

31

v. 14, n. 31, maio-ago. 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. 31 (maio-ago. 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

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

IMAGEM DA CAPA: Rafael da Escóssia e Yana Tamayo, *Vermelha*, 2021, performance, Brasília. Detalhe de foto por Samara Lima.

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

Sumário

SESSÃO ABERTA

A janela e a grade na pintura de Luiz Zerbini e Ana Calzavara	6	WAGNER JONASSON DA COSTA LIMA
Amir Haddad e o Teatro Universitário Carioca (TUCA-Rio): processo de criação e memória em <i>ReAcordar</i>	27	WAGNER MIRANDA DIAS; CECILIA ALMEIDA SALLES
Potencializando o enegrecer a partir da análise fílmica de <i>Green Book</i> : um guia para a vida	51	EDUARDO AUGUSTO FARIAS; RAVELLI HENRIQUE DE SOUZA; MARTA REGINA FURLAN DE OLIVEIRA
Entre autômatos e fantasmas: inteligência artificial e crise do trabalho criativo	73	GUILHERME FOSCOLO; LUCIANA NACIF
Repensar o esquecimento: fragmento e ruína em arte contemporânea	98	ALICE MARA SERRA
A revista <i>Era Nova</i> na Paraíba: notas de um modernismo de Estado	121	ALÔMIA ABRANTES; LUIZ MÁRIO DANTAS BURITY
O gesto arquivístico indecível: as cápsulas do tempo de Andy Warhol como poética da ocultação	157	ÍCARO MORENO RAMOS
A fotografia de paisagem e o mundo despedaçado: notas sobre os vínculos entre a fotografia e o extrativismo mineral	170	ANDRÉ LEITE COELHO

ESCRITOS DE ARTISTA

Correio em tempo de imeio: artesanias poeticonceituais na pesquisa acadêmica	197	MARUZIA DULTRA
--	-----	----------------

ENSAIO VISUAL

Vermelha: audácia, energia, confiança	223	RAFAEL DA ESCÓSSIA; YANA TAMAYO
---------------------------------------	-----	------------------------------------

A janela e a grade na pintura de Luiz Zerbini e Ana Calzavara

The Window and the Grid in Luiz Zerbini and Ana Calzavara's Painting

La ventana y la retícula en la pintura de Luiz Zerbini y Ana Calzavara

Wagner Jonasson da Costa Lima

Universidade Estadual do Paraná

E-mail: wagnerjonasson@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6983-8651>

RESUMO

O artigo aborda a pintura dos brasileiros Luiz Zerbini e Ana Calzavara, sobretudo trabalhos que exibem o motivo da “vista através de uma janela aberta”, com o intuito de discutir o efeito peculiar de ambiguidade espacial – a alternância entre espaço profundo, raso e decorativo – visível nessa produção. Sugere, tendo em vista o pluralismo estilístico da arte contemporânea, que os artistas alcançaram tal efeito ao considerar a vista através de uma janela aberta como motivo que favorece a reunião de diferentes protótipos pictóricos, o da janela albertiana e o da grade modernista. Como via de investigação da questão levantada, o texto adota a análise da “*poiética*/poética” de Zerbini e Calzavara.

Palavras-chave: *Luiz Zerbini; Ana Calzavara; janela albertiana; grade modernista; pintura contemporânea.*

ABSTRACT

The paper addresses the painting of Brazilians Luiz Zerbini and Ana Calzavara, especially works that display the motif of “view through an open window”, with the aim of discussing the peculiar effect of spatial ambiguity – the alternation between deep, shallow and decorative space – visible in this production. It suggests, in view of the stylistic pluralism of contemporary art, that artists achieved such an effect by considering the view through an open window as a motif that favors the meeting of different pictorial prototypes, that of the Albertian window and that of the modernist grid. As a way of investigating the

question raised, the text adopts the analysis of the “*poietics/poetics*” of Zerbini and Calzavara.

Keywords: *Luiz Zerbini; Ana Calzavara; albertian window; modernist grid; contemporary painting.*

RESUMEN

El artículo se acerca a la pintura de los brasileños Luiz Zerbini y Ana Calzavara, especialmente obras que muestran el motivo de la “vista a través de una ventana abierta”, para discutir el efecto peculiar de la ambigüedad espacial – la alternancia entre espacio profundo, superficial y decorativo – visible en esta producción. Sugiere, en vista del pluralismo estilístico del arte contemporáneo, que los artistas lograron tal efecto al considerar la vista a través de una ventana abierta como un motivo que favorece el encuentro de diferentes prototipos pictóricos, el de la ventana albertiana y el de la retícula modernista. Como forma de indagar la cuestión planteada, el texto adopta el análisis de la “*poiética/poética*” de Zerbini y Calzavara.

Palabras clave: *Luiz Zerbini; Ana Calzavara; ventana albertiana; retícula modernista; pintura contemporánea.*

Data de submissão: 09/05/2023

Data de aprovação: 17/05/2024

Introdução

Com frequência, podemos considerar certos assuntos e temas encontrados na pintura como materiais pré-moldados e disponíveis para uso dos artistas no âmbito de uma tradição cultural e artística. Ou seja, é possível percebê-los como referências compartilhadas. Assim, determinado assunto pode ser, em momentos e contextos particulares, retomado e alterado pelos pintores, recebendo configuração e sentido distintos. Como assinalou E. H. Gombrich (1999, p. 67), na conferência “Expressão e comunicação”, “as tradições do assunto costumam estabelecer o classificador dominante mesmo onde elas foram modificadas a ponto de não mais as reconhecemos”. Ao investigar assuntos e temas sob essa perspectiva, compreendemos como os artistas transformam esses

materiais pré-moldados em experiências significativas para os observadores, e, sobretudo, como tais materiais, aliados aos materiais físicos – os meios de que dispõem os pintores –, participam desse processo de transformação.

Em meio à diversidade de assuntos e temas à disposição dos artistas, notamos o motivo da “vista através de uma janela aberta”. Presente na pintura romântica alemã do século XIX, o motivo reunia, em uma mesma composição, um cômodo e uma paisagem, o mundo interior e o mundo exterior, ambos elaborados com recursos ilusionistas de representação, e dotados de qualidades simbólicas (Rewald, 2011). No final do século XIX e início do seguinte, a vista através de uma janela aberta, que atraiu continuamente os pintores, dada a sua potencialidade “metalinguística” ou “reflexiva”, sofreu transformações formais, notadamente nos quadros de artistas modernos cuja produção participou da crítica ao ilusionismo pictórico. Adiante, o motivo foi recuperado em outro contexto artístico, o da arte contemporânea, caracterizado, em parte, pela apropriação e justaposição de imagens já compiladas da história da arte e, conseqüentemente, pelo pluralismo estilístico.

Dentre os pintores contemporâneos que lidaram com o motivo, encontramos dois brasileiros, Luiz Zerbini (1959-) e Ana Calzavara (1971-). Zerbini desenvolveu, ao longo das décadas de 1980 e 1990, pinturas de repertório plural, dentro das quais se reúnem espaços domésticos e urbanos, assim como gêneros tradicionais, como o retrato e a natureza-morta. Nos anos 2000, transitou entre pintura, escultura e instalação, retornando, adiante, para uma produção pictórica figurativa e abstrata, assinalada por uma crescente densidade imagética e cromática. Calzavara, por sua vez, dedicou-se, na primeira metade da década de 1990, ao desenho e à gravura, para, em seguida, adotar também a pintura e a fotografia como meios expressivos. A partir de 2000, deu início à elaboração de trabalhos que investigam, por meio da captura de cenas cotidianas, como interiores e paisagens, o diálogo entre gravura, pintura e fotografia.

Ao observar as trajetórias de Zerbini e Calzavara, identificamos, em diferentes pinturas, o motivo da vista através de uma janela aberta; pinturas essas que, aparentemente, exibem um particular efeito de ambigüidade espacial, isto é, de oscilação entre espaço profundo, espaço raso e espaço decorativo. Aliás, verificamos a convivência, muitas vezes inquietante, entre transparência e opacidade pictóricas. Mas por meio de quais expedientes os artistas obtiveram esse efeito? Tendo em vista o pluralismo estilístico da arte contemporânea, sugerimos, de início, que Zerbini e Calzavara obti-

veram o efeito de ambiguidade espacial ao tratar a vista através de uma janela aberta como motivo que proporciona a justaposição de diferentes protótipos pictóricos, o da janela albertiana e o da grade modernista, ou seja, os protótipos da transparência e da opacidade na pintura. Essa justaposição promoveu a flutuação entre profundidades distintas, conduzindo também à ambiguidade de sentido, visto que o observador, nesse caso, pode experimentar diferentes interpretações.

Para discutir a questão levantada, adotamos como abordagem a análise da *poiética*/poética de Luiz Zerbini e Ana Calzavara. A *poiética* abrange a investigação das “motivações – declaradas ou subjacentes – do artista, de seus processos de trabalho e da instauração da obra enquanto forma, concreta ou virtual, permanente ou efêmera”, enquanto a poética abrange a investigação da “obra na sua fisicalidade própria, com suas formas, materiais, técnicas, suportes, ou seja, todos os elementos utilizados na sua constituição pelo artista” (Cattani, 2007, p. 13). A isso acrescentamos o entendimento da atividade artística como “prática cultural” (Carroll, 2003), isto é, como um corpo complexo de atividades, que, embora composto de costumes e precedentes, ampara e promove a mudança por meio do uso criativo da tradição. Sendo assim, vista como conversa entre o artista e os seus antecessores, a atividade artística possui pelo menos uma característica necessária, a historicidade.

A janela e a grade: o espaço profundo, o espaço raso e o espaço decorativo

Em primeiro lugar, é importante mencionar que, antes de figurar como motivo para a pintura, a vista através de uma janela aberta figurou como metáfora para a teoria. Em *Da pintura* (1435), primeiro tratado sobre a pintura, Leon Battista Alberti (1404-1472) escreveu que a superfície em que o pintor desenha e pinta deveria ser vista como a intersecção da pirâmide visual, cujo vértice é o olho e a base aquilo que é visto. Assim, o quadro seria como “uma janela aberta” através da qual o observador poderia “mirar o que aí será pintado” (Alberti, 2014, p. 88). Para alcançar esse efeito, o artista necessitaria conhecer as regras da perspectiva linear, recurso que consiste em projetar um espaço tridimensional sobre uma superfície bidimensional. Posteriormente, Leonardo da Vinci (1452-1519) substanciou a comparação entre janela e pintura, sugerindo que “a perspectiva nada

mais é do que a visão de um determinado lugar por detrás de um vidro plano e bem transparente” (Da Vinci, 2014, p. 122). Dessa maneira, valendo-se da metáfora da “pintura como janela”, Alberti e da Vinci conceberam, em seus escritos, a base teórica do ilusionismo pictórico.

Além da perspectiva linear, os pintores renascentistas, e muitos que vieram depois, utilizaram várias pistas visuais, ditas “monoculares” (Solso, 1994), para sugerir profundidade em seus quadros, como o tamanho, a interposição, a sombra, a elevação, o gradiente de textura e a perspectiva aérea. Em pintura, o tamanho tem relação com a representação de objetos maiores quando próximos e menores quando distantes. Já a interposição ocorre quando objetos em primeiro plano cobrem parcialmente aqueles em segundo. Outra importante pista monocular de profundidade é a sombra, própria e projetada, que indica relevo. A elevação, por sua vez, dá-se quando objetos próximos aparecem na parte inferior da pintura e os distantes na superior. Os artistas ainda se serviram do gradiente de textura, diminuição regular dos grãos das superfícies dos objetos conforme se afastam, e da perspectiva aérea, suavização de contornos, detalhes e cores desses objetos. Classificadas recentemente pelos psicólogos, principalmente por aqueles que se dedicaram ao estudo da percepção visual, como James J. Gibson (1904-1979), essas pistas, compete ressaltar, foram aplicadas pelos pintores durante séculos.

Nesse ínterim, a vista através de uma janela aberta, depois de metáfora para a teoria, converteu-se, no século XIX, em motivo para a pintura, adquirindo, naquele momento, conotações simbólicas (Rewald, 2011). Entre 1805 e 1806, Caspar David Friedrich (1774-1840), artista representativo do romantismo alemão, realizou duas aguadas, em grafite e sépia sobre papel, a partir da observação das janelas abertas de seu ateliê (Fig. 1). Nesses trabalhos, elaborados com várias diluições e suaves gradações de marrom escuro, as janelas, sem cortinas ou venezianas, e que exibem a vista do rio Elba, estão cercadas por paredes quase vazias. Divisamos, particularmente, a atmosfera de quietude resultante da relação sutil entre os escuros do cômodo e os claros da paisagem. Exibida em 1806, uma das aguadas, *Vista do ateliê do artista, janela à direita*, foi aplaudida por críticos de arte, em virtude de seu naturalismo, e imitada por seguidores, dentre eles Johan Christian Dahl (1788-1857) e Carl Gustav Carus (1789-1869). À época, o motivo, juxtapondo o próximo e o distante, foi reconhecido pelos românticos como símbolo do desejo insatisfeito.



Figura 1. Caspar David Friedrich, *Vista do ateliê do artista, janela à direita*, c. 1805-1806, grafite e sépia sobre papel, 31.2 x 23.7 cm, Belvedere, Viena. Fonte: Österreichische Galerie Belvedere.

Disponível em: <https://sammlung.belvedere.at/objects/871/blick-aus-dem-atelier-des-kunstlers-rechtes-fenster>. Acesso em: 22 maio 2024.

Dado o seu caráter de “quadro dentro do quadro” ou de “representação dentro da representação”, a vista através de uma janela aberta exerceu atração duradoura nos artistas e, no início do século XX, sofreu alterações formais – como a mudança do espaço profundo para o decorativo –, perceptíveis em trabalhos como *A janela azul* (Fig. 2) de Henri Matisse (1869-1954). Pintada em 1913, a tela exhibe uma natureza-morta de objetos domésticos sobre um móvel, talvez uma mesa, diante de uma janela. Limitada pela moldura retangular dessa janela, a vista de um jardim, com árvores e arbustos esquemáticos. Entre a vegetação, encontramos o que aparenta ser o telhado de uma construção, sobre o qual paira uma nuvem elíptica. Áreas amplas da pintura, em torno dos objetos – que não apresentam indicações de luz e sombra, e sim contornos pretos –, foram preenchidas por diferentes tons de azul, mais ou menos saturados. Essa cor, presente em toda a tela, no primeiro plano e no plano de fundo, nivela o espaço pictórico. Logo, em *A janela azul*, o cômodo e a paisagem, o interior e o exterior, o próximo e o distante se misturam.

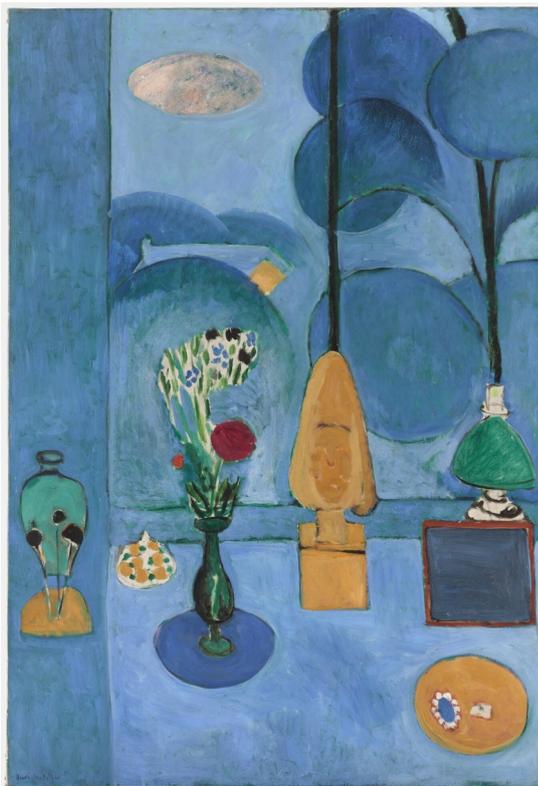


Figura 2. Henri Matisse, *A janela azul*, 1913, óleo sobre tela, 130.8 x 90.5 cm, Museum of Modern Art, New York. Fonte: The Museum of Modern Art. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/79350>. Acesso em: 22 maio 2024.

A pintura de Matisse também é fortemente organizada a partir da relação entre verticais e horizontais, ambas paralelas aos limites do suporte, tal qual uma grade, a chamada “grade modernista” (Krauss, 1979). A grade, isto é, a estrutura composta de linhas horizontais e verticais, paralelas e equidistantes, que constituem uma quadrícula, desde há muito está presente na pintura. No Renascimento, por exemplo, encontra-se nos tratados de perspectiva e nos estudos de Paolo Uccello (1397-1475) e Albrecht Dürer (1471-1528), nos quais o entrelaçado perspectivo se inscreve sobre o mundo representado como se fosse a armadura que o organiza. Todavia, se a perspectiva mapeia o espaço de um cômodo, de uma paisagem ou de um grupo de figuras na superfície da pintura, a grade, por sua vez, mapeia a superfície da pintura em si. De coordenadas regulares, a estrutura auxiliou na eliminação da pluralidade de dimensões do real, assegurando, com isso, o caráter materialista, “antimimético”, das realizações modernistas.

Outro pintor que abordou o motivo da vista através de uma janela, já na década de 1970, foi David Hockney (1937-), que colaborou, no início da década de 1960, na constituição da arte pop britânica, vertente que procurou abrandar as fronteiras entre arte erudita e arte popular. Em 1974, munido de um vocabulário pictórico de qualidades fotográficas e naturalistas (Fabris, 2009), porém distante do fotorrealismo, Hockney realizou, enquanto residia em Paris, o quadro *Contre-jour ao estilo francês* (Fig. 3). Nele, enxergamos, no primeiro plano, uma parede decorada em estilo pontilhista que emoldura uma janela do Museu do Louvre, fotografada várias vezes pelo artista. Essa janela, por sua parte, emoldura a vista de um jardim clássico, de linhas perspectivadas. Dentro dessas deliberadas citações à arte francesa, moderna e pré-moderna, algumas áreas possuem profundidade, como aquela na qual a luz incide sobre o piso de tacos provocando sombras projetadas, enquanto outras são planas, como a da cortina corta-luz que pende da janela. Dessa maneira, Hockney aparenta promover a condensação de dois modelos históricos de pintura, a janela albertiana e a grade modernista.

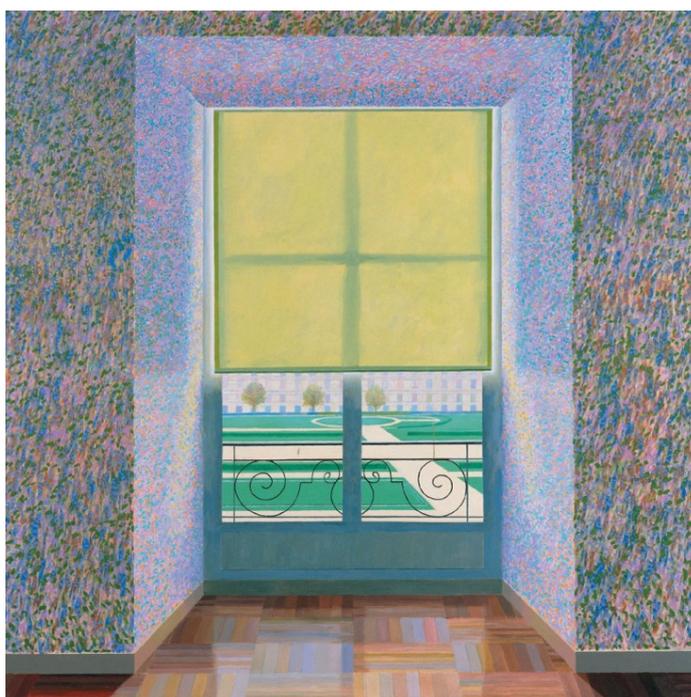


Figura 3. David Hockney, *Contre-jour ao estilo francês*, 1974, óleo sobre tela, 182.88 x 182.88 cm, Ludwig Múzeum, Budapeste. Fonte: Ludwig Múzeum. Disponível em: <https://www.ludwigmuseum.hu/en/work/contre-jour-french-style-against-day-dans-le-style-francais>. Acesso em: 22 maio 2024.

O motivo da vista através de uma janela aberta, no caso de Hockney, foi retomado e reelaborado em função de um novo contexto artístico, o da arte contemporânea e o seu viés “apropriacionista”. O termo “contemporâneo”, conforme Arthur Danto (2006), não é um termo temporal, significando tudo o que acontece no presente momento, mas indica uma mudança significativa em relação ao “moderno”. Para Danto, a arte moderna era excessivamente preocupada com a definição da pintura em sua pureza, enquanto a arte contemporânea, em comparação, pode ser pensada como impura, visto que na constituição de muitos trabalhos artísticos ocorre a reunião de diferentes meios, como pintura e vídeo, e também, vale frisar, de diferentes imagens. Na década de 1970, observamos o surgimento da prática artística da apropriação de imagens, que envolve o livre uso de iconografias e estilos já repertoriados pela história da arte. Por conseguinte, como quaisquer imagens podiam ser tomadas e aproximadas, várias produções no âmbito da pintura começaram a apresentar uma acentuada heterogeneidade estilística.

A simultaneidade, a sincronicidade e o detalhe

Os trabalhos artísticos iniciais de Luiz Zerbini se mostraram em um instante particular da arte contemporânea, o de reabilitação da prática pictórica. Ao longo da década de 1970, distinguimos a ênfase no programa de desmaterialização da arte, a inflação de produções artísticas minimalistas e conceitualistas e, por conseguinte, uma reação contrária, a saber, a valorização e a ascensão de artistas que escolheram a pintura e as suas técnicas tradicionais, como a técnica do óleo sobre tela, como principal meio de atuação no circuito das artes visuais. Primeiro, a nova voga pictórica se manifestou em países como Alemanha, Itália e Estados Unidos, destacando pintores como Markus Lüpertz (1941-), Sandro Chia (1946-) e Julian Schnabel (1951-). Tais artistas não constituíram um movimento, pelo contrário, mas compartilharam, entre outras coisas, a elaboração de telas na sua maioria representativas, no interior das quais figuração e não figuração poderiam conviver, construídas com cores e pinceladas vigorosas, derivadas dos expressionismos da primeira metade do século XX.

Esse restabelecimento do exercício da pintura, em concorrência com as estratégias de desmaterialização da arte, ganhou ampla visibilidade por meio de um número importante de exposições internacionais, exposições essas que, ao longo das décadas de 1980 e 1990, tornaram-se instrumentos

capazes de indicar novas orientações artísticas (Guasch, 2000). Por exemplo, na 39ª Bienal de Veneza, realizada em 1980, os críticos e historiadores da arte Harald Szeemann (1933-2005) e Achille Bonito Oliva (1939-) foram responsáveis pela organização da mostra “Aperto 80”, localizada no palácio Magazzini del Sale, no bairro Dorsoduro. A iniciativa foi apresentada como uma seção especial para artistas emergentes e reuniu pintores italianos, alemães, ingleses e norte-americanos, como Michael Buthe (1944-1994), Susan Rothenberg (1945-2020), Roger Ackling (1947-2014) e Mimmo Paladino (1948-). A partir desse elenco, Szeemann e Oliva buscavam mapear a produção pictórica mais recente e, ao mesmo tempo, asseverar a representatividade do meio naquele momento.

A exposição, para Achille Bonito Oliva, apresentou-se ainda como oportunidade para a divulgação de seu projeto crítico e teórico, o da “transvanguarda”. No entendimento de Oliva (2017), a tendência “transvanguardista” se distinguia por adotar uma “posição nômade”, sem consideração com qualquer compromisso definitivo, permitindo assim, para a arte, um movimento em todas as direções, incluindo as do passado. O pintor italiano Francesco Clemente (1952-), por exemplo, trabalharia por meio “da repetição e do deslocamento”, partindo de uma imagem pré-existente e alterando essa imagem durante a execução da pintura, num processo de consequências imprevisíveis. A partir dessas caracterizações da transvanguarda e de seus representantes, o crítico buscou desabilitar a concepção de “vanguarda”, afirmando, em textos como “La trans-avanguardia italiana”, publicado na revista *Flash Art* em 1979, que não havia mais um desenvolvimento linear, progressivo e retilíneo, “darwinista”, da história da arte. Considerando tal orientação, seria possível situar a intervenção crítica e teórica de Oliva, embora o assunto não tenha sido abordado explicitamente em seus textos, no interior dos debates acerca do “pós-modernismo”, noção generalizada no decorrer das décadas de 1970 e 1980.

Também no Brasil, verificamos eventos embalados pela revalorização da pintura, depois de um período marcado pelas vertentes experimentalistas e conceitualistas. Em 1984, por exemplo, a exposição “Como vai você, Geração 80?”, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), no Rio de Janeiro, reuniu 126 artistas brasileiros que, na visão dos organizadores, Marcus de Lontra Costa (1954-), Paulo Roberto Leal (1946-1991) e Sandra Magger (1956-), desejavam produzir “sem os pavores conceituais” (Leal; Magger; Costa, 1984). Nesse ajuntamento de artistas e trabalhos se encontrava, de acordo com o crítico de arte Wilson Coutinho (1984, p. 6), “o neo-expressionismo, o

pattern de retorcidas formas coloridas, o rabisco rápido, a pintura agressiva, o mal pintado, o graffiti, a recaptura da história da arte, a gestualidade agressiva". O evento, a despeito da presença de trabalhos que não se configuravam por meio de recursos exclusivamente pictóricos, tornou-se emblemático da celebração da pintura no país.

Luiz Zerbini iniciou a sua atividade artística em meio a essa grande movimentação em torno da pintura ocorrida na primeira metade da década de 1980 (Monnerat; Zerbini; Mello, 2010). Em 1978, ingressou no curso de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo. Na ocasião, frequentou as aulas de Nelson Leirner (1932-2020), Julio Plaza (1938-2003) e Regina Silveira (1939-), artistas que compunham o corpo docente da instituição. Dois anos depois, exibiu desenhos e aquarelas, ao lado do colega Leonilson (1957-1993), na Galeria do Teatro Lira Paulistana, em São Paulo. Após abandonar o curso da FAAP, em 1982, residiu cerca de três meses na cidade de Madri, Espanha, viajando, nesse intervalo, por diferentes países europeus. Em 1983, mudou-se para o Rio de Janeiro, trabalhando como cenógrafo em peças teatrais como *Olhos ardentes*, dirigida por Hamilton Vaz Pereira (1951-). Na capital carioca, a sua produção em pintura despertou atenção e integrou, em 1984, a conhecida exposição ocorrida no Parque Lage. No ano seguinte, montou seu ateliê em um espaço cedido por Thomas Cohn (1935-2018), galerista que revelou artistas da chamada "Geração 80". No mesmo ano, além de participar de mostras coletivas, realizou, na galeria Subdistrito Comercial de Arte, a sua primeira exposição individual em São Paulo.

Já em trabalhos iniciais, Zerbini direcionou seus esforços para a representação, por meio dos expedientes da pintura, do seu espanto diante da multiplicidade do real, incluindo aí, reiteradamente, o motivo da vista através de uma janela aberta. Ainda muito jovem, ao percorrer o centro da cidade de São Paulo, experimentava a sensação de abarcar "o mundo inteiro num instante" (Zerbini, 2010, p. 87), admirando, enquanto caminhava pelas ruas, as alterações do espaço e da luz. Sob a orientação do primeiro professor de pintura, José Antônio Van Acker (1931-2000), buscou transpor para o meio pictórico tal vivência, acreditando que deveria despertar no observador "aquilo que eu sentia quando estava andando na rua". Com esse fim, adotou como procedimento "a simultaneidade, a sincronicidade e o detalhe". Apesar de sofrer uma crise criativa ao ingressar no curso de Artes Plásticas, uma vez que "o que eu fazia não tinha valor nenhum, não existia nenhum pintor

figurativo, ainda mais que pintasse a óleo temas quase surrealistas”, prosseguiu com o seu propósito, encontrando, no transcorrer da década de 1980, uma atmosfera crítica e artística que contribuiu para o desdobramento da sua produção.

Um exemplo é a pintura *Os embaixadores do Oriente no Brasil* (Fig. 4), que participou de exposição coletiva organizada em 1989 pelo jornalista e colecionador de arte João Pedrosa no Museu de Arte de São Paulo (MASP). A tela, de grandes dimensões, 200 centímetros de altura e 285 centímetros de comprimento, exibe três figuras – quem sabe os embaixadores mencionados no título – reunidas em uma sala ou escritório de um prédio comercial. No primeiro plano da imagem pictórica, visualizamos alguns objetos, um globo terrestre, um porta-canetas e uma luminária, dispostos sobre uma mesa de vidro, cuja superfície reflete o ambiente interno e externo da sala. Atrás da mesa de vidro, duas figuras, cada qual com traços e vestimentas peculiares, estão sentadas e dispostas quase simetricamente, como manequins. Entre elas, encontramos outra, mais distante e vestindo uma casaca vermelha escura. Essa figura, que está de costas, observa, através de uma grande janela, uma paisagem composta de palmeiras, de prédios modernos e ecléticos, de morros e, por fim, de um céu com nuvens.



Figura 4. Luiz Zerbini, *Os embaixadores do Oriente no Brasil*, 1989, acrílica sobre tela, 200 x 285 cm, coleção particular. Fonte: FARIAS, 2010, p. 38.

A cena, de modo geral, é espacialmente coerente, visto que Zerbini empregou várias pistas monoculares de profundidade, como a interposição e a elevação, com destaque para o tamanho, evidenciado no primeiro plano exagerado em relação aos subsequentes. Porém, certos detalhes, sobretudo o caixilho que sustenta os vidros da grande janela, perturbam essa coerência. Quando atentamos para esse caixilho, conseguimos reparar que foi elaborado sem modelado ou transição gradual entre o claro e o escuro; logo, não possui efeito de relevo. Ou seja, é composto de faixas pretas e planas, como uma grade. As faixas verticais dessa grade, apesar de interrompidas pela mesa de vidro, prolongam-se por meio do reflexo na superfície dessa mesa. Prolongadas, subdividem o plano do quadro, da moldura superior à inferior. Com isso, figuras e objetos, construídos com alguma volumetria, surgem como se estivessem “incrustados” nessa estrutura. A percepção é de alternância de espaços, profundo e raso, e o observador pode experimentar, desse jeito, a naturalidade e a artificialidade da situação representada.

Podemos observar tal alternância, mais desenvolvida, em trabalhos posteriores do artista, como *Paisagem digital* (Fig. 5), realizado em 2002. O quadro, também de grandes dimensões e formato horizontal, apresenta, distribuídos em seu interior, aparelhos eletrônicos, caixilhos de janelas e uma paisagem natural. Os aparelhos, dos mais diversos, como amplificadores de som e tocadores de CD, todos representados em detalhes, ocupam a lateral esquerda e inferior da tela. Ao lado e acima dos eletrônicos, que se encontram empilhados, distinguimos vários caixilhos, brancos e planos, de janelas esquemáticas, com aberturas em cinza. Abaixo dos caixilhos, uma paisagem, também esquemática, na qual avistamos um trecho do mar, um horizonte montanhoso e uma calçada ornamentada. Sobre esse panorama, linhas finas e laranjas, verticais e horizontais, desenharam uma quadrícula, dentro da qual se encaixam os caixilhos de janelas e um gráfico em linhas. Por fim, quadrados e retângulos, figuras geométricas bidimensionais, ocupam os espaços restantes.



Figura 5. Luiz Zerbini, *Paisagem digital*, 2002, acrílica sobre tela, 145 x 245 cm, coleção particular.
Fonte: FARIAS, 2010, p. 49.

Se no quadro *Os embaixadores do Oriente no Brasil* constatamos o predomínio de pistas monoculares que sinalizam um espaço profundo, apesar da perturbação causada pelo caixilho-grade da grande janela, em *Paisagem digital* percebemos, sobretudo, a flutuação entre os espaços profundo, raso e decorativo. Ao nos depararmos com a pintura de 2002, o nosso olhar salta de uma configuração para outra, na tentativa de estabelecer uma imagem coerente, porém, não somos bem-sucedidos nessa tarefa, visto que as diferentes pistas fornecidas pelo quadro entram em conflito, refutando as nossas conjecturas. Em uma mesma área, algumas figuras foram elaboradas com cores saturadas, outras com cores dessaturadas, algumas com contornos tênues, outras com contornos duros, algumas detalhadamente, outras esquematicamente, tornando difícil determinar diferenças entre o próximo e o distante, entre o interior e o exterior. Logo, como adverte o título da pintura, *Paisagem digital*, a superfície do quadro de Zerbini se assemelha à superfície da tela de computador. Nessa última, uma única imagem pode ser recortada por janelas, que, por sua parte, exibem outras imagens, além de inúmeros elementos gráficos. Aqui, como no trabalho do artista brasileiro, a janela e a grade se embaraçam.

