção primeira, visível, porém não necessariamente verdadeira, em especial na expressão da Noiva. Por outro lado, há os que se declaram de modo enfático: Mãe, Noivo, Leonardo, Morte. A trama já começa em crise, com índices claros que se confirmarão. A situação está posta, como aponta as primeiras falas da mãe que abre a peça: a morte faz parte da família, configurou-lhe a vida, sendo materializada como a linha mestra da peça – a morte encena a vida da cena em *Bodas de sangue*.

A morte é representada como motriz, como grande delineadora, a encenar, a estabelecer a direção – da vida, dos personagens, da trama. Na análise de Ilka Zanotto (2004, p. 23), “Lorca tinha consciência plena da unicidade e da finitude da trajetória humana, ao martelar o tema da morte impregnando homens e coisas, conferindo dimensão trágica ao existir”. Essa impregnação é manifesta e destacada, de forma literal e simbólica, desde o início da peça até o seu final, tanto através do acionamento de instrumentos capazes de ferir e que destacam a fragilidade do ser – espingardas e pistolas, facas e navalhas, cortes – como pela presença do personagem alegórico da morte/mendiga. Com essa configuração, em diferentes acepções, a morte está sempre em cena: i) pelo discurso da mãe, pela sua memória, por sua viuvez; ii) pelos assassinatos do pai e do filho; iii) pelo sangue/*guénos*; iv) pela personagem alegórica morte/mendiga; v) pelo embate mortal entre Leonardo e o Noivo. Essas esferas, que demonstram uma organização própria, se entrelaçam expli-

citando e intensificando o trágico, esse conflito irreconciliável a apontar os limites dos personagens e dos contextos nos quais estão inseridos. A representação do trágico em *Bodas de sangue* é manifesta através do embate social, da descoberta dos limites familiares e dos direcionamentos da sociedade, externa e internamente, na vida do indivíduo, em uma formatação de tragédia clássica. Desses encontros ásperos, a morte aparece como motivadora e como resultado do conflito. Josephs e Caballero (Garcia Lorca, 1986, p. 22), ao considerarem a trajetória de criação de Lorca e da recepção dessa peça, destacam que “[...] o povo andaluz havia guardado o antigo sentido trágico da vida”, relacionando-se ainda mais com o gênero escolhido por Lorca e sua construção estética.

Essa relação, manifesta através do texto dramático, revela configurações socioculturais e as balizas das sociedades, elementos constituintes do gênero trágico no teatro, que alcançou sua maior produtividade no Renascimento e na Grécia antiga. O pesquisador Charles Segal (1994, p. 189) destaca a importância do ouvir na cultura grega, identificando na estrutura da tragédia os componentes que configuram a palavra ouvida: “os recitativos poéticos dos discursos do mensageiro; os cantos corais de alegria, de lamento, ou que apelam para exemplos mitológicos; e, em certa medida, também o diálogo”. Esses recursos são ainda mais acionados visto que cenas de violência e de morte não ocorrem no espaço cênico do teatro antigo, como em *Os persas*, sendo a palavra o meio de composição imagética, o que nomeamos como uma visualidade verbal², visto que a imaginação do espectador é conduzida pela fala de um dos personagens, de modo geral, o mensageiro, que descreve os detalhes do ocorrido.

Em certa medida, essa representação lírica, e do trágico, tendo a palavra como fonte de apresentação é encontrada na dramaturgia lorquiana, inspirada no referencial da tragédia clássica, a qual o autor entende como uma forma estética potente, justificando a escolha de uma constituição poética trágica para *Bodas de sangue*. Ao eleger a organização estrutural tradicional para a tragédia, Lorca evidencia as referências do contexto sociocultural de produção de seu texto dramático trágico, pois expressa os limites e embates de convivência no cotidiano – a peça se baseou em um fato real³ –, a força dos elementos sociais sobre o indivíduo, a ritualística e os aspectos socioculturais da Espanha, sobretudo na região de Andaluzia, conforme destacam Josephs e Caballero (Garcia Lorca, 1986). Essa abordagem do cotidiano na tragédia perpassa os valores norteadores das sociedades, como o entendimento sobre a morte. Na tragédia grega, o personagem morto pode aparecer no espaço cênico, como *phasma*/fantasma, interagindo com os demais personagens

vivos, como em *Os persas*⁴, de Ésquilo, representando a conformação da época ao considerar uma vida pós-morte, sendo a relação com os mortos entendida como natural no mundo grego, visto que era configurada uma vida para os mortos no Hades, o mundo dos mortos. Em *Bodas de sangue* não há referências metafísicas sobre os mortos, entretanto, a força da figura da morte e do morto continuam influenciando a vida dos vivos: a Mãe, pautada no universo católico, vai todos os dias ao cemitério; seu discurso é perpassado por um campo semântico constituído pela morte, pelo morrer e pelos mortos, lembrando a todos de sua condição, bem como da condição humana: a morte é um elemento da vida.

Assim, a morte, as percepções sobre a morte e o morrer configuram a vida, configuram o trágico, pois é a finitude e a impotência humana que são reveladas pelo trágico, reiterando os limites, as fragilidades, o impalpável, o imponderável, que não podem ser modulados e/ou manejados, apesar do intento da vontade humana e dos personagens. Nessa representação, as mudanças socioculturais, econômicas, as transformações das organizações de poder, o avanço da ideia de individualidade e o reposicionamento dessas linhas de força diminuem a potência do conceito do trágico, como observamos a partir do olhar sobre a relação com a morte. Segundo Norbert Elias (2001), as características específicas que influenciam a imagem da morte nas sociedades podem ser sumarizadas em: i) a extensão da vida individual; ii) a morte como estágio final de um processo natural (ciência); iii) o grau de pacificação interna das sociedades (grau de violência); iv) o alto grau e o padrão específico de individualização. Tomando essas indicações do autor, é possível reconhecer seus reflexos no referencial da dramaturgia trágica, em uma acepção ampla, observando a história do teatro, considerando as obras dos tragediógrafos da Antiguidade e do Renascimento, períodos de auge das tragédias. Nesse liame, percebe-se, então, um processo de fortalecimento do indivíduo, da subjetivação e da intersubjetividade, com um distanciamento do coletivo, de uma mudança de eixo fundamentado em um valor externo totalizante – o destino, o divino, a lei, o coletivo – para o foco sobre o caráter dos personagens. Dessa breve sumarização é efetiva a assertiva de Sarrazac (2013, p. 3) de que “[...] o desaparecimento da tragédia não está em nada ligado a uma desapareção do trágico. É de ordem dramaturgica e social.”

Acerca dessa correlação de imbricamento da criação artística com a ordenação social, vale destacar o estudo de Antonio Celso Ferreira (2015, p. 73) sobre a conformação dos gêneros literários, que, segundo o autor, vinculam-se às condições históricas e sociais que balizam a formação do público

leitor. Nessa acepção, em particular sobre a tragédia, Candido e Cornelli (2009, p. 47) asseveram que “a temática e questões apresentadas pelos poetas trágicos evidenciam estar relacionadas a acontecimentos próprios da pólis [...]”