Ambiguidades entre ilusão e realidade

Além de perceptíveis no trabalho de Zerbini, a janela e a grade integram o repertório pictórico de Ana Calzavara, cuja formação artística ocorreu na década de 1990, período de incremento da produção artística brasileira. Tal produção, conforme Agnaldo Farias (1994), fortaleceu-se ao longo da década de 1980, atingindo, no início da seguinte, tanto quantidade quanto qualidade notáveis. Para o crítico de arte, o vigor dos trabalhos desenvolvidos, marcados pela heterogeneidade, decorreu da interlocução estabelecida, a despeito das dificuldades, com artistas internacionais e, notadamente, com artistas nacionais de gerações anteriores, dos anos 1950, 1960 e 1970, como Oswaldo Goeldi (1895-1961), Alfredo Volpi (1896-1988), Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), Franz Weissmann (1911-2005), Amilcar de Castro (1920-2002), Lygia Clark (1920-1988), Willys de Castro (1926-1988), Sérgio Camargo (1930-1990), Wesley Duke Lee (1931-2010), Hélio Oiticica (1937-1980), Artur Barrio (1945-) e Cildo Meireles (1948-). A produção desses artistas, malgrado a descontinuidade que diferencia a tradição artística brasileira, gerou marcas e trilhas significativas que passaram a ser percorridas pelos mais jovens.

Em 1990, Calzavara ingressou no Curso de Bacharelado em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Naquele momento, apesar da atração pela pintura, dedicou-se à prática do desenho e da gravura. Depois de concluída a graduação, em 1994, frequentou diferentes ateliês na cidade de São Paulo, de gravura, pintura e fotografia. No ano seguinte, estabeleceu-se na capital paulista, fato esse que, no dizer da artista, “teve um impacto grande em meu olhar mais habituado, até então, à experiência de horizontes longínquos” (Calzavara, 2012, p. 28). Entre 1996 e 1998, cursou a Byam Shaw School of Art, em Londres, como bolsista do Programa de Aperfeiçoamento em Artes no Exterior (ApArtes/CAPES). Durante essa temporada londrina, conviveu com trabalhos de Rembrandt van Rijn (1606-1669), William Turner (1775-1851), Paul Cézanne (1839-1906), Vincent van Gogh (1853-1890) e Georges Seurat (1859-1891). Também visitou exposições de Utagawa Hiroshige (1797-1858), Pierre Bonnard (1867-1947), Piet Mondrian (1872-1944), Giorgio Morandi (1890-1964) e Alberto Giacometti (1901-1966).

Desde o início, antes mesmo do envolvimento com a pintura, Calzavara se interessou por janelas, como as da casa dos pais, mais tarde representadas em pinturas e gravuras elaboradas na graduação; entretanto, tal interesse, segundo a artista, tornou-se mais consciente durante a sua estada

no exterior, momento em que começou a fotografar com frequência. Um dia, depois de fotografar várias fachadas, atentou para uma imagem em especial dentre aquelas capturadas, “a de uma janela cuja superfície de vidro havia sido recoberta por tinta, a fim de impedir a visão para o seu interior” (Calzavara, 2006, p. 45). Nessa imagem, a janela “mais parecia uma pintura: o vidro vedado ganhou materialidade e um caráter de superfície pictórica, enquanto as barras de metal pareciam linhas desenhadas”. Motivada por esse “jogo visual”, entre representação e objeto, iniciou um conjunto de trabalhos pictóricos, nos quais buscou investigar as “ambiguidades entre ilusão e realidade” (Calzavara, 2006, p. 46), partindo sempre da utilização das cores primárias e da fita crepe como materiais de construção.

Num grupo de quatro pinturas (Fig. 6), concluídas entre 1998 e 2000, ocasião em que a artista já retornara ao Brasil, vemos a representação de quatro janelas, iguais em formato, tamanho e posição em relação à moldura, porém desiguais quando examinadas com cuidado. De um quadro para o outro, como numa sequência, enquanto as cores variam – entre saturadas e dessaturadas, claras e escuras, frias e quentes –, a janela se abre, exibindo um exterior ou um interior, uma paisagem ou um cômodo. Na primeira pintura, a janela está totalmente fechada; nas seguintes, exibe uma fresta, pintada com um azul escuro opaco, que aumenta gradativamente de largura; na última, está meio aberta. No que diz respeito ao tratamento, todos os quadros foram elaborados com pinceladas visíveis e camadas sobrepostas de tinta, conferindo-lhes textura vibrante. Essa fatura, isto é, essa textura de superfície, recorda a de certos pintores vistos por Calzavara quando vivia em Londres, como Morandi e Giacometti, bem como a do brasileiro Paulo Pasta (1959-), cujo ateliê de pintura a artista frequentou.



Figura 6. Ana Calzavara, *sem título*, 1998-2000, óleo sobre madeira, 66.5 x 54 cm [cada], coleção particular.
Fonte: CALZAVARA, 2006, p. 47.

Encaradas como uma série, isto é, como grupo de trabalhos organizados segundo determinado assunto, as telas despertam uma impressão de dubiedade, na qual se intercalam o exterior e o interior, bem como o profundo, o raso e o decorativo. Quando acompanhamos a abertura gradual da janela, que se configura como uma narrativa, ainda que sutil, atribuímos espaço fictício às pinturas, apesar de não conseguirmos resolver se olhamos de fora para dentro ou de dentro para fora. Porém, a partir do momento em que examinamos cada tela, apartada do conjunto, constatamos a ausência de pistas visuais que lograriam insinuar profundidade, como perspectiva, tamanho, interposição, sombra, elevação e gradiente de textura. Com o reforço das pinceladas palpáveis e das cores não naturalistas, a janela se converte em quadrícula, ou não se distingue dela, garantindo a bidimensionalidade do plano do quadro. Desse modo, participamos do jogo, entre “ilusão e realidade”, proposto por Calzavara.

Posteriormente, em trabalhos executados em 2009, a artista, insatisfeita com o rumo de sua pintura, que manifestava “uma qualidade metafísica”, acercou-se mais decididamente da figuração, atendendo à aspiração de tatear e retratar as “coisas que estão no mundo”, como na pintura holan-

desa (Calzavara, 2012, p. 36-39). Esses trabalhos, agrupados sob o título de *Através*, posto que se referem, nas palavras de Calzavara (2012, p. 39), a “situações sempre relacionadas a esse modo de percepção – olhar através de algo, de uma superfície (camada) que poderia se traduzir em cortina, em vidro, em névoa ou nas molduras de uma janela”, decorreram de imagens preexistentes, como fotografias de artistas, amigos ou próprias. Uma das pinturas do conjunto (Fig. 7) exhibe, no primeiro plano, uma janela de correr, com caixilho escuro, através da qual divisamos, no plano de fundo, uma paisagem natural, constituída de um horizonte marítimo que, cruzando todo o plano do quadro, encontra o declive suave de um monte. Quanto à feitura do trabalho, prevalecem pinceladas esbatidas, que atenuam os contrastes, e cores frias, como azul e verde, tanto saturadas quanto dessaturadas.



Figura 7. Ana Calzavara, *sem título*, 2009, óleo sobre tela, 25 x 50 cm, coleção particular.
Fonte: CALZAVARA, 2012, p. 80.

O quadro, mesmo mostrando consideráveis diferenças em relação aos anteriores, na medida em que se avizinha de um tratamento ilusionista do motivo, prossegue a investigação da artista a respeito das “ambiguidades entre ilusão e realidade”. De saída, constatamos que a pintura mais recente, ao contrário da série elaborada entre 1998 e 2000, fornece numerosos estímulos visuais capazes de criar a ilusão de espaço profundo, como a representação de objetos menores quando longes ou a suavização de contornos, detalhes e cores desses objetos. Contudo, a moldura da janela, pintada sem modelado convincente, coincide com a moldura do quadro, transfigurando, então, o caixilho em grade. Desse jeito, faixas verticais, de distintas espessuras, segmentam e estru-

turam a pintura em partes desiguais. E, outra vez, fazemos parte do jogo instaurado por Calzavara – de alternância entre o profundo, o raso e o decorativo – a partir da mobilização de dois modelos pictóricos, a janela albertiana e a grade modernista.

Considerações finais

Como referência compartilhada, ou ainda como lugar-comum, a vista através de uma janela aberta, do mesmo modo que variados assuntos ou temas da pintura, suportou contínua elaboração e mudança promovida pelos artistas. Recebeu a atenção de pintores como Friedrich, Matisse e Hockney, que, partindo de um motivo corrente, tratado por seus predecessores, começaram o processo de fazer, criticar e refazer, ajustando esse motivo a novas situações artísticas – que envolvem, não raro, o que se deve buscar e o que se deve evitar. Portanto, entendemos, ao acompanhar os reajustes de determinado assunto ou tema, que os artistas atuam sobre descobertas plásticas anteriores, repetindo, ampliando ou repudiando tais descobertas, embora o repúdio não ocorra completamente. Por isso, atravessando a janela albertiana e a grade modernista, o motivo da vista através de uma janela pode ser visto, mais uma vez, no âmbito pluralista da arte contemporânea.

Além de Hockney, pintores contemporâneos como Zerbini e Calzavara lidaram com a vista através de uma janela aberta, trabalhando sobre os traços e os significados que o motivo adquiriu ao longo do tempo, tanto pré-modernos quanto modernos. A pintura de Zerbini provém da conduta “pós-modernista”, voltada para a indiscriminada tomada e aproximação de imagens artísticas preexistentes, que diferenciou a década de 1980. Em suas telas, próximas das de Hockney, a janela albertiana e a grade modernista se embaralham, desorientando o observador, colocado entre o naturalismo e o artificialismo da imagem pictórica. Por sua vez, a pintura de Calzavara decorre da busca de filiação com a produção moderna – com destaque para Goeldi, Volpi e Guignard – que diferenciou a década de 1990 no Brasil. Em seus trabalhos, a janela fotográfica e a grade pictórica se conjugam, criando, a partir de discrepâncias e coincidências, um jogo de visualidades intercaladas.

Desse modo, as produções de Zerbini e Calzavara exibem a atração dos artistas contemporâneos por um espaço pictórico indeterminado, que não se estabiliza categoricamente. E para atingir tal efeito de irresolução, os pintores procuram engendrar imagens que vêm e vão, suscitando, em

nossos olhos e cérebros, diversas interpretações. Desde o modernismo, pelo menos, os artistas favoreceram a ambiguidade espacial, todavia, na arte contemporânea, empregam, para tanto, e frequentemente na mesma composição, um abrangente repertório representacional, derivado de múltiplas procedências, à primeira vista discordantes.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Tradução: Antonio da Silveira Mendonça. 4. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

CALZAVARA, Ana Lucia. **Frestas**. 2006. 125 p. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CALZAVARA, Ana Lucia. **Entremeios**. 2012. 78 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CARROLL, Noël. Art, History, and Narrative. In: CARROLL, Noël. **Beyond Aesthetics: Philosophical Essays**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003. p. 63-156.

CATTANI, Icleia Borsa. *Poiéticas e poéticas da mestiçagem*. In: CATTANI, Icleia Borsa (org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 11-16.

COUTINHO, Wilson. Festa e democracia na arte do Parque Lage. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 jul. 1984. Caderno B, p. 6.

DA VINCI, Leonardo. Tratado da pintura. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – vol. 13: o ateliê do pintor**. Coordenação de tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 119-129.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Tradução: Sergio Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

FABRIS, Annateresa. Diálogos entre imagens: fotografia e pintura na pop art britânica III. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 16, n. 27, p. 99-118, nov. 2009.

FARIAS, Agnaldo. Breve roteiro para um panorama complexo: a produção contemporânea (1980 a 1994). In: AGUILAR, Nelson (org.). **Bienal Brasil Século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 424-441.

FARIAS, Agnaldo. **Luiz Zerbini**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

GOMBRICH, Ernest Hans. Expressão e comunicação. In: GOMBRICH, Ernest Hans. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p. 56-69.

GUASCH, Anna Maria. Las exposiciones em tanto conciencia de uma época. In: GUASCH, Anna Maria (ed.). **Los manifiestos del arte posmoderno**. Textos de exposiciones, 1980-1995. Madrid: Ediciones Akal, 2000. p. 5-10.

KRAUSS, Rosalind E. Grids. **October**, v. 9, p. 50-64, Summer 1979.

LEAL, Paulo Roberto; MAGGER, Sandra; COSTA, Marcus de Lontra. A bela enfurecida. **Módulo**, Rio de Janeiro, edição especial "Como vai você, Geração 80?", jul./ago. 1984.

MONNERAT, Débora; ZERBINI; Luiz; MELLO; Luiza. Cronologia. *In*: FARIAS, Agnaldo. **Luiz Zerbini**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010. p. 151-172.

OLIVA, Achille Bonito. La Trans-Avanguardia Italiana. **Flash Art**, [S. l.], 27 mai. 2017. Disponível em: <https://flash-art.it/article/la-trans-avanguardia-italiana/>. Acesso em: 2 jan. 2023.

REWALD, Sabine. Reflections on the Open Window. *In*: REWALD, Sabine. **Rooms with a View: The Open Window in the 19th Century**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2011. p. 3-20.

SOLSO, Robert. **Cognition and the Visual Arts**. Cambridge, MA: MIT Press: Bradford, 1994.

ZERBINI, Luiz. Entrevista. Rio de Janeiro, 28 set. 2009. [Entrevista cedida a] Alexandre Gabriel, Anna Dantes, Charles Watson e Luiza Mello. *In*: FARIAS, Agnaldo. **Luiz Zerbini**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010. p. 83-131.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Amir Haddad e o Teatro Universitário Carioca (TUCA-Rio): processo de criação e memória em *ReAcordar*

Amir Haddad and the Teatro Universitário Carioca (TUCA-Rio): Process of Creation and Memory in ReAcordar

Amir Haddad y el Teatro Universitário Carioca (TUCA-Rio): proceso de creación y memoria en ReAcordar

Wagner Miranda Dias¹

Universidade do Algarve

E-mail: wagnerdemiranda@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8733-5895>

Cecilia Almeida Salles²

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

E-mail: cecilia.salles@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3826-0142>

RESUMO

O artigo destaca aspectos dos processos de criação do diretor de teatro Amir Haddad e do grupo Teatro Universitário Carioca (TUCA-Rio), circunscritos à realização do espetáculo *ReAcordar* (2018-2022). Para tal, considera a ligação de 50 anos do Grupo com o diretor, as memórias da ditadura vividas pelos seus integrantes e, também, observa o trajeto feito por Haddad e pelo Grupo ao se deslocarem do espaço presencial para o virtual, investigando a hipótese da memória ser documento de processo, arquivo e estratégia de construção artística coletiva. Destarte, utiliza-se da teoria crítica de processos de criação proposta por Cecilia Almeida Salles e autores como Edgar Morin, Vincent Colapietro, Janaína Fontes Leite, Christine Greiner e Jacques Derrida, entre outros.

Palavras-chave: *Teatro; processos de criação; memória; audiovisual; internet.*

DIAS, Wagner Miranda; SALLES, Cecilia Almeida. Amir Haddad e o Teatro Universitário Carioca (TUCA-Rio): processo de criação e memória em *ReAcordar*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.46299> >

ABSTRACT

The paper highlights aspects of the creative processes of theater director Amir Haddad and group Teatro Universitário Carioca (TUCA-Rio), limited to the realization of the show *ReAcordar* (2018-2022). To this end, it considers the fifty-year connection between the group and the director, the memories of the dictatorship experienced by its members, and observes the path taken by Haddad and the Group when moving from the face-to-face space to the virtual one, investigating the hypothesis of memory being a document of process, archive and strategy of collective artistic construction. Thus, it uses the critical theory of creation processes proposed by Cecilia Almeida Salles and authors such as Edgar Morin, Vincent Colapietro, Janaína Fontes Leite, Christine Greiner and Jacques Derrida, among others.

Keywords: *Theater; creation processes; memory; audio-visual; internet.*

RESUMEN

El artículo destaca aspectos de los procesos creativos del director de teatro Amir Haddad y del grupo Teatro Universitário Carioca (TUCA-Rio), limitados a la realización del espectáculo *ReAcordar* (2018-2022). Para ello, considera la vinculación de cincuenta años entre el grupo y el director, las memorias de la dictadura vivida por sus integrantes, y también observa el camino recorrido por Haddad y el grupo al transitar del espacio presencial al el virtual, indagando en la hipótesis de la memoria como documento de proceso, archivo y estrategia de construcción artística colectiva. Así, utiliza la teoría crítica de los procesos de creación propuesta por Cecilia Almeida Salles y autores como Edgar Morin, Vincent Colapietro, Janaína Fontes Leite, Christine Greiner y Jacques Derrida, entre otros.

Palabras clave: *Teatro; procesos de creación; memoria; audiovisual; internet.*

Data de submissão: 23/05/2023

Data de aprovação: 10/05/2024

Nos tempos sombrios
se cantará também?
Também se cantará
sobre os tempos sombrios
(Bertolt Brecht, 1982, p. 43)

Introdução

Este artigo foi desenvolvido no âmbito das pesquisas do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Bolsista CAPES)³.

O Grupo abarca pesquisas multidisciplinares de arquivos de criação em arte, incluindo grupos de artes cênicas e cinema. Inicialmente, as pesquisas focavam em registros privados como cadernos de anotações, rubricas em textos, roteiros etc. No entanto, na experimentação contemporânea, esses registros, em muitos casos, extrapolaram essas fronteiras ao serem publicados em ambiente virtual e/ou incorporados pela cena, tornando-se públicos.

Nesse sentido, o audiovisual se torna um recurso acessível para o registro/difusão dos processos devido à facilidade de aquisição de equipamentos de baixo custo com boa qualidade de captação de imagens. Tais recursos, aliados ao uso do ciberespaço, criam novas possibilidades para o registro de processos, geração de arquivos de criação e obras. Essas características serão observadas em nosso estudo sobre a elaboração do espetáculo *ReAcordar*, como veremos adiante.

Os desdobramentos dos estudos de processo nos direcionaram à verificação da recorrência de aspectos gerais da criação, que, em diálogo com os artistas e os conceitos de semiose, de Charles Peirce (2015), de rede, de Pierre Musso (2004), e o pensamento da complexidade, de Edgar Morin (2011), foram sistematizados no que chamamos crítica de processos. Tal abordagem é sustentada pelo conceito de criação como rede (Salles, 2017). Neste escrito, trataremos alguns desses instrumentos teóricos, que serão relevantes para o desenvolvimento de nossas reflexões.

O TUCA-Rio (Teatro Universitário Carioca) foi fundado por um grupo de estudantes universitários, na primeira metade dos anos 1960. Segundo Marco Aurélio de Oliveira (2021), ator do TUCA-Rio, “os integrantes foram inspirados nos êxitos do Teatro da Universidade Católica São Paulo (TUCA-SP) através da montagem e apresentações do poema dramático ‘Morte e Vida Severina’, de João Cabral de Melo Neto”. Oliveira prossegue:

Amir Haddad foi o orientador artístico do TUCA, participando ativamente de todas as etapas até a escolha do poema dramático *O Coronel de Macambira* de Joaquim Cardozo, inspirado no auto dramático do Bumba Meu Boi de Pernambuco e Maranhão (Oliveira, 2021).

O grupo surgiu mergulhado nas questões sociopolíticas da época. *O Coronel de Macambira* foi o segundo espetáculo apresentado pela trupe, calada em 1968 pela censura imposta pelo regime ditatorial. O TUCA-Rio, marcado pelo engajamento e intensa mobilização política, ficou sem condições de prosseguir devido à conjuntura política daquele momento no país e interrompeu suas atividades. De acordo com Oliveira (2021):

Para além de um grupo teatral o TUCA Rio, acompanhando ações do movimento estudantil, atuava contra a ditadura militar destacando-se como um centro de política cultural que concentrava um grupo de dramaturgia com apresentações de seus resultados, aulas de atuação teatral, curso de história do teatro, laboratórios e ensaios, jornal com análises críticas, produção e apresentações musicais em escolas públicas a exemplo da participação de Caetano Veloso e Sidney Muller dentre outros.

O engajamento social e político do TUCA-Rio, assim como o encontro com o diretor Amir Haddad, que resulta na montagem do texto *O Coronel de Macambira* em 1967, marcaram a história do grupo e foram alguns dos motes centrais no processo de criação de *ReAcordar*, espetáculo também dirigido pelo diretor. *ReAcordar* foi levado à cena em 2018/2019, cinquenta e um anos depois da montagem do texto de Cardozo que, em consequência da crise pandêmica, foi adaptado para apresentações virtuais.

Haddad se define como um artista ligado, fundamentalmente, aos processos de grupo, uma vez que esse interesse sempre fez parte de sua trajetória artística, como ele explica:

A primeira vez que eu trabalhei com um grupo de teatro – eu sempre fui ligado a grupos de teatro, sempre fiz teatro de grupo. Eu sou fundador do Grupo Oficina, fui o fundador do grupo A Comunidade, sou o atual diretor do Tã na Rua, e fui o diretor

do TUCA-Rio, o Teatro Universitário Carioca, da cidade do Rio de Janeiro. Então, toda a minha ligação de teatro sempre foi com grupo, sempre trabalhei com coletivo de trabalho, e isso é muito importante (Haddad, 2019a).

É nítido, na sequência do depoimento de Haddad, que a relação com o TUCA-Rio foi essencial para os caminhos futuros do diretor no teatro de rua:

[...] se você puder lembrar comigo a coisa do espetáculo do Coronel de Macambira, vai se perceber que tem ali, nesse espetáculo, tudo o que eu pensava fazer e tudo o que eu fiz e venho fazendo até hoje. Hoje meu teatro foi pros espaços abertos, foi pras ruas, eu fui em busca dessa possibilidade pública da manifestação artística, tanto de quem faz como de quem recebe. Mas o Coronel de Macambira já era isso. O cenário do Coronel de Macambira era uma grande praça, um grande círculo com ruas que chegavam até esse círculo que era a praça. E a vida desfilava por esses locais. Então, ali já estava o que viria a ser a síntese do meu trabalho em todos os anos que se seguiram (Haddad, 2019a).

Uma das características gerais dos processos de criação se relaciona à recorrência de certas questões poéticas, éticas, estéticas e políticas que integram a produção do artista. São características – pontos de contato – que surgem das imbricações entre o artista, seu projeto artístico e sua vida. São pilares de seu processo que formam, sustentam e expandem suas redes, permanentemente. Esse aspecto é observado por Salles:

Ao discutir os processos em geral, observo a impossibilidade de se estabelecer uma separação entre o artista e seu projeto artístico de natureza ética e estética, ou mesmo os princípios que direcionam sua ação artística. Projeto e artista estão imbricados de modo vital e estão em mobilidade. São redes em permanente construção. Daí falamos de processo de criação também como percursos de constituição da subjetividade (Salles, 2017, p. 45).

Os princípios direcionadores – teatro de grupo e de rua – estão claros e são decisivos na trajetória de Haddad. Estamos dando destaque a seu projeto artístico desenvolvido ao longo do tempo, intrinsecamente ligado ao grupo, por se tratar da materialidade do *ReAcordar*.

O diretor constantemente manifesta a consciência desses princípios em seu trabalho, seja em ensaios, seja em entrevistas ou aulas. Cabe lembrarmos sobre a importância do espaço público – a praça, a rua, a grande ágora democrática – na trajetória do diretor. Em entrevista, Haddad (2019a) se volta para 1967 e identifica como se deu a percepção da necessidade de seu trabalho, antes bastante ligado ao que ele chama de “teatro burguês”, se deslocar para os espaços públicos.

Desse modo, o reencontro com o TUCA-Rio oferece ao diretor um vislumbre da integralidade de seu trajeto. O movimento de observar criticamente sua trajetória é um exercício sistematicamente feito pelo diretor, pois entende que é essencial para os artistas de teatro possuírem grande consciência política e ética de seus processos de criação. O fato de Haddad dirigir *ReAcordar* é um dos acontecimentos consideráveis, junto com o título de *doutor honoris causa* concedido pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que puseram a experiência de uma vida inteira na arte em perspectiva naquele momento:

[...] quando eu comecei com *O Coronel de Macambira* já estava ali tudo o que eu queria ser. Tudo o que eu queria ser e tudo o que eu sou agora. Aí então é que eu penso naquela serpente que a gente vê no desenho: a serpente mordendo o próprio rabo. A unicidade das coisas. Eu agora, 50 anos depois, eu me sinto dessa maneira, a serpente mordendo o próprio rabo, o começo e o fim juntos, uma coisa só, é uma unicidade muito grande. Então, pra mim, fazendo o que eu faço hoje, com essa unicidade que o meu trabalho adquiriu, com essa serpente que segura o próprio rabo, com essa cabeça e o rabo que são unidos hoje, eu me percebo no TUCA-Rio hoje (Haddad, 2019a).

E prossegue:

Hoje é tão atual, tão presente pra mim quanto qualquer outro passado da minha vida e do meu trabalho, unidos por essa – eu não sei nem dar o nome a isso – por essa tendência do meu trabalho. Eu acho também que é uma felicidade enorme uma pessoa poder trabalhar a vida inteira como eu trabalhei e chegar a essa altura da minha vida e sentir que as coisas se ligam. Que o começo se liga ao fim, e o fim se liga ao começo, e é uma permanente rotatividade do mesmo saber, do mesmo tempo, do mesmo querer, da mesma vontade. Então, eu estou numa integridade muito grande. E quando vem a oportunidade de se comemorar os 50 anos do TUCA vem também o coroamento dessa unicidade que eu estou finalmente vivendo, quando eu estou chegando aos 80 anos de idade (Haddad, 2019a).

Assim, em 2019, mais de 50 anos depois de seu primeiro encontro, Amir Haddad e o TUCA-Rio se uniram novamente e criaram, de modo colaborativo, o espetáculo *ReAcordar* ao misturarem, em sua dramaturgia, passagens do texto *O Coronel de Macambira*, músicas inéditas de Sérgio Ricardo⁴, relatos pessoais sobre os tempos pós-AI-5 e poesias de Marta Klagsbrunn⁵. É oportuno lembrar que Haddad também participa da experiência como ator.

O tecido da memória

Refletir sobre os documentos de processo gerados na estruturação de *ReAcordar* e estabelecer diálogos com seus integrantes e com o diretor revelou aos pesquisadores pontos que diziam respeito a como o grupo acionou arquivos pessoais e coletivos de memórias utilizados nos processos de criação do espetáculo que foi (re)elaborado para o espaço virtual e apresentado na plataforma Zoom⁶.

Para pensar acerca do movimento de ida do processo de *ReAcordar* para o ciberespaço, é relevante entender as dinâmicas criativas do grupo que se deram a partir do reencontro de seus integrantes em 2015. A primeira questão que surge é como um grupo que não se reunia há tanto tempo ainda pôde se constituir como coletivo? Uma fala do ator Sérgio Alevato (2022), parte da dramaturgia de *ReAcordar*, transcrita a seguir, talvez possa ser um começo de resposta a essa pergunta. A fala resume o que os integrantes do grupo viveram durante o período ditatorial, iniciado em 1964, e evoca o quanto a experiência no TUCA-Rio foi importante em suas vidas:

Nos tempos obscuros que se seguem, vários de seus membros são torturados, exilados, demitidos de empregos. Apesar disso, ao longo de suas vidas, a contribuição gerada pela vivência no TUCA, na formação ética, política e ideológica de cada um é mantida presente, mesmo tendo em conta seu breve período de existência (Alevato, 2022).

O princípio ético, político e ideológico que se formou na experiência do grupo cria um laço muito forte entre seus integrantes, essencial para formação daqueles jovens em 1967 e que os reuniu novamente a partir de 2015. Grotowski e Flaszen (2007), ao refletirem sobre a diferença entre o trabalho individual e coletivo e a formação de um grupo, afirmam que a constituição da criação grupal se dá a partir da consciência do indivíduo:

Mas se se pratica a criação coletiva, sem estar conscientes do fato que cada um tem o próprio âmbito individual, se são feitas só improvisações de grupo, se em todas essas práticas coletivas se apresentam continuamente os mesmos elementos, a única coisa que poderá brotar daí será a multidão. Tudo aquilo que ali encontrarão se reduz somente às reações da multidão. E renunciaram a tudo aquilo que compõe o território do homem. De fato não podem existir sequer reações de grupo se falta a reação do homem. Tal reação pode atingir a fase coletiva e então ser muito bela e até mesmo essencial, mas unicamente se o grupo existe de verdade, isto é, se *cada um* no grupo existe de verdade (Grotowski; Flaszen, 2007, p. 204, grifos do original).

Desse modo, um grupo existe a partir do entrelaçamento das experiências de cada indivíduo que o compõe e as experiências dos integrantes do TUCA-Rio, apesar de diversas, se circunscreveram numa mesma situação violentamente crítica que os atingiu coletivamente. De acordo com Vincent Colapietro (2014, p. 79), “o sujeito é, entre outras coisas, um meio através do qual forças e pessoas, outras que não o sujeito, falam”. Essa capacidade comunicativa, a qual o autor se refere, se estabelece no entendimento do fato de que, nas relações entre coletivo e sujeito, um está contido no outro. Salles (2017, p. 38), ao discutir algumas passagens do livro de Colapietro, acrescenta que o sujeito é “distinguível, porém não separável de outros, pois sua identidade é constituída pelas relações com outros; não é só um possível membro de uma comunidade, mas a pessoa como sujeito tem a própria forma de uma comunidade”. Como Grotowski e Flaszen (2007) afirmaram anteriormente: o coletivo só existe de verdade se cada indivíduo existir de verdade. E vice-versa.

Alicerçado nas reverberações da história do TUCA-Rio na década de 1960 no contemporâneo, da vivência de cada indivíduo que o integrou e de seus arquivos pessoais, se deu um reagrupamento que desembocou no TUCA-Rio atual. Apesar de distâncias e afastamentos, as experiências de cada participante do processo de 1967 seguiram inexoravelmente entrelaçadas, foram se restabelecendo a partir de 2015 e se refizeram plenamente em 2019. Os 50 anos de intervalo criativo não destruíram as pontes entre o que o grupo foi nos 1960 e o que ele é hoje. Ao contrário – as fortaleceram. O TUCA-Rio continua sendo o TUCA-Rio, assim como uma pessoa, ao amadurecer, continuará sendo, também, as experiências de sua juventude.

É impossível mudar o fato passado, todos sabemos. No entanto, entendemos que as visões sobre o passado se modificam diante de novas perspectivas sobre os arquivos, das novas descobertas que vão surgindo, pelas diferentes abordagens que a experiência de avanço no tempo e pelo confronto com outros olhares sobre um mesmo período oferecem. Acerca desse ponto, o cientista social Michael Pollak (1992, p. 207) afirma que “se a memória é socialmente construída, é óbvio que toda documentação também o é”. Salles (2010), ao estudar os diários de Paul Klee, se referindo ao registro do momento em que uma tempestade sobre uma plantação se transforma em um navio sobre as ondas de canteio, adiciona a sensibilidade do artista como mais um agente transformador da experiência:

Muito se fala de como os fatos da vida do artista passam a integrar suas obras. Aqui, Klee registra o que via pela sua janela e, ao mesmo tempo, nos oferece a possibilidade de acompanhar o modo como seu olhar transforma a cena observada. É isso que interessa aos estudos de processo de criação, e não a mera constatação biográfica (Salles, 2010, p. 23).

Desse modo, o grupo carioca engendrou uma arqueologia sobre os seus processos de arte e de vida individuais e coletivos, arquivos muito difíceis de trabalhar que serão realinhados pelo olhar poético de Klagsbrunn e pela sensibilidade de cada integrante. Características que, aliadas ao acolhimento das múltiplas perspectivas sobre a experiência comum, construíram a dramaturgia de *ReAcordar*. É assim que surgiu a peça, consequência do coletivo que o TUCA-Rio sempre foi. Sérgio Alevato (2022), em depoimento para esta pesquisa, relembra como o grupo voltou a se reunir:

Nós nos reunimos a primeira vez em 2015, que foi o grande reencontro, no início. Ainda estávamos no governo Dilma. Aí, no reencontro, brotaram muitas lembranças, os afetos afloraram, tudo isso aconteceu e a gente foi se mantendo em contato permanente, praticamente o tempo todo, o grupo todo. E aí, foi se avaliando a possibilidade de se fazer alguma coisa. Como diz no texto: “no início era só o Macambira”. Depois a gente foi acrescentando e verificando a necessidade de contar uma história sobre um país em que a gente estava inserido e que, de alguma forma, a gente militou, fez alguma resistência naquela época (Alevato, 2022).

Doravante, o projeto de *ReAcordar* vai tomando forma, se alimentando de um processo vivido na década de 1960, a partir de sua revisitação e ressignificação engendradas pelos filtros das memórias. Desse modo, o projeto poético do grupo é retomado depois de tantos anos.

Atravessamentos, os montinhos e o corpo-arquivo

Os processos de utilização das memórias que estão impressas nas experiências individuais e coletivas do TUCA-Rio são fundamentais na feitura de *ReAcordar*. Fischer (1987, p. 14) aponta que “para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma”. Transformar a experiência em memória oferece algumas dificuldades, pois o passado, do modo como o lembramos, pode ser muito desobediente. Os processos de recomposição da memória se dão nas singularidades dos corpos dos componentes do grupo, se projetam nos ambientes e, até, nos estados emocionais, ou seja, são móveis,

maleáveis – e, por isso, são tão vivos se colocados no teatro de certo modo. Benjamin (1987, p. 224) afirmava que “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento que é reconhecido”.

Assistir *ReAcordar* deixa bastante claro que os processos da memória se tornam imagens que agem para o reconhecimento das experiências do grupo e permeiam toda a estrutura da peça. Há, na feitura do trabalho, a busca de imagens do passado, legitimadas a partir do entrelaçamento de vivências e materialidades que se engendram em sua ação comunicativa. É certo que os processos de memória são fundantes da linguagem do teatro no Ocidente. O que é a noção de imitação (mímeses)⁷ que Aristóteles⁸, em sua *Poética*, identifica nas artes poéticas clássicas, especialmente na tragédia⁹, senão a recuperação e recriação de um “modelo”? Sem dúvida há, na imitação, um óbvio acionamento da memória.

Os processos gerais dos artistas do corpo estão intrinsecamente ligados à memória – corpo, trajetos, texto, movimentos, ações. São processos cognitivos. Pensando especificamente sobre o teatro como lugar de visualização, recuperação e ressignificação da memória, a diretora Anne Bogart qualifica uma boa peça como espaço perene de não esquecimento, (re)construtor de lembranças (resistência):

Dentro de toda boa peça mora uma questão. Uma peça importante é aquela que levanta grandes questões que perduram no tempo. Montamos uma peça para lembrar de questões relevantes; lembramos delas em nossos corpos, e as percepções ocorrem em tempo e espaço real (Bogart, 2011, p. 29).

O que pode perdurar no tempo, enquanto houver corpos, senão memórias? Talvez seja a qualidade de transformar as memórias individuais dos atores, do diretor e do público em memórias coletivas que reverberam *dos e nos* corpos, que torne *ReAcordar* uma experiência relevante. Os atores acessam o que é preciso lembrar de tempos de dor, para (re)acordar e, assim, recuperam e (também) recriam uma *narrativa da memória* de uma época bastante negligenciada na história do país. Dessa maneira, despertar o passado serve para que questões de hoje sejam alcançadas e pensadas. Esse aspecto é trazido por Sérgio Alevato (2022):

Contar essa história de repente nos pareceu fundamental face à aridez com que isso era tratado e, de certo modo, ocultado. Isso, no princípio. Aí aconteceram várias coisas no país. E os sentidos de resistência, eu acho que foram aumentando dentro

de nós. Até na elaboração do texto, das memórias... para poder caracterizar mesmo... E a gente vê que restou um espetáculo que fala daquela época e fala de hoje. Isso é o que nos dá mais força.

Mas será que um experimento cênico feito num ambiente virtual é capaz de criar “percepções que ocorrem em tempo e espaço real”, como afirma Bogart? Como a memória cênico-corporal é acionada no ciberespaço? As experiências de teatro e dança que têm ido para a internet utilizando o audiovisual apresentam outras qualidades de tempo e espaço, obviamente, diversas das feitas ao vivo. Mas o meio virtual oferece espaços e tempos tão “reais” como quaisquer outros. É perfeitamente possível que as questões e imagens urdidas pela virtualização dos corpos dos atores permaneçam nos corpos do público como experiência e memória válidas e duradouras. Peter Brook afirma que um bom espetáculo teatral é composto por

[...] uma sequência de impressões: pequenos golpes, um após o outro, fragmentos de informação ou de sensações numa progressão que estimula a percepção da plateia. Uma boa peça emite muitas dessas mensagens, geralmente várias ao mesmo tempo, aglomeradas, conflitantes, sobrepondo-se umas às outras. Tudo isso excita a inteligência, os sentimentos, a memória, a imaginação (Brook, 1995, p. 72).

Alguns desses aspectos se manifestam no depoimento, reproduzido a seguir, da espectadora Delayne Brasil, que claramente não conhecia o grupo. O comentário foi postado no chat¹⁰ de uma apresentação de *ReAcordar* no Youtube: “para quem não viu a peça toda, não perca! É lindíssima e emocionante do início ao fim! Acho que o grupo é, sim, de atores, pois atuam brilhantemente, em comunhão, com entrega! Virei fã!”

A verdade, custe o que custar

A contundência do trabalho que rebate no espectador se atrela ao que Haddad (2022) chama de “busca da verdade a qualquer custo. A verdade, custe o que custar”. A verdade, para o diretor, está diretamente relacionada a determinadas qualidades que devem estar presentes no trabalho do ator/atriz, como a compreensão total dos significados e ritmos da cena e a não representação. Essas talvez sejam, junto com a democratização do teatro, as buscas centrais de seu trabalho. Esses princípios constroem a singularidade do artista¹¹, são características que serão encontradas em todos

os seus trabalhos. A busca pela verdade, segundo o diretor, deve ser reorganizada quando o ator/ atriz precisa lidar com a ida da peça de um espaço físico-presencial para o ciberespaço, a partir de uma interação audiovisual. Haddad (2022) observa:

É difícil botar o ator à vontade, diante de uma câmera de televisão filmando ele. Ele sozinho, falando... Ficar à vontade é uma coisa complicada. Eu já botei eles dançando, ao vivo. Eu já fiz com eles dançando. Eu catei muito a verdade neles, chegando no tônus, no lugar, ritmo profundo... desarmado. E, está chegando. Hoje a gente teve ensaio e eu fiquei bem impressionado. Eu falei: “olha, eu poderia dizer que vocês estão ótimos. Mas, tendo chegado nesse lugar aqui, vocês vão poder chegar num lugar insuportavelmente verdadeiro, ao conversarem com a pessoa que está olhando pra tela. Vocês vão falar de maneira tal que a imagem de vocês vai sair da tela. Ela vai ganhar uma dimensão humana, fora da tela. E vai ficar um cabeção na tua frente”.

Para a compreensão da questão apontada pelo diretor, é preciso voltar ao seu reencontro com o grupo. Segundo Haddad (2019b), naquele momento, ainda em contexto pré-pandêmico, eles tinham resolvido “fazer um espetáculo que, além de mostrar trechos da peça original, fale sobre o que éramos, o que passamos nesse período e o que somos agora”. Serão esses os pontos de ancoragem do processo da peça, os alicerces que sustentarão a criação de uma dramaturgia fiel aos sentidos de resistência inerentes aos modos de produção e processos comunicativos do TUCA-Rio. Esse material originado dos arquivos do grupo (vídeos, depoimentos, escritos, poemas, imagens, matérias de jornal, fotografias) será amalgamado a partir dos processos de elaboração dramática instalados pelo diretor, como Alevato (2022) explica:

Eu acho que é importante, talvez, a gente lembrar como foi a gênese, que foi uma gênese sinalizada pelo Amir, pelo seguinte: nós tínhamos um material enorme, de e-mails, de conversas, de depoimentos gravados, cada um de nós. Juntou-se esses materiais e o Amir disse: façam montinhos com os temas e depois tentem entrelaçar esses eventos, esses depoimentos, essas mensagens, e foi isso que foi sendo feito.

O dentro e o fora estão sempre interagindo em fluxo, formando conexões singulares. Cada ator do processo é, também, arquivo – um *corpo-arquivo*. O procedimento é um “jogo” proposto pelo diretor com o objetivo de estruturar a dramaturgia da peça a partir do acesso às memórias e documentos de processo do grupo. Os sujeitos e os processos de criação estão sempre se constituindo: pensamentos, imagens, experiências, percepções formando redes que se expandem continuamente. De acordo com Salles (2006, p. 69): “Os documentos de processo, como lembranças materializadas, são muitas vezes mencionados como instrumentos ativadores da memória”.

Ciente disso, o diretor propõe uma “metodologia” para que o coletivo acessasse suas experiências pessoais conjuntamente – uma espécie de “jogo da memória” – e, desse modo, transformasse-as em novas interações, dramaturgias e cenas. Haddad conduz o grupo, a partir desse “jogo”, a depurar a experiência do procedimento e a fazer algumas seleções. Ana Célia Castro (2022), integrante do TUCA-Rio, comenta esse aspecto em entrevista aos pesquisadores:

Um detalhe sobre esse processo de construção do texto: nós fizemos como ponto de partida uma série [...] de depoimentos que tinham uma pergunta que era: “o que que o TUCA significou para nós”. E aí, num dos ensaios, o Amir disse uma coisa que era muito verdadeira: “essa pergunta não é suficiente”. Porque ao dizer o que o TUCA significou para nós, não estávamos respondendo, nós não estávamos contando momentos de nossa própria história. E aí, começou uma reflexão sobre a nossa história e essa reflexão foi fundamental para o resultado do texto. [Esse aspecto] não estava presente nos depoimentos.

Marcia Fiani (2022), também integrante do TUCA-Rio, ao ser entrevistada pelos pesquisadores, acrescenta: “a gente tinha pacotinhos, tinha um montinho ‘jornais’, tinha um montinho ‘depoimentos’, tinha um monte de montinhos, cada um separadinho. Ele – o Amir – sugeriu: ‘Joga tudo dentro de um balaio e vai misturando’”.

Essas histórias individuais e coletivas arquivadas nos corpos dos atores retiraram da experiência o sentido de representação, aproximando-a da ação performativa. Não há personagens em *ReAcordar*. O artista fala sobre a sua própria vida e fotos, poemas, matérias de jornal se juntam à sua memória e à vivência do outro. Há um sentido de teatro documentário e de teatro autobiográfico indelével, em que o depoimento pessoal é o cerne elaborador da cena. Janaína Leite (2012, p. 21-22), diretora e atriz, ao refletir sobre os processos mnemônicos e arquivos de criação na perspectiva de sua pesquisa sobre o teatro autobiográfico, constata que seu processo artístico a leva para “[...] discussões muito avançadas na contemporaneidade sobre a memória e as diferentes formas de escritas do eu como a autobiografia, os diários e a ‘autoficção’”. Essas questões se coadunam com as estratégias de criação de *ReAcordar* e se manifestam nas reflexões de Henri Bergson – autor recorrente na pesquisa de Leite – sobre a memória:

A memória... não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce de forma intermitente, quando quer ou quando pode, ao passo que a acumulação do passado sobre o passado prossegue sem trégua. Na verdade, o passado se conserva por si

mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora (Bergson, 2011, p. 47-48).

Nesse entendimento, a natureza do arquivo não deve ser reduzida a uma recuperação ou armazenamento, pois a experiência marca os corpos de modo complexo, não dicotômico, por vezes conflituoso, inconsciente, que ultrapassa sentidos arqueológicos, que se projeta na natureza do que somos, do que nos constituiu, constitui e constituirá. Isso quer dizer que o arquivo pode abranger, também, sentidos não cronológicos ou mesmo organizados do corpo. Sendo uma inevitabilidade, existem muitos modos dos corpos arquivarem a experiência. Talvez tanto quanto existam pessoas no planeta. Ao refletir acerca dos estudos realizados pelo neurocientista português António Damásio e possíveis associações com o tema dramaturgia do corpo, Greiner conclui que:

Se a dramaturgia é uma espécie denexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente; o modo como ela se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens-pensamentos) e o fora (imagens implementadas em ações) do corpo organizando-se em processos latentes de comunicação (Greiner, 2005, p. 73).

Desse modo, o corpo é fluxo permanente entre o dentro e o fora que, ao se organizar/desorganizar em imagens, continuamente, ressignifica o presente e o passado: corpo-arquivo. Nessa acepção, uma dramaturgia que pode surgir dessas interações deve ser maleável e porosa, criando pontes entre o corpo e o ambiente, proporcionando um ecossistema no qual, de acordo com Haddad (2022), “o ator está desarmado, tem a embocadura livre e não faz nenhum trejeito, não há nenhuma representação – o que horizontaliza a qualidade e as relações de teatralização e retira muito o mal-estar do virtual, porque é tão verdadeiro”.

Derrida (2001, p. 8) afirma que “não há arquivo sem o espaço constituído de um lugar de impressão. Externo, diretamente no suporte, atual ou virtual”. E pergunta a seguir: “Em que se transforma o arquivo quando ele inscreve diretamente no próprio corpo?”

O que pode se inscrever mais num corpo do que a tortura, o exílio, a prisão arbitrária? Dito isso, é importante sublinharmos que não pretendemos responder no que se transforma o arquivo quando inscrito diretamente no corpo. Talvez possa se transformar em muitas coisas. Possivelmente, em

incontáveis coisas. É preciso elucidar que, ao pensarmos o corpo como arquivo, como documento de processo, refletimos sobre a memória numa perspectiva da criação artística – memória criativa¹² – em que o ator/atriz aciona e dá acesso a suas vivências e impressões, atualizando-as em fluxo permanente; aqui objetivamente visando a construção coletiva da dramaturgia do espetáculo *ReAcordar*. A experiência, então, propõe aos corpos, inseridos na formação de uma memória coletiva, a elaboração do processo de criação. A relação entre memória e coletivo é contemplada por Pollak:

A priori, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes (Pollak, 1992, p. 201).

Nos processos de criação da linguagem de alguns grupos de teatro e dança, as experiências individuais (previamente existentes e as acionadas no processo) se somam e, quando organizadas e editadas em determinado sentido, geram o trabalho. A memória, nesses processos, se constrói fluida e permanentemente, de modo coletivo. Um exemplo disso são as viagens do Teatro da Vertigem que, no processo de construção da peça *BR-3*, realizou uma extensa pesquisa de campo, uma viagem por terra, de São Paulo ao Acre, investigando três localidades: Brasilândia (SP), Brasília (DF) e Brasiléia (AC), com paradas em vários outros locais. Antonio Araújo, diretor do grupo, comenta essa experiência:

É preciso dizer que o projeto nunca pretendeu a reprodução fotográfica ou documental desses três locais, sempre foi, muito mais, a maneira como nossa sensibilidade e nossa imaginação foram provocadas pelos espaços. Nesse sentido, é nossa experiência de passagem por esses três lugares que vem para o espetáculo, e não o compromisso com uma fidelidade mimética. *BR-3* é o modo como esses lugares nos atravessaram (Araújo, 2006, p. 17).

Um atravessamento cria marcas indelévels nos corpos, que se constituem como arquivo. Uma paisagem interiorana, uma briga num bar, um animal ferido, um rio. Imagens que nos atravessam e permanecem. Um atravessamento é, afinal, algo que nos cruza, nos perpassa. No entanto, o atravessamento é via de mão dupla. Somos atravessados e atravessamos. E, por vezes, ficam cicatrizes. A cicatriz, também, pode ser memória de atravessamentos. No processo de *ReAcordar*, surgiram questões ligadas à necessidade e à dificuldade de tocar em temas difíceis concernentes a tempos

críticos, violentos. Lembremos que o TUCA-Rio é um grupo que sofreu diretamente a violência do golpe militar de 1964 e a instauração do AI-5 e que, também, passou pelas dificuldades da crise pandêmica de 2020/2021. Não é exagero considerar a experiência de alguns membros do grupo como uma dolorosa experiência de guerra. Fabrício Araújo, ao abordar os processos mnemônicos diante dos traumas infligidos às vítimas da guerra, afirma que:

Em confronto com a construção de uma memória contra o esquecimento, a resistência da vítima como testemunho carrega o paradoxo do indizível. [...] Observa-se que, apesar da restrição da mente humana em rememorar os traumas vividos durante a guerra, o resgate do passado é de vital importância para que a memória revele a história, a identidade e conserve o testemunho (Araújo, 2016, p. 51).

O testemunho sobre os tempos de crise é possibilidade de cura, individual e coletiva, é resistência à normatização. O corpo-arquivo é testemunha que gera a possibilidade de ficcionalização de narrativas que, no caso de *ReAcordar*, estavam sendo obliteradas naquele momento no país e, desse modo, agiu positivamente para sua recuperação, preservação, redimensionamento e (re)politição. Márcia Fiani (2022) considera a ficcionalização da experiência vivida como forma de lidar com as cicatrizes que ficaram como memórias de atravessamentos violentos:

Eu acho que uma coisa muito importante também que tem no espetáculo, quando a gente fala daquela época e fala de prisão, fala de tortura e fala do exílio. Primeiro foi a Marta ter tido a coragem de nos dar de presente poemas dela que falam de todo esse horror pelo qual passamos e que ela nunca tinha lido ou entregado, mostrado para ninguém. E isso foi uma coisa muito preciosa. Eu fui presa, torturada, exilada, tudo isso. E, de um modo geral, esses relatos que a gente escuta, ou são relatos muito crus e muito difíceis da gente ler, ouvir. Eu, por exemplo, não consigo ler ou ouvir. Tem coisas que a gente não consegue falar. Foi uma brutalidade tão horrorosa que é impossível falar sobre isso. Mas isso está dito no nosso texto. Porque com os poemas da Marta isso ficou maravilhoso. Os poemas dela são lindíssimos e nos permitiram falar de coisas que, até então, a gente não falava.

Está claro que o processo de criação de *ReAcordar* viabiliza os meios para os atores exprimirem a experiência traumática que, antes, era impossível de ser comunicada. Os poemas de Marta Klagsbrunn, os corpos-arquivos que contém as experiências da época e o “jogo da memória” proposto por Haddad oferecem a via para a ficcionalização, que construirá a dramaturgia e o processo comunicativo da peça. De acordo com Salles (2017, p. 49), “à medida que esses elementos passam a fazer parte da realidade ficcional, ganham natureza artística, pois se revelam então como parte do

roteiro, da sinopse, da ficção e passam a integrar a obra em construção”. Desse modo, a dramaturgia construída nessas interações foi essencial para a pavimentação de um caminho do grupo para a cena, especialmente para a cena virtual.

Dar não dói, o que dói é resistir: a ida para o Zoom

A trupe chegou a fazer apresentações presenciais, mas, com a crise sanitária, foi obrigada a parar e procurar um modo de dar continuidade ao trabalho. A solução foi recriar o espetáculo para o ciberespaço, utilizando a plataforma de comunicação por vídeo Zoom¹³, que oferece salas virtuais em que centenas de pessoas podem interagir.

A linguagem do teatro se caracteriza por sua capacidade de absorver e reinventar as tecnologias de sua época, o que tem gerado por toda a sua história questionamentos acerca das características que a identificam. É claro que interações bastante potentes do teatro com o audiovisual e a internet já se dão há tempos. A experiência do grupo Teatro Para Alguém (TPA)¹⁴, de São Paulo, por exemplo, problematiza desde 2008 essas questões ao apresentar um repertório de peças e performances gravadas e disponibilizadas em seu site. No entanto, muitos artistas de teatro, diante da crise pandêmica que os projetou forçadamente, a partir de interações com o audiovisual, para o ciberespaço, se perguntavam o quanto o espaço virtual poderia se configurar como espaço teatral. Os integrantes do TUCA-Rio, ao persistirem em fazer (refazer?) *ReAcordar* nas redes, inevitavelmente, enfrentaram essas questões. Sobre a ida da peça para o ambiente virtual, Ana Célia Casto (2022) explica que “a gente teve uma certa resistência a essa questão da internet. Depois deu tudo certo. Mas, no início havia uma certa resistência entre nós, que foi totalmente superada”. Sérgio Alevato (2022) acrescenta “que o processo de resistência não era propriamente em relação à internet, às apresentações virtuais, mas sim à possibilidade de ‘congelar’ a apresentação com a gravação”.

Inicialmente, o grupo acreditava que a exibição pública do espetáculo previamente gravado descaracterizaria a *ReAcordar* como teatro. Essa preocupação sobre a natureza da linguagem teatral gerou uma busca que se tornou um importante princípio direcionador do processo comunicativo do trabalho que foi para o ciberespaço. Márcia Fiani (2022) prossegue:

DIAS, Wagner Miranda; SALLES, Cecília Almeida. Amir Haddad e o Teatro Universitário Carioca (TUCA-Rio): processo de criação e memória em *ReAcordar*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.46299> >

Essa foi, é e continuará sendo a nossa resistência: nossas apresentações não são gravadas, são gravadas internamente, mas nós não soltamos a gravação porque a gente continua querendo que seja teatro. E teatro é uma coisa imediata, que se faz no dia, não se faz gravado. É aquele dia, o que aconteceu naquele dia, a emoção que aquele dia traz. E a gente não quer que seja outra coisa.

Há muitas percepções do que é teatro. No momento da crise pandêmica, em que era preciso criar meios para a sobrevivência de processos e artistas, o acesso às tecnologias de imagem e ambientes virtuais de interação ofereceram possibilidade de resistência e de alcançar o espectador. Era um contexto que fomentou amplamente a discussão sobre quais elementos caracterizam o fazer teatral, destacando-se, especialmente, questões em relação aos trânsitos entre atores e espectadores. No entanto, é necessário acrescentar outras perspectivas a essa discussão.

Se, para alguns, o teatro se define a partir da presença física do ator e do espectador num determinado espaço, para outros pode se dar, até mesmo, sem atores. Já em 1907, Gordon Craig (2012) usa como epígrafe em seu famoso texto “O ator e a supermarionete” – em que preconizava a inviabilidade do ator – uma frase de Eleonora Duse: “para salvar o Teatro, o Teatro deve ser destruído, os atores e atrizes devem morrer de peste... eles tornam a arte impossível”. Entre tantas experimentações da cena contemporânea que dispensam a presença física do performer, trazemos *Os Cegos*, de Maurice Maeterlinck, levada ao SESC Pinheiros (SP) em 2010, em que o diretor canadense Denis Marleau utiliza projeções 3D de imagens dos atores em 12 máscaras.¹⁵

As considerações de Duse e de Craig e a experiência de Marleau são evocadas para lembrar que, apesar do uso das tecnologias da imagem e do ciberespaço nos processos de criação e comunicação do teatro, especialmente durante a crise pandêmica, terem acirrado discussões sobre essas questões, elas não são nem um pouco novas. São nós de uma rede muito complexa e antiga, que aí estão, de certo modo, resistindo e se desenvolvendo. Sendo a pulverização poética uma característica da pós-modernidade, no contemporâneo se dá o convívio de várias possibilidades de criação e, ao refletirmos sobre esses processos, é preciso adquirirmos um olhar que abranja sua complexidade.

Morin (2011, p. 33) explica que “a primeira condição de uma dialógica cultural é a pluralidade/diversidade dos pontos de vista”, e é nesse sentido que a perspectiva de Haddad sobre suas experiências com a internet são relevantes.

Eu só estou no Zoom porque fui obrigado. Eu odeio estar fazendo teatro no Zoom. A definição de teatro para mim é fisicalidade. Então, eu, sem poder vivenciar a fisicalidade do teatro, a presença viva do ator, estou fazendo um remendo de uma coisa que não é teatro, nem televisão... não é nem Facebook, não é nada. Eu acho muito ruim. Eu não gosto de fazer. Eu faço porque é o que me resta. Não há outra coisa a fazer. Eu me sento diante de um computador para fazer coisas relacionadas ao teatro, porque eu não tenho outra alternativa. Mas eu não gosto. É igual a trepar por telefone (Haddad, 2022).

Os processos do TUCA-Rio que vão para o ciberespaço aconteceram não sem alguma resistência, como foi observado. Além disso, trilhar o caminho do teatro presencial até a uma sala do Zoom requer novos aprendizados e um outro tipo de mobilização. Segundo Márcia Fiani (2022), “nós, com a nossa idade, ainda não tínhamos controle sobre o Zoom que hoje a gente tem, né? Aprendemos tudo, hoje somos mestres”. Ana Célia Castro (2022) completa:

Eu acho que o grande processo que aconteceu na nossa apresentação – e aí foi o grande ganho [...] da apresentação presencial para o Zoom e que é um ganho que vai continuar no presencial, quando a gente voltar para o presencial, foi a introdução das imagens. Isso deu movimento. Virou uma peça de teatro.

Considerações finais

É perceptível que o processo de ida de *ReAcordar* para o ciberespaço legitimou a identidade do trabalho como “uma peça de teatro”. Ao acompanharmos o processo de criação de *ReAcordar*, verificamos que as reorganizações dramáticas sucessivas da peça surgiram do entendimento, que gradativamente se aprofundava, do texto, do espaço, da atuação do ator em relação às naturezas comunicativas das redes virtuais e da linguagem audiovisual.

Assim, o trabalho do ator se sofisticou, pois as possibilidades audiovisuais e a virtualização são compreendidas e assimiladas. Acrescenta-se, além disso, as músicas originais da montagem de *O Coronel de Macambira*, fotos que ilustram o processo de 1967 e *templates* que indicam mudanças de planos na dramaturgia. Na versão mais recente da peça, assistida pelos pesquisadores no final de 2022, esses elementos interagiam de modo mais organizado e fluido do que na versão anterior, assistida em meados de 2021. Os atores tinham mais domínio de suas ações e a dramaturgia estava mais clara e sistematizada. Segundo Alevato (2022): “A outra coisa que foi fundamental também...

no processo todo [...] Foi a questão de que, a partir da dramaturgia e do texto presencial, nos processos de apresentação virtuais, fomos depurando. Foi um processo contínuo, de conversação e de depuração”.

É inegável que a utilização da imagem pode acrescentar eficiência para qualquer narrativa, pois carrega grande poder sintetizador. Assim, a duração do espetáculo passou de 1 hora e 40 minutos para 55 minutos. A ida para a plataforma Zoom resulta numa ampliação das redes do grupo e requer a experimentação de novos procedimentos a partir da recuperação e ordenação das memórias das experiências vividas na ditadura. É patente que o acionamento dos processos mnemônicos forçou a expansão dos ambientes de atuação e ofereceram ao grupo oportunidades de descobrir novas perspectivas para seus processos de criação. Os recursos da memória, em *ReAcordar*, ao serem instigados por Haddad, se dão como arquivo *inscrito no próprio corpo* (Derrida, 2001, p. 9), que revisita e ressignifica as experiências do exílio, da tortura e da perseguição política infligidas aos integrantes do TUCA-Rio.

Para Amir Haddad, no teatro, não existe um sentido de *pronto*, mas de *vivo*. Certamente essa qualidade do diretor contribuiu para que o processo de criação de *ReAcordar* se reinventasse continuamente em seus trajetos de (re)construção, (re)apresentação e (re)significação das memórias do grupo. Somam-se a esse movimento permanente a grande receptividade à entrada de novas ideias e o sentido constante de inacabamento presentes na trajetória de criação do diretor, características desenvolvidas desde a década de 1980 com o seu grupo Tá na Rua e identificadas por Salles (2011, p. 173) como parte das generalidades dos processos de criação.

Trabalhar, há tantos anos, com a amplidão da rua não intimidou Haddad em relação aos desafios que o espaço virtual oferecia aos artistas da cena durante a crise pandêmica. O diretor criou, além de *ReAcordar*, outros trabalhos para o ambiente virtual e, apesar de sua insatisfação com o espaço virtualizado, afirmou que as interações dos artistas de teatro com as tecnologias de imagem e com o ciberespaço, naquele momento, eram válidas porque “nos garantem o olhar do outro”, sendo “o que tínhamos de mais próximo da expressão do vivo” (Haddad, 2022).

Assim, a princípio, entendemos que o deslocamento de seu trabalho para o espaço virtual de modo geral foi, antes de tudo, um projeto de resistência – característica essa, aliás, que marca toda a trajetória do diretor. No entanto, embora a ida de *ReAcordar* para o ciberespaço, inicialmente, tenha se configurado como uma experiência concebida como um modo de *garantir o olhar do outro*, ultrapassa esse objetivo e se configura como uma obra de teatro validada *per si*. Uma experiência que se compôs a partir da constituição de um corpo-memória coletivo e se afirmou como teatro no trajeto de transposição do espaço newtoniano ao espaço virtual. *ReAcordar* certamente garantiu algo além do “olhar do outro”, como pretendia o diretor, se constituindo como um espetáculo-memória essencial, uma ação de resistência e ressignificação contra o esforço de apagamento dos corpos e da história de um período que precisa e deve ser lembrado.

REFERÊNCIAS

- ALEVATO, Sérgio. **[Entrevista]**. [Entrevista cedida a] Cecilia Almeida Salles e Wagner Miranda Dias. 2022.
- ARAÚJO, Antonio. Projeto BR-3. *In*: FERNANDES, Sílvia; AUDIO, Roberto (org.). **BR-3**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 15-17.
- ARAÚJO, Fabrício Paiva. Entre o lembrar e o esquecer: a construção da memória e a validade do testemunho. **Revista Literatura e Autoritarismo**, Cascavel, v.1, n. 16, p. 49-62, 2016. DOI: <https://doi.org/10.5902/1679849X21504>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/21504>. Acesso em: 2 mai. 2022.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Anna Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. Tradução de Anna Viana. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BERGSON, Henri. **Memória e vida**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRECHT, Bertolt. **Antologia Poética**. Seleção e tradução de Edmundo Moniz. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1982.
- BROOK, Peter. **O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais**. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- CASTRO, Ana Célia. [Entrevista]. [Entrevista cedida a] Cecilia Almeida Salles e Wagner Miranda Dias. 2022.

COLAPIETRO, Vincent. **Peirce e a abordagem do self**: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana. Tradução de Newton Milanez. São Paulo: Intermeios, 2014.

CRAIG, Edward Gordon. O ator e a supermarionete. Tradução de Almir Ribeiro. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 101-124, jun. 2012.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FIANI, Márcia. **[Entrevista]**. [Entrevista cedida a] Cecilia Almeida Salles e Wagner Miranda Dias. 2022.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

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

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski**: 1959-1969. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. Organização de Ludwik e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

HADDAD, Amir. Amir Haddad Doutor Honoris Causa. [Entrevista cedida a] Marco Aurélio Oliveira. **Blog do ACRA**, [S. l.], 2019a. Disponível em: <http://blogdoacra.blogspot.com/2019/02/amir-haddad-doutor-honoris-causa.html>. 2019. Acesso em: 2 jan. 2023.

HADDAD, Amir. Teatro: a volta do TUCA 51 anos depois. [Entrevista cedida a] Ana Cláudia Guimarães. **O Globo**, Rio de Janeiro, 4 dez. 2019b. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/teatro-volta-do-tuca-51-anos-depois.html>. Acesso em: 20 jan. 2023.

HADDAD, Amir. **[Entrevista]**. [Entrevista cedida a] Cecilia Almeida Salles e Wagner Miranda Dias. 2022.

LEITE, Janaína Fontes. A autoescrita performativa: do diário à cena. **Revista aSPAs**, São Paulo, v. 2, n.1, p. 20-25, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/62868>. Acesso em: 1 mar. 2023.

LEITE, Janaína Fontes. **Interseção entre cinema e teatro na quarentena**. [Entrevista em vídeo cedida para o] Circuito de Festivais BH – BH in Solos. Belo Horizonte: [s. n.], 2021.

MORIN, Edgar. **O método 4**: as ideias, habitat, vida, costumes organização. Tradução de Juremir Machado da Silva. 6. ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: PARENTE, André (org.). **Tramas da rede**: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 17-38.

OLIVEIRA, Marco Aurélio. TUCA, Teatro Universitário Carioca. **Blog do ACRA**, [S. l.], 2021. Disponível em: <http://blogdoacra.blogspot.com/2021/02/tuca-teatro-universitario-carioca.html>. Acesso em: 19 dez. 2022.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Org. J. Guinsburg. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2015.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>. Acesso: 12 fev. 2023.

RE-ACORDAR, TUCA e Amir Haddad. Live do canal Estados Gerais da Cultura. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (121 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fExs7cbQHZA>. Acesso em: 13 jan. 2023.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Ed. Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Ed. Annablume, 2011. Publicado originalmente em 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Processos de criação em grupo**: diálogos. São Paulo: Ed. Estação das Letras e Cores, 2017.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Doutor e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Especialista em História da Arte: Teoria e Crítica e graduado em Artes Visuais e em Teatro pela Faculdade Paulista de Artes. É investigador colaborador do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) e professor convidado do mestrado em Processos de Criação da Universidade do Algarve. Pesquisador do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP. É professor do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

2 Professora titular dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica e de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP. Autora dos livros *Gesto inacabado: processo de criação artística* (1998), *Redes da criação: construção da obra de arte* (2006), *Arquivos de criação: arte e curadoria* (2010) e *Processos de criação em grupo: diálogos* (2017).

3 Este artigo tem origem na tese *Crise e criação: Interações entre as artes do corpo e o audiovisual na experimentação contemporânea*, de autoria de Wagner Miranda Dias, defendida em 2022 e realizada no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, com bolsa CAPES.

4 Sérgio Ricardo foi músico, compositor, cineasta e cantor brasileiro, tendo trabalhado também como ator e diretor de cinema. Participou de diversos movimentos culturais como Bossa Nova, Cinema Novo, Canção de Protesto e Festivais de Música Brasileira. Falecido em 2020.

5 Marta Klagsbrunn, poetisa e atriz do TUCA-Rio. Falecida em 2021.

6 O Zoom Meetings é uma plataforma de vídeo conferências que possui diversas funcionalidades, como compartilhamento de tela, gravação de webinars, acesso via telefone e upload de reuniões na nuvem.