Tem-se, com isso, considerando a reconfiguração da valoração dos elementos fundantes da sociedade, “a capacidade, em um determinado momento de nossa História, de uma filosofia do trágico passar ao teatro e penetrar a forma dramática a ponto de transformá-la completamente” (Sarrazac, 2013, p. 4). Desse modo, aponta-se como exemplo de trágico moderno a dramaturgia de Maurice Maeterlinck (1862-1949), na qual a grande guia é a morte que espreita. Outra referência, de acordo com Sarrazac (2013, 2017), é a dramaturgia de Samuel Beckett (1906-1989), que apresenta uma “repetição extenuante como medida trágica de nosso estar-no-mundo” (Sarrazac, 2013, p. 12).

Em Lorca, a repetição e o limite se manifestam pelo sangue. A finitude e a impotência humana são retratadas pelo trágico a notificar as fronteiras, as vulnerabilidades, o incontornável, que não podem ser modulados e/ou manejados plenamente, tendo em seu percurso dramático o processo de descoberta pelos personagens das ilusões vividas, das verdades reveladas. O título remonta a uma ritualística coletiva – um casamento –, remetendo, em certa medida, aos títulos gregos – *Os persas*, *As troianas* –, dando destaque à coletividade e aos papéis sociais desempenhados, interligando a reverberação da ação, a tentativa de posicionamento do casal apaixonado, sua escolha pessoal, frente a configuração externa. A força do social sobre o sujeito, o vínculo claro e estreito do individual com o coletivo, são polos do conflito que marcam a singularidade trágica de *Bodas de sangue* frente à elaboração do trágico na dramaturgia do século XX, destacando a verve de Lorca como poeta trágico que lê sua tradição e seu tempo.

Compreende-se, então, com base nos elementos pontuados, um percurso que parte da concentração, da observação da potência do *pathos* e da morte, uma vez que “[...] a tragédia grega é em muitos sentidos uma encenação da dor, em todos os seus graus, da dor física à dor pela perda, pela privação, até à dor da ferida mortal” (Seligmann-Silva, 2003, p. 29), delineamento encontrado na composição de Lorca, ao estabelecer um ritmo ágil e concentrado, com a potência trágica manifesta desde o título, mantida nas ações e nas falas dos personagens até seu final.

Considerações finais

Como afirma Elias (2001, p. 77), “a morte não tem segredos. Não abre portas. É o fim de uma pessoa, o que permanece é a memória”. A memória é um arcabouço, um espaço de elaboração e sistematização, tanto no sentido micro quanto macro, isto é, quer na perspectiva individual e pessoal, quer na perspectiva coletiva e social. Eis o arremate de *Bodas de sangue*: a herança, a memória, a Mãe e seus mortos.

Martino e Marques (2020) acionam o símbolo como um recurso para se relacionar com a complexidade cotidiana, na qual a morte é fato natural, contudo inescrutável. “Memória, imaginação, tempo: ao lidar com símbolos, o pensamento humano descobriu uma maneira de lidar com a realidade sem ela estar presente” (Martino; Marques, 2020, p. 32). Tal assertiva ilumina a estruturação artística, como técnica, como mimesis, de modo similar que reflete os meandros da morte, correlacionando assim a potência da arte como forma de conhecimento e de experimentação.

Memória, imaginação, tempo: elementos de organização a partir do acervo individual e social, cultural e histórico, como oferece Garcia Lorca em seu texto dramático trágico *Bodas de sangue*, relacionando o referencial da tragédia clássica com trabalho de linguagem, explorando a verve lírica coadunada ao efeito dramático, fomentando a interface estrutural e conteúdo da peça trágica, na qual a trama distingue a morte como linha mestra da ação e da configuração dos personagens; a morte é expressa por um campo semântico e simbólico correlato a materializar a força indelével das fragilidades, expondo o conflito das vontades, o embate – margens do trágico.

A morte encena a vida da cena de *Bodas de sangue* através da demarcação da potência do *guénos*, pela expressão do pretérito amarrado ao presente, pela linguagem sintética, lírica e dramática referenciada ao *pathos*, pelas ações enfáticas e decisivas a revelar a força resoluta dos personagens, pontuando polos de fricção e de conflito. Representa-se, assim, a tragicidade notabilizada pela articulação estética, ressaltando a estrutura e o conteúdo do texto teatral, que atesta e confirma Lorca como poeta trágico.

REFERÊNCIAS

- BERRETINI, Célia. Leonardo, ou em torno de um nome de *Bodas de sangue*. In: BERRETINI, Célia. **O teatro ontem e hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CANDIDO, Maria Regina; CORNELLI, Gabriele. A arte e o ofício de poeta trágico. In: LESSA, Fábio de Sousa; SILVA, Andréia Cristina Lopez Frazão da. (orgs.). **História e trabalho**: entre artes e ofícios. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009. p. 47-58.
- DE CARLI, Elisana. A imagem do corpo na tragédia antiga: uma visualidade verbal. **Visualidades**, Goiânia, v. 13, n. 1, p.192-209, jan-jun 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/vis.v13i1.34149>. Acesso em: 4 fev. 2023.
- EAGLETON, Terry. **Doce violência**: a ideia do trágico. Trad. Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos**, seguido de, "Envelhecer e morrer". Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- FERREIRA, Antonio Celso. Literatura: a fonte fecunda. In: PINSKY, Carla B.; LUCA, Tânia Regina de. (orgs.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2015. p. 61-91.
- GARCIA LORCA, Federico. **Bodas de sangre**. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. 2. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986.
- GARCIA LORCA, Federico. **Bodas de sangre**. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Agir, 1960.
- GARCIA LORCA, Federico. **Bodas de sangre**. Trad. Antonio Mercado. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- GARCIA LORCA, Federico. **Bodas de sangre**. Trad. Rubia Goldoni. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004.
- MACHADO, Irley. A metafísica do corpo - o corpo em sofrimento no teatro de Garcia Lorca. **ouvirOUver**, v. 10, n. 1, p. 50-61, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/OUV13-v10n1a2014-3>. Acesso em: 7 out. 2022.
- MARTINO, Luís Mauro Sá; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. **No caos da convivência**: ideias práticas sobre a arte de lidar com os outros. Petrópolis: Vozes, 2020.
- OLIVA, César. O teatro no século XX. **Educa:Revista Galega de Ensino**, n. 28, f. 2, p. 311-332, 2000. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1357435>. Acesso em: 10 jan. 2023.
- ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 15-36.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) cotidiano. **Pitágoras 500**, Campinas, v. 3, n. 1, p. 3-15, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/pita.v3i1.8634731>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SEGAL, Charles. O ouvinte e o espectador. In: VERNANT, Jean-Pierre (org.). **O homem grego**. Lisboa: Presença, 1994. p. 175-198.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, dor, *kátharsis* ou variações sobre a arte de pintar o grito. **Alea: revista letras neolatinas**, v. 5, n. 1, p. 29-46, jan/jun 2003.

ZANOTTO, Ilka M. Prefácio de Bodas de Sangue. In: GARCIA LORCA, Federico. **Bodas de sangue**. Trad. Rubia Goldoni. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004. p. 11-25.

PÓS:

NOTAS

1 A tradução utilizada nas citações da peça é a de Antonio Mercado (GARCIA LORCA, 1977).

2 *Cf.* DE CARLI, 2015.