7 A epopeia e a tragédia, bem como a comédia e a poesia ditirâmbica e ainda a maior parte da música de flauta e de cítara, são todas, vistas em conjunto, imitações. Diferem entre si em três aspectos: ou porque imitam por meios diversos ou objetos diferentes ou de outro modo e não do mesmo. Assim como uns imitam muitas coisas, reproduzindo-as (por arte ou por experiência) através de cores e figuras e outros através da voz, assim também, nas artes mencionadas, todas realizam imitação por meio do ritmo, das palavras e da harmonia, separadamente ou combinadas. Se a música de flauta e de cítara e algumas outras artes similares, como a música de siringe, conseguem expressividade usando apenas a harmonia e o ritmo, a música dos dançarinos [imita], pelo ritmo em si, sem harmonia (pois os dançarinos, através de movimentos ritmados, imitam não só caracteres, mas também emoções e ações) (Aristóteles, 2008, p. 37 e 38).

8 A cultura grega arcaica sempre se interessou pela memória, pelo ato de lembrar. Os gregos possuíam até uma deusa da lembrança e do esquecimento, Mnemosine. Entre outros filósofos gregos, Aristóteles também se interessou pela memória. O filósofo escreveu o tratado *Da memória e da reminiscência*, em que examina o papel das imagens no exercício do pensamento.

9 A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão (*eleos*) e do temor (*phobos*), provoca a purificação (*katharsis*) de tais paixões (Aristóteles, 2008, p. 47 e 48). Parênteses dos autores.

10 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fExs7cbQHZA>. Acesso em: 13 ago. 2022.

11 Segundo Salles (2011, p. 44): "Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envolvidos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo".

12 Segundo Leite (2012, p. 23): "o princípio de uma memória criativa, oposta a uma memória histórica, estará na base dos estudos de muitos autores que se debruçaram sobre as narrativas autobiográficas no fim do século XX e começo do XXI como Léonor Arfuch e Paul Ricoeur".

13 Apresentação de *ReAcordar* na plataforma Zoom disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fExs7cbQHZA>. Acesso em: 22 dez. 2022.

14 Disponível em: <https://teatroparaalguem.com.br>. Acesso em: 5 dez. 2022.

15 Disponível em: <http://nancytobinarchives.net/en/les-aveugles/>. Acesso em: 13 mar. 2023.

Potencializando o enegrecer a partir da análise fílmica de *Green Book*: um guia para a vida

Powering Blackness from Green Book Film Analysis: A Guide for Life

Impulsando la negridad a partir del análisis de películas del Libro verde: una guía para la vida

Eduardo Augusto Farias

Universidade Estadual de Londrina

E-mail: professoreduardofarias@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7241-0530>

Ravelli Henrique de Souza

Universidade Estadual de Londrina

E-mail: ravelli59@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5706-9373>

Marta Regina Furlan de Oliveira

Universidade Estadual de Londrina

E-mail: marta.furlan@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2146-2557>

RESUMO

O presente artigo objetiva desenvolver uma análise fílmica a partir de como percebemos e compreendemos a poética como elemento indissociável da vida cotidiana. Para tanto, apresentamos a desconstrução imagética do filme *Green Book: o guia* em que perfazemos a crítica aos olhares hierarquizados e condicionados ao padrão da normalidade referente a corpos negros e que transgridem o universo de tudo que é apontado como padrão. O texto nos impele a refletir sobre as dores dos corpos negros, sobre as dores causadas pela xenofobia e sobre o fracasso escolar de um dos protagonistas do filme, que é auxiliado pelo protagonista Don Shirley a superar suas dificuldades com a escrita. Ele então rompe com estereótipos a partir da representatividade de um músico negro de renome

FARIAS, Eduardo Augusto; SOUZA, Ravelli Henrique de; OLIVEIRA, Marta Regina Furlan de. **Potencializando o enegrecer a partir da análise fílmica de *Green Book*: um guia para a vida.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.46619> >

internacional e de sua amizade construída em meio à superação das diferenças, em que os diferentes se entendem em processos de aprendizagem mútua e social.

Palavras-chave: *Educação; classe social; contexto e tempo histórico; racismo.*

ABSTRACT

This paper aims to develop a film analysis based on how we perceive and understand poetics as an inseparable element of everyday life. To do so, we present the imagery deconstruction of the film *Green Book* in which we criticize the hierarchical views and conditioned to the standard of normality referring to black bodies and that transgress the universe of everything that is pointed out as standard. The text impels us to reflect on the pain of black bodies, on the pain caused by xenophobia and on the school failure of one of the protagonists of the film, who is then helped by the protagonist Don Shirley to overcome his difficulties with writing. So he breaks with stereotypes based on the representation of an internationally renowned black musician and his friendship built in the midst of overcoming differences, where different people understand each other in mutual and social learning processes.

Keywords: *Education; social class; context and historical time; racism.*

RESUMEN

Este artículo pretende desarrollar una película a partir de cómo percibimos y entendemos la poética como elemento inseparable de la vida cotidiana. Por ello, presentamos la deconstrucción imaginaria de la película *Libro Verde: una amistad sin fronteras* en que criticamos las perspectivas jerárquicas que se condicionan al estándar de normalidad referente a los cuerpos negros y que transgreden el universo de todos o que se configuran como estándar. El texto nos lleva a reflexionar sobre el dolor de dos cuerpos negros, sobre el dolor causado por la xenofobia y sobre el fracaso escolar de dos protagonistas de la película que son ayudados por el protagonista Don Shirley a superar sus dificultades con la escritura. Luego, rompe con estereotipos basados en la representación de un músico negro de renombre internacional y su amistad construida en medio de la superación de diferencias, donde diferentes personas se entienden en procesos de aprendizaje mutuo y social.

Palabras clave: *Educación; clase social; contexto y tiempo histórico; racismo.*

Introdução

Compreendemos a poética negra como uma maneira de olhar e perceber a vida e as coisas que nos afetam e emocionam, a partir de todas as maneiras de se pensar e entender a arte. Os filmes repassados pelos aparatos tecnológicos, como a televisão, também são considerados poéticas que retratam representações sociais de si e do outro, porém, muitas vezes são hierarquizados e direcionados a um olhar estrutural referente aos corpos negros, invisibilizando-os.

A desconstrução imagética do filme *Green Book* (2018) no âmbito educacional buscando articulações com a educação infantil se torna necessária para a realização de um movimento contracolonial (Fanon, 2008). O ambiente educacional é visto como uma instituição de poder que hierarquiza os sujeitos em um movimento contrário às narrativas de si. Pretende-se, neste contexto, realizar uma análise crítica referente às dissidências raciais, entrecruzando com as questões de classe e sexualidade presentes nas imagens fílmicas, visando a interseccionalidade (Akotirene, 2019).

No intuito de realizarmos tal mobilização educacional, enquanto subjetividades negras e profissionais da educação, reafirmamos a partir das alianças entrecruzadas por afetividade, do relato e reconhecimento de si a necessidade de evidenciar sentidos e significações que produzam efeitos contrários às forças neoconservadoras presentes no ambiente escolar na educação para a infância.

Como procedimento metodológico, optamos por uma análise interpretativa discursiva contracolonial do filme *Green Book: o guia*, buscando confluências entre autores antirracistas, tais como Fanon (2008), Jesus (2018) e Amaro e Farias (2021), além de autores que dialogam contra a opressão, como Adorno (1993), Bourdieu (1992, 2019) e Butler (2017), a fim de efetivar a transgressão educacional. Esta junção de potências acadêmicas evidencia teorias de sentidos e significações analisando as verdades presentes no objeto estudado, evidenciando uma construção crítica, discursiva e contracolonial em relação aos sentidos fixados de uma história contínua.

A análise provém da natureza dos sentidos, sem necessidade de uma verdade objetiva, uma vez que já existem discursos que pautam a manipulação estrutural ao ditar normas sobre os corpos, efetivando uma única verdade dita por intermédios do poder e suas instituições, tornando o sujeito apenas um objeto, sem reconhecer sua subjetividade humana e plural.

A interpretação discursiva contracolonial do filme provoca significações representando vivências dissidentes, visto que a categoria raça se intersecciona com as questões de gênero e sexualidade e a luta pelos direitos humanos em relação à comunidade LGBTQIAP+. Corpos considerados pelo neoconservadorismo como corpos objetificados, visando as formas que estes se relacionam e em qual sentido se toma a história por meio da análise de tais subjetividades, que operam no sentido contrário do controle estatal.

O percurso metodológico consiste em explorar pela análise fílmica a questão do preconceito e da normalidade estrutural, estabelecendo como procedimento para essa análise as seguintes categorias: escolha do filme; contexto e tempo histórico; personagens principais e antagonicos; e análise de cenas do filme de maneira escrita. Como elemento central, a discussão prioriza as categorias: raça e classe social.

Diante disso, surge a necessidade de compreensão crítica e contracolonial pautadas na tomada de consciência acerca das relações de poder que estão para além das imagens fílmicas, mas constituídas por efeitos ideológicos em relação à subjetividade dos corpos considerados como dissidentes e não binários.

Compreendemos, então, que não é possível pensar em uma sociedade que não utilize uma mediação de leitura que aceite as subjetividades humanas e que considere sua essência e desconstrução enquanto sujeitos de direitos. É necessária uma visão abrangente de mundo buscando interpretar e refletir sobre as transmissões culturais salientadas em nossos estudos, visando também a continuidade de novos estudos para que pessoas e profissionais de diversas áreas do saber que envolvem as ciências humanas e sociais aplicadas possam discutir e problematizar filmes repassados apenas pela oralidade em sala de aula sem um respaldo crítico para os estudantes.

Esclarecemos, por intermédio da experiência com a área da educação infantil, a necessidade de se questionar, estabelecer a crítica e transmitir novos filmes protagonizados por subjetividades não binárias, para que a criança, o estudante, e a/o profissional reconheça em si a importância da representação social, principalmente ao que diz o âmbito escolar, sendo uma instituição que forma cidadãos visando sua emancipação e reconhecimento de si.

Ainda que existam variadas formas de se trabalhar uma educação contracolonial a partir da educação para a infância, sempre se prioriza o respeito pela criança e/ou estudantes e as formas de se trabalhar o ensino. Porém, não objetivamos contribuir com modelos de ensino e aprendizagem, mas sim com uma reflexão crítica, para que adultos, profissionais, entendam o processo da crítica contra o neoconservadorismo e barbárie escolar.

***Green Book*: um filme baseado na história de uma potência em ação que ressignifica olhares sobre a negritude**

O filme inspirado em uma história real começa retratando a cidade de Nova York no ano de 1962, apresentando um contexto conjuntural de preconceito contra pessoas de cidadania italiana e sua comunidade. O personagem Tony Lip é casado com Dolores Vallelonga e eles possuem dois filhos, residem no Bronx, onde Tony trabalha como segurança. Ele faz alguns trabalhos extras, para sobrevivência e sustento da família.

Em relação a Tony e sua família, a primeira impressão que pode surgir é de uma “família Dorian”. Filha (2012) evidencia que tal cena que compõe a “família Dorian destoa da realidade vivida pelas famílias reais, com as quais convivemos e até mesmo com a nossa” (Filha, 2012, p. 305). Desta maneira, a composição familiar Dorian refere-se a famílias tradicionalmente “felizes”, uma vez que as pessoas se adaptam a esse modo de convivência, acreditando ser o ideal para se viver, realocando seus papéis nas representações sociais biológicas do que é ser homem, mulher, mãe, filho, irmão, criança etc.

A partir destes esclarecimentos, a família de Tony não pode ser considerada como Dorian e tradicional, pois à questão se evidencia a classe social e a luta para o sustento da família, uma vez que “pobreza”, neste olhar, não é sinônimo de felicidade, ainda que a família considerada imigrante de origem italiana viva nos Estados Unidos da América.

Assim, consolida-se o funcionamento de uma representação dominante do que é ser família perante atribuições de estereótipos de gênero pautados na repressão sexual posta desde três séculos e meio atrás (final do século XVII), uma vez que a família que não se identifica e não segue tal modelo dominante é vista pela sociedade disciplinar como anormal ou até mesmo desestruturada, que se desvia do limite ideal em relação à representação dominante do termo “família”, por se afastar e estranhar o termo que se convencionou historicamente, no decorrer dos séculos.

Desta maneira, é válido afirmar que essas “outras” representações de família não são apenas descrições para impor uma falsa ideologia; elas existem e produzem diferentes realidades em nossa sociedade, implicando a urgência de se obter o conhecimento científico sobre elas, a fim de proclamar uma sociedade respeitosa e inclusiva para todos.

O filme em primeiro momento mostra dois homens negros trabalhadores arrumando o encanamento da pia de Tony, e ele joga fora os copos que eles usaram, apenas por serem negros. Os elementos da cena demonstram aspectos do racismo. Tempos em que corpos considerados anormais e de acordo com o fenótipo racial eram considerados doentes (Fanon, 2008; Fanon, 2020).

Porém, o filme nos mostra em cenas posteriores que o racismo hipoteticamente pode ser superado, pois diante do convite de Don Shirley¹, um músico consagrado, considerado virtuoso pela crítica e elogiado pelo compositor russo de renome Igor Stravinsky, dizendo que “seu virtuosismo é digno dos deuses”. Tony Lip é descendente de italiano, branco e enfrenta preconceitos naquele contexto devido a sua nacionalidade. Don Shirley o convida para ser seu motorista e ficar encarregado da segurança dele. Salienta que irá realizar uma turnê pelo Sul estadunidense, onde irão se remeter as regiões que são mais segregadas no país. O que determinava os aspectos e a violência contidas na segregação racial eram as legislações estaduais estadunidenses, que eram diferentes de um estado para outro. Eles viajarão fundamentados pelo livro que dá nome ao longa metragem: *Green Book* se trata de um livro guia que existiu de verdade no período de segregação racial estadunidense: “se chamava *The Negro Motorist Green Book* (*O livro verde do motorista negro*, em tradução livre) e circulou entre 1936 e 1967”².

Shirley e Tony irão aprender com as diferenças, no enredo da história, fazendo com que os dois superem os preconceitos e julgamentos provisórios que se refletem no padrão ideal da normalidade (Heller, 2016; Adorno, 1993). Esta análise fílmica pretende fazer uma síntese desses elementos que se encontram na produção e reprodução dos estereótipos que se entrecruzam presentes no racismo e na xenofobia e como esses processos podem afetar o desenvolvimento educacional de estudantes a partir do papel social da escola de conservar ou de não se propor a ajudar a transformar e romper com o cotidiano de preconceitos enfrentados por diversos indivíduos sociais com base em suas características étnico-raciais, corporais e de pertencimento cultural.

Em plena década de 1960 nos Estados Unidos, Don Shirley era uma exceção, pelo capital cultural que pôde adquirir e o virtuosismo demonstrado em sua trajetória e talento visto desde os dois anos de idade. Nesse sentido, temos que nos perguntar em que medida a educação nos dá base para que possamos entender os impactos de políticas que não incluem, pelo contrário, excluem e segregam um contingente da população?

Precisamos analisar o filme em seu tempo histórico entendendo as intersecções que se configuram na vida cotidiana e social de cada personagem. O padrão ideal de normalidade visto por uma sociedade conservadora é paralisante e apresenta em si aspectos da estereotipia. Isso é visto na entrevista de emprego de Don Shirley com Tony Lip, em que ele pensa que o título de Doutor cabe somente aos médicos. Don Shirley é Doutor em Música, Psicologia e Teologia.

Até o momento, fica evidente que o capital cultural proveniente do conceito de arbitrário cultural permeado por Bourdieu (1992) nos apresenta ao realizar o movimento de discordar ou criticar um determinado padrão de normalidade ou ação que se pautem nas bases da família patriarcal, e no desenvolvimento do sistema familiar e/ou educacional, na questão da educação se manifesta dentro a ordem patriarcal, o racismo da inteligência. Bourdieu se aproxima aqui de um conceito antropológico de cultura, em que não deve ser comparado à dominação, logo, uma cultura específica não se configura como superior a outras culturas presentes no meio social. Mas na sociedade capitalista há um modelo perfeito de sociedade – a perfeição seria a obediência da classe dominada aos modelos pré-estabelecidos pela classe dominante sem a opção de contestação, mesmo que essa prática seja inconveniente ou arbitrária. É como se existisse um modelo ideal de procedimentos que a classe dominada ao adentrar nas esferas das instituições sociais fosse “obrigada” a

seguir, um modelo logicamente desenvolvido pela estrutura do capital. Neste sentido, o filme demonstra que a família de Tony é tida como dominada, e o estilo de vida de Don Shirley como dominante.

Ao decorrer das cenas, Tony Lip age com estranhamento a um objeto; o chifre de elefante que decora a casa do músico. Don Shirley diz que não é médico, é músico e que fará uma turnê pelo interior norte e sul do Kentucky, da Carolina do Norte e do Tennessee, estados norte-americanos que apresentam as legislações mais severas, pautadas na lei Jim Crow, que foram aplicadas entre 1867 e 1964 e em que se exigia a segregação racial nos ônibus, nos restaurantes, banheiros e outros estabelecimentos.

Don Shirley pergunta se Tony Varillonga tem algum problema em trabalhar para um homem negro, mas ele diz que não, que ele e a esposa receberam gente de cor para um café. Nesse aspecto podemos voltar à cena dos homens negros depois de tomarem café e Tony ter jogado os copos usados por eles fora.

Segundo Jesus (2018, p. 4):

[...] é preciso reconhecer outro uso da noção de raça, já que na medida em que o movimento negro brasileiro impulsionou uma ressignificação do conceito de raça, procurando dissociá-lo da noção estigmatizadora utilizada pelo racismo científico do final do século XIX, e procurando vinculá-lo às dimensões de pertencimento coletivo, a raça passou a ser entendida também como um importante marcador de identidades individuais e coletivas de negros e negras no Brasil e na diáspora. Negros e negras não seriam, portanto, somente aqueles que, portadores de acúmulo de melanina na pele, tornam-se alvos principais das práticas de racismo e de discriminação racial, mas aqueles que, portadores de acúmulo de melanina ou outras características fenotípicas associadas a um determinado coletivo, se veem e se sentem como parte de uma identidade coletiva: a raça ou a população negra.

Então, Don Shirley tenta reproduzir o preconceito que sofre com o motorista contratado. Tony diz que “o negócio é o seguinte: não tenho problema em andar com o Dr., mas não sou mordomo, e nem um engraxate e sim um motorista e se quiser terá que pagar US\$ 125,00 por semana”, porque se o Dr. for viajar pelo Sul vai ter problemas e se contratar alguém fraco para a função “vai ver no que vai dar”.

Podemos perceber nessas falas estereótipos, julgamentos provisórios e estigmatização. Tony fala no diminutivo de um homem de origem chinesa que poderia estar esperando para entrevista, ou que já tivesse sido entrevistado, talvez sem o conhecê-lo em sua essência. Tony aceitará o emprego. Porém, por outro lado, percebe-se que a classe social de Don Shirley, sendo um homem negro, é dada pela “naturalização da miscigenação forçada durante o período colonial, que perpetuaram o mito da democracia racial” (Ribeiro, 2019, p. 19).

O filme também apresenta elementos da máfia italiana, dos Clubes de Nova York, como o “COPA”, e o assédio da máfia para que Tony Lip se interligue funcionalmente a eles. Evidenciando que, em relação às classes dominadas, existe uma imposição de violência simbólica exercida pela sociedade, que reafirma tal violência a partir do reconhecimento do princípio simbólico na relação de dominação (Bourdieu, 2019). A legitimação das desigualdades existentes na sociedade não é resultado de uma falta de bagagem cultural, mas sim demonstrada como a valorização da dominação de comunicação, referentes ao conjunto de normas linguísticas da cultura do saber de modo específico, reproduzindo corpos subservientes e marginalizados.

Tony diz para Dolores que irá ser contratado e fala a respeito da aparência da casa, ela pergunta se ele é “de cor”, dizendo que se fosse ela não duraria uma semana com ele. Neste momento, Dr. Shirley faz uma ligação telefônica para Tony e pede para falar com sua esposa, perguntando se ela permite a ausência de seu marido por uns dois meses para que possam fazer a viagem para a turnê. Visualiza-se uma resignificação, o que se destaca enquanto aceitação na perspectiva de um homem negro empregar seu marido. Tony fala que é um bom dinheiro e que precisam; a esposa diz com ênfase: “Eu falei tudo bem em ir, Tony”.

Também se visualiza Dolores recebendo a família em casa, quando um homem amigo de Tony vem para assistir jogo de futebol e ela fica com todo o serviço de louças e bagunça para arrumar. Nesse aspecto, visualiza-se a questão de gênero com homens na sala e a mulher na cozinha recebendo os negros que vieram para arrumar o encanamento da pia. E os homens da família ainda destacam que vieram para ficar com Dolores, pois não era permitido homens negros ficarem sozinhos com mulheres brancas em ambientes sociais.

Os trabalhadores da gravadora dão a entrada do pagamento, relatam sobre o contrato que só receberá tudo no fim. Dizem que as vezes Don Shirley e Tony irão ficar em hotéis diferentes e lhe dão um guia chamado *Green Book* – o guia dos motoristas negros. Como Tony irá ficar responsável pela segurança do músico, a questão de hotéis diferenciados para o dois se dá pela segregação racial, que determinava um lugar de pertencimento aos negros. Mesmo sendo músico renomado, Don Shirley ficaria nos lugares com menos conforto e segurança.

Dolores diz para Tony escrever cartas, mas ele diz que isso não servirá para nada. Na verdade, Tony tem dificuldade com a escrita, o que representa o fracasso escolar, uma vez que o sistema escolar, perante os escritos de Bourdieu (2019), valoriza uma postura de brilhantismo de seus estudantes nos sistemas de escrita, que, em particularidade, exige do estudante um alto domínio sobre o conteúdo ensinado. Essa exigência se daria justamente pelo fato de a escola exigir um discurso dominante, caracterizado nos ideais únicos de sociedade. Assim, são exigidos uma aptidão verbal e um domínio do saber em relação à cultura escolar e à cultura familiar que apenas a classe dominante pode oferecer, instituindo a violência simbólica e exclusão das classes não dominantes no ambiente escolar.

Tony se criou no Bronx, gosta de ultrapassar nos jogos da vida, age por impulso muitas vezes e de forma violenta, mas é apaixonado pela sua esposa e seus filhos, fazendo de tudo por eles. Dolores se despede e dá ordem para que Tony chegue em casa para o Natal, caso contrário, não precisa voltar, uma vez que a figura da Mama é muita respeitada na Itália.

Tony se apresenta para os músicos do Dr. Shirley como motorista e os pede um cigarro, pergunta se são da banda. Oleg e Jorge dizem que não são uma banda, são um trio. Há uma dificuldade em Tony de entender a música numa perspectiva mais erudita. Isso representa que a escola muitas vezes não trabalha com esses elementos; enquanto instrumento de reprodução da estrutura, a escola não oferece oportunidade além do que está no conceito de tecnificação, formando mão de obra, muitas vezes barata, para que o mercado absorva e explore a partir da lógica capitalista. Dessa maneira, ao retratar a comunicação pedagógica como uma tradição realizada pela escola, entende-se que a mesma pleiteia implicitamente seu aproveitamento pleno e domínio prévio relacionado a um conjunto de habilidades e diversificadas experiências culturais e linguísticas que são

“degustadas” apenas por membros de alta classe. Os sujeitos que adentram no ambiente escolar deveriam ser considerados em suas diferenças culturais, sociais e econômicas, uma vez que precisam ligar os temas científicos à prática social (Bourdieu, 2019).

São as relações capitalistas que se configuram no currículo escolar (Adorno, 1993; Bourdieu, 2019). No filme, enquanto Don Shirley teve uma educação de qualidade por ter demonstrado seu potencial quando criança, o que equivale ao mérito na perspectiva neoliberal, Tony não teve as mesmas oportunidades e provavelmente não conseguiu avançar muito em seus estudos, tendo em vista a dificuldade com a escrita. Don Shirley é um homem educado, de requinte e com sucesso, contudo, mediante as leis de segregação é solitário, não pode ir a lugares que gostaria de ir e toca na maioria das vezes para gente branca, pois pessoas negras ainda em tempos contemporâneos possuem menos recursos financeiros, fruto do processo de sequestro e escravidão, que se caracteriza na desigualdade racial aliada à questão de renda, propriedade e consumo (Amaro; Farias, 2021).

Os currículos escolares devem lidar com a possibilidade de viver em diversidade de maneira positiva e produtiva, ao instigar a comunidade escolar e familiar a pensar suas próprias representações de família e como lidamos com outras diferentes das nossas, para que possa repensar o que se pode adotar como prática inclusiva no cotidiano escolar das crianças, uma vez que o ensino é integral. Para tanto, as novas práticas reelaboradas nos currículos escolares devem abordar as representações sobre família, raça e classe de maneiras não fixas, e sim fluidas, mutáveis. Com esse embasamento, o currículo escolar ajudará na luta em favor das diversidades em confluência com as representações sociais que podem ser redefinidas, desconstruindo o estereótipo do preconceito e do racismo estrutural constituído pela sociedade disciplinar, visando a educação de maneira inclusiva.

Don Shirley, em 1962, praticamente não era reconhecido pelo seu povo. O filme mostra o contraste de quando o carro Cadillac Sedan DeVille 1962 que irá seguir com os dois na viagem quebra na estrada. De um lado, os negros nas enxadas sendo explorados na lavoura, de outro, Don Shirley como patrão de um homem branco, que é seu motorista. Há uma relação de estranhamento no olhar daquelas pessoas negras trabalhando duro na terra, mas ao mesmo tempo há uma relação de troca de olhares de pessoas negras que talvez refletissem cada um a partir de sua singularidade que aquela estrutura poderia ser dissolvida, tendo em vista a representatividade daquele homem

negro, que com sua educação privilegiada pelo capital cultural poderia apontar para novos horizontes de seu povo, ocupar espaços além daqueles que eram permitidos. E era exatamente isso que Don Shirley tinha planejado.

Para Bourdieu e Passeron (2009, p. 16):

Na maior parte das teorias, a relação pedagógica é considerada como sendo, primordialmente, uma relação de comunicação e, portanto, segundo os autores, convém aferir do êxito desta comunicação pedagógica em função das características sociais dos receptores. Consideram que a eficácia da inculcação depende do domínio da linguagem erudita e que o domínio da língua materna tem a sua origem na classe. Os estudantes das classes inferiores e média tendem a sofrer uma seleção mais forte, segundo um critério de competência linguística. Um bom domínio da língua é essencial na apropriação dos conteúdos escolares, portanto as classes mais afastadas da língua materna e das manifestações eruditas da mesma tendem a ter uma maior dificuldade na apreensão dos conteúdos escolares.

Há uma relação também de preconceito entre Tony e os músicos da banda, principalmente com Oleg. Tony tem vocabulário das áreas do subúrbio de Nova York, da aprendizagem social de rua. Don Shirley faz suas exigências pedindo para em todo lugar que ele ficar ter uma garrafa de Blue Shark vodka à noite, e também para sempre checar se o piano é Steinway, a marca adotada por ele. Ele é um homem muito solitário, não lhe é permitido ir a lugar algum, não tem amigos.

O filme demonstra Don Shirley com uma linguagem fina e elegante, refinada e erudita; já Tony se apresenta com a sabedoria da aprendizagem social, trazendo palavras de baixo calão, a não preocupação com o meio ambiente, jogando embalagens usadas pela janela do carro na estrada, pegando uma pedra que estava à venda e havia caído no chão de uma loja e levando consigo sem que ninguém perceba.

O filme trabalha a partir de valores e em algumas passagens é moralista, entretanto a aprendizagem é mútua porque um irá aprender com o outro. Tony irá aprender a valorizar o homem negro, a entender o lugar que cada um ocupa a partir da estrutura. Os dois enfrentam preconceito: Don Shirley enfrenta o racismo e Tony enfrenta a xenofobia a partir do contexto de imigração.

A globalização cultural é figurada nos entrelugares de enquadramentos duplos: sua originalidade histórica, marcada por uma obscuridade cognitiva; seu "sujeito" descentrado, significado na temporalidade nervosa do transicional ou na emergente provisoriedade do "presente". "O descentramento

fragmentado e esquizofrênico [...] que causa certo estranhamento à medida que o capitalismo se defronta com sua persona fragmentada pós-moderna” (Bhabha, 2008, p. 298). Desse modo, há uma aversão ao novo, ao novo que entra atualmente nos países pelos imigrantes que tiveram em épocas passadas sua cultura invadida pela perversa lógica da colonização, mas também uma aversão a tudo o que é diferente, às diversidades culturais.

No filme, essa questão não fica visível para Tony, uma vez que os dois irão se conhecendo a partir da aceitação das diferenças e do processo integralizado no contexto de uma amizade. Tony fiscalizará sempre a montagem do piano, a marca exigida por Don Shirley para os contratantes, sendo muito visível que, apesar de ter mais recursos financeiros, Don Shirley é o homem que enfrentará mais violências reproduzidas pelas leis de segregação racial e também pela lei de sodomia, que buscavam produzir um “padrão ideal de normalidade” (Adorno, 1993).

Don Shirley aprende lições de vida também com o personagem Tony, que lhe passa uma lição de seu pai italiano que diz que tudo que faz, faça ao máximo, aproveite ao máximo.

As descrições anteriores evidenciam o processo de experiência a partir do relato de si e do outro, em que Butler (2017), ao fazer uma crítica da violência ética na questão sobre relatar a si mesmo, nos exemplifica que o encontro de si está intimamente ligado ao olhar do outro, tendo em vista que somos formados por um conjunto de estrutura normativas que pretende estimular os modos de viver e fazer em relações combinatórias a outrem. Assim, para me reconhecer, devo tratar o outro dentro de um campo social com normas igualitárias, pois “a função das normas não é só direcionar minha conduta, mas também condicionar o possível surgimento de um encontro entre mim mesmo e o outro” (Butler, 2017, p. 38).

O processo de experiência deve ser reconhecido como um dos principais fatores na luta contra o preconceito relacionado à raça, à classe e à sexualidade, uma vez que nos permite entender uma relação entre o que é singular e plural, trazendo a ideia de “exigir uma vida igualmente possível de ser vivida, que também seja posta em prática por aqueles que fazem a reivindicação, e isso requer a distribuição igualitária dos bens públicos” (Butler, 2017, p. 77). Logo, a verdade sobre a subjetividade negra e não binária é o reconhecimento de si que se efetiva em uma luta política e social

igualitária pela democracia, relacionadas aos direitos humanos, já que, hoje, no século XXI, tem-se o direito de saber e viver nossas subjetividades de acordo com nossas singularidades, que fazem parte do humano visto como total.

Ao compreender a relação de classes, o filme demonstra que Don Shirley fica em hotéis apenas para “pessoas de cor”, como se referiam aos negros. Tony fica geralmente na mesma rua ou uma quadra depois, num hotel com mais conforto. Os homens negros chamam Don Shirley de arrumadinho e o desafiam para jogar, ele diz que não, os homens negros dizem que ele é bom demais para isso e ele diz que só está de saída para ver um amigo. Shirley entra em um bar segregado apenas para homens brancos e é agredido. Agressões físicas eram comuns e podiam até chegar à morte, o que levou os motoristas negros a criarem o *Green Book*.

São diversas as situações desagradáveis vivenciadas pelo músico, como não poder experimentar um terno na loja e ser preso pela prática de sodomia, crime no país até 1962. As dificuldades para escrever e juntar as palavras difíceis que Tony tinha com as cartas irão ser superadas com o auxílio do amigo Don Shirley.

Tony é representado como um homem branco do subúrbio de Nova York, no Bronx de pós-1960. Ele tem uma boa compreensão e interpretação e diz que a carta está romântica para caramba. Isso demonstra que ele poderia ter tido uma educação de qualidade, entretanto, a condição social estrutural depende do aniquilamento dos sujeitos sociais. O Dr. Shirley compara a carta escrita por Tony a uma sinfonia e diz que é perfeita.

O filme apresenta conselhos de Don Shirley para que Tony Lip não se envolva com a máfia italiana oferecendo-lhe o cargo de gerente de posição. Tony demonstra uma aceitação em relação à homossexualidade, o que não quer dizer que não tenha preconceito, já que diz para o amigo que ficou decepcionado, mas em um momento anterior falou que não tem problema, pois já viu muita coisa nas casas noturnas de Nova York. O aprendizado do filme nos leva a entender que os personagens principais vão vencendo as barreiras colocadas pelo julgamento provisório que faz com que não conheçamos os seres sociais em sua totalidade.

Na obra de Rodrigues (2020), *Sem rótulos, por favor! Gênero e sexualidade em ambientes educacionais*, podemos interpretar os processos de exclusão vivenciados pela população LGBTQIAP+, como demonstrado a seguir:

Precisamos admitir que a educação possui deficiências e, a partir disso, buscar estratégias e dispositivos que transformem as pessoas e conseqüentemente a escola em um espaço que sejam fomentadas a reflexão e a criticidade diante de várias formas de ser e estar na sociedade. O sistema educacional tem que ser questionado assim como o projeto político-pedagógico. No sentido de provocar uma reflexão acerca do papel e da importância nesse processo da construção do indivíduo. Destarte, essas questões de gênero e sexualidade não contemplam somente a população LGBT, mas ficou clarificado que é umas das comunidades que mais sofre com ausência dessa discussão, pois compreendemos que esse tema faz parte da dimensão humana (Rodrigues, 2020, p. 72).

Assim, quando Shirley reclama de sua gravadora não ter aceitado ele fazer um disco de reprodução de música clássica elegendo suas técnicas, habilidades e estudos, Tony diz que “treinar torna a pessoa uma cópia” e que a música que faz é autêntica, fazendo-nos compreender que a música de Shirley possui seus traços e por isso é autêntica na sua impressão digital.

O filme apresenta também um policial que tem preconceito contra italianos apenas pelo sobrenome e chama Tony de negro, o que o faz bater no policial. Don Shirley é recebido em camarins perto da cozinha e em dispensas improvisadas. “É preciso coragem para mudar o coração das pessoas”, diz o músico Oleg para Tony, “por isso Dr. Shirley faz isso, não basta ser gênio, pois o último negro que tocou aqui apanhou durante muito tempo”. O músico era o próprio.

Em alguns estados dos Estados Unidos, os negros não podiam comer junto aos brancos, em outros não podiam usar o mesmo banheiro, tendo que se deslocar quilômetros.

No último dia da turnê, Don Shirley se recusa a tocar no mesmo lugar que havia apanhado anos atrás. Ele é protegido pelo segurança e motorista; o contratante racista e xenofóbico diz que “por isso não confio nessa gente”, se referindo a sujeitos negros e italianos.

O filme mostra Don Shirley e Tony se integrando num bar de cultura e música negra. A música é Blues e no bar Don Shirley toca junto de outros músicos da noite, e o público ouvinte fica fervoroso por mais. Na vinda de volta para casa, demonstra que existem policiais mais coerentes que os encontram e os avisam sobre o pneu furado do carro e desejam feliz Natal, o que nos permite atentar para não julgarmos antes de conhecer.

Tony chega em casa, beija Dolores, é recepcionado pela família. O mordomo indiano Amit recebe o Dr. Shirley, pergunta se pode desocupar as malas. Don Shirley fala “não, vá para casa com sua família”. Os dois se desejam feliz Natal. O mordomo indiano Amit é demonstrado numa posição de servidão enquanto trabalhador, na véspera de Natal encontra-se em serviço e de prontidão às tarefas que lhe são atribuídas. Entretanto, como estamos falando de capitalismo, o trabalhador recebe para tal e o sistema neoliberal torna à necessidade de colocar o sujeito em desvantagem social, papel que é representado a partir de padrões de normalidade rígidos.

Para Rosa Vázquez-Recio e Mónica López-Gil (2018, p. 10):

De este modo, cuando se habla en términos de un alumnado “sinsistema” y se dirige la mirada de fuera a dentro es posible llegar a entender las acciones marginales, las transgresiones y el asalto al orden establecido que realiza aquel, aunque puedan llegar a ser conductas no aceptables (por ejemplo, pegar o agredir). Se descubre la violencia estructural y simbólica que se ejerce sobre el alumnado que desemboca en una imagen paupérrima, no ya de lo que es (si se llega a reconocer quién es), sino de lo que será, conseguida a partir de desahucio iniciado desde las primeras acciones disruptivas (como gusta llamar ahora a las conductas que rompen la norma establecida) o desde las muestras de rechazo a lo escolar o a lo curricular porque no le da respuesta a sus inquietudes y problemáticas (sociales y familiares).

O filme se passa durante a década de 1960, neste sentido podemos trabalhar aspectos em relação ao período de segregação nos Estados Unidos. Artigos recentes têm demonstrado que os livros didáticos falam bastante do Apartheid da África do Sul, entretanto quase não falam do processo de segregação estadunidense.

Green Book traz muitos aspectos de sofrimento do homem negro, por isso a necessidade de exaltar o talento do artista e o objetivo central do mesmo de abrir caminhos para que outros homens e mulheres negras pudessem sair do que a sociedade concebe como o lugar social que determinado sujeito de direitos pode ocupar. hooks (2004) demonstra que o homem negro está permeado por

uma cultura de não amor, de não aceitação, por ser odiado apenas por sua cor pela branquitude neoconservadora. Como se cada pessoa em suas singularidades não pudesse se permitir a descobrir o mundo, as artes, a matemática, a ciências, a sociabilidade, a física, conteúdos de disciplinas que podem ser trabalhados a partir do filme numa perspectiva interdisciplinar.

O final do filme nos apresenta Don Shirley sozinho em casa e pensativo. Tony diz estar cansado, que a viagem foi longa. Ele tinha penhorado um relógio para pagar uma conta e garantir o sustento de sua família, e consegue, a partir do dinheiro recebido, o relógio de volta. Charlie, o relojoeiro do penhor, foi convidado e veio para a ceia com sua esposa. A próxima visita que chega é Don Shirley, que a princípio é estranhado pela família italiana. Contudo, as famílias italianas possuem uma cultura de dificilmente receber mal ou não acolher as pessoas em suas casas. Eles falam dando risada e produzindo um efeito de integração, pegam o prato para Don Shirley, que é recebido com um abraço de Dolores, esposa de Tony, e que o agradece por ajudar com as cartas.

A escola que atua na perspectiva da diversidade contracolonial deve compreender a importância do capital cultural e que os indivíduos sociais usam mecanismos de forma intensa a partir de qualquer condição em que se sente ameaçado. Assim, o filme apresenta elementos da gordofobia quando Tony faz a competição de quem come o maior número de cachorros-quentes, em que o sujeito que sofre preconceito pode reproduzir socialmente a violência a seu favor.

Relações de poder estão presentes no tempo e espaço da escola, que possui um movimento dialético, violências são perpetuadas, socialmente todos nós damos condições para que os preconceitos surjam. Portanto, vemos que precisamos entender a história de vida, a trajetória, e não naturalizar os processos de sofrimento enfrentados por alunos que, assim como no filme, são sujeitos de direitos que devem ser respeitados em sua integralidade.

De acordo com Jesus (2018, p. 15):

Ao se silenciarem acerca das denúncias, as instituições escolares também se silenciam acerca do próprio racismo e, em consequência, silencia-se sobre os meios de combatê-lo. Afinal, como combater aquilo que não se reconhece a existência? Deste modo, ao permitir a produção e reprodução dos estereótipos raciais, e silenciar-se ante as denúncias, tomando-as como inexistentes, as instituições escolares invisibi-

lizam as possibilidades destes sujeitos, portadores de corpos vistos como anormais, de se converterem, ou se afirmarem em sujeitos diferentes daquilo que é enunciado pelos estereótipos a eles atribuídos.

Dessa forma entendemos que é necessário decolonizar o currículo e construir coletivamente fóruns, debates que nos demonstrem experiências que remetem às mudanças. Não podemos cair no fatalismo, mas sim romper com a construção dessa estrutura que pelas políticas de governo estatais tentam nos engessar (Farias, 2021). As palavras de Jesus (2018, p. 15) nos abrem caminhos para resistir contra o fracasso escolar e possibilitar coletivamente a desconstrução do processo de preconceito a partir da significação de se colocar no “lugar do outro”, combatendo a invisibilidade a estas expressões da questão social que são próprias do modelo concedido como padrão ideal pela sociedade burguesa.

Considerações finais para uma educação contracolonial

Saffioti (1987), na obra *O poder do macho*, enfatiza que o capitalismo-racismo-patriarcado aprisiona mulheres e homens da classe trabalhadora, principalmente os que se encontram alienados perante a lógica do sistema de opressão e exploração. Estes são multiexplorados pela lógica capitalista a partir do poder financeiro e aquisitivo do homem heterossexual, rico e branco que detém a propriedade dos bens de produção. Esses elementos contraditórios se metamorfoseiam na vida de homens e mulheres que visualizam o poder do homem heterossexual, rico e branco como um padrão a ser seguido Farias (2020, 2021). As violências simbólicas empreendidas nas classes populares foram/são diretamente planejadas pela classe burguesa, na finalidade de manter seus privilégios e sua riqueza.

Como profissionais e educadores coerentes, e compromissados com as classes populares, devemos ter a sensibilidade de um pesquisador e compreender a dinâmica das relações sociais de baixo para cima. Não se trata de hierarquizar, mas entender empaticamente o lugar que o “outro” ocupa na sociedade. As pessoas sofrem os impactos discriminatórios de maneira diferenciada, e pessoas consideradas diferentes do padrão de normalidade são acidentadas e massacradas pela conjuntura e estrutura. As arbitrariedades, coerção, intolerância e injustiça se apresentam na vida cada indivíduo de maneiras distintas.

Don Shirley e Tony Lip irão aprender com as diferenças (Freire, 2022), no enredo da história, fazendo com que os dois superem os preconceitos e julgamentos provisórios, que se refletem no padrão ideal da normalidade. A síntese desses elementos se encontra na produção e reprodução dos estereótipos que se fazem presentes no racismo e na xenofobia e na maneira como esses processos podem afetar o desenvolvimento educacional de alunos por meio do papel social da escola de conservar e de não se propor a ajudar a transformar e a romper com o cotidiano de preconceitos enfrentados por diversos indivíduos sociais baseado em suas características étnico-raciais, corporais e de pertencimento cultural.

Green Book traz muitos aspectos de sofrimento do homem negro, neste sentido, é necessário apresentarmos o filme em sala de aula exaltando o talento do artista e o objetivo central do mesmo de abrir caminhos para que outros homens e mulheres negras possam sair do “lugar do outro” que a sociedade concebe como o lugar social e posição que cada indivíduo pode ocupar, como se em uma sociedade de castas. Como se cada pessoa em suas singularidades não pudesse se permitir a descobrir o mundo, as artes, a matemática, a ciências, a sociabilidade, a física etc., conteúdos de disciplinas que podem ser trabalhados a partir do filme numa perspectiva interdisciplinar estando também de acordo com a Lei 10.639/03, que alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação e incluiu no currículo oficial da rede escolar a obrigatoriedade do ensino da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Africana”.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Minima moralia**: reflexões a partir da vida danificada. Tradução de Luiz Eduardo Bica. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais).

AMARO, Sarita; FARIAS, Eduardo Augusto. **Para entender o enegrecer**: glossário afrocentrado de A a Z. Porto Alegre: Nova Práxis Editorial, 2021.

BHABHA, Homi. Como o novo entra no mundo: o espaço pós-moderno, os tempos pós-coloniais e as provações da Tradução Cultural. In: BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 274-292.

BORDIEU, Pierre. **A reprodução**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

FARIAS, Eduardo Augusto; SOUZA, Ravelli Henrique de; OLIVEIRA, Marta Regina Furlan de. **Potencializando o enegrecer a partir da análise fílmica de *Green Book*: um guia para a vida**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.46619> >

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A Reprodução**: elementos para uma Teoria do Sistema de Ensino. Covilhã: Universidade da Beira Interior: Editora Lusosofia, 2009. (Coleção Recensões Lusosofia).

BORDIEU, Pierre. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Tradução de Maria Helena Kühner. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BUTLER, Robert N. Ageism: a foreword. **Journal of Social Issues**, Washington, DC, v. 36, n. 2, p. 8-11, 1980.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, Frantz. **Alienação e liberdade**: escritos psiquiátricos. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FARIAS, Eduardo Augusto. **A entrega do(a) filho(a) à adoção**: realidade e desafios ao atendimento profissional. Porto Alegre: Nova Práxis Editorial, 2020.

FARIAS, Eduardo Augusto. **Trabalhando com pessoas com deficiência e suas famílias**: a caminho de perspectivas mais inclusivistas. Porto Alegre: Nova Práxis Editorial, 2021.

FILHA, Constantina Xavier. Família, famílias... representações e práticas educativas. In: FILHA, Constantina Xavier (org.). **Sexualidade, gênero e diferenças na educação das infâncias**. Campo Grande: Editora UFMS, 2012. p. 12-29.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 73. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 11. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

HOOKS, bell. **We Real Cool**: Black Man and Masculinity. New York: Routledge, 2004.

JESUS, Rodrigo Ednilson de. Mecanismos eficientes na produção do fracasso escolar de jovens negros: estereótipos, silenciamento e invisibilização. **Revista EDUR**: Educação em Revista, Belo Horizonte, n. 34, e167901, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edur/a/rzs7bGtj4LKQSCkqz8rMdvD/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 9 maio 2023.

QUEM foi Don Shirley, o pianista de Green Book. **Nerdizmo**, [S. l.], 25 fev. 2019. Cinema Música. Disponível em: <https://nerdizmo.uai.com.br/quem-foi-don-shirley-o-pianista-de-green-book/>. Acesso em: 25 abr. 2022.

RECIO, Rosa Vázquez; LÓPEZ-GIL, Mónica. Interseccionalidad, jóvenes "sin-sistema" y resistencia. Una mirada diferente del fracaso/abandono escolar. **Revista Brasileira de Educação**, v. 23, e230094, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/fX4NGxF5hPZRzNNmsTbKpdS/?format=pdf&lang=es>. Acesso em: 9 maio 2023.

FARIAS, Eduardo Augusto; SOUZA, Ravelli Henrique de; OLIVEIRA, Marta Regina Furlan de. **Potencializando o enegrecer a partir da análise fílmica de *Green Book*: um guia para a vida**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.46619> >

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RODRIGUES, Jessyka. **Sem rótulos, por favor!** Gênero e sexualidade em ambientes educacionais. Porto Alegre: Nova Práxis Editorial, 2020.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

GREEN BOOK: o guia. Direção: Peter Farrelly. Roteiro: Nick Vallelonga, Peter Farrelly. Los Angeles: Village Roadshow Pictures; New York: Universal Pictures, 2018.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Nascido em janeiro de 1927, Donald Walbridge Shirley, também conhecido como Don Shirley, como retratado no filme *Green Book*, foi um pianista consagrado que buscou romper barreiras raciais em um Estados Unidos segregado. Filho de pais jamaicanos imigrantes, Shirley nasceu em Pensacola, Florida, e tocou suas primeiras notas no piano aos dois anos de idade. Quando criança, acompanhava seu pai, um sacerdote episcopal, ao órgão da igreja. Após a morte de sua mãe, aos nove anos de idade foi estudar com Mittolovski no conservatório de Leningrado. Disponível em: <https://nerdizmo.uai.com.br/quem-foi-don-shirley-o-pianista-de-green-book/>. Acesso em: 25 abr. 2022.

2 Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-47361544#:~:text=Ao%20viajar%20pelo%20pa%C3%ADs%20em,seguros%20para%20afroamericanos%20na%20C3%A9poca>. Acesso em: 10 maio 2023.

Entre autômatos e fantasmas: inteligência artificial e crise do trabalho criativo

*Between Automats and Ghosts: Artificial
Intelligence and Creative Work Crisis*

*Entre autómatas y fantasmas: la inteligencia
artificial y la crisis del trabajo creativo*

Guilherme Foscolo

Universidade Federal do Sul da Bahia

E-mail: gfoscolo@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2759-1253>

Luciana Nacif

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: nacif.lu@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8289-3345>

RESUMO

A partir da greve de roteiristas e atores em Hollywood e da primeira AI Fashion Week – eventos ocorridos no ano de 2023 –, este artigo investiga o impacto da inteligência artificial (IA) generativa para o trabalho criativo. Para tanto, desmistifica a IA voltando-se para seus elementos constitutivos, descortinando, por um lado, a imensa e multifacetada cadeia de exploração do trabalho humano que se esconde por debaixo do verniz da “inteligência artificial”; e demonstrando, por outro, como a IA depende – para o seu treinamento e funcionamento – da apropriação prévia e indiscriminada de toda a cultura humana disponível online. A conclusão é que a IA, ao se apropriar do trabalho não creditado e não remunerado de gerações de artistas humanos, cumpre a função de desvalorizar – ou substituir completamente – o trabalho criativo especializado.

Palavras-chave: *Inteligência artificial; trabalho criativo; estética; Hollywood; moda.*

ABSTRACT

In the wake of the writers' and actors' strike in Hollywood and the first AI Fashion Week – events that took place in 2023 – this paper investigates the impact of generative artificial intelligence (AI) on creative work. To this end, it demystifies AI through an analysis of its constituent elements, revealing, on the one hand, the immense and multifaceted chain of exploitation of human labor that lies beneath the veneer of “artificial intelligence”; and demonstrating, on the other, how AI depends – for its training and operation – on the prior and indiscriminate appropriation of all human culture available online. The conclusion is that AI, by appropriating the uncredited and unpaid work of generations of human artists, fulfills the function of devaluing – or completely replacing – specialized creative work.

Keywords: *Artificial intelligence; creative work; aesthetics; Hollywood; fashion.*

RESUMEN

Partiendo de la huelga de guionistas y actores en Hollywood y de la primera AI Fashion Week – acontecimientos que tuvieron lugar en 2023 –, este artículo investiga el impacto de la inteligencia artificial generativa (IA) en el trabajo creativo. Para lograrlo, desmitifica la IA recurriendo a sus elementos constitutivos, descubriendo, por un lado, la inmensa y variada cadena de explotación del trabajo humano que se esconde bajo el barniz de la “inteligencia artificial”; y demostrando, por otro, cómo la IA depende – para su entrenamiento y funcionamiento – de la apropiación previa e indiscriminada de toda la cultura humana disponible *on line*. La conclusión es que la IA, al apropiarse del trabajo no acreditado y no remunerado de generaciones de artistas humanos, cumple la función de devaluar – o sustituir por completo – el trabajo creativo especializado.

Palabras clave: *Inteligencia artificial; trabajo creativo; estética; Hollywood; moda.*

Data de submissão: 12/10/2023

Data de aprovação: 10/05/2024

Introdução

Em maio de 2023, a Writers Guild of America (WGA) – representante de aproximadamente 20 mil roteiristas nos EUA – entrou em greve após o fracasso das negociações com a organização patronal Alliance of Motion Pictures and Television Producers (AMPTP), representante dos interesses dos estúdios, das produtoras e das empresas de streaming. A última greve da WGA foi nos anos 2007-

2008, e produziu algo em torno de 2.1 bilhões de dólares de prejuízo apenas para o estado da Califórnia – com um efeito cascata que não atingiu somente os estúdios e produtoras de cinema e televisão, mas também afetou inúmeros trabalhadores que prestavam serviço para as produtoras (cenógrafos, figurantes, diretores, eletricitistas etc.). Isso ocorreu porque os roteiristas compõem a base da indústria: o roteiro é a fase 1 de qualquer produção, a partir do qual todas as outras partes se movimentam – o que confere aos roteiristas sindicalizados poder de barganha com as paralizações.¹ Além da recomposição salarial, revisão dos ganhos residuais, melhores condições de trabalho e revisão dos termos de exclusividade, a WGA exigiu garantias contra o uso das inteligências artificiais (IAs): “Regulamentar o uso de inteligência artificial em projetos cobertos pelo MBA [Minimal Basic Agreement]: a IA não pode escrever ou reescrever material literário; não pode ser usada como fonte; e o material coberto pelo MBA não pode ser usado para treinar a IA” (WGA, 2023, tradução nossa)². Em julho de 2023, a Screen Actors Guild-American Federation of Television and Radio Artists (SAG-AFTRA) – que representa mais de 160.000 atrizes e atores sindicalizados –, se juntou em greve à WGA. Em uma coletiva de imprensa, Fran Drescher, presidente da SAG-AFTRA, revelou como a inteligência artificial também se tornou uma preocupação central para o setor: “todo o modelo de negócios foi alterado pelo streaming, pelo digital e pela IA. Este é o momento da verdade. Se não nos mantivermos firmes agora, todos nós estaremos em apuros. Todos nós estaremos correndo o risco de sermos substituídos por máquinas e grandes empresas”³. Em entrevista para a revista *Time*, quando questionada sobre os possíveis usos da inteligência artificial pelo setor, Drescher elaborou:

Queremos colocar barricadas ao seu redor. No momento, é um vale-tudo. [...] A mentalidade dessa indústria é: *vamos espremê-los até onde der para nos safarmos!* Mas o consentimento e a remuneração devem estar no DNA dessa nova invenção. É isso o que requeremos. Até mesmo as maiores estrelas estão se mobilizando, porque isso também é uma ameaça para elas. Nosso sustento é a nossa imagem – a maneira como agimos, a maneira como falamos, os gestos que fazemos, é isso que estamos vendendo. E é isso que eles querem roubar. [...] Estamos na linha de frente de todo um movimento trabalhista que nos apoia. Mas todo mundo pode se beneficiar de nosso sucesso, porque todos correm o risco de serem substituídos por IA ou de terem suas funções reduzidas ou mal pagas (Berman, 2023, tradução nossa).⁴

Em março de 2023, a Levi Strauss & Co. – uma das maiores empresas de moda do mundo – anunciou uma parceria com a Lalaland.ai, um estúdio de moda digital que produz corpos de modelos desenhados por IA. O anúncio da marca dizia que “fundada em Amsterdã em 2019, a Lalaland.ai

usa inteligência artificial avançada para permitir que marcas de moda e varejistas criem modelos hiper-realistas de qualquer tipo de corpo, idade, tamanho e tom de pele. Com esses avatares de inclusão corporal, a empresa visa criar uma experiência de compra mais inclusiva, pessoal e sustentável para marcas de moda, varejistas e clientes”⁵. O anúncio produziu uma reação negativa na ponta trabalhista do setor – que logo percebeu a substituição de modelos reais por modelos digitais “de qualquer tipo de corpo, idade, tamanho e tom de pele” e, com isso, a possibilidade de efeito cascata de desemprego para as agências de modelos, *stylists*, maquiadores, fotógrafos, diretores de arte etc.⁶ O pedido de desculpas emitido pela marca após as reações negativas não recuou do contrato com a *Lalaland.ai* – o que já era esperado porque a Levis já vinha demitindo funcionários para reduzir os custos de produção antes mesmo do anúncio da parceria.⁷ Agora, distintamente dos roteiristas e atores nos EUA, não há organização sindical que abrigue os modelos no ramo da moda – e que consistem, portanto, numa categoria de trabalhadores mais vulnerável aos efeitos do uso das IAs.

Embora ambas as categorias – atores e roteiristas – tenham sido as primeiras a se movimentarem contra as prováveis implicações do uso das IAs, a tecnologia não é nova – e já vinha sendo utilizada pela indústria do entretenimento para fins curatoriais. Sua utilização para fins de desenvolvimento é mais recente, e não se resume à substituição/desvalorização do trabalho especializado de categorias profissionais consideradas até então essenciais para a existência dos diferentes braços da indústria. IAs têm sido utilizadas para predizer, por exemplo, se uma determinada música⁸ ou filme⁹ terão sucesso comercial através da análise das prováveis reações da audiência – audiência que, é importante ressaltar, também é virtualmente constituída por meio delas.

Midjourney

Em abril de 2023, ocorreu a primeira AI Fashion Week (AIFW), em New York.¹⁰ O evento foi, na realidade, uma premiação para criativos que desenvolveram coleções de moda através de inteligência artificial. Os candidatos apresentaram imagens de modelos virtuais, desfilando em passarelas virtuais ou aguardando em *backstages* virtuais.¹¹ Nenhum dos modelos ou peças de vestuário e acessórios eram reais – mas, como resultado da premiação, algumas das peças apresentadas seriam produzidas e comercializadas. O que surpreendeu nas coleções vencedoras foi seu caráter altamente estetizado, às vezes hiper-realista, às vezes alucinatório. O “evento” criado por Matilde

FOSCOLO, Guilherme; NACIF, Luciana. **Entre autômatos e fantasmas: inteligência artificial e crise do trabalho criativo.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48375> >

Mariano (Fig. 1), por exemplo, parece ter sido fotografado no Jardin des Tuileries e publicado por uma revista de moda. Nada de novo, nada que merecesse uma atenção especial – a não ser, é claro, pelo fato de ter sido criado artificialmente.



Figura 1. Coleção de Matilde Mariano. Cortesia IAFW/Midjourney e Photoshop, 2023.

A maioria das coleções foi criada através do Midjourney, programa de inteligência artificial hospedado na rede social Discord que produz imagens a partir das descrições textuais inseridas pelos usuários. Ainda no ano de 2022, a IA esteve no centro de duas polêmicas: uma imagem intitulada *Théâtre d'Opéra Spatial* (Fig. 2) – submetida para o concurso anual de arte da Feira Estadual do Colorado com a descrição autoral “Jason M. Allen via Midjourney” – levou o primeiro lugar na competição, gerando acusações de trapaça da parte de artistas que se sentiram enganados;¹² e a publicação do livro *Alice and Sparkle*, criado por Ammaar Reshi através do uso combinado do ChatGPT (um *chatbot* cuja IA permite aos usuários produzir e refinar diversos tipos de textos) e da Midjourney – segundo o próprio autor, o livro inteiro, incluindo as 13 imagens que o ilustram, foi produzido em apenas um final de semana.¹³



Figura 2. *Théâtre d'Opéra Spatial*, Midjourney, *prompt* de Jason M. Allen, 2022.

Sobre o modo como o programa transforma descrições textuais em imagens, Jason M. Allen afirmou, em entrevista para o *The New York Times*, que “não podia acreditar no que estava vendo [...] tive a sensação daquilo ser inspirado por demônios, como se alguma força de outro mundo estivesse envolvida” (Roose, 2022, tradução nossa)¹⁴. As descrições textuais são chamadas de *prompt*, do latim *promo*, que significa “produzir, trazer à luz”. A mágica começa desde o primeiro momento, com o *prompt* de comando: “/imagine”: o usuário insere então uma descrição de texto e o algoritmo a traduz automaticamente em quatro variações de imagem. Qualquer paisagem, real ou imaginária, qualquer estilo artístico, qualquer textura ou paleta de cores parece possível – materializando-se na tela de forma quase instantânea. A partir das quatro alternativas, o usuário seleciona aquela que prefere e pode solicitar novas variações, refinando o resultado. A sensação é antes a de que somos conduzidos pela tecnologia do que o contrário: os resultados nos transportam para imagens que não esperávamos, não imaginávamos, mas que acabamos preferindo, o que, muitas vezes, resulta no abandono ou substituição da ideia inicialmente vislumbrada. Segundo Carl-Axel

Wahlström, criador da *Copy* – que diz ser a primeira revista de moda impulsionada por inteligência artificial do mundo –, uma vez que a IA não entende bem um determinado *prompt*, ela surge com algo mais interessante do que o humano poderia ter imaginado. Nas palavras de Wahlström, “somos muito limitados em nossas fantasias e ideias sobre o que devemos criar” (Borrelli-Person, 2023, tradução nossa)¹⁵. A afirmação é curiosa, porque transforma uma incapacidade da IA em uma incapacidade humana: a limitação maquínica se impõe, assim, como vantagem – seu “desentendimento” faria dela uma tecnologia mais criativa do que nossa própria imaginação, com o que abandonamos a confiança na nossa criatividade e passamos a desejar aquilo que o programa “imagina”.

Em *Flusseriana: An Intellectual Toolbox* (2015), Alexander Galloway define a entrada “interface” como, simultaneamente, uma superfície e um limite: “por um lado, uma interface é um tipo de tela, no sentido literal ou figurado, que contém significados e operações. Por outro, uma interface é uma janela ou porta de entrada que facilita a passagem”. Mas elas também são reguladoras, em que “restringem ou atrasam a passagem”. As interfaces facilitam ocultando: configuram, assim, “zonas de troca” que conectam “o dentro e o fora”, “sua própria realidade interna [...] um espaço estético autônomo” à superfície/tela com a qual interagimos.¹⁶ Miguel Sicart parte do entendimento que Galloway dá ao termo a partir de Flusser para defini-la como o local de encontro de duas agências – “o entrelaçamento entre as agências humana e computacional” (Sicart, 2023, p. 31)¹⁷. Em um experimento com o Midjourney, imaginamos a locação de um editorial de moda e criamos um *prompt* aberto, possibilitando a manifestação da interpretação da IA: “A beautiful black model in a modern minimalist outfit on a surreal catwalk at the black rocks of Iceland, misty, photo realistic”¹⁸. Além disso, descrevemos o tipo de câmera, luz, ângulo e a posição específica da modelo. Nas primeiras tentativas, a modelo aparece somente de longe, de costas. Ao mudarmos a descrição, a modelo aparece de frente, mas com um rosto ainda indefinido. E, finalmente, conseguimos um rosto bem definido quando mudamos a descrição de “black model” para “very dark skinned model”. O resultado tornou perceptíveis os vieses: o *prompt* “very dark skinned model” gerou uma modelo de traços brancos e pele de coloração amarronzada; a instrução “beautiful” gerou imagens de corpos sempre magros, longilíneos e jovens; e “modern minimalist outfit” fez surgir roupas sensuais, transparentes, volumosas – destacando uma feminilidade fetichizada (Fig. 3).



Figura 3. "Islândia", Midjourney, *prompt* de Nacif, 2023.

O experimento revela como, apesar dos grandes avanços algorítmicos dos programas de IA, persistem os problemas identificados desde 2016 pela artista transmídia estadunidense Stephanie Dinkins. A partir de *prompts* simples como "*a black woman crying*", "*a black woman smiling*", "*african american woman smiling*", "*dark skinned african american woman smiling*", alimentados em uma General Adversarial Network (GAN), Dinkins produziu uma série de imagens que faz ver o racismo que "escorre" das amplas bases de dados para o processo de composição algorítmica nas IAs. "Os preconceitos estão profundamente arraigados nesses sistemas, de modo que se tornam subjacentes e automáticos", disse a artista para o *The New York Times*; "avanços [na tecnologia] dificultam algumas das perguntas mais profundas que deveríamos fazer sobre discriminação" (Small, 2023, tradução nossa)¹⁹. Acontece que "o entrelaçamento entre as agências humana e computacional", como quer Miguel Sicart (2023), já se dá antes mesmo da interação humana com a interface, nos próprios processos de programação dos algoritmos e de composição das bases de dados. O enorme volume de informações disponibilizadas em *datasets* para treinamento das IAs, argumentam Kate Crawford e Vladan Joler em *Anatomy of an AI System* (2018, tradução nossa),

FOSCOLO, Guilherme; NACIF, Luciana. **Entre autômatos e fantasmas: inteligência artificial e crise do trabalho criativo.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48375> >

se assentam sobre fundamentos muito limitados: *datasets* como o AVA mostram, majoritariamente, mulheres na categoria de ação “brincando com as crianças” e homens na categoria “chutando uma pessoa”. Os conjuntos de treinamento para sistemas de IA afirmam estar alcançando as complexidades da vida cotidiana de forma refinada, mas repetem os padrões sociais mais estereotipados e restritos, reinscrevendo uma visão normativa do passado humano e projetando-a no futuro humano.²⁰

Os *datasets* refletem hierarquias oriundas das estruturas socioeconômicas, étnico-raciais, geográficas e de gênero sob as quais vivemos. Se considerarmos somente o perfil daqueles que trabalham com inteligência artificial nas gigantes da tecnologia, por exemplo, o problema já se torna mais evidente: no Google e no Facebook as mulheres compõem, respectivamente, somente 10% e 15% da força de trabalho; a diversidade racial nas IAs mostra índices ainda piores – no Google, apenas 2,5% dos trabalhadores do setor são negros e 3,6% latinos; no Facebook, apenas 4% dos trabalhadores são negros e 5% são latinos; e, na Microsoft, 4% dos trabalhadores são negros e 6% latinos.²¹ Esses padrões de exclusão reinscrevem-se, via IA, esteticamente no mundo, cumprindo assim também uma função ideológica. As interfaces, nesse sentido, dizem menos respeito à facilitação do uso por adequação/intuitividade etc. e mais à programação de respostas motoras e psíquicas do usuário. O “adestramento” do usuário não se reduz, assim, ao adestramento dos gestos – para colocar nos termos de Flusser – empregados/necessários para manipular as tecnologias, mas também – e principalmente – diz respeito ao adestramento da percepção e dos afetos: mais do que instrumentos “para a política”, tais dispositivos constituem, assim, a própria situação da política, porque a determinam – como quer Rancière (1996, p. 42) – em um ordenamento do “dizível e do visível”.²²

Nesse sentido, é relevante o fato de ainda termos que descrever – na maioria das IAs geradoras de imagem – aquilo que desejamos criar em inglês. Nosso imaginário precisa ser traduzido para a língua oficial do Silicon Valley (e o sistema de valores anglo-americano). Aqui – parafraseando Flusser (2012, p. 163) – não somente “língua cria realidade”, mas “língua inglesa cria realidade computacional”. Como lembra Rachel Costa em *Flusseriana: An Intellectual Toolbox* (2015, p. 283): “os modelos são realidade e a realidade é a língua, o que significa que modelos são criações linguísticas”. A própria linguagem computacional – em si – reflete a estrutura da qual é constituída (*master/slave* são terminologias amplamente utilizadas na computação para designar a relação entre dispositivos e/ou processos internos). No limite, o conjunto bases de dados + algoritmos de

IA retroalimenta o mundo de si mesmo – reforçando e naturalizando as hierarquias das quais se constituem. Exponencia-se, assim, aquilo que Flusser (1985, p. 36) já previa para um mundo que se retroalimenta das imagens que produz:

Vivenciar passa a ser recombinar constantemente experiências vividas através de fotografias. Conhecer passa a ser elaborar colagens fotográficas para se ter “visão de mundo”. Valorar passa a ser escolher determinadas fotografias como modelos de comportamento, recusando outras. Agir passa a ser comportar-se de acordo com a escolha. Tal forma de existência passa a ser quanticamente analisável. Toda experiência, todo conhecimento, todo valor, toda ação consistem de bits definíveis. Trata-se de existência robotizada, cuja liberdade de opinião, de escolha e de ação torna-se observável se confrontada com os robôs mais aperfeiçoados.