3 GARCIA LORCA, 1977, p. xvi.

4 É o texto dramático mais antigo da literatura dramática ocidental e também é o único caso de uma tragédia grega completa baseada em fato verídico, das peças que chegaram até nós na íntegra. Encenada em 472 a.C., o enredo se refere a um evento histórico ocorrido oito anos antes, chamado de a Batalha de Salamina, no ano de 480 a.C.

A dialética técnico-subjetiva de Steven Spielberg: análise da sequência inicial do filme *Os Fabelmans* (*The Fabelmans*, EUA, 2022)

Steven Spielberg's Technical-Subjective Dialectic: Analysis of the Opening Sequence of the Film The Fabelmans (The Fabelmans, USA, 2022)

La dialéctica técnico-sujetiva de Steven Spielberg: análisis de la secuencia inicial de la película Los Fabelman (The Fabelmans, EE. UU., 2022)

Rafael Fava Belúzio

Universidade Federal do Espírito Santo

E-mail: favabeluzio@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8394-3335>

RESUMO

O texto possui o objetivo de analisar a dialética técnico-subjetiva do cinema de Steven Spielberg, partindo, para tanto, da sequência inicial de *Os Fabelmans*. Utilizando método interpretativo hermenêutico, a entrada da obra é, a princípio, comentada; em seguida, ela é inserida em contextos mais amplos – o filme em si e parte expressiva da filmografia do diretor –; por fim, ao retornar para tal sequência, é possível executar uma reinterpretação, mostrando como resultado uma estrutura profunda do cinema spielberguiano. Assim, o artigo conclui que a abertura de *Os Fabelmans* é um momento privilegiado de autoconsciência do artista, ocasião em que Steven Spielberg revela muito de sua intenção estética.

Palavras-chave: *Steven Spielberg; técnica; subjetividade; hermenêutica; estética.*

BELÚZIO, Rafael Fava. A dialética técnico-subjetiva de Steven Spielberg: análise da sequência inicial do filme *Os Fabelmans* (*The Fabelmans*, EUA, 2022).

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48143>>

385

ABSTRACT

The aim of this text is to analyze the technical-subjective dialectic of Steven Spielberg's cinema, starting from the opening sequence of *The Fabelmans*. Using a hermeneutic interpretive method, the film's entrance is, at first, commented; then, it is inserted in broader contexts – the film itself and an expressive part of the director's filmography –; finally, when returning to that sequence, a reinterpretation is performed, showing as a result a deep structure of spielbergian cinema. Thus, the paper concludes that the opening of *The Fabelmans* is a privileged moment of self-awareness for the artist, an occasion in which Steven Spielberg reveals much of his aesthetic intention.

Keywords: *Steven Spielberg; technique; subjectivity; hermeneutics; aesthetics.*

RESUMEN

El objetivo de este texto es analizar la dialéctica técnico-subjetiva del cine de Steven Spielberg, a partir de la secuencia inicial de *Los Fabelman*. Utilizando un método interpretativo hermenéutico, la entrada de la obra es, en un primer momento, comentada; luego, se inserta en contextos más amplios – la propia película y parte expresiva de la filmografía del diretor –; finalmente, al volver a esa secuencia, es posible realizar una reinterpretación, mostrando como resultado una estructura profunda del cine spielbergiano. Así, el artículo concluye que la apertura de *Los Fabelman* es un momento privilegiado de autoconocimiento para el artista, ocasión en la que Steven Spielberg revela gran parte de su intención estética.

Palabras clave: *Steven Spielberg; técnica; subjetividad; hermenéutica; estética.*

Artigo recebido em: 20/09/2023
Artigo aprovado em: 31/01/2024

Introdução: contatos imediatos

O filme *Os Fabelmans* é lançado por Steven Spielberg, nos Estados Unidos, em 2022, e, no Brasil, em janeiro de 2023, com 02h31min de duração. Destes, o presente artigo focaliza a sequência de abertura, a qual vai do segundo 00:00:45 até 00:02:15. O objetivo é descrever e analisar tal parte utilizando como método interpretativo o círculo hermenéutico, contando, principalmente, com aporte teórico de *Verdade e método*, de Hans-Georg Gadamer (1997), e *O estudo analítico do poema*,

de Antonio Candido (2012); e com o vocabulário atinente aos livros *Compreender o cinema*, de Antonio Costa (1987), *A linguagem cinematográfica*, de Marcel Martin (2013), e *História do cinema mundial* e *Cinema mundial contemporâneo*, dupla de Fernando Mascarello (2012a, 2012c). Em particular, é realçado o princípio da narrativa na medida em que ele auxilia na apreensão, em sentido mais lato, da estética de Steven Spielberg.

Para tanto, além desta “Introdução”, nomeada “contatos imediatos”, o texto é dividido em cinco segmentos: “Caçando a dialética assumida”, quando é feito um comentário inicial sobre a sequência de abertura de *Os Fabelmans*, a salientar que ela se dá a partir de uma relação entre técnica e subjetividade; “O resgate da narrativa”, seção em que a dupla articulação anteriormente vislumbrada é inserida, de modo elucidativo e ainda que através de metonímia, no filme como um todo, com a intenção de mostrar que tal lógica dúplice ajuda na estruturação fílmica; “A lista de Spielberg”, instante em que a tensão estudada é abarcada como uma tópica que perpassa, com amplitude, a filmografia spielberguiana; “Parque dos dinossauros”, seção destinada a apresentar as bases conceituais do raciocínio teórico-crítico empreendido no artigo, pontuando termos como “dialética”, “técnica”, “subjetividade”, “círculo hermenêutico”, “*topos*” e “estrutura profunda”; assim, ao chegar nas “Considerações finais”, “sequência de abertura, sublime sequência de abertura”, o círculo se fecha e o início de *Os Fabelmans* é reinterpretado, ressaltando que, nele, o diretor consegue revelar muito de sua estética cinematográfica, notadamente por meio da composição de uma visão de mundo que tensiona técnica e subjetividade.

Decisivo enfatizar: a produção discutida nestas páginas é lançada no Brasil no ano de 2023, há cerca de seis meses, ganhando a redação deste ensaio, em determinadas ocasiões, tonalidades de resenha, diálogo com o contexto imediato de recepção e com as dificuldades de pensar um objeto de pesquisa no calor da sua chegada ao público geral; até o dia da redação deste artigo, a obra cinematográfica já obteve cerca de 150 indicações a variados prêmios, inclusive 7 ao Oscar, conseguindo vencer algumas disputas de grande impacto social, a exemplo do Globo de Ouro de Melhor Filme Dramático; a lista de resenhas obtidas pela obra, nos quatro cantos do mundo, é extremamente alargada e de natureza muito plural. Todavia, até onde puderam ir as pesquisas, não consta artigo acadêmico brasileiro especificamente sobre o filme, sendo esta uma contribuição, dentro deste setor, inédita à extensa bibliografia acerca de Steven Spielberg, o que justifica este trabalho.

Caçando a dialética assumida

A primeira sequência de *Os Fabelmans* vai do segundo 00:00:45 até o 00:02:15. Logo de início, apagando o título e abaixando gradativamente o volume da música composta por John Williams – a qual lembra trilhas fellinianas e circenses de Nino Rota – aparece: acima, “January 10, 1952” [“10 de janeiro de 1952”]; abaixo, “New Jersey” [“Nova Jersey”]. A coordenada espaço-temporal sinaliza que se está no inverno e o *travelling* retrata uma rua noturna, escura, lembrando o estilo *noir*¹, com pessoas vestidas contra o frio, até que a câmera estaciona, enquadrando um garoto branco, com seis anos, todo coberto de azul, com agasalho e capuz. Durante o *travelling* deslocando pelo cenário sombrio, uma voz masculina afirma que a mamãe e o papai sempre estarão ao lado da criança.

De fato, a mãe e o pai estarão ao lado de seu herdeiro – de modos variados, não raro metafóricos, e mesmo o casal se separado – durante todo o longa. Na sequência de abertura, isso já se pode entrever. O homem e a mulher estão convencendo o menino a assistir no cinema ao seu primeiro filme; querem que ele supere o medo da sala escura e das criaturas enormes que aparecerão por lá. Nessa tentativa de persuasão, os argumentos desenvolvidos pelos cônjuges articulam uma dialética fundamental. O genitor veste chapéu, terno e óculos, todos em tons sóbrios; e cabe destacar a presença das lentes, as quais demonstram a importância dada a um recurso técnico visual. O homem explica ao seu filho como funciona a exibição fílmica. Uma grande máquina, chamada projetor, lança uma luz forte e joga para fora as imagens. Vinte e quatro fotos por segundo passam pela luz. No entanto, no cérebro do espectador, cada imagem fica gravada por 1/15 avos de segundo, algo que é pelo pai nomeado de persistência de visão, sendo o fenômeno tratado ainda como uma experiência, por assim dizer, mental. Os instantâneos são vistos em uma velocidade maior do que o cérebro pode esquecer. O projetor faz crer que as fotografias estáticas, na verdade, estão em movimento.

Por sua vez, a genitora usa um batom vermelho, moldura colorida para os seus sorrisos, e roupa bege, tom mais claro que as vestes do progenitor, mas em uma paleta um tanto contígua à dele. Aliás, quando a jovem mulher anda e é observada de costas, fica notável que o chapéu usado pela atriz lembra uma touca de dormir, possuindo um pompom na extremidade, algo reforçado pela dancinha lúdica feita pela mulher, enquanto o pai, mais sério, caminha retilíneo. A figura materna

BELÚZIO, Rafael Fava. A dialética técnico-subjetiva de Steven Spielberg: análise da sequência inicial do filme *Os Fabelmans* (*The Fabelmans*, EUA, 2022).

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48143>>

também desenvolve a sua percepção sobre o que é uma obra cinematográfica. Ela sublinha que filmes são como sonhos. Um sonho bom, com circo – elemento que remete à trilha sonora persistente –, palhaços, acrobatas, elefantes; tudo sinalizado por uma flexão feminina de voz que procura, com docilidade, trazer leveza e dissipar as angústias da criança.

Terminando de dar as explicações para convencer o garoto, o casal pega nas mãos dele e os três personagens vão entrando na sala de exibição, na qual, como indica o letreiro, está passando *The Greatest Show on Earth* [O maior espetáculo da Terra], película de clima circense composta por Cecil B. DeMille. Nesse particular, Oliver-René Veillon (1992), em seu *O cinema americano dos anos trinta*, ressalta o gosto de DeMille por superproduções a arrastar multidões para o cinema, o que tem afinidade com a demanda técnica grandiloquente, sem limites para o artifício, e o uso de temas que cultivam sentimentos da massa, a exemplo de shows de circo e de questões religiosas, feito *Os Dez Mandamentos* (*The Ten Commandments*, EUA, 1956). Nessa via, Cecil B. DeMille está um tanto próximo de *blockbusters* como *Tubarão* (1975, de Spielberg).

Para além das comparações intertextuais vivazes, compete frisar a presença de uma dialética crucial, muito mais intratextual, autoconsciente e autocrítica, desde logo delineada na abertura do longa-metragem de Steven Spielberg: a mãe pensa o cinema como sonho, emoção, expressão subjetiva; o pai pensa como técnica, expressão de uma objetividade resultante de inteligência, produto mental. A tensão entre ambos os quesitos, como será explanado adiante, ajuda na organização de *Os Fabelmans*, em separado, e na composição da estética spielberguiana, em proporção mais geral.

O resgate da narrativa

Essa mesma tensão paterna-materna, que está na sequência de abertura, atravessa, de fato, o filme; sendo a película ainda recém-lançada e guardando nestas linhas alguma proximidade com o gênero resenha, não convém resumir toda a história, detalhando cada uma de suas nuances, porém somente sinalizar alguns momentos encontrados no transcorrer das cerca de duas horas de duração. Nesse sentido, é útil acentuar que Burt Fabelman (interpretado por Paul Dano) e Mitzi Fabelman (Michelle Williams) compõem o imaginário do filho, um cineasta nascente. *Os Fabelmans* é uma espécie de semiautobiografia de Steven Spielberg, isto é, um empreendimento no qual é

mostrada a formação de Sam Fabelman (inicialmente, Mateo Zoryan e, depois, Gabriel LaBelle), desde a primeira experiência cinematográfica, acompanhado por seus pais, até a conjuntura em que, no começo da vida adulta, encontra o diretor John Ford (interpretado por David Lynch, diretor de filmes oníricos), recebe dele conselhos técnicos e caminha em direção a uma carreira nos estúdios de Hollywood.

Em exibição de *Os Fabelmans* realizada, em sala de cinema, durante janeiro de 2023, na cidade de Belo Horizonte, uma das oportunidades que mais chama a atenção é o minuto em que o próprio Steven Allan Spielberg aparece na tela, falando em primeira pessoa, em um caráter de prefácio, agradecendo a presença do público sentado nas cadeiras. Está certo que ali também há uma composição de personagem, figuração da intimidade, construção ficcional de um si mesmo que, diante da câmera, não deixa de, em incerta medida, encenar, escolher partes de sua vida para revelar e/ou fabular². Nesse, por assim dizer, paratexto³ fílmico exclusivo para quem comprou o ingresso, o diretor declara que o longa a ser contemplado é a sua obra mais íntima. O mesmo crivo biográfico se vê após os créditos, a partir do segundo 2:30:28, quando aparecem as legendas “For Leah” [“Para Leah”] e “For Arnold” [“Para Arnold”]; tais dedicatórias, ao que tudo indica, Steven Spielberg as tece para sua mãe, Leah Adler, e seu pai, Arnold Spielberg. Por conseguinte, como anunciado na primeira frase da criação, de fato o casal está sempre ao lado de Sam/Steven.