Isso ocorre porque a “realidade interna” que a interface oculta não se reduz aos microprocessadores, unidades de memória, semicondutores e demais componentes que atuam conjuntamente como operadores do código – ela é muito mais ampla, pois conecta-se com sistemas remotos através da rede global de cabeamento óptico responsável por aquilo que chamamos World Wide Web. Além disso, depende da prática extrativista que antecede a própria mídia, porque a constitui. E, finalmente, o extrativismo estende mais valor a toda uma cadeia de trabalho humano responsável não somente pela extração dos metais raros, mas também pela produção/montagem e distribuição dos dispositivos, composição e gestão de gigantescas bases de dados e treinamento das IAs.

Capitalismo e terraformação digital

Em *Scorched Earth* (2022), Jonathan Crary argumenta como o *timing* da transformação da internet em uma rede universal de serviços online ao longo, principalmente, dos anos 1990 está essencialmente relacionada ao horizonte de um capitalismo tardio que aprofunda seu movimento de captura e mercantilização do mundo e de todos os aspectos da vida humana. O produto ideológico que se vende é aquele dos indivíduos como “empreendedores de si próprios” – mas a realidade que se cumpre nos transforma, a um só tempo, em consumidores, recursos, trabalhadores e produtos.²³ As bilhões de imagens, textos e sons extraídos da internet para a composição dos *datasets* que serão utilizados para o treinamento de IAs foram ali inseridas por nós mesmos. Nós não somente alimentamos de dados blogs/vlogs/fóruns/mídias sociais e demais páginas/*softwares* etc. como também somos triplamente vendidos: vende-se a nossa atenção (a “economia da atenção” é o

FOSCOLO, Guilherme; NACIF, Luciana. **Entre autômatos e fantasmas: inteligência artificial e crise do trabalho criativo.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48375> >

nome que se dá para a compra e venda desta mercadoria do século XXI), vendem-se os nossos dados e, por fim, somos nós mesmos anunciados enquanto produtos que podem interessar a novos usuários. A internet, assim, promove-se enquanto “anúncio interminável de sua [própria] indispensabilidade e da insignificância de qualquer vida que permaneça inassimilável por seus protocolos” (Crary, 2022, tradução nossa)²⁴. Ao mesmo tempo, a digitalização do mundo faz emergir esta lógica de dois pesos e duas medidas, em que, por um lado, as *big techs* combatem a pirataria e a distribuição livre de material protegido por direitos autorais, e, por outro, operam de acordo com a lógica de que “tudo é informação [*data*] e está disponível para ser usado” (Crawford, 2021, p. 93, tradução nossa)²⁵, com a qual constituem gigantescas bases de dados.

As informações extraídas da internet são organizadas nas bases de dados em séries de classificação através de descrições textuais dos seus elementos constitutivos considerados relevantes – e que passam a acompanhá-las como marcadores/*tags*. Elas são então utilizadas como “substrato de realidade” para o treinamento das IAs: é este substrato que os desenvolvedores de IA denominam “verdade fundamental” (*ground truth*). A “verdade”, neste caso, não significa para a IA outra coisa que o amontoado de imagens extraídas de qualquer fonte disponível online e previamente classificadas e organizadas nos bancos de dados utilizados para o seu treinamento (*training datasets*).²⁶ O Image-Net, uma das primeiras bases de dados de larga-escala, foi concebida em 2006 por Fei-Fei Li e disponibiliza para o treinamento de IAs mais de 14 milhões de imagens individualmente rotuladas por humanos. Segundo Pasquinelli e Joler (2021, p. 1266-1267, tradução nossa),

Fei-Fei Li teve três intuições para construir um *dataset* confiável para o reconhecimento de imagens. Primeiro, fazer o download de milhões de imagens gratuitas de serviços da Web, como o Flickr e o Google. Segundo, adotar a taxonomia computacional WordNet para classificar as imagens. Terceiro, terceirizar o trabalho de classificar milhões de imagens através da plataforma de *crowdsourcing* Amazon Mechanical Turk. No final das contas (e da linha de montagem), trabalhadores anônimos de todo o planeta receberam alguns centavos por tarefa para rotular centenas de imagens por minuto de acordo com a taxonomia WordNet.²⁷

O tamanho da Image-Net, embora impressionante, empalidece diante de bases de dados mais recentes – como é o caso da LAION-5b, e que disponibiliza mais de 5 bilhões de pares texto-imagem. A lógica de extração das imagens da internet é a da neutralidade dos dados: presume-se que qualquer dado disponível online despe-se de seu significado pessoal, social ou político no momento em que é extraído, classificado e agregado às vastas bases de dados. Mas a própria ativi-

dade de coleta/categorização das imagens é em si uma função tecnopolítica, e que de partida produz questões sobre quem decide os marcadores (estéticos, étnico-raciais, de gênero etc.) que incidirão sobre como as IAs irão “processar” as imagens. O problema antecede – e ultrapassa, portanto – a própria lógica de extração: isso porque os dados disponíveis online já expressam volumetricamente distintos padrões de desigualdade (de acesso a recursos e oportunidades estratificados interseccionalmente). A tecnopolítica da extração normaliza como “verdade fundamental” – ou substrato de realidade – tais padrões de desigualdade com os quais as IAs são treinadas. O resultado, diz Kate Crawford (2021, p. 131, tradução nossa), “é um ouroboros estatístico: uma máquina de discriminação que se retroalimenta de si própria ampliando as desigualdades sociais sob o pretexto de neutralidade técnica”²⁸.

Na realidade, o próprio processo classificatório parte de premissas epistêmicas que só fazem agravar o problema. Ainda que se faça o uso de plataformas de taxinomia como a WordNet, presume-se que os conceitos que serão aplicados compartilham de uma base ontológica universal unívoca, o que garantiria a correspondência com as imagens que devem representar, e que tal correspondência é autoevidente para todas as relações texto-imagem que serão estabelecidas. A presunção de que as imagens são expressões diretas dos conceitos que as “demarcam” desdobra-se no entendimento de que a IA pode aprender a identificar os padrões visuais que se ligam aos conceitos. “As imagens de pessoas taxadas de ‘perdedoras’, segundo a teoria”, afirmam Kate Crawford e Trevor Paglen (2019, tradução nossa), “contêm algum tipo de padrão visual que as distingue de, por exemplo, ‘fazendeiros’, ‘professores assistentes’ ou, até mesmo, ‘maçãs’”. O mesmo valeria, dizem os autores, para substantivos abstratos tais quais “felicidade” e “antissemitismo”: “tais pressuposições epistemológicas e metafísicas remetem a abordagens históricas em que as pessoas foram avaliadas e classificadas visualmente por instrumentos de opressão e ciência racial”²⁹.

É importante notar, assim, que todas as bases de dados utilizadas para o treinamento de IAs implicam visões de mundo normalizadas como substratos de realidade. Tais visões de mundo resultam da necessária redução da complexidade da realidade concreta do mundo do qual são extraídas, com efeitos que se fazem óbvios para as comunidades humanas sub(e mal)representadas. O problema não está somente em que, para colocar nos termos de Flusser (2011, p. 28, tradução nossa), “as teclas do computador simulam processos mentais”³⁰; o desenvolvimento da

tecnologia oculta uma tecnopolítica, e por isso escapa-nos com facilidade o fato de que a própria tecnologia é sua expressão. Eis que o pensamento que se materializa pelas IAs, ao reduzir uma dada complexidade, amplifica alguns dos seus aspectos – porque, como diz Flusser (2011, p. 46), o pensamento-código é uma caricatura do pensamento. A caricatura realiza processos de combinação e recombinação de dados de forma volumetricamente superior a nós, humanos – mas, distintamente de nós, as IAs só podem operar dentro dos limites pré-estabelecidos pelos *datasets* utilizados para o seu treinamento. Nesse sentido, poderíamos dizer que as manifestações estéticas exprimidas pela máquina são meramente *estatísticas*: elas amplificam algoritmicamente as visões de mundo das quais se alimentam.³¹ A inteligência algorítmica, assim, não se trata de uma terceirização da inteligência humana como um todo – trata-se, antes, da terceirização de um aspecto útil ao complexo militar-industrial da qual ela emerge. Isso porque, lembra Jonathan Crary (2022, tradução nossa), a digitalização do mundo dá-se como um desdobramento da interdependência entre militarismo/polícia e Capital (desde ao menos o início do século XXI, cunhou-se para os efeitos deste processo os conceitos de neoimperialismo/neocolonialismo digitais):

Os novos recursos de IA e computação quântica estão sendo desenvolvidos para os setores que mais se beneficiam de sua implementação: bancos e finanças, agências de segurança e inteligência e as forças armadas. Todos esses setores operam em ambientes repletos de dados, e o poder de processamento e a velocidade com que a análise de risco e a tomada de decisões automatizadas podem ocorrer são essenciais para seu sucesso e domínio global. A instalação de redes 5G é especialmente essencial para a ambição das forças armadas de manter o “domínio de todo o espectro”, conectando todos os seus ativos terrestres, marítimos, aéreos e de satélite em um sistema único de intercomunicação.³²

Por um lado, o mapeamento e controle digitais são úteis à guerra: “a força da IA moderna”, diz Evgeny Morozov (2023, tradução nossa), “está na identificação de padrões. Não deve provocar surpresa que um dos primeiros usos das redes neurais – a tecnologia por trás do ChatGPT – foi o uso militar de identificar navios em fotografias aéreas”³³. Por outro, os algoritmos são também procedimentos de natureza econômica, e buscam alcançar o resultado mais eficaz (aquele que resulta em maior acumulação: de recursos, de dados, de valor e, por fim, de lucro). A realidade econômica das IAs se afirma, assim, de forma ampla: do trabalho digital ao extrativismo dos metais raros. As baterias de lítio, por exemplo, são essenciais no funcionamento de *smartphones, laptops*, câmeras, veículos elétricos etc. Sua extração ocorre principalmente em minas localizadas nos EUA, Congo, Mongólia, Indonésia, Austrália, Brasil e na Bolívia (a Bolívia, como se sabe, possui uma das

reservas mais ricas do metal do mundo no deserto de Uyuni).³⁴ O Congo também é responsável pelo fornecimento de mais de 70% de todo o cobalto do mundo, outro metal largamente utilizado para a produção das baterias elétricas.³⁵ Além do lítio e do cobalto, existem 17 metais de terras raras com aplicações fundamentais em dispositivos eletrônicos, cabos de fibra-óptica, torres de comunicação, satélites, tecnologia GPS etc., com as maiores reservas no Brasil, seguido pela China, pela Comunidade dos Países Independentes (CEI) e pelo Vietnã.³⁶ Na extração desses elementos, a exploração do trabalho precarizado – até mesmo o infantil – e a violência geopolítica são duas constantes. Guerra, mecanização, mineração e finanças sempre colaboraram entre si, diz Lewis Mumford em *Technics and Civilization* (1934, p. 76, tradução nossa):

A mineração era o principal setor que fornecia os meios para a guerra e aumentava o conteúdo metálico do estoque de capital original, o baú de guerra; por outro lado, promovia a industrialização de armas e enriquecia os financistas em ambos os processos. A incerteza tanto da guerra quanto da mineração aumentou as possibilidades de ganhos especulativos: isso proporcionou um caldo rico para as bactérias das finanças prosperarem.³⁷

A situação de instabilidade geopolítica é agravada por dois motivos: o primeiro, é claro, se dá pela raridade desses elementos, e que estão sempre em escassez; o segundo é que, sem eles, a computação contemporânea simplesmente não existe – o extrativismo é assim fundamental para a continuidade da produção e desenvolvimento da tecnologia digital e, por conseguinte, da superioridade do complexo militar das nações na corrida imperialista. O ciclo de vida das IAs decorre, portanto, de uma gigantesca cadeia de produção que concatena múltiplas “formas de exploração do trabalho humano e dos recursos naturais e concentrações maciças de poder corporativo e geopolítico” (Crawford, 2021, p. 32, tradução nossa)³⁸, motivos pelos quais ambos Kate Crawford e Evgeny Morozov afirmam que a inteligência artificial não é nem artificial, nem inteligente. Ela é profundamente material, produzida a partir de recursos naturais, e seus sistemas não são autônomos, racionais ou capazes de discernir qualquer coisa sem treinamento. E, porque não poderia ter sido desenvolvida sem uma cadeia de exploração em escala global, ela é projetada a partir e para a manutenção dos interesses dominantes existentes. Nesse sentido, a inteligência artificial é um mecanismo de poder que remodela a Terra, enquanto molda a forma como o mundo é visto e

compreendido. Ou seja, enquanto agente de remapeamento do/e intervenção no mundo, a IA – conduzida como é por meia dúzia de empresas que dominam em grande escala a computação planetária – é um “registro de poder” (Crawford, 2021, p. 8, tradução nossa).

O autômato e seus fantasmas

*Perseu usava um elmo mágico para que os monstros que caçava não o vissem. Nós cobrimos com o elmo mágico os nossos olhos e ouvidos para negar a existência de monstros.*³⁹

Por volta dos anos 2000, a Amazon começou a expandir os negócios para além do comércio online de livros. A expansão demandava novas formas de organizar e catalogar os produtos anunciados nas plataformas digitais – o que incluía não somente o trabalho de produção de *tags* para as imagens como também o de identificação e eliminação de duplicatas. A empresa tentou desenvolver um software para eliminar as duplicatas em suas milhões de páginas de anúncios de produtos, mas a realização desta tarefa de forma automática se mostrou impossível. A solução veio em 2005, com a invenção do Amazon Mechanical Turk (MTurk), idealizada pelo próprio Jeff Bezos. “Normalmente, um ser humano faz uma solicitação ao computador, e o computador faz a computação da tarefa”, disse ele em uma entrevista de 2007 para o *The New York Times*:

Mas as inteligências artificiais artificiais, como o Mechanical Turk, invertem tudo isso. O computador tem uma tarefa que é fácil para um ser humano, mas extraordinariamente difícil para o computador. Assim, ao invés de chamar um serviço de computador para executar a função, ele chama um humano (Pontin, 2007, tradução nossa).⁴⁰

O “turco mecânico” da Amazon foi inspirado pelo autômato enxadrista de mesmo nome criado em 1770 por Wolfgang von Kempelen. O autômato realizava um truque: um mestre de xadrez humano se escondia dentro de uma câmara secreta, operando a máquina de dentro e, portanto, fora da vista dos adversários. Assim como o turco mecânico não era de fato um autômato, a plataforma da Amazon produz a ilusão de inteligência artificial com o que o próprio Bezos denominou “inteligência artificial artificial”: trabalhadores humanos são, por um lado, inseridos no *loop* dos processos das IAs (daí o termo HITL – *human in the loop*) – em que realizam um montante colossal de atividades simples, discretas e repetitivas; por outro, permanecem, como o operador humano do turco

enxadrista, ocultos e à serviço da ilusão de que as IAs são autônomas e, de fato, inteligentes. A MTurk encontrou um nicho para a revenda automatizada de trabalho humano digital – *crowdsourcing* microtarefas *on demand* –, e estabeleceu, dessa maneira, a fórmula que seria reproduzida por outras plataformas, tais quais a Universal Human Relevance System (UHRS) da Microsoft, Figure Eight, LeadGenius, Microworkers, Clickworkers etc. Desde 2005, a demanda por este tipo de “arranjo híbrido de computação entre humano e máquina” – como descreve a patente da Amazon para a tecnologia –⁴¹ só fez crescer: um relatório de 2015 do McKinsey Global Institute, por exemplo, previu que o trabalho online *on demand* aumentaria, pelo ano de 2025, o PIB global em 2.7 trilhões de dólares;⁴² o desmantelamento global do regime de trabalho formal para o regime exploratório de trabalho virtual não somente aumenta exponencialmente os números da informalidade (o World Bank estima que, atualmente, a parcela de trabalhadores da *gig economy* compõe de 4,4% a 12,5% da força de trabalho do mundo)⁴³, mas também torna o trabalho de uma multidão de pessoas invisível – ou, para usar o termo de Mary L. Gray e Siddhart Suri (2019), faz dele “trabalho fantasma” (*Ghost Work*). E, embora tal trabalho seja fundamental para o treinamento e funcionamento das IAs, ele é – como já é de se esperar por sua natureza simples, discreta e repetitiva – extremamente mal remunerado: a compensação do *crowdworker* é menor do que aquela garantida pelo salário mínimo local, e isso mesmo para os casos em que o contratado possui uma qualificação elevada em áreas técnicas/tecnológicas.⁴⁴ Não há nada de exatamente novo aí: da utilização do trabalho manual de mulheres e crianças nas indústrias do século XIX ao trabalho repetitivo das linhas de montagem nas indústrias do século XX, diz Marx nos *Grundrisse* (2011, p. 929-930),

o meio de trabalho passa por diversas metamorfoses, das quais a última é a máquina ou, melhor dizendo, um sistema automático da maquinaria (sistema da maquinaria; o automático é apenas a sua forma mais adequada, mais aperfeiçoada, e somente o que transforma a própria maquinaria em um sistema), posto em movimento por um autômato, por uma força motriz que se movimenta por si mesma; tal autômato consistindo em numerosos órgãos mecânicos e intelectuais, de modo que os próprios trabalhadores são definidos somente como membros conscientes dele. [...] a própria máquina, que para o trabalhador possui destreza e força, é o virtuoso que possui sua própria alma nas leis mecânicas que nela atuam e que para seu contínuo automovimento consome carvão, óleo etc. (matérias instrumentais), da mesma maneira que o trabalhador consome alimentos. A atividade do trabalhador, limitada a uma mera abstração da atividade, é determinada e regulada em todos os aspectos pelo movimento da maquinaria, e não o inverso.

A decomposição do trabalho especializado em trabalho simples e repetitivo – através da maquinaria – é uma função necessária à exploração no capitalismo, e isso por basicamente dois motivos: por um lado, porque a maquinaria produz aquilo que Marx chamou de mais valor relativo, reduzindo os custos e o tempo de produção das mercadorias; por outro, ela produz mais valor absoluto, pois não melhora as condições de trabalho do trabalhador – mas as piora, reduzindo o salário através do prolongamento da jornada de trabalho e da expansão do recrutamento de mão de obra (uma vez que, com a maquinaria, classes de trabalhadores antes inacessíveis tornam-se disponíveis) – e, portanto, do aumento do exército de reserva. O que ocorre é que, diz Marx em *O Capital* (2013, p. 480), “o valor da mercadoria produzida mecanicamente se converte no valor social que regula todas as mercadorias do mesmo tipo”, e os trabalhadores, assim, não somente tornam-se apêndices da maquinaria, mas passam a concorrer com os custos e tempo de produção ditados por ela. “Daí o paradoxo econômico”, prossegue ele, “de que o meio mais poderoso para encurtar a jornada de trabalho se converte no meio infalível de transformar todo o tempo de vida do trabalhador e de sua família em tempo de trabalho disponível para a valorização do capital” (Marx, 2013, p. 480)⁴⁵. A novidade é que a internet eleva a uma categoria global sem precedentes a capacidade do Capital em recrutar trabalho informal de forma maciça: o “trabalho fantasma” – este “banco” de trabalhadores disponíveis 24/7 e que já chega às centenas de milhões em todo o mundo – despe-se de sua humanidade e converte-se, como parte integrante do híbrido humano-máquina, em um poder computacional de larga-escala. O trabalho de cada peça individual é intercambiável com o trabalho de qualquer outra das milhões de peças que integram o sistema. Notícias como esta do World Bank – em que se afirma que “a ‘gig economy’ [...] é particularmente promissora para mulheres e jovens nos países em desenvolvimento” (The World Bank, 2023, tradução nossa)⁴⁶ – devem ser lidas nesse contexto. A internet cumpre, assim, uma de suas funções capitalistas fundamentais: “a verdade não dita”, diz Jonathan Crary, (2022, tradução nossa) “é que, à medida que o acesso e o uso da internet se expandem, a desigualdade econômica aumenta, não diminui”⁴⁷.

Em *The Noosphere Manifested* (2021), Vladan Joler e Matteo Pasquinelli conectam as pontas que ligam as inúmeras informações que nós mesmos disponibilizamos pela internet (e que, como vimos, uma vez reunidas nas imensas bases de dados serão utilizados para o treinamento das IAs) à sua consequência mais nefasta: a automação do trabalho especializado. O que ocorre é que os *datasets* materializam, através das habilidades/atividades/comportamento humanos por eles

compilados, um verdadeiro diagrama da divisão social do trabalho. O treinamento das IAs por tais *datasets* não é outra coisa que o seu treinamento para a automação completa do trabalho humano especializado:

Datasets para reconhecimento de imagens, por exemplo, registram o trabalho visual que os motoristas, guardas e supervisores geralmente realizam durante suas tarefas. Até mesmo *datasets* científicos dependem de trabalho científico, planejamento de experimentos, organização de laboratórios e observação analítica. O fluxo de informações da IA deve ser entendido como um aparato projetado para extrair “inteligência analítica” das mais diversas formas de trabalho e para transferir essa inteligência para uma máquina (obviamente incluindo, na definição de trabalho, formas ampliadas de produção social, cultural e científica) (Pasquinelli; Joler, 2021, p. 1278, tradução nossa).⁴⁸

Retornamos, portanto, ao nosso ponto de partida: as greves dos roteiristas e atores em Hollywood e a primeira AI Fashion Week. As IAs generativas – quer produzam imagens, textos ou sons – dependem da apropriação prévia e indiscriminada da cultura disponível online; no caso do trabalho criativo (e que não se reduz àquele performado pelos trabalhadores empregados pela indústria cultural), o que está em jogo é a apropriação de trabalho não creditado e não remunerado de gerações de artistas humanos e a substituição e/ou desvalorização do trabalho especializado de escritores, atores, músicos, designers gráficos, arquitetos etc.⁴⁹ Questionado em entrevista para a revista *Forbes* sobre a utilização sem consentimento de imagens protegidas por direitos autorais, David Holz – fundador do Midjourney – respondeu que “não há realmente uma maneira de obter cem milhões de imagens e saber de onde elas vêm” (Salkowitz, 2022, tradução nossa)⁵⁰. Mas se a indústria não tem buscado soluções para garantir os direitos daqueles prejudicados pela tecnologia, ela tem investido em formas de garantir o próprio lucro: é o caso da Netflix que, frente às greves dos atores e roteiristas, anunciou uma posição para especialista em IA – com o salário de 900.000 dólares/ano.⁵¹

O ano de 2023 é o ano em que, pela primeira vez, a automação ameaça seriamente os trabalhadores do setor da cultura – um risco bem compreendido por alguns de seus segmentos, o que se faz notar, por exemplo, pelas palavras da presidente da SAG-AFTRA Fran Drescher: “nosso sustento é a nossa imagem [...] e é isso que eles querem roubar”. Em um texto não publicado intitulado “Back-lash”, Flusser alerta para o risco de que nossas tecnologias – se continuarmos a desenvolvê-las levando em consideração apenas as suas funções econômicas (a atividade de “retirar algo do

mundo, mudar sua forma e colocá-lo à nossa disposição”) e ecológicas (o fato de que, no nível industrial, arrancar partes do mundo traz consequências para o mundo inteiro) – nos “atacarão de volta”, nos transformando em “geleias amorfas”. Ora, este parece ser, precisamente, o destino humano em um sistema de produção que, para concluir parafraseando Marx (2013, p. 143), “apresenta os produtos do trabalho humano como meras geleias de trabalho” – maquínico.⁵²

REFERÊNCIAS

ARKIN, Daniel. Hollywood Screenwriters Don't Want Robots Taking Their Jobs, Either: The Thousands of WGA Scribes Who Went on Strike This Week are Concerned in Part About the Rise of AI – and How the Major Studios Might Tap the Technology Going Forward. **NBC News**, [S. l.], 2 maio 2023. Culture & Trends. Disponível em: <https://www.nbcnews.com/news/writers-strike-2023-hollywood-screenwriters-ai-concerns-rcna82543>. Acesso em: 10 out. 2023.

BERMAN, Judy. “They Are Doing Bad Things to Good People”: Fran Drescher on Why SAG-AFTRA Is Striking. **Time**, [S. l.], 20 jul. 2023. Entertainment. Disponível em: <https://time.com/6295968/fran-drescher-interview-sag-aftra-strike/>. Acesso em: 10 out. 2023.

BORRELLI-PERSON, Laird. Exactly What Is Copy, the First AI-Powered Fashion Magazine, Trying to Prove? **Vogue**, [S. l.], 29 ago. 2023. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/exactly-what-is-copy-the-first-ai-powered-fashion-magazine-trying-to-prove>. Acesso em: 10 out. 2023.

BRIDDLE, James. The Stupidity of AI: Artificial Intelligence in Its Current Form is Based on the Wholesale Appropriation of Existing Culture, and the Notion That it is Actually Intelligent Could be Actively Dangerous. **The Guardian**, [S. l.], 16 mar. 2023. The Long Read. Disponível em: <https://www.theguardian.com/technology/2023/mar/16/the-stupidity-of-ai-artificial-intelligence-dall-e-chatgpt>. Acesso em: 10 out. 2023.

BUSHWICK, Sophie; TU, Lucy. Here's How AI Can Predict Hit Songs with Frightening Accuracy: New AI Technology Predicts Hit Songs – by Listening to Someone's Body. **Scientific American**, [S. l.], 28 jul. 2023. Disponível em: <https://www.scientificamerican.com/podcast/episode/heres-how-ai-can-predict-hit-songs-with-frightening-accuracy/>. Acesso em: 10 out. 2023.

CHO, Kelly Kasulis. He made a children's book using AI. Then came the rage. The **Washington Post**, [S. l.], 19 jan. 2023. Tech. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/technology/2023/01/19/ai-childrens-book-controversy-chatgpt-midjourney/>. Acesso em: 10 out. 2023.

CRARY, Jonathan. **Scorched Earth**: Beyond the Digital Age to a Post-Capitalist World. London/New York: Verso, 2022. *E-book*.

CRAWFORD, Kate; JOLER, Vladan. **Anatomy of an AI System**: The Amazon Echo as An Anatomical Map of Human Labor, Data and Planetary Resources. New York: AI Now Institute: Share Lab, 2018. Disponível em: <https://anatomyof.ai>. Acesso em: 10 out. 2023.

CRAWFORD, Kate; PAGLEN, Trevor. **Excavating AI: The Politics of Training Sets for Machine Learning**. New York: AI Now Institute, 2019. Disponível em: <https://excavating.ai>. Acesso em: 10 out. 2023.

CRAWFORD, Kate. **Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence**. New Haven/London: Yale University Press, 2021.

DALTON, Andrew. Why Hollywood Writers are Striking and the Immediate Impact. **AP News**, Los Angeles, 5 maio 2023. Disponível em: <https://apnews.com/article/writers-strike-film-tv-streaming-29940516d1a0650cd87021d104ddb8a1>. Acesso em: 10 out. 2023.

DATTA, Namita; CHEN, Rong *et al.* **Working Without Borders: The Promise and Peril of Online Gig Work**. Washington, DC: The World Bank, 2023.

FLUSSER, Vilém. Back-lash. **Artforum**, [1999]. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/arte24.pdf>. Acesso em: 10 out. 2023.

FLUSSER, Vilém. **Does Writing Have a Future?** Trad. Nancy Ann Roth. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. Coimbra: Annablume: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

FOSCOLO, Guilherme. O futuro das materialidades. In: SUSSEKIND, Flora; FOSCOLO, Guilherme (org.). **Vida da Literatura**. São Paulo: n-1 edições, 2022.

GRAY, Mary L.; SURJ, Siddharth. **Ghost Work: How to Stop Silicon Valley from Building a New Global Underclass**. Boston/New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2019.

HARA, Kotaro; ADAMS, Abigail *et al.* A Data-Driven Analysis of Workers' Earnings on Amazon Mechanical Turk. In: CHI CONFERENCE ON HUMAN FACTORS IN COMPUTING SYSTEMS, 2018, [S. l.]. **Proceedings** [...]. New York: Association for Computing Machinery, 2018. paper 449, p. 1-14. Disponível em: <https://doi.org/10.1145/3173574.3174023>. Acesso em: 10 out. 2023.

KWET, Michael. Digital Colonialism: The Evolution of US Empire. **TNI**, [S. l.], 4 mar. 2021. Longreads. Disponível em: <https://longreads.tni.org/digital-colonialism-the-evolution-of-us-empire>. Acesso em: 10 out. 2023.

MANYIKA, James *et al.* **A Labor Market that Works: Connecting Talent with Opportunity in the Digital Age**. [S. l.]: McKinsey Global Institute, 2015. Disponível em: <https://www.mckinsey.com/featured-insights/employment-and-growth/connecting-talent-with-opportunity-in-the-digital-age>. Acesso em: 10 out. 2023.

MARX, Karl. **Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política**. Trad. Mario Duayer, Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política: livro 1: o processo de produção do capital**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MATZA, Max. Netflix Touts \$900k AI Jobs Amid Hollywood Strikes. **BBC News**, [S. l.], 27 jul. 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-66332876>. Acesso em: 10 out. 2023.

MELO, Filipe Reis. A geopolítica das terras raras. **Carta Internacional**, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 219-243, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.21530/ci.v12n2.2017.634>. Acesso em: 10 out. 2023.

MOROZOV, Evgeny. The Problem with Artificial Intelligence? It's Neither Artificial nor Intelligent. **The Guardian**, [S. l.], 30 mar. 2023. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/mar/30/artificial-intelligence-chatgpt-human-mind>. Acesso em: 10 out. 2023.

MUMFORD, Lewis. **Technics and Civilization**. London: Routledge: Kegan Paul Ltd., 1934.

PASQUINELLI, Matteo; JOLER, Vladan. The Nooscope Manifested: Artificial Intelligence as Instrument of Knowledge Extractivism. **AI & Society**, v. 36, p. 1263-1280, 2021.

PONTIN, Jason. Artificial Intelligence, With Help From the Humans. **The New York Times**, [S. l.], 25 mar. 2007. Slipstream. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2007/03/25/business/yourmoney/25Stream.html?smid=tw-share>. Acesso em 10 out. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**: política e filosofia. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

ROOSE, Kevin. An A.I.-Generated Picture Won an Art Prize. Artists Aren't Happy. **The New York Times**, [S. l.], 2 set. 2022. The Shift. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2022/09/02/technology/ai-artificial-intelligence-artists.html>. Acesso em: 10 out. 2023.

RUBERG, Sara. Backlash Against AI Supermodels Triggers Wider Fears in Fashion Workforce. **NBC News**, [S. l.], 30 abr. 2023. Disponível em: <https://www.nbcnews.com/business/business-news/ai-models-levis-controversy-backlash-rcna77280>. Acesso em: 10 out. 2023.

SALKOWITZ, Rob. Midjourney Founder David Holz on The Impact of AI On Art, Imagination and The Creative Economy. **Forbes**, [S. l.], 16 set. 2022. Business. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/robsalkowitz/2022/09/16/midjourney-founder-david-holz-on-the-impact-of-ai-on-art-imagination-and-the-creative-economy/?sh=3cc02b122d2b>. Acesso em: 10 out. 2023.

SICART, Miguel. **Playing Software**: Homo Ludens in Computational Culture. Cambridge, MA/London, UK: The MIT Press, 2023.

SMALL, Zachary. Black Artists Say A.I. Shows Bias, With Algorithms Erasing Their History. **The New York Times**, [S. l.], 4 jul. 2023. Art & Design. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2023/07/04/arts/design/black-artists-bias-ai.html>. Acesso em: 10 out. 2023.

THE WORLD BANK. Demand for Online Gig Work Rapidly Rising in Developing Countries. **The World Bank**, Washington, 7 set. 2023. Press Release. Disponível em: <https://www.worldbank.org/en/news/press-release/2023/09/07/demand-for-online-gig-work-rapidly-rising-in-developing-countries>. Acesso em: 10 out. 2023.

FOSCOLO, Guilherme; NACIF, Luciana. **Entre autômatos e fantasmas: inteligência artificial e crise do trabalho criativo**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48375> >

VINCENT, James. Warner Bros. Signs AI Startup that Claims to Predict Film Success. **The Verge**, [S. l.], 9 jan. 2020. Entertainment. Disponível em: <https://www.theverge.com/2020/1/9/21058094/ai-film-decision-making-warner-bros-signs-cinelytic>. Acesso em: 10 out. 2023.

WEATHERBED, Jess. Levi's Will Test AI-Generated Clothing Models to 'Increase Diversity'. **The Verge**, [S. l.], 27 mar. 2023. Tech. Disponível em: <https://www.theverge.com/2023/3/27/23658385/levis-ai-generated-clothing-model-diversity-denim>. Acesso em: 10 out. 2023.