É significativo notar a constante presença de Mitzi e Burt perpassando a formação de Sam; ou, dizendo de outro modo, o imaginário materno-paterno estrutura a visão de mundo do Spielberg ficcional. Além de ambos os progenitores o levarem, pela primeira vez, ao cinema e tecerem ali discursos com a objetividade técnica e com a subjetividade onírica, eles representam, no horizonte do Spielberg da fábula, esta mesma dialética; como ecoa nos ouvidos, o sobrenome “Fabelman”, na sonoridade de língua inglesa, é praticamente idêntico a “fablemens”, isto é, “fable mens”, os “homens da fábula”, os personagens da ficção, assim como Sam e Steven iniciam seus nomes com a mesma consoante. A propósito, o pai de Sam e o pai de Steven trabalham no desenvolvimento de computadores; e as progenitoras deles são artistas. Burt Fableman segue pragmático, encantado com os primeiros efeitos especiais testemunhados nos filmes do filho; Mitzi Fableman dança em frente à câmera segurada pelo adolescente e depois se emociona intensamente com revelações trazidas pela montagem fílmica produzida por Sam. Burt, com seu foco na realidade e com sua

BELÚZIO, Rafael Fava. A dialética técnico-subjetiva de Steven Spielberg: análise da sequência inicial do filme *Os Fabelmans* (*The Fabelmans*, EUA, 2022).

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48143>>

propensão ao autocontrole, espera que o descendente curse engenharia e que encare o cinema como passatempo, *hobby*, atividade menor; Mitzi, em sua busca pelo prazer e sua afinidade com o incontrolável, deseja o que por vezes parece impalpável, como a construção de outras possibilidades familiares. Sem falar que tanto os pais de Sam quanto os pais de Steven se separam no decorrer da vida. Um modo de aprofundar em tais comparações é, afora ver o filme, ler a tese de Carlos Roberto Quintão (2022), *Amor sublime amor: a cinefilia de Steven Spielberg*, bem como assistir a *Spielberg*, de Susan Lacy (2017).

A lista de Spielberg

Por ora, é apropriado avançar no entendimento de que essa dialética técnico-subjetiva, presente na sequência de abertura e reelaborada no decurso do filme, ajuda a compreender a cinematografia spielberguiana. Está certo que o diretor assina muitas obras, o que dificulta, neste breve texto, apontamentos sobre todas elas; é de se evitar aqui a pretensão da totalidade e de se acercar de uma consciência do limite colocada em atrito com o desejo de expansão. Desse prisma, é favorável começar pela reminiscência de que nos primeiros anos de trabalho de Steven Spielberg, filmando para a televisão, *Encurralado* (1971) é um produto que merece enfoque. Por exemplo, novamente em uma sequência de abertura, enquanto os créditos vão passando pela tela, a câmera é posicionada de um ponto de vista subjetivo do carro; o espectador acompanha o deslocamento do automóvel pela cidade até a saída dela, enxergando as vias assim como a máquina, por assim dizer, enxergaria. Esse ângulo que personifica a tecnologia é bastante emblemático.

Após essa fase mais vinculada à TV, Spielberg estreia no cinema com *Louca escapada* (1974), que obtém interessante recepção crítica, mas é com *Tubarão* (1975) que advém o primeiro grande sucesso de público, verdadeiro marco de uma Hollywood reconfigurada e ávida pelos lucros possibilitados pela cultura de massa, ansiando por incorporar recursos estéticos típicos da linguagem televisiva. No filme, a caçada ao animal marinho articula uma disputa entre natureza e cultura, entre o incontrolável e a tentativa de domesticação; o uso de instrumentos argutos é relativamente vigoroso no barco em que estão os caçadores, ao passo que a percepção do peixe cartilaginoso em determinados momentos é retratada de um ponto de vista não externo: o espectador vê como o próprio animal estaria observando o mundo. Se *Encurralado* mostra na câmera em primeira pessoa a visão do automóvel, *Tubarão* exhibe a visão daquele que está sendo caçado por um barco.

A tópica aqui pontuada, por sua vez, em *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (1978), é forte até mesmo no que toca à construção da personagem encenada pelo (não só) ator François Truffaut – defensor de que “[d]e forma absoluta, pode-se considerar que o autor de um filme é o diretor, e apenas ele, ainda que não tenha escrito uma linha do roteiro, não tenha dirigido os atores e escolhido os ângulos das tomadas” (Truffaut, 2005, p. 13). Fazendo o papel de Claude Lacombe – um cientista francês –, em um dos tantos trabalhos autorais de Spielberg, Truffaut não raro expressa a recepção subjetiva da interação com os extraterrestres e dimensiona para o espectador o encantamento de vivenciar os contatos imediatos. Os olhares propostos pelo ator, os seus gestos, a sua lida com o aparato técnico dos alienígenas, tudo isso reúne muito da tensão almejada neste artigo.

Já em saga vinculada a Indiana Jones⁴, a importância dada a uma personagem parece ainda mais contundente. Grande fração do sucesso da saga se deve tanto à atuação de Harrison Ford quanto ao seu caractere ficcional e os dois, sempre sob a lógica autoral de François Truffaut, podem ser vistos como subordinados à estética do diretor Steven Spielberg. Henry Jones Júnior é um professor de Arqueologia – uma ciência que estuda sociedades a partir de seus objetos materiais – e vivencia, em cada filme, buscas, perseguições, batalhas, riscos de morte, amores, amizades, ódios, enfim, atravessa uma enorme gama de emoções. A relação do espectador com um mundo científico e aventureiro passa pela subjetividade de Indiana. De certa maneira, as obras da pentalogia, mesmo quando não se valem de fotografia em primeira pessoa, são construídas por meio de uma “visão com”⁵, isto é, o modo de apresentação segue profundamente atrelado à mirada técnico-científica e emocional do Professor Jones; a exemplo do que ocorre no Expressionismo, da subjetividade de um eu aflora a figuração do mundo.⁶

Em *E. T.: o extraterrestre* (1982), a perspectiva agora é a de um pequeno alienígena capaz de cativar o público; o filme, ainda hoje, quarenta anos após o lançamento, consegue atrair pessoas de todas as idades. De novo, o diretor de *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* arquiteta uma narrativa sobre seres de outro planeta, mas desta vez focaliza um ser mais baixinho, de olhos na altura do olhar de uma criança terráquea. Assim como no filme anterior, a nave espacial é altamente inteligente, realizando ações que encantam os espectadores de hoje e daquela época em que a corrida espacial estava ainda nas proximidades. Na película de 1982, a posição da câmera, em diversos momentos

colocada em altura infantil, acompanha o que observa o E. T., performando uma interioridade bastante incomum, uma pequena criatura desejanse que anseia pela sua nave-mãe e que faz o público se emocionar quando deixa para trás seus amigos do planeta Terra.

Algo semelhante acontece com *A. I.: Inteligência Artificial* (2001), embora no lugar de um extraterrestre esteja um menino robótico e as emoções agora sejam muito mais dramáticas, esgarçadas, menos aptas a dialogar com pessoas de espectros mais amplos. Situada em um futuro ambientalmente problemático, a história exprime a vivência da máquina-humano David, espécie de filho substituto de um casal que está na iminência de perder o seu filho biológico. Nessa trilha, a trama é uma excelente alternativa de reatualizar a tópica spielberguiana de tecnologia-subjetividade: o espectador vê pelos olhos de um robô infantil, penetra as, por assim dizer, variações sentimentais pelas quais esta individualidade passa, encarando uma longa caminhada de sofrimento e aprendizado. Em muitas cenas, são reconhecidas as angústias tocantes sofridas pela inteligência artificial; o piegas não está distante.

Passando para outras das narrativas mais tecnológicas de Steven Spielberg (*Jurassic Park*; *O Mundo Perdido: Jurassic Park*; *Minority Report: a nova lei*; e *Jogador Nº 1*), nelas as paixões das personagens usualmente entram em conflito com os apuros impostos pelo desenvolvimento científico. Na saga ligada aos dinossauros, é apresentada a recuperação, por meio da ciência, de espécies já extintas. A partir disso, há uma intensa disputa entre o incontrolável da natureza recuperada e a tentativa do ser humano de lidar com a convivência junto a animais que lhe parecem muito assombrosos. As disputas entre homem e natureza, manifestadas desde *Tubarão*, ganham novos contornos, ainda mais avançados, com mais efeitos especiais a seu favor. Seguindo esse viés, no futurista *Minority Report* (2002), utilizando aparatos altamente desenvolvidos de inteligência, a polícia se esforça para antecipar os crimes e coloca em xeque a liberdade de escolha dos indivíduos. A tecnologia e a subjetividade entram em conflito, ocasionando, em vasta dimensão, a trama do filme. Algo que também perpassa *Jogador Nº 1* (2018): agora, fazendo uso de óculos especiais, a personagem principal enxerga o mundo alicerçada pelo objeto *hi-tec*. A ciência cria, de forma quase literal, a visão de mundo das pessoas; por conseguinte, limita o olhar do humano, como se a tecnologia se tornasse uma nova Caverna de Platão,⁷ a qual possui amarras que precisam ser enfrentadas.

A noção de disputa, outra tópica usual da cinematografia de Spielberg, alcança grande veemência nos filmes de guerra, a exemplo de *Munique* (2005), *Guerra dos mundos* (2005), *O resgate do Soldado Ryan* (1998), *A lista de Schindler* (1993) e *Cavalo de guerra* (2011), obras em que as armas fabricadas e a interioridade dos homens estão em choque; emblemático é perceber o potencial destruidor de dispositivos feito câmaras de gás no universo cinzento contra o qual, com profunda humanidade, o industrial alemão Oskar Schindler se posiciona politicamente em uma obra que talvez fique melhor, na verdade, como *Holocaust Film* do que como *War Film*. Por suas vezes, *O terminal* (2004) e *Prendame se for capaz* (2002) parecem marcados por impasses; se, no primeiro, devido a acontecimentos históricos em um país, um homem está impossibilitado de fugir de um aeroporto, no segundo, há um falsificador fugindo o tempo todo, desafiando a capacidade da polícia. Nos dois longas, acontecem embates entre recursos inovadores e sujeitos, a exemplo dos desafios de viver em um não-lugar⁸, um aeroporto moderno, e das inúmeras estratégias articuladas para criar cheques falsos e driblar a inteligência policial.

Em suma, seria impossível passar por todos os filmes dirigidos por Steven Spielberg. No entanto, concerne notar que a tensão dialética vista na abertura de *Os Fabelmans* atravessa, em larga medida e em alternativas variadas, as realizações do artista. A tecnologia e a subjetividade estão, de algum modo, figurando através das criações, espécie de tema com variações capaz de desenvolver uma concepção relativamente diversificada da vida, ao mesmo tempo em que constante, apta a veicular um embate estruturante, móvel, aberto à diferença e à repetição. De minha parte, neste texto espero estar laborando um duplo formalmente homólogo aos aspectos analisados; se, por um lado, anseio mostrar, com mais liberdade, cultivando uma dicção próxima do ensaio, como se dão as composições do autor, é apropriado, por outro turno, também sinalizar algumas bases teóricas que sistematizam a escrita deste artigo. Por conseguinte, a exemplo do que ocorre, no final de *Os Fabelmans*, na última caminhada de Sam, vale tremer um pouco a câmera, vale desnaturalizar um pouco mais a escrita:

Parque dos dinossauros

Pode ser produtivo sinalizar um pouco o DNA do presente artigo-ensaio, isto é, as suas bases conceituais, ciente de que esta não é a principal tarefa assumida, visto ser ela a reflexão acerca da criação artística spielberguiana. Contudo, são levadas em conta bibliografias importantes, sendo teoricamente válido dar créditos aos dinossauros, àqueles que, muito antes destas linhas, trabalharam

BELÚZIO, Rafael Fava. A dialética técnico-subjetiva de Steven Spielberg: análise da sequência inicial do filme *Os Fabelmans* (*The Fabelmans*, EUA, 2022).

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48143>>

noções que lhes são caras. O leitor já deve ter notado, por exemplo, a presença do círculo hermenêutico. Estas páginas começam indicando um dado específico (uma sequência de abertura); depois, insere este dado em dimensões mais amplas (o filme e a filmografia do diretor) e, daqui a pouco, como se verá ao final, é retornado o elemento específico inicial para o reinterpretar. Assim, o artigo segue relativamente próximo de contribuições apresentadas por Hans-Georg Gadamer (1997), em *Verdade e método*, e, sobretudo, próximo da proposta circular mostrada por Antonio Candido (2012), em *O estudo analítico do poema*. Ambos os estudiosos levaram adiante esse método elucidativo que possui duradouro cânone, e que, dentro dos limites aqui existentes, compoem com especificidades – entre a “Tradição e talento individual”, no dizer de T. S. Eliot (1999).

Outro detalhe a esclarecer está no título, especialmente a dialética técnico-subjetiva. Quanto ao termo “dialética” em si, ele perpassa a obra de diversos pensadores ao longo do tempo, filósofos porventura um tanto distintos – a exemplo do idealismo de *A República*, de Platão (2008), e do materialismo de *O Capital*, de Karl Marx (1994) –, o que, em inúmeras ocasiões, dificulta a precisão epistemológica. Para os fins do texto, em particular, dialética é entendida como sendo o desenvolvimento de um raciocínio constituído por duas forças contrárias, tensionadas, não havendo o apagamento de uma pela outra, e sim uma disputa constante, ora mais harmoniosa, ora menos, mas sempre havendo duas frentes colocadas, com mobilidade, ao mesmo tempo.

E no que toca a discussão do(s) filme(s) aqui tratados(s), a dupla frente proposta é entre técnica (conjunto de métodos e elementos práticos, objetivos, decisivos na execução de uma tarefa, especialmente considerando tarefas ligadas a áreas de ciência e engenharia, de maneira que a técnica seja componente que usufrui de inteligência e astúcia) e subjetividade (aquilo que se relaciona unicamente a um indivíduo, aos fenômenos psíquicos deste sujeito, de modo que sejam, até certo ponto, inacessíveis a outros indivíduos). Os dois conceitos, no que lhes respeita, também remetem a vastos debates, a exemplo do que se vê, sobre técnica, em *Biotecnologia e suas regulações*, de Ivan Domingues (2018), e, sobre subjetividade, em volumes feito *O que é subjetividade*, de Jean-Paul Sartre (2016). Todavia, acredito que as definições esboçadas mais acima consigam – embora infinitamente mais simples que as pontuações dos filósofos mencionados – sinalizar o que está sendo delimitado.