WEST, Sara Myers.; WHITTAKER, Meredith; CRAWFORD, Kate. **Discriminating Systems: Gender, Race and Power in AI**. New York: AI Now Institute, 2019.

WGA. WGA Negotiations – Status as of May 1, 2023. **WGA East**, [S. l.], [2023]. Disponível em: https://www.wgaeast.org/wp-content/uploads/sites/4/2023/05/WGA_proposals.pdf?link_id=1&can_id=a09a8f649a17770eae0da640da3fdc0&source=email-wga-on-strike-2&email_referrer=email_1901631&email_subject=wga-on-strike. Acesso em: 10 out. 2023.

WILKINSON, Alissa. Hollywood's Writers are on Strike. Here's Why that Matters. **Vox**, [S. l.], 13 jul. 2023. Culture. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/23696617/writers-strike-wga-2023-explained-residuals-streaming-ai>. Acesso em: 10 out. 2023.

ZIELINSKI, Siegfried; WEIBEL, Peter; IRRGANG, Daniel (ed.). **Flusseriana: An Intellectual Toolbox**. Minneapolis, MN: Univocal Publishing, 2015.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

- 1 Sobre a greve de roteiristas, cf. WILKINSON, 2023; DALTON, 2023; ARKIN, 2023.
- 2 No original: “Regulate use of artificial intelligence on MBA – covered projects: AI can’t write or rewrite literary material; can’t be used as source material; and MBA-covered material can’t be used to train AI”.
- 3 No original: “The entire business model has been changed by streaming, digital, AI. This is the moment of truth. If we don’t stand tall right now, we are all going to be in trouble. We are all going to be in jeopardy of being replaced by machines and big business”. Coletiva de imprensa disponível no YouTube em: <https://www.youtube.com/watch?v=J4SAPOX7R5M>. Acesso em: 10 out. 2023.
- 4 No original: “We want to put barricades around it. Right now, it’s a free-for-all. And people don’t always do right by you. The mentality of this industry is: *Let’s scrap them wherever we can get away with it*. But consent and compensation must be in the DNA of this new invention. That’s what is required. Even the biggest stars are reaching out, because it’s a threat to them also. Our livelihood *is* our likeness—the way we act, the way we speak, the gestures we make, that’s what we’re selling. And that’s what they want to rip off. [...] We stand on the front lines of a whole labor movement that stands behind us. But everybody stands to benefit from our success, because everybody is in jeopardy of being replaced by AI or being undercut or underpaid”.
- 5 No original: “Founded in Amsterdam in 2019, Lalaland.ai uses advanced artificial intelligence to enable fashion brands and retailers to create hyper-realistic models of every body type, age, size and skin tone. With these body-inclusive avatars, the company aims to create a more inclusive, personal and sustainable shopping experience for fashion brands, retailers and customers”. Disponível no site da marca, em: <https://www.levistrauss.com/2023/03/22/lsc-partners-with-lalaland-ai/>. Acesso em: 10 out. 2023.
- 6 Cf. RUBERG, 2023.
- 7 Cf. WEATHERBED, 2023.
- 8 Cf. BUSHWICK; TU, 2023.
- 9 Cf. VINCENT, 2020.
- 10 Disponível em: <https://fashionweek.ai>. Acesso em: 10 out. 2023.
- 11 Esta iniciativa não é a única: diversos outros eventos têm investido em criação através de inteligência artificial para a moda, como o Monnier Paris Fashion Prize for Web3 Creators.
- 12 Cf. ROOSE, 2022.
- 13 Cf. CHO, 2023.
- 14 No original: “I couldn’t believe what I was seeing [...] I felt like it was demonically inspired — like some otherworldly force was involved”.
- 15 No original: “It’s also interesting because you discover things that you might not have thought about because we are also very limited in our fantasies and ideas of what to create”.
- 16 “Interfaces são zonas de troca e, como limites, são produtivas e generativas. Porém, como reguladoras, elas também restringem ou atrasam a passagem. [...] As interfaces não são somente portas de entrada, elas também têm sua própria realidade interna; elas dão suporte a um espaço estético autônomo. Bordas e centro se combinam dentro da interface, unindo a estrutura ao trabalho [the frame and the work]. Assim, as interfaces conectam o dentro e o fora” (ZIELINSKI; WEIBEL; IRRGANG, 2015).
- 17 No original: “[...] the interface is the location of the entanglement between human and computational agencies”.
- 18 O *prompt*, que deve ser escrito em inglês, significa: “Uma linda modelo negra em uma roupa moderna e minimalista em uma passarela surreal nas rochas negras da Islândia, enevoadas, foto realista”.
- 19 No original: “Improvements obscure some of the deeper questions we should be asking about discrimination [...] The biases are embedded deep in these systems, so it becomes ingrained and automatic”.
- 20 No original: “Increasingly, the process of quantification is reaching into the human affective, cognitive, and physical worlds. Training sets exist for emotion detection, for family resemblance, for tracking an individual as they age, and for human actions like sitting down, waving, raising a glass, or crying. Every form of biodata – including forensic, biometric, sociometric, and psychometric – are being captured and logged into databases for AI training. That quantification often runs on very limited foundations: datasets like AVA which primarily shows women in the ‘playing with children’ action category, and men in the ‘kicking a person’ category. The training sets for AI systems claim to be reaching into the fine-grained nature of everyday life, but they repeat the most stereotypical and restricted social patterns, re-inscribing a normative vision of the human past and projecting it into the human future”.

NOTAS

-
- 21 Cf. WEST; WHITTAKER; CRAWFORD, 2019, p. 11.
- 22 Sobre as interfaces enquanto agentes de programação dos usuários, cf. FOSCOLO, 2022.
- 23 “Just as the Greek *chimera* was a mythological animal that was part lion, goat, snake and monster, the Echo user is simultaneously a consumer, a resource, a worker, and a product. This multiple identity recurs for human users in many technological systems” (CRAWFORD; JOLER, 2018, tradução nossa).
- 24 No original: “The internet complex functions as an unending announcement of its indispensability and of the insignificance of whatever life remains unassimilable to its protocols”.
- 25 No original: “It’s that the NIST databases foreshadow the emergence of a logic that has now thoroughly pervaded the tech sector: the unswerving belief that everything is data and is there for the taking. It doesn’t matter where a photograph was taken or whether it reflects a moment of vulnerability or pain or if it represents a form of shaming the subject. It has become so normalized across the industry to take and use whatever is available that few stop to question the underlying politics”.
- 26 Cf. CRAWFORD, 2021, p. 96.
- 27 No original: “Fei-Fei Li had three intuitions to build a reliable dataset for image recognition. First, to download millions of free images from web services such as Flickr and Google. Second, to adopt the computational taxonomy *WordNet* for image labels. Third, to outsource the work of labelling millions of images via the crowdsourcing platform Amazon Mechanical Turk. At the end of the day (and of the assembly line), anonymous workers from all over the planet were paid few cents per task to label hundreds of pictures per minute according to the WordNet taxonomy: their labour resulted in the engineering of a controversial cultural construct”.
- 28 No original: “The result is a statistical ouroboros: a self-reinforcing discrimination machine that amplifies social inequalities under the guise of technical neutrality”.
- 29 No original: “Images of people dubbed ‘losers,’ the theory goes, contain some kind of visual pattern that distinguishes them from, say, ‘farmers,’ ‘assistant professors,’ or, for that matter, apples. Finally, this approach assumes that all concrete nouns are created equally, and that many abstract nouns also express themselves concretely and visually (i.e., ‘happiness’ or ‘anti-Semitism’). Furthermore, those epistemological and metaphysical assumptions hark back to historical approaches where people were visually assessed and classified as a tool of oppression and race science”.
- 30 No original: “Computer keys simulate mental processes”.
- 31 Cf. PASQUINELLI; JOLER, 2021.
- 32 No original: “The new capabilities of AI and quantum computing are being developed for the sectors that benefit most from their deployment: banking and finance, security and intelligence agencies, and the military. All these operate in data-rich environments and the processing power and speed with which risk analysis and automated decision-making can occur is essential to their success and global dominance. The installation of 5G networks is especially critical for the military’s ambition of maintaining ‘full spectrum dominance’ by linking all of its land, sea, air, and satellite assets into a single inter-communicating assemblage”.
- 33 No original: “For example, modern AI’s strength lies in pattern-matching. It’s hardly surprising given that one of the first military uses of neural networks – the technology behind ChatGPT – was to spot ships in aerial photographs”.
- 34 Cf. CRAWFORD, 2021, p. 33.
- 35 Cf. KWET, 2021.
- 36 Cf. MELO, 2017, p. 230-231.
- 37 No original: “War, mechanization, mining, and finance played into each other’s hands. Mining was the key industry that furnished the sinews of war and increased the metallic contents of the original capital hoard, the war-chest; on the other hand, it furthered the industrialization of arms, and enriched the financier by both processes. The uncertainty of both warfare and mining increased the possibilities for speculative gains: this provided a rich broth for the bacteria of finance to thrive in”.
- 38 No original: “The lifecycle of an AI system from birth to death has many fractal supply chains: forms of exploitation of human labor and natural resources and massive concentrations of corporate and geopolitical power”.
- 39 No original: “Perseus brauchte eine Nebelkappe zur Verfolgung von Ungeheuern. Wir ziehen die Nebelkappe tief über Aug’ und Ohr, um die Existenz der Ungeheuer weglegen zu können”. MARX, Karl.

NOTAS

Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie: 1.Bd., Hamburg 1872. Berlin: Dietz Verlag, 1987. p. 67.

40 No original: “Normally, a human makes a request of a computer, and the computer does the computation of the task. But artificial artificial intelligences like Mechanical Turk invert all that. The computer has a task that is easy for a human but extraordinarily hard for the computer. So instead of calling a computer service to perform the function, it calls a human”.

41 A patente está disponível em:

<https://patentimages.storage.googleapis.com/1c/a5/6e/1704a00b34ed7d/US7197459.pdf>. Acesso em: 10 out. 2023.

42 Cf. MANYIKA *et al.*, 2015.

43 Cf. o relatório de 2023 do World Bank: DATTA; CHEN, 2023, p. 1.

44 Cf. CRAWFORD, 2021, p. 63-64. Uma pesquisa de 2018 revelou que os trabalhadores no MTurk ganhavam uma média de 2 dólares por hora, e somente 4% de todos os trabalhadores ganhavam mais do que 7.25 dólares por hora – ver HARA; ADAMS, 2018.

45 Cap. 13: “Maquinaria e grande indústria”.

46 No original: “The ‘gig economy’ accounts for up to 12 percent of the global labor market—much higher than previously estimated—and holds particular promise for women and youth in developing countries”.

47 No original: “The unspoken truth is that as internet access and use expands, economic inequality is heightened, not diminished”.

48 No original: “Datasets for image recognition, for instance, record the visual labour that drivers, guards, and supervisors usually perform during their tasks. Even scientific datasets rely on scientific labour, experiment planning, laboratory organisation, and analytical observation. The information flow of AI has to be understood as an apparatus designed to extract ‘analytical intelligence’ from the most diverse forms of labour and to transfer such intelligence into a machine (obviously including, within the definition of labour, extended forms of social, cultural and scientific production)”.

49 Cf. BRIDDLE, 2023.

50 No original: “There isn’t really a way to get a hundred million images and know where they’re coming from”.

51 Cf. MATZA, 2023.

52 A “geleia de trabalho” é um termo que aparece diversas vezes na análise da mercadoria que Marx empreende na primeira parte de *O Capital*.

Repensar o esquecimento: fragmento e ruína em arte contemporânea

*Rethinking Forgetfulness: Fragment and Ruin in
Contemporary Art*

*Repenser l'oubli : fragment et ruine dans l'art
contemporain*

Alice Mara Serra

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: alice.m.serra@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6484-5238>

RESUMO

Obras de arte contemporânea, como as de Anselm Kiefer, Ai Weiwei, Ibrahim Mahama, Daniel Senise, Ana Pi e Taata Imê, incitam a pensar diferencialmente memória e esquecimento através das disposições singulares de fragmentos e ruínas. A fim de evidenciar o contributo dessas obras para pensar o contemporâneo, este artigo propõe-se, primeiramente, a situar a especificidade dos respectivos temas em elaborações filosóficas contemporâneas. Apoiando-se em considerações de Bergson, Benjamin, Ricœur, Assmann, Simmel e Derrida, sublinha-se em que medida acepções vitalistas ou continuístas da memória e da lembrança cederam espaço ao problema do esquecimento, ao relevo do caráter fragmentário da experiência histórica e ao aprofundamento da noção de ruína. Será então tematizado como o contemporâneo indicia-se diferencialmente em fragmentos e ruínas nas obras de arte mencionadas.

Palavras-chave: *Fragmento; ruína; memória; experiência; esquecimento.*

ABSTRACT

Contemporary works of art, such as those by Anselm Kiefer, Ai Weiwei, Ibrahim Mahama, Daniel Senise, Ana Pi and Taata Imê, incite us to think differently about memory and

forgetting through the singular dispositions of fragments and ruins. In order to highlight the contribution of these works to thinking about the contemporary, this paper first proposes to situate the specificity of the respective themes in contemporary philosophical elaborations. Based on considerations by Bergson, Benjamin, Ricœur, Assmann, Simmel and Derrida, it emphasizes the extent to which vitalist or continuist conceptions of memory and remembering have given way to the problem of forgetfulness, to underlining the fragmentary condition of historical experience and to deepening the notion of ruin. It will then be thermalized how the contemporary is differentially signaled in fragments and ruins in the aforementioned works of art.

Keywords: *Fragment; ruin; memory; experience; forgetfulness.*

RESUMÉE

Des œuvres d'art contemporain telles que celles d'Anselm Kiefer, Ai Weiwei, Ibrahim Mahama, Daniel Senise, Ana Pi et Taata Imê nous incitent à penser différemment la mémoire et l'oubli à travers des dispositions singulières de fragments et de ruines. Afin de souligner la contribution de ces œuvres à la réflexion sur le contemporain, cet article propose d'abord de situer la spécificité des thèmes respectifs dans quelques élaborations philosophiques contemporaines. S'appuyant sur des considérations de Bergson, Benjamin, Ricœur, Assmann, Simmel et Derrida, il accentue comment les conceptions vitalistes ou continuistes de la mémoire et du souvenir ont cédé la place à la problématique de l'oubli, à la mise en évidence du caractère fragmentaire de l'expérience historique et à l'approfondissement de la notion de ruine. Il s'agira ensuite de thématiser comment le contemporain se signale différemment par les fragments et ruines dans les œuvres d'art mentionnées.

Mots-clés: *Fragment; ruine; mémoire; expérience; oubli.*

Data de submissão: 04/11/2023

Data de aprovação: 27/05/2024

I.

Henri Bergson perpassa muito rapidamente o tema do esquecimento ao mencioná-lo em sua obra clássica *Matéria e memória (Matière et mémoire)* (Bergson, 1999). O esquecimento seria ocasionado pela diminuição da faculdade de evocar lembranças, na medida em que estas se tornam mais distantes do contato com o atual. Bergson privilegia, em outra direção, a memória, especialmente o

tipo de memória que se vincula ao presente. Esse vínculo pode ocorrer ora por meio do hábito, quando a memória se manifesta de forma imediata e não reflexiva na ação que atualiza padrões prévios, ora por meio da lembrança-imagem. Neste caso, a memória, ao ser despertada por alguma situação atual, encontra ocasião de se manifestar em imagem, ou de se incorporar em alguma percepção: “Nossas percepções estão certamente impregnadas de lembranças, e inversamente uma lembrança [...] não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere” (Bergson, 1999, p. 70). A assim denominada “lembrança pura” não se manifesta propriamente, mas consiste no fundo virtual passível de se atualizar, o que implica certa utilidade da memória:

De meu passado, apenas torna-se imagem, e portanto sensação ao menos nascente, o que é capaz de colaborar com essa ação, de inserir-se nessa atitude, em uma palavra, de tornar-se útil; mas, tão logo se transforma em imagem, o passado deixa o estado de lembrança pura e se confunde com uma certa parte de meu presente. A lembrança atualizada em imagem difere assim profundamente dessa lembrança pura (Bergson, 1999, p. 164).

Dessa forma, para Bergson, a memória é tanto mais efetiva quanto melhor se orienta ao presente, quanto mais se vincula utilmente ao tipo de ação a se escolher ou a se evitar. Embora Bergson também aborde a memória singular que localiza acontecimentos a partir de traços distintivos específicos, tanto mais força possui o fundo de generalidade que perpassa uma série de lembranças através de algum nexo associativo. Nessa condição, contínuas entre si, percepção e memória atuam de modo mais certo na atualidade, ao propiciarem o fenômeno do reconhecimento. Um ato perceptivo então se elucidará mais apropriadamente, na medida em que afluem seus nexos associativos com situações precedentes, sobretudo na modalidade da semelhança.

Sobre esse fundo de generalidade ou de semelhança sua memória poderá fazer valer os contrastes dos quais surgirão as diferenciações; ele distinguirá então uma paisagem de outra paisagem, um campo de outro campo; mas isto, repetimos, é o supérfluo da percepção e não o necessário (Bergson, 1999, p. 186).

Ora, em detrimento dessa alegada preponderância do presente, da percepção atual e dos critérios de utilidade e generalidade correlacionados, faz-se ainda necessário pensar memória e esquecimento. Importa pensá-los, em especial, a partir do que não se fez lembrança destacada e não se incorporou à ação, o que possibilita desdobrar de outros modos suas relações na contemporaneidade.

Como discorre Walter Benjamin em “Sobre alguns temas em Baudelaire” (*Über einige Motive bei Baudelaire*), a memória vitalista bergsoniana seria a transposição da vivência (*Erlebnis*) subjetiva, mas não diria respeito à experiência (*Erfahrung*) histórica (Benjamin, 1999, 1989). No campo temático dos atos de rememoração, o termo vivência refere-se, em geral, à dimensão subjetiva do lembrar, do esquecer, e aos modos como se vivenciam os correlatos de tais atos quando se tornam conscientes. Em outra direção, a experiência alude ao que não se deixa reduzir à subjetividade nem à sua ampliação para um sentido de intersubjetividade que ou inclui os acontecimentos, neutralizando-os, ou deles se desvia. Crítico tanto da alegação de tendência positivista de uma relação imediata com a experiência perceptiva quanto da filosofia da vida (*Lebensphilosophie*) que enfatizaria um conceito de vivência enquanto modalidade de experiência deficitária (*defiziente Erfahrungsmodalität*), Benjamin defende que toda experiência já é de algum modo linguística, bem como intrinsecamente vinculada à tradição e à história (Schmider; Werner, 2011). Nas palavras de Benjamin:

Na verdade, a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória. Bergson não tem, por certo, qualquer intenção de especificar historicamente a memória (Benjamin, 1989, p. 105).

Mesmo que fosse possível, à luz de Bergson, identificar lembrança pura e memória involuntária (na acepção proustiana de lembranças que despertam sem serem conscientemente evocadas), o sentido mais próprio de memória por ele elaborada seria, nessa leitura, sempre ainda o que está disponível, o que pode emergir a partir de um apelo atual favorável ao seu despertar, em conexão com algum ímpeto voluntário. Dessa forma, a lembrança pura, não atual, se direcionaria a concretizar-se de modo contínuo e progressivo na duração vital. Justamente essa condição implica, para Benjamin (1999, 1989), que a memória seja, antes, um mecanismo de proteção diante da experiência, sem ancoragem histórica e como se fosse imune à possibilidade do choque.

Como Benjamin já anuncia em *Origem do drama trágico alemão* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*) e reforça mais tarde nas *Teses – “Sobre o conceito de História”* (*Über den Begriff der Geschichte*) –, o que é da ordem da história, ou das desordens que a história instaura, é preche de irrupções, mazelas, discontinuidades, e não se domestica através de um poder subjetivo de evocação e direcionamento.

A palavra “história” está gravada no rosto da natureza com os caracteres da transitoriedade. A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma da ruína. [...] Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. Daqui vem o culto barroco da ruína (Benjamin, 2011, p. 189).

A experiência do fragmentário implode o tempo sucessivo e vazio direcionado ao futuro, e em contrapartida permite que o já sido, o soterrado por alguma memória consciente ou por alguma narrativa construída como discurso oficial, encontre outros modos de se indiciar ou se despertar retroativamente. Conforme se expressará mais tarde nas *Teses*: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (Benjamin, 1994, p. 229). Que um agora atual se choque com o outrora e a experiência histórica se reelabore: essa possibilidade vincula-se intrinsecamente ao olhar alegórico que reconhece na vida das construções o ser-outro, a ruína que se anuncia nos intervalos e entrelinhas (Lindner, 2011).

Essa condição deixa-se vislumbrar no *Angelus Novus* de Paul Klee, retomado por Benjamin nas *Teses*: com seu rosto voltado para o passado, enquanto contempla um amontoado de ruínas, não pode atar-se à sucessão que o levaria ao presente-futuro. No devir rumo ao progresso vislumbra-se, antes, a memória e a iminência de uma catástrofe.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e a dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade [...] o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto um amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (Benjamin, 1994, p. 226).

Tendo o tempo contínuo e progressivo da modernidade se fragmentado, a experiência do contemporâneo porta e suporta em seu cerne, em deslocamentos e desvios, o ser-outro da ruína, além das assim chamadas impurezas das mediações. Dos instrumentos ópticos que alteraram as relações entre tempo e espaço na fotografia e no cinema às demais diferenciações técnicas, deslocam-se dicotomias como visão natural e visão artificial, memória coletiva e memória individual, implicando

inclusive que um desses polos possa se apresentar em lugar do outro sem nos apercebermos das inversões em jogo. Disso também se segue que tais dicotomias sejam elas mesmas tornadas artificiais, embora nunca tenha sido óbvio o seu limiar: onde um polo começa e onde o outro termina.

Conforme discorre Paul Ricœur em *A memória, a história, o esquecimento* (*La mémoire, l'histoire, l'oublié*) (Ricœur, 2018), embora os discursos sobre a memória tenham se cindido em duas tendências opostas de elaboração – uma priorizando a interioridade e a narrativa em primeira pessoa, outra enfocando a memória coletiva –, tal distinção incorre em paradoxos e artificialidade. Pois já seria intrínseco à suposta memória de si o que dela se narra desde o olhar de outrem, ao passo que a memória coletiva não teria ontologia própria, abstraída dos sentidos que adquire em suas retomadas de sentido subjetivas.¹

Também Jacques Derrida (1973, 2001) e Aleida Assmann (2016) elaboram em outros termos os entraves dessas distinções, apontando ser necessário, por um lado, pensar memória e esquecimento a partir do que suplanta a memória viva, individual, e, por outro, remontar aos âmbitos culturalmente instituídos da recordação e do esquecimento. Para Derrida (1973) isso implica pensar diferencialmente o plano das mediações: a começar pela “exterioridade” (*dehors*) da escrita (*écriture*) em relação ao vínculo subjetivo entre voz e significado ideal, seguindo-se as demais dimensões midiáticas com suas implicações técnicas. Neste caso, a memória vital, em sua falta a si, convoca um suplemento, algum suporte externo, para subsistir. Essa suplementação, todavia, tanto não imuniza a memória do esquecimento quanto a sujeita ao apagamento, à rasura, à sobreposição de rastros (Derrida, 2012).

Tais marcas ou indícios, nos quais memória e esquecimento se tocam, seriam exteriores à interiorização rememorante (*Erinnerung*) enquanto rememoração que em si se reflete através do que estaria supostamente contido na respectiva retomada do já sido. A esse conceito de “interiorização rememorante”, tradução possível da *Er-innerung* hegeliana (Hegel, 1999, p. 433), subjaz uma pretensão totalizante da memória, como se passível de preservar em seu interior a experiência decorrida e de recuperá-la como tal. É a esse sentido de experiência do passado, efetivamente mais próximo do que aparenta ser à noção de vivência, que se opõe o conceito benjaminiano de experiência, bem como a experiência extrapessoal do testemunho histórico. Conforme Aleida Assmann:

[...] a memória experiencial das testemunhas da época, caso não se deva perder no futuro, deve traduzir-se em uma memória cultural da posteridade. Dessa forma, a memória viva implica uma memória suportada em mídias que é protegida por portadores materiais como monumentos, memoriais, museus e arquivos. Enquanto os processos de recordação ocorrem espontaneamente no indivíduo e seguem regras gerais dos mecanismos psíquicos, no nível coletivo e institucional esses processos são guiados por uma política específica de recordação e esquecimento. Já que não há auto-organização da memória cultural, ela depende das mídias e de políticas, e o salto entre a memória individual e viva para a memória cultural é certamente problemático, pois traz consigo o risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação (Assmann, 2016, p. 19).

Ainda que também a recordação subjetiva não se sujeite a “regras gerais dos mecanismos psíquicos” nem ocorra assim tão “espontaneamente”, seria assertivo esse apontamento de Assmann de que a dimensão midiática da memória cultural dificulta ainda mais o pretensão domínio sobre a memória e o esquecimento. Dados os impasses em se concentrar no “quem” da lembrança – seja priorizando a memória individual *ou* a coletiva –, cabe retroagir o pensamento, num primeiro momento, para aquém dessa oposição. Isso impele, em princípio, como sugere Ricœur (2012, p. 23 *et seq.*), a preceder ao “quem” da lembrança o “que” – como se nos depara o que se lembra e o que se esquece.

Nesse âmbito do “que” e seu alargamento temático, importa remontar a indícios dos quais se parte, a narrativas de outrem acerca de si, a rastros de si e de outrem inscritos em diferentes suportes e sujeitos ao apagamento. Nesses nichos de sentido deparam-se desdobramentos midiáticos que atuam como arquivo e desarquivação: processos que seriam relativamente simultâneos, já que toda tentativa de arquivamento do ocorrido, de seleção e ordenação, traz consigo rasura, supressão, lacuna (Derrida, 1995-2008, 2001). Mas, retroagindo desse modo ao “que” e ao “(des)arquivo”, pode-se evitar que a memória cultural coincida com os lugares significativos, instituídos como emblemas, com os discursos ou monumentos oficiais de uma época. Além disso, evita-se que a memória individual se identifique, de modo “feliz” (Ricœur, 2018, p. 53), mas acelerado e superficial, com uma pretensa e especular narrativa de si.

Seria, antes, no residual da experiência que se encontrariam processos singulares de transgressão da memória oficial e vias de restituição daquilo que, de algum modo, jaz esquecido e, nessa condição, demanda uma atenção e um despertar *après-coup*. Esta expressão *après-coup*, traduzível

como *a posteriori*, mantém-se aqui preferencialmente em francês para remontar ao sentido literal de “após o golpe” dos eventos, igualmente aludindo a *événement* (evento) como aquilo que advém, em geral de modo imprevisto, em situações de despreparo para sua recepção.

A partir dessa ênfase na dimensão residual da experiência, os “resíduos discretos” atuam como “sismógrafos” – expressões de Assmann (2016, p. 27, 388) – apontando para intensidades e deslocamentos no interior e às margens daquilo que se torna, distanciando-se, desse modo, do que pode impor-se de modo heteronômico em certas situações sociais e políticas, no sentido de dever ser lembrado ou dever ser esquecido. No cerne do contemporâneo residiria nos “resíduos discretos” – não ainda decodificados e resistentes a chaves mestras decifradoras – a possibilidade de se remontar a frestas onde memória e esquecimento se tocam sem coincidirem, e nessa condição abrem vias de pensamento. O fragmentário, residual e indicativo torna-se, desse modo, algumas vezes fendas, em outras, arestas: num caso como no outro, a experiência do presente é fratura ou abertura no contínuo da duração, e é dependência de alguma inscrição – planos de mediação e materialidades em que imagem, espaço e disseminação de sentido entram em cena.

II.

Nessa condição, certas disposições de imagens e instalações de arte contemporâneas, ao atuarem como corpos inscritos e índices do já sido, em vez de simples objetos do pensamento, tornam-se passíveis de se tornarem seu ímpeto. Primeiramente, nesse sentido, nas trilhas de Assmann, a obra de Anselm Kiefer (Donaueschingen, Alemanha, 1945) apresentaria memória e esquecimento em uma dialética peculiar:

O que diferencia Kiefer, o artista que produz sobre memória, dos porta-vozes científicos da recordação, é a sensibilidade anamnésica dele, que se presta a conectar o que está mais distante no tempo com o que está mais próximo no espaço. Quando ele agrupa coisas que estão distantes historicamente, ele se apresenta, como Warburg o faz, como um sismógrafo de ondas mnêmicas da memória cultural por meio de perdas, do rompimento forçado das lembranças e de supressões. Assim, Kiefer conectou os restos de uma olaria abandonada em Buchen [...] com a lembrança de Assurbanipal, localizada em Nínive no século VII a.C., por meio da sensibilidade anamnésica. O artista vê o distante no próximo e o próximo na distância: nas prateleiras abandonadas e desleixadas do depósito ele descobriu a função cultural principal do arquivamento e do armazenamento; nos adobes, as placas de argila da antiga biblioteca [...] (Assmann, 2016, p. 388 *et seq.*).

Essa espécie de “sensibilidade anamnésica” se veria, pois, tanto nas elaborações dos “Atlas” de Aby Warburg – na contiguidade das disposições das imagens e seus vínculos anacrônicos como proposta de acesso outro à história da arte, em rompimento com a cadeia linear discursiva (Warburg, 2015) – quanto na obra de Kiefer. Nesta, as conexões entre o agora e o outrora (Benjamin, 1982) ocorreriam via a ruptura de encadeamentos de lembranças instituídas e a reativação deslocada do que jazia esquecido.



Figura 1. Anselm Kiefer, *Zweistromland* (Mesopotâmia, “Terra entre suas correntes”), 1985-1989. Estante dupla com livros de chumbo. Imagem publicada em Assmann (2016, p. 387) e disponível em: <https://www.mynewsdesk.com/astrup-fearnley-museet/images/anselm-kiefer-the-high-priestess-zweistromland-1985-1989-1730765>. Acesso em: 4 nov. 2023.

Em sua obra *Zweistromland* (Fig. 1), Kiefer apresentaria tal condição peculiar à memória e ao esquecimento: os livros feitos de chumbo dispõem-se como memória deslocada da antiga biblioteca, ao mesmo tempo eles atuariam como “fundo imemorial” (Ricœur, 2018, p. 449 *et seq.*). Conforme o elabora Ricœur no rastro de Heidegger (2006, p. 339), não seria do esquecimento que

resultaria o fracasso da memória em se lembrar, mas a lembrança proviria de um “fundo imemorial” ou de esquecimento. Nessa acepção, em *Zweitstromland*, os livros não são simplesmente a memória disponível, a coincidir com o que, em termos heideggerianos, estaria “diante da mão” (*vorhanden*) e passível de manuseio para uma finalidade (*zuhanden*). Mas, não dispostos a serem abertos nem folheados, os livros de Kiefer aludem à origem não diretamente acessível da primeira biblioteca. Em contrapartida, a escrita cuneiforme parcialmente preservada em Nínive, a queima das placas de argila e a sobrevivência da grafia arcaica são alegorizadas nessa obra através da permanência e durabilidade do material para o qual se deslocam e dentro do qual se cifram: o chumbo. Poderá dizer-se que nessa circunstância tem lugar uma “memória matérica” (Serra, 2018, 2020), ou nas palavras de Derrida (1995-2008, p. 26 *et seq.*) estaria em cena o “arquiviolílico” (*archiviolitique*) sob o monumento: ao mesmo tempo a memória não individuada, o arquivo do fundo de matéria e o esquecimento que torna possível a reelaboração da lembrança.

Em outras obras e instalações contemporâneas pode-se observar com renovada atenção essa quase dialética entre memória e esquecimento. “Quase dialética”, porque um polo não se reduz a ser superado, conservado e elevado (*aufgehoben*) pelo outro, nem resultam ambos em uma síntese superior. Há, antes, uma diferença e certo tensionamento entre ambos, como condição para o instaurar daquilo que acima se denominou fresta: fenda ou aresta no presente.