A dialética técnica-subjetiva é compreendida como uma tópica recorrente em Steven Spielberg, entendendo *topos* no sentido de elemento, questão, dado estético, estrutura pontual, por vezes estando ligada aos recursos formais e por vezes mais associada a momentos da narrativa delineada – ainda que forma e conteúdo equivalham a estruturas, grosso modo, indissociáveis. Esse conceito de tópica utilizado é menos ou mais próximo do mostrado por Ernest Robert Curtius (2013), em *Literatura europeia e Idade Média Latina*, e comentado por Segismundo Spina (2013), na introdução do mesmo livro. A abertura de *Os Fabelmans* é uma circunstância privilegiada seja da obra em debate, seja da filmografia de um dos maiores nomes da Hollywood contemporânea; a lógica intelectual-emocional é *topos* que perpassa inúmeras películas spielberguianas, criando, com variações, uma tensão que demonstra muito das lentes pelas quais o diretor apreende a existência.

Avançando, cabe assimilar que este ensaio é próximo da noção de tópica, na acepção de E. R. Curtius (2013), mas também entendendo que o casamento entre as visões paterna e materna funciona como um dado que talvez possa ser averiguado enquanto estrutura profunda, no alcance vislumbrado por Antonio Candido (1993), em “Dialética da malandragem”, tal como analisado por Roberto Schwarz (1987), em *Que horas são?*, isto é, em termos marxistas, um ponto basilar – espécie de estrutura das estruturas – a partir do qual diversas outras tônicas de uma obra podem ser compreendidas. Dentre os inúmeros arcabouços de uma ficção, por vezes um deles ajuda no esclarecimento de uma produção como um todo, havendo assim uma estrutura das estruturas, uma infraestrutura que auxilia na organização da fatura geral da criação. A dialética técnico-subjetiva, por esse prisma, abrange um grande volume de filmes do diretor e ajuda a mostrar incerto rastro, forte permanência de questões marcando a estética spielberguiana.

As falas da mãe e do pai de Sam, por esse viés, ganham contornos metalinguísticos – valendo lembrar as reflexões de Ana Lúcia Andrade (1999) sobre o tema, em *O filme dentro do filme* –, uma vez que é na linguagem do cinema em si que Steven Spielberg reflete sobre a sua linguagem cinematográfica. Como se dobrado sobre si, o diretor se pensa criticamente, mostrando limites e possibilidades de seu pensamento, no sentido proposto por Immanuel Kant (2015), em *Crítica da razão pura*. O jogo de espelhos, metalinguístico, do texto fílmico spielberguiano não se volta, portanto, apenas para fora, em constituição intertextual e a abarcar Cecil B. DeMille, John Ford, David Lynch e François Truffaut, o conteúdo se volta para o percurso do próprio diretor de *Os Fabelmans*, dizendo intratextualmente –

na acepção de Affonso Romano de Sant'Anna (1995), em *Paródia, paráfrase & cia.* – sobre ele. Ademais, o discurso de Burt e de Mitzi é, desse prisma, polifônico, a pensar nas *Questões de Literatura e de Estética*, de Mikhail Bakhtin (2014); a dialética dos caracteres é estabelecida em relação às múltiplas vozes já regidas por Spielberg, porque na enunciação é entoado um coro amplo, ecoando nas falas das personagens, sem que elas percam suas individualidades, muitas outras falas da tradição e, especialmente, dos trabalhos do próprio Steven Spielberg.

Por fim, vale ressaltar que essa tópica, de modos menos ou mais explícitos, está nuançada em alguns textos de crítica cinematográfica com os quais estas linhas dialogam. Para citar apenas três e de diferentes naturezas, é produtivo observar um dicionário, um livro de ensaios e um artigo histórico-acadêmico. Nas rápidas indicações de Rubens Ewald Filho (2002), no *Dicionário de cineastas*, o crítico aponta haver no autor algo *nerd* tecnológico, interessado em videogame, e algo sentimental, a lidar com emoções familiares. Já em *A magia do cinema*, um dos escritos mais sensíveis é sobre *E. T.*, pois ali Roger Ebert (2004) assevera a capacidade de Spielberg interagir com pessoas de todas as idades, usando recursos de câmera e expressando sentimentos intensos. Por fim, em *História do cinema mundial*, especificamente no capítulo dedicado ao “Cinema hollywoodiano contemporâneo”, Fernando Mascarello (2012a) – e, em consonância, por exemplo, Alfredo Manevy (2012), em “Hollywood: a versatilidade do gênio do sistema” – assegura *Tubarão* como um marco de uma virada ocorrida nos Estados Unidos; o filme marítimo, em particular, e, alinhavado à dialética aqui discutida, em termos mais gerais, indica a tensão spielberguiana entre os altos gastos da produção fílmica, favorecendo o uso de tecnologias, e a necessidade de tecer uma história apta a agradar um público amplo, favorecendo as tramas que envolvem paixões humanas e trazem retorno para o investimento financeiro.

Considerações finais: sequência de abertura, sublime sequência de abertura

A dialética técnico-científica está na sequência de abertura de *Os Fabelmans*. É um modo autoconsciente de Steven Spielberg dizer sobre sua obra; ele efetiva uma crítica de si, dimensionando limites e possibilidades do fazer estético, expressando uma condição em alguma medida racional, refletida, de sua fabulação cinematográfica, ao mesmo tempo em que aberta aos desejos subjetivos, ciente da importância dos sonhos em uma sala de exibição. Em certo sentido, é um instante em

que o diretor não está apenas contando um episódio, mas também refletindo de maneira metalinguística e intratextual; refletindo tanto sobre características que perpassam o longa que se inicia quanto sobre uma trajetória artística que perdura há décadas. A tensão paterna-materna consegue dimensionar aspectos da cinematografia spielberguiana em extensa medida.

A mãe e o seu imaginário subjetivo, onírico, está profundamente alinhada a outros momentos do percurso de Spielberg: a composição de uma filmografia autoral, à guisa de François Truffaut, personalidade da sétima arte que atua em *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* e expressa encantamento diante da espaçonave e dos dispositivos argutos que se deixam ver; a câmera em primeira pessoa discernível tanto no carro de *Encurralado* quanto no animal de *Tubarão*; o fato da perspectiva íntima de Indiana Jones ser expandida para todos os filmes da personagem, de forma um tanto expressionista, tornando a ótica particular do cientista uma questão a influenciar a estética das películas que ele participa; os pontos de vista utilizados para contar histórias como *E. T.: o extraterreste* e *A. I.: Inteligência Artificial*, estes dois longas-metragens de títulos sintaticamente análogos.

Já o pai e seu imaginário técnico, mais pragmático, é próximo dos tantos recursos recorrentes na filmografia do diretor, como se vê, com variações: nas pesquisas científicas da série *Jurassic Park*; nos interesses do pesquisador Indiana Jones; nas espaçonaves de *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* e de *E. T.*; ou até mesmo, de modo mais simples, no carro de *Encurralado*, ou de maneira mais sofisticada, nos transportes de *Minority Report* e *A. I.: Inteligência Artificial*; nos óculos ultrassofisticados de *Jogador Nº 1*; nas armas de *Munique*, *Guerra dos mundos*, *O resgate do Soldado Ryan*, *A lista de Schindler* e *Cavalo de guerra*. Ademais, nestes filmes, não raro as subjetividades das personagens são colocadas diante de perigos tecnológicos, desde a invasão da terra por alienígenas até o massacre de judeus nas câmaras de gás.

Enfim, a mãe e o pai de Sam Fabelman nunca abandonam o imaginário de Steven Spielberg.

REFERÊNCIAS

- A. I.: Inteligência Artificial. Direção: Steven Spielberg. EUA/Reino Unido: Warner Bros. Pictures, 2001. (146 min), color.
- ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. (Coleção Humanitas).
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 3. ed. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 7. ed. São Paulo, SP: Hucitec, 2014.
- OS CAÇADORES da Arca Perdida. Direção: Steven Spielberg. EUA: Paramount Pictures, 1981. (115 min), color.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo, SP: Duas Cidades, 1993. p. 19-54.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5. ed. São Paulo, SP: Humanitas, 2012.
- CÂNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. p. 55-88.
- CAVALO de guerra. Direção: Steven Spielberg. EUA/Índia: Touchstone Pictures, 2011. (146 min), color.
- CONTATOS Imediatos do Terceiro Grau. Direção: Steven Spielberg. EUA/Reino Unido: Columbia Pictures, 1977. (137 min), color.
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro, RJ: Globo, 1987.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral com colaboração de Paulo Rónai. São Paulo, SP: EDUSP, 2013. (Coleção Clássicos).
- OS DEZ mandamentos. Direção: Cecil B. DeMille. EUA: Paramount Pictures, 1956. (229 min), color.
- DOMINGUES, Ivan. *Biotecnologia e suas regulações: desafios contemporâneos*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2018.
- DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. 2. ed. São Paulo, SP: EDUSP, 2015.
- EBERT, Roger. *A magia do cinema: os 100 melhores filmes de todos os tempos analisados pelo único crítico ganhador do Prêmio Pulitzer*. Tradução de Miguel Cohn. Rio de Janeiro, RJ: Ediouro, 2004.
- ELLIOT, T. S. Tradução e talento individual. In: ELLIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo, SP: Art Editorial, 1999. p. 37-48.
- ENCURRALADO. Direção: Steven Spielberg. EUA: Universal Pictures, 1971. (90 min), color.
- E. T.: o extraterrestre. Direção: Steven Spielberg. EUA: Universal Pictures, 1982. (114 min), color.

- EWALD FILHO, Rubens. *Dicionário de cineastas*. São Paulo, SP: Companhia Editora Nacional, 2002.
- OS FABELMANS. Direção: Steven Spielberg. EUA/Índia: Universal Pictures, 2022. (149 min), color.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009. (Coleção Artes do livro: 7).
- GUERRA DOS MUNDOS. Direção: Steven Spielberg. EUA: Paramount Pictures: DreamWorks Pictures, 2005. (116 min), color.
- JOGADOR Nº 1. Direção: Steven Spielberg. EUA/Índia: Warner Bros. Pictures, 2018. (139 min), color.
- JURASSIC Park: o parque dos dinossauros. Direção: Steven Spielberg. EUA: Universal Studios, 1993. (126 min), color.
- INDIANA Jones e a Última Cruzada. Direção: Steven Spielberg. EUA: Paramount Pictures, 1989. (127 min), color.
- INDIANA Jones e o Reino da Caveira de Cristal. Direção: Steven Spielberg. EUA: Paramount Pictures, 2008. (122 min), color.
- INDIANA Jones e o Templo da Perdição. Direção: Steven Spielberg. EUA: Paramount Pictures, 1984. (118 min), color.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução e notas de Fernando Costa Matos. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015. (Coleção Pensamento Humano).
- A LISTA de Schindler. Direção: Steven Spielberg. EUA: Universal Pictures, 1993. (195 min), mono./color.
- LOUCA escapada. Direção: Steven Spielberg. EUA: Universal Pictures, 1974. (110 min), color.
- O MAIOR espetáculo da Terra. Direção: Cecil B. DeMille. EUA: Paramount Pictures, 1952. (152 min), color.
- MANEVY, Alfredo. Hollywood: a versatilidade do gênio do sistema. MASCARELLO, Fernando. *Cinema mundial contemporâneo*. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. p. 253-268.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. Revisão técnica de Sheila Schwartzman. São Paulo, SP: Brasiliense, 2013.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 1994. (6 volumes).
- MASCARELLO, Fernando. *Cinema mundial contemporâneo*. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012a.
- MASCARELLO, Fernando. *Film noir*. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012b. p. 177-188.
- MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012c.

- MINORITY Report: a nova lei. Direção: Steven Spielberg. EUA: 20th Century Fox, 2002. (145 min), color.
- O MUNDO perdido: Jurassic Park. Direção: Steven Spielberg. EUA: Universal Pictures, 1997. (130 min), color.
- MUNIQUE. Direção: Steven Spielberg. EUA/Canadá/França: DreamWorks Pictures, 2005. (164 min), color.
- PLATÃO. *A República*. Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação CalousteGulbenkian, 2008.
- PRENDA-ME se for capaz. Direção: Steven Spielberg. EUA/Canadá: DreamWorks Pictures, 2002. (141 min), color.
- QUINTÃO, Carlos Roberto. *Amor sublime amor: cinefilia de Steven Spielberg*. 2022. 181 p. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.
- O RESGATE do soldado Ryan. Direção: Steven Spielberg. EUA: Paramount Pictures, 1998. (169 min), color.
- SANT'ANNA. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo, SP: Ática, 1995. (Coleção Princípios).
- SANTOS, Luís Alberto; OLIVEIRA, Silvana de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2001.
- SARTRE, Jean-Paul. *O que é subjetividade?* Prefácio de Michel Kail e Raoul Kirckmayr. Posfácio de FredricJameson. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2016.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1987.
- SPIELBERG. Direção: Susan Lacy. EUA: Pentimento Productions, 2017. (147 min), color.
- SPINA, Segismundo. Curitus. In: CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral com colaboração de Paulo Rónai. São Paulo, SP: EDUSP, 2013. p. 15-23. (Coleção Clássicos).
- O TERMINAL. Direção: Steven Spielberg. EUA: Paramount Pictures, 2004. (128 min), color.
- TUBARÃO. Direção: Steven Spielberg. EUA: Universal Pictures, 1975. (124 min), color.
- TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: escritos sobre o cinema*. Edição estabelecida sob a direção de Jean Narboni e Serge Toubiana. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2005.
- VEILLON, Oliver-René. *O cinema americano dos anos trinta*. Tradução de Marina Appenzeller. Revisão da tradução de Luís Eduardo de Lima Brandão. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1992. (Coleção Opus 86).

NOTAS

- 1 Cf. o artigo "*Film noir*", de Fernando Mascarello (2012b).
- 2 Cf. *O desafio biográfico*, de François Dosse (2015).
- 3 Sobre a noção de paratexto, conferir *Paratextos editoriais*, de Gérard Genette (2009).
- 4 *Os Caçadores da Arca Perdida* (1981), *Indiana Jones e o Templo da Perdição* (1984), *Indiana Jones e a Última Cruzada* (1989), *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal* (2008), sendo o quinto filme posterior a *Os Fabelmans*.
- 5 Cf. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais*, de Luís Alberto Santos e Silvana Oliveira (2001).
- 6 Cf. o texto "Expressionismo alemão", de Laura Loguercio Cánepa (2012).
- 7 Cf. *A República*, de Platão (2008).
- 8 Cf. *Não-lugares*, de Marc Augé (1994).