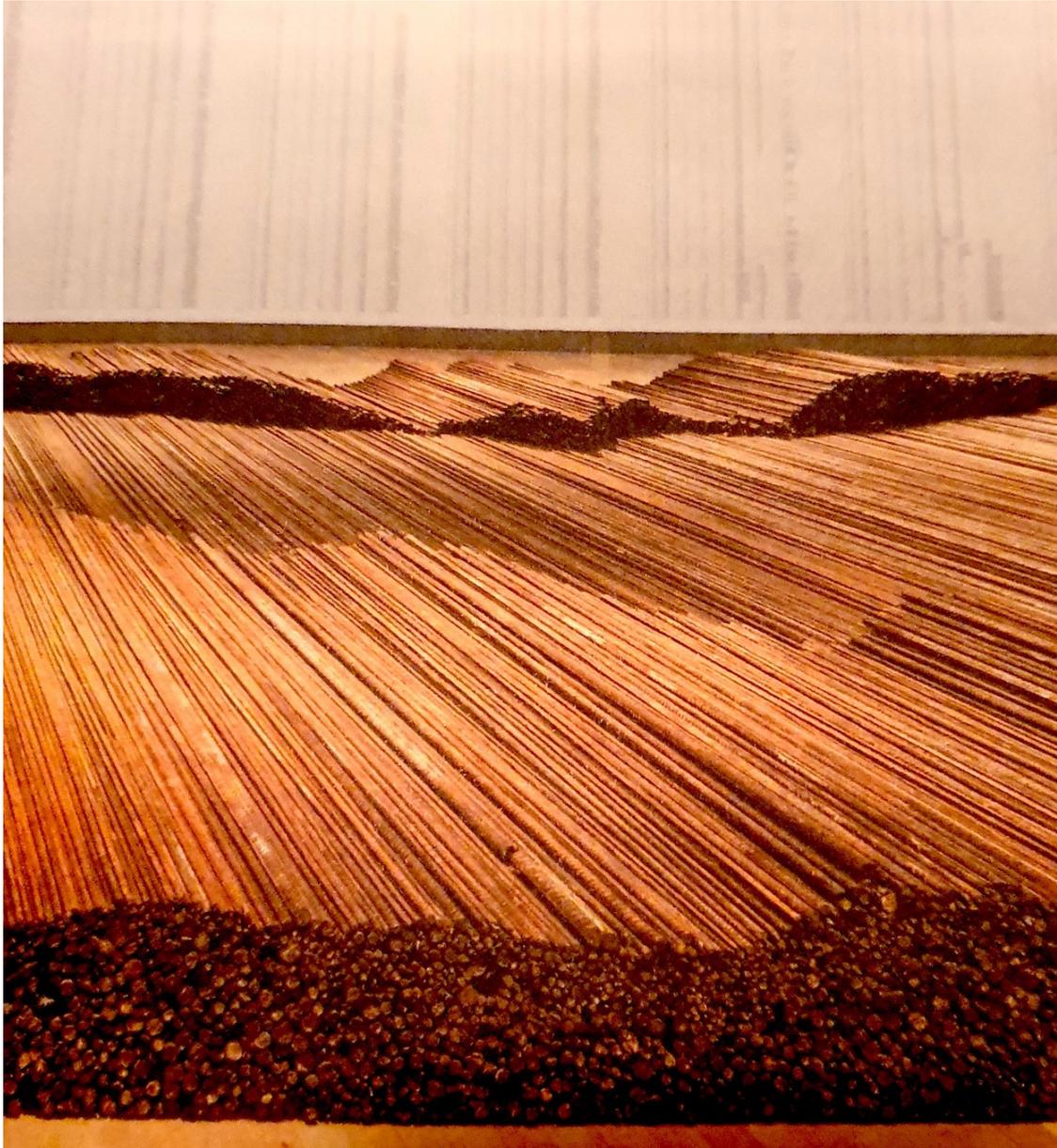


Figura 2. Ai Weiwei, *Reto / Straight*, 2008-2012. Vergalhões de aço, 50 x 6 m, 300 m². Fotografia (detalhe) da imagem publicada em: WEIWEI, 2018, p. 82-83.

Na obra *Reto / "Straight"* (2008-2012) (Fig. 2), o artista Ai Weiwei (Pequim, China, 1957) apresenta uma série de vergalhões empilhados sobre o chão. Eles são dispostos em regularidade, mas em ritmos diferenciais uns sobre os outros, formando em alguns trechos curvas mais acentuadas e, em outros, declives. Desse modo, do horizonte, nos pontos em que uma série toca a outra, avistam-se

fissuras, como se o chão se fendesse em algumas camadas e como se os desníveis tivessem que vir à manifestação. Os vergalhões estão enferrujados: embora tenham sido um a um realinhados no trabalho do artista, eles trazem em si inscritas marcas e desgastes do tempo. Tais vigas e pilares são fragmentos restantes de antigas construções. Mais propriamente, eles são ruínas de prédios destruídos durante o terremoto que acometeu, em 2008, a província de Sichuan, na China (Fig. 3).

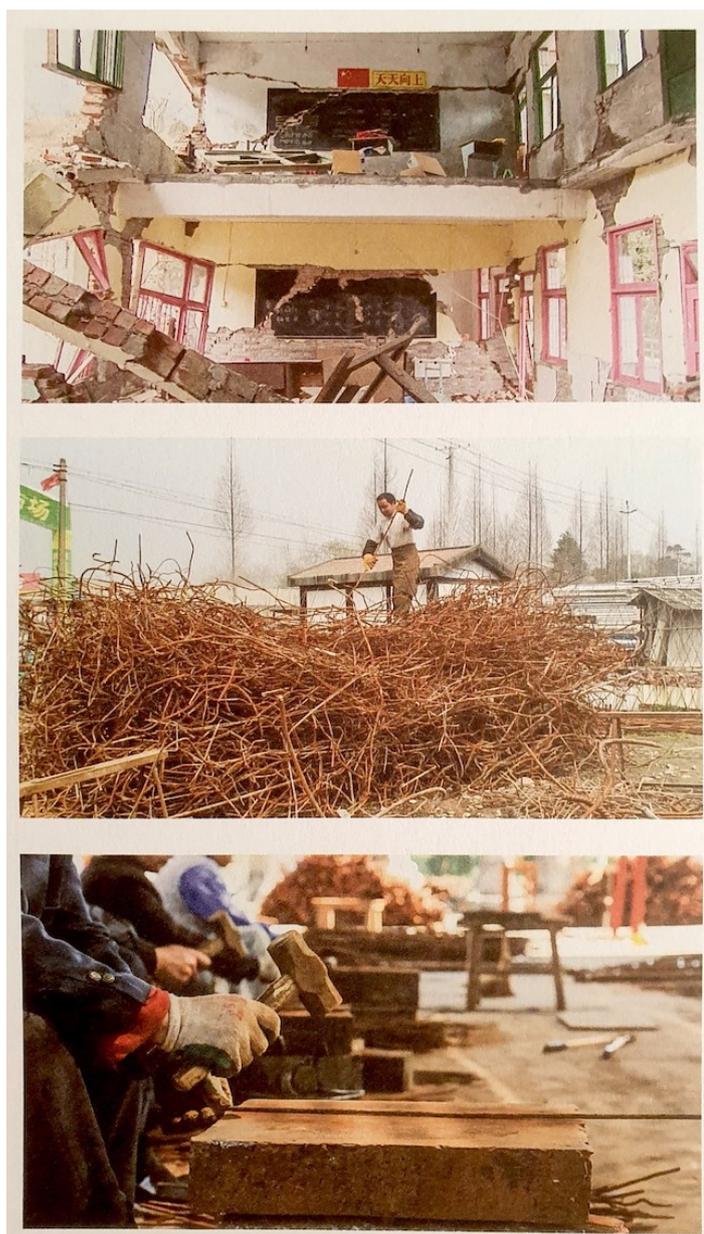


Figura 3. Ai Weiwei, registros de elaboração da obra: *Reto / Straight*, 2008-2012. Fotografia das fotos publicadas em: WEIWEI, 2018, p. 80.

Os vergalhões alinhados e empilhados sobre o chão consistem, pois, em ruínas de prédios públicos: as assim chamadas construções “tofu” (Weiwei, 2018, p. 81), alusão à baixa qualidade dos materiais empregados, especialmente em escolas construídas pelo governo. Os nomes e dados básicos das crianças mortas – pacientemente recuperados pelo artista e sua equipe em luta contra o esquecimento dessas vidas – são colocados contiguamente ao fundo dos vergalhões, como uma espécie de memória parcialmente realinhada à história (Fig. 2). “Parcialmente”, nessa espécie de contramontamento: pilares que não se erguem, mas se dispõem lado a lado no chão, por vezes sustentam uns aos outros, enquanto uma espécie de caminho se delinea pelas fissuras.

Uma condição análoga, como se a dialética entre esquecimento e memória se fendesse antes de se perpetuar, apresenta-se no trabalho do artista contemporâneo Ibrahim Mahama (Tamale, Gana, 1987). Na obra “Parliament of Ghosts” (2019, reelaborado na Bienal de Arte de São Paulo, 2023) (Fig. 4.), o artista traz à mostra restos de antigas ferrovias coloniais de seu país de origem: Gana. Através dessas ferrovias da antiga *Railway Company* transportavam-se produtos coloniais até que escoassem do continente africano pelo mar em direção à Inglaterra. Ao lado do trecho de trilhos abandonados são dispostos vasos de cerâmica, provenientes de uma parte de Gana onde essa atividade manual conservou-se parcialmente. Muitos desses vasos apresentam-se em fragmentos, assim como o pedaço do trilho é fragmento de um caminho – que ligava, cortando o território, a colônia à metrópole. Ao lado, em arquibancadas feitas de tijolos à vista (Fig. 5), indicia-se o que teria restado de um “Parlamento de fantasmas”.



Figura 4. Ibrahim Mahama, "Parliament of Ghosts", 2019, reelaborado na Bienal de Arte de São Paulo, 2023. Trilhos abandonados da *Railway Company* e fragmentos de vaso de cerâmica do norte de Gana. Foto da obra (detalhe) na Bienal de Arte de São Paulo, 2023: Alice Serra.



Figura 5. Ibrahim Mahama, “Parliament of Ghosts”, 2019, reelaborado na Bienal de Arte, São Paulo, 2023. Detalhe da foto disponível em: https://static.frieze.com/files/styles/hero_image/public/article/main/Ibrahim-Mahama-2023-main.jpg?VersionId=jTCoWhjdvg83RJYRsW2oOGO4oqAnhd2M&itok=wersbKxb. Acesso em: 4 nov. 2023.

Entre fragmentos coloniais e indícios de uma democracia que não se concretizou, a instalação “Parliament of Ghosts”, no modo como se organizou a exposição na Bienal de São Paulo (2023) apresenta-se em contiguidade com uma obra de Ana Pi (Belo Horizonte, Brasil, 1986) e Taata Kwa Nkisi Mutá Imê (Salvador, Brasil, 1956), intitulada *Antena la Mbambe. Mimenekenu Ê Lá Tempo!* Nesta obra são expostas ruínas de vasos de cerâmica, dentre diversos outros resíduos e materiais, sobre a terra vermelha e ocre (Fig. 6): como se retornadas de algum modo à sua proveniência, mas não integradas nela. Nessa circunstância a terra é contígua à ruína que dela restou e para onde retorna após um longo processo de elaboração – queima, produção cultural-colonial, usurpação, fratura. O vínculo entre terra e ruína aparece como sem síntese de pertencimento, como não passível de se solucionar via uma conciliação da memória com a natureza ou com o passado. Ocorre ali, todavia, um encontro, um contato ou um choque, para dizer com Benjamin, como se o arcaico só fosse memória na e sob a ruína que dele se tornou.



Figura 6. Ana Pi, Taata Kwa Nkisi Mutá Imê, *Antena la Mbambe. Mimenekenu Ê Lá Tempo!*, Bienal de Arte, São Paulo, 2023. Foto (detalhe) na Bienal de Arte de São Paulo, 2023: Alice Serra.

A ruína deixa de ser, nesse gesto, moderna, no sentido em que formulara Georg Simmel (1993, 2019), como ruína que encontraria no retorno à natureza um apaziguamento das forças que, anteriormente, teriam se elevado ao alto, na construção. Enquanto a arquitetura, para Simmel, realizaria de modo ascendente o equilíbrio entre as forças do espírito e da natureza, com o primeiro domando a segunda, a ruína faria o movimento inverso, descendente, em que a natureza recupera sua potência diante das formas do espírito. Nessa condição, a ruína conduziria a “um novo todo” (Simmel, 2019, p. 60) em que se se apaziguariam novamente as forças outrora em atrito. Desse modo, a ruína em Simmel seria mais propriamente uma presentificação do ocorrido, um monumento que resultou do passado, e não o “testemunho de uma ruptura moderna” (*Zeugnis eines modernen Umbruchs*) (Raulet, 1996, p. 182). Em outra direção, nessa que podemos denominar “ruína contemporânea”, como se apresenta, em especial, no trabalho de Ibrahim Mahama, a ruína teste-

munha os efeitos remanescentes de um processo imperialista que não resultou nem na conquista de uma nova totalidade nem no reequilíbrio das forças em jogo: não poderia resultar nisso, pois nunca houve, neste caso, totalidade, e as forças em ação nunca estiveram equilibradas. Por sua vez, enquanto testemunho dessa impossibilidade e, ao mesmo tempo, de outros possíveis caminhos, as ruínas na obra *Antena la Mbambe. Mimenekenu Ê Lá Tempo!* indiciam que a terra ocre-vermelha ainda resiste – até quando? – e se prestaria a sepulcro arqueológico e a matéria passível de se laborar, uma vez mais, em cerâmica: nem subjugação da natureza pelo espírito, nem o inverso, mas um modo outro de elaborar memória e esquecimento.

Por sua vez, o artista Daniel Senise (Rio de Janeiro, Brasil, 1955), apresenta em suas obras expostas no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (“Biógrafo”, MAC, São Paulo, 2023) o que se poderia designar como contiguidade entre memória e esquecimento. Nas palavras de Paulo Herkenhoff: “Uma tela de Daniel Senise nos diz que é impossível esquecer”. É como se uma superfície atravessada por rastros esparsos compusesse um “vocabulário [que] se articula numa região ambigualmente de memória e de esquecimento” (Herkenhoff, 1993).

O pintor fabrica suas tintas com resíduos de materiais encontrados nos meios por onde ele habita e circula: a casa, o ateliê, os lugares onde expõe suas obras, os arredores dos museus que visita. Além disso, as próprias telas se expõem aos resíduos que nelas se acumulam ao longo do tempo. Conforme pontua Pérez-Barreiro:

Em um nível quase acidental, os quadros de Senise frequentemente incorporam elementos extraídos de seu ateliê em cujo piso ele coloca a superfície das telas a fim de que acumulem sujeira, pó e resíduos, os quais então passam a fazer parte do padrão geral e da elaboração da obra (Pérez-Barreiro, 1998, p. 28).

Especialmente na série “Biógrafo”, como se vê em *Biógrafo LXXXVI* (2018) (Fig. 7), há um intervalo lacunar no meio da figuração: como se a bio-grafia – através da memória dos materiais empregados e também das espacialidades e formas outrora percebidas – trouxesse consigo, em seu cerne, um certo apagamento, um “fundo de esquecimento”, como diz Ricœur (2018) inspirando-se em Heidegger (2006). Na série “Biógrafo”, se o fundo aparece como vazio, este justamente apenas aparece assim. O pó de carvão, usado como material, retira-se do centro, assim como se retiram as árvores por detrás da janela, das quais ele seria memória. Contudo, o fundo lacunar de esquecimento só é lido assim através da limitrofia com as inscrições em torno. É ao lado do centro

subtraído à figuração, para dizer com Deleuze (2002), ou às margens dele, para dizer com Derrida (2013), que alguma alusão a lugares e a circunstâncias se faz: deslocada em relação à sua origem suposta.²

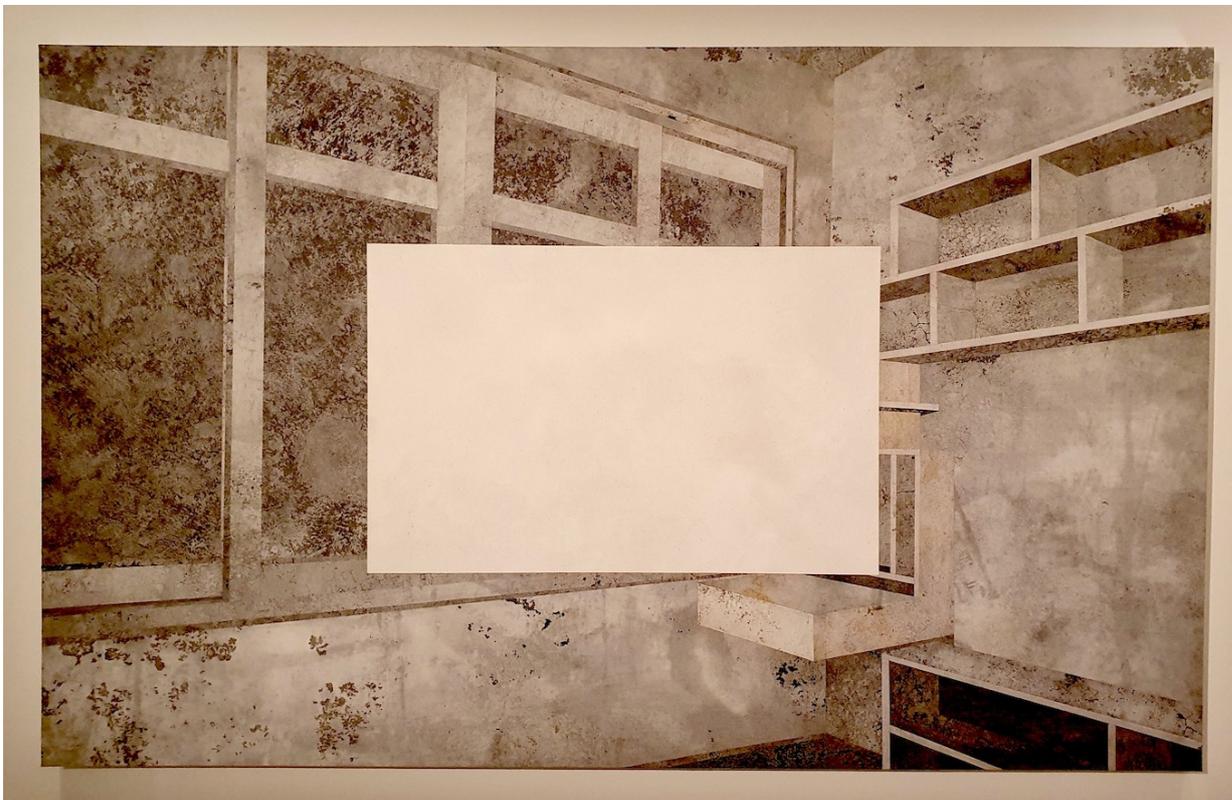


Figura 7. Daniel Senise, *Biógrafo LXXXVI*, 2018. Monotipia de piso de cimento em tecido e médium acrílico, e pó de carvão sobre placa de alumínio. MAC, São Paulo, 2023. Foto: Alice Serra.

Outros trabalhos do artista aludem a lugares, especialmente a museus – do Louvre, a Neue Nationalgalerie de Berlin, o Guggenheim etc. –, nessa condição em que ora se apagam partes centrais, ora detalhes: como se os espaços referidos nos títulos e passíveis de serem lembrados através dos indícios das imagens não se assinalassem senão como se o lacunar fosse condição da lembrança, e como se, ao mesmo tempo, fossem as alusões mnêmicas que inscrevessem o esquecimento.

.....

Este ensaio buscou inicialmente repensar as relações entre memória e esquecimento, partindo de algumas elaborações do pensamento contemporâneo. Se o esquecimento foi, em geral, preterido como âmbito secundário e falho em prol da lembrança vinculada ao presente (Bergson), todavia, para reabilitá-lo enquanto tema de relevância filosófica e cultural (Ricœur, Assmann, Derrida) fez-se pertinente considerar alguns aspectos. O primeiro deles refere-se à experiência histórica (Benjamin) e ao plano de mediações da “memória matérica” em relação com o “fundo imemorial”. Importou sublinhar em que sentidos, em disposições fragmentárias, vem à cena uma dialética interrompida entre lembrar e esquecer. Considerações de Simmel, Benjamin e Derrida permitiram tematizar como, em tais disposições, dificulta-se o acesso a uma totalidade precedente, mas ao mesmo tempo se afirma algo outro na concreção da ruína.

Nesse contexto temático, pinturas e instalações de arte contemporânea – de autorias de Anselm Kiefer, Ai Weiwei, Ibrahim Mahama, Daniel Senie, Ana Pi et Taata Imê – possibilitaram repensar memória e esquecimento por via das disposições de fragmentos e ruínas: pelas frestas e arestas de suas respectivas obras, nos pontos de contato entre o já sido e o que advém, a experiência contemporânea indicia-se diferencialmente. Ela nem se revela iconicamente nem representa alguma vivência mais primordial. Mas um pensar outro estaria em curso nessas obras.

Nas obras descritas, cada uma a seu modo, invertem-se ou deslocam-se alguns dos sentidos mais clássicos das noções de fragmento e ruína, e acerca da hierarquia entre memória e esquecimento. Pois o fragmentário não se deixa restituir a uma totalidade precedente, a um contexto outrora havido, mas tornado, em sua plenitude, inacessível à lembrança. Além disso, o fragmento adquire, em alguns casos, a condição de ruína. Em sua concretude e singularidade, como dizia Benjamin (2022, 2011), ruínas são como alegorias no reino das coisas: elas não apenas dizem outramente a condição das coisas no presente, sem descrevê-las enquanto tais, mas ainda antes do dizer, inscrevem-nas diferencialmente.

A ruína se apresenta ao olhar alegórico no cerne do contemporâneo. Em seu inacabamento, o contemporâneo conclama o outrora como suplemento de si. Mas o outrora se inscreve junto ao atual apenas parcialmente e este, desse modo, indicia o vir a ser. Como o fragmento, é impossível

ao atual reintegrar-se a uma totalidade havida, e reconstruir-se na linearidade do tempo progressivo; como a ruína que sucede ao monumento, a memória do *continuum* lhe escapa. Mas algo devém e advém como se, em parte, imemorial fosse, e como se a abstração de um fundo subjetivo fosse antecipadamente contradita pelo que já se transpôs em alguma matéria ou suporte.

Dessas concreções – do espaçamento, do ser-outro, da ruína – provém o ímpeto para o pensamento, e não o contrário. Em reverência e a despeito do veredicto de Hegel (1999b) acerca da impossibilidade de assim se proceder no conceito, nisso ocorre que, com uma das asas viradas para o passado, outra para o futuro, e com o rosto voltado a tais concreções – ruínas de um presente assim deslocado – o pensamento se curva.

Nos fragmentos e ruínas do presente disseminam-se restos de ideogramas perdidos no tempo, também a precariedade de certos materiais e relações de poder e domínio que a modernidade elegeu como sua expressão. Além disso, em um ou outro de seus indícios anteveem-se arranjos e auspícios do que, antes de se deixar denominar futuro, dispõe-se e advém diferencialmente. Em imprevisibilidade relativa, em parcial transcendência e com certa indeterminação e abertura, é, pois, da história o que advém.

A experiência do contemporâneo assim indicia e se indicia: ora aponta para vias de pensamento possíveis para o tempo presente, ora, em seu potencial disruptivo, interrompe a continuidade de tempo e espaço, como se a espera resistisse à expectativa de futuro. Nessa circunstância, o tempo se apresenta ao mesmo tempo distendido e contraído, no cerne de linhas que se transpassam e de pontos que, por vezes, se refletem em profundidade na espessura do instante.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Aurélio (Santo Agostinho). **Confissões**. Tradução e notas Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Manuel B. C. Freitas. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2004.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução e coordenação Paulo Soethe. São Paulo: Editora da Unicamp, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Das Passagen-Werk**. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Zwei Bände. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. *In*: BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico do capitalismo**. Tradução José C. M Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas, 3).

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sergio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232. (Obras Escolhidas, 1).

BENJAMIN, Walter. Über einige Motive bei Baudelaire. *In*: BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften I-1**. Hrsg. Von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Ursprung des deutschen Trauerspiels**. Frankfurt: Suhrkamp, 2022.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**. Logique de la sensation. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques. **Mal d'archive**. Une impression freudienne. Paris: Galilée, 1995-2008.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução Cláudia M. Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. Rastro e arquivo, imagem e arte. Diálogo. *In*: DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver**: escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Organização G. Michaud, J. Masó, J. Bassas. Tradução Marcelo J. Moraes. Florianópolis: Editora UFSC, 2012. p. 91-144.

DERRIDA, Jacques. Les dessous de la peinture, de l'écriture et du dessin : support, substance, sujet, suppôt et supplice (Conférence prononcée par Derrida à la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence, 2002). *In*: DERRIDA, Jacques. **Penser à ne pas voir**. Écrits sur les arts du visible (1979-2004). Édition de G. Michaud, J. Masó, J. Bassas. Paris: Éditions de la différence, 2013. p. 242-255.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Laurent L. Schaffter. São Paulo: Vértice: Revista dos Tribunais, 1990.

HEGEL, Georg W. F. Phänomenologie des Geistes. *In*: HEGEL, Georg W. F. **Hauptwerke in sechs Bänden**. Bd. II. Hamburg: Felix Meiner, 1999a.

HEGEL, Georg W. F. **Cursos de Estética I**. Tradução Marco A. Werle. São Paulo: Edusp, 1999b.

HEIDEGGER, Martin. **Sein und Zeit**. Tübingen: Niemayer, 2006.

HERKENHOFF, Paulo. **Sudário e Esquecimento**. Texto publicado na exposição de Saniel Senise na Galeria Camargo Vilaça, em São Paulo, 1993. Disponível em: <https://www.danielsenise.com/texto/sudario-e-esquecimento/>. Acesso em: 19 maio 2024.

LINDNER, Burkhardt. Allegorie. *In*: WIZISLA, Erdmut; OPITZ, Michael (Hrsg.). **Benjamins Begriffe**. 11. Auf. Frankfurt: Suhrkamp, 2011. p. 50-94.

MAHAMA, Ibrahim. Parliament of Ghosts. *In*: LIMA, Diane; KILOMBA, Grada; MENEZES, Hélio; BORJA-VILLEL, Manuel (org.). **35ª Bienal de São Paulo: Coreografias do impossível**. Catálogo de exposição. (Vários autores). São Paulo: Bienal de São Paulo, 2023. p. 154-155.

MESQUITA, Ivo. Território dos sentidos. *In*: MESQUITA, Ivo (org.). **Daniel Senise: Ela que não está**. São Paulo: Cosac Naify, 1998. p. 9-16.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. Construções sobre a pintura. *In*: MESQUITA, Ivo (org.). **Daniel Senise: Ela que não está**. São Paulo: Cosac Naify, 1998. p. 27-31.

RAULET, Gérard. Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne. *In*: BOLZ, Norbert; VAN REIJEN, Willem. **Ruinen des Denkens**. Denken in Ruinen. Frankfurt: Suhrkamp, 1996. p. 179-214.

RICCEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

SCHMIDER, Christine; WERNER, Michael. Das Baudelaire-Buch. *In*: LINDNER, Burkhardt (Hrsg.). **Benjamin Handbuch: Leben, Werk, Wirkung**. Stuttgart: Metzler, 2011. p. 567-584.

SERRA, Alice M. Image et structuration minimale chez Derrida, Deleuze et Didi-Huberman. **La Part de l'Oeil**, v. 32, p. 83-95, 2018.

SERRA, Alice M. From Displacements of Form to Auratic Trace: Notes on Didi-Huberman's Thinking on Images. **Viso: Cadernos de Estética Aplicada**, v. 14, p. 248-272, 2020.

SIMMEL, Georg. Die Ruine. *In*: SIMMEL, Georg. **Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908**. Bd. II. Hrsg. von Alessandro Cavalli und Volkhard Krech. Frankfurt: Suhrkamp, 1993. p. 124-130.

SIMMEL, Georg. A ruína. *In*: FORTUNA, Carlos (org.). **Simmel: a ruína**. Tradução António S. Ribeiro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019. p. 55-65.

WARBURG, Aby. Introdução à Mnemosyne. *In*: WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande: Abi Warburg – Escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 363-375.

WEIWEI, Ai. Reto. *In*: DANTAS, Marcelo (org.). **Raiz Weiwei**. São Paulo: Ubu, 2018. p. 78-83.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Ricœur (2018, I, cap. 3) alinha como pensadores paradigmáticos da memória subjetiva – propriamente “tradição do olhar interior” – e da memória coletiva – “tradição do olhar exterior” – respectivamente Santo Agostinho (2004) e Maurice Halbwachs (1990).

2 Sobre possíveis aproximações entre o trabalho de Senise e Kiefer (além de outros artistas), cf. Mesquita (1998).

A revista *Era Nova* na Paraíba: notas de um modernismo de Estado¹

The Magazine Era Nova in Paraíba: Notes from a State Modernism

La revista Era Nova en Paraíba: notas de un modernismo de Estado

Alômia Abrantes²

Universidade Estadual da Paraíba

E-mail: alomiabrantes@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0637-675X>

Luiz Mário Dantas Burity³

Fundação Casa de José Américo

E-mail: lmdburity@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1357-1243>

RESUMO

A revista *Era Nova* circulou quinzenalmente no estado da Paraíba entre 1921 e 1926. Impressa em papel couché, colorida, repleta de fotografias e ilustrações de inspiração *art nouveau*, tratava-se de um periódico modernista. Na esteira de Rafael Cardoso (2022), entendemos os modernismos como movimentos intelectuais que se empenharam em construir uma agenda cultural e política para os tempos modernos. A sobrevivência do magazine, no entanto, dependeu desde a sua origem do subsídio estatal, o que foi produto de uma filiação e de uma colaboração permanente dos editores e redatores com o poder público. Nesses termos, pensamos as peculiaridades do projeto cultural disseminado pela revista, que teria constituído, assim, uma espécie de modernismo de Estado.

Palavras-chave: *Era Nova; modernismo de Estado; história da imprensa; Paraíba; anos 1920.*

ABSTRACT

The magazine *Era Nova* circulated biweekly in the state of Paraíba, between 1921 and 1926. Printed on glossy paper, in color, full of photographs and *art nouveau*-inspired illustrations, it was a modernist periodical. Following Rafael Cardoso (2022), we understand modernisms

ABRANTES, Alômia; BURITY, Luiz Mário Dantas. A revista *Era Nova* na Paraíba: notas de um modernismo de Estado.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48780> >

as intellectual movements that sought to build a cultural and political agenda for modern times. However, the magazine's survival depended from its inception on state subsidies, which were the result of a permanent affiliation and collaboration between the editors and writers with the State power. In these terms, we consider the peculiarities of the cultural project disseminated by the magazine, which would have thus constituted a kind of State modernism.

Keywords: *Era Nova; State modernism; history of the press; Paraíba; 1920s.*

RESUMEN

La revista *Era Nova* circuló quincenalmente en el estado de Paraíba entre 1921 y 1926. Impresa en papel couché, en color, llena de fotografías e ilustraciones inspiradas en el *art nouveau*, era una publicación modernista. Siguiendo a Rafael Cardoso (2022), entendemos los modernismos como movimientos intelectuales que buscaron construir una agenda cultural y política para los tiempos modernos. Sin embargo, la supervivencia de la revista dependió desde su inicio de los subsidios estatales, los cuales fueron el resultado de una afiliación y colaboración permanente entre los editores y redactores con el poder estatal. En estos términos, consideramos las peculiaridades del proyecto cultural difundido por la revista, que habría constituido así una especie de modernismo de Estado.

Palabras clave: *Era Nova; modernismo de Estado; historia de la prensa; Paraíba; década de 1920.*

Data de submissão: 14/11/2023

Data de aprovação: 27/05/2024

Introdução

Deverá sair na próxima semana o primeiro número da revista *Era Nova*. Dirigido por um grupo de jovens intelectuais, apresentando um programa na altura das possibilidades da moderna imprensa, o novel magazzino está naturalmente destinado a alcançar todos os sucessos devidos aos periódicos sensatos, de ideias novas e aceitáveis (A União, 1921, p. 1).

A breve nota, publicada no jornal diário em 8 de março de 1921, dava a medida da novidade que prometia movimentar a cena cultural do estado. O primeiro número do “novel magazzino” da Paraíba estava em vias de sair do prelo, repleto de novas ideias e com um programa gráfico “na

altura das possibilidades da moderna imprensa”. Tudo em consonância com o que havia de mais avançado nos campos das linguagens textual e imagética, trazido por um grupo de jovens intelectuais, preocupado em abrir ante os olhos de toda a gente os sentidos de um novo tempo. O título, ao menos, prometia – vem aí, uma *Era Nova*.

Na medida do possível, a promessa foi cumprida. A revista *Era Nova* circulou quinzenalmente, ainda que com falhas, entre 27 de março de 1921 e 24 de outubro de 1926, contabilizando 100 números regularmente publicados e uma edição especial comemorativa do Centenário da Independência do Brasil. Impressa em parte em papel *couché*, em parte em papel sulfite, quando as economias impeliam a isso, o periódico assumiu um projeto gráfico arrojado, tomado por tipografias e ilustrações nas bordas de inspiração *art nouveau*, e por muitas fotografias, retratando pessoas, prédios e paisagens.

Um luxo. O periódico era em tudo diferente dos projetos editoriais lançados na Paraíba até aquele momento. E por isso mesmo, se tornou um espaço privilegiado para a criação intelectual, o compartilhamento de ideias e a difusão de novas formas de agir e de pensar. Angela de Castro Gomes (1999, p. 58) lembra que “as revistas são classicamente lugares de sociabilidade intelectual. Lugares de articulação de pessoas e ideias que precisam de suportes materiais e simbólicos para fazer circular seus projetos, sem o que elas perdem significado”.

Lançando-se ante o futuro, a *Era Nova* se construía como uma revista modernista. Não de um modernismo de vanguarda, como aquele que explodiria na capital paulista na Semana de Arte Moderna de 1922, ano seguinte ao lançamento de seu primeiro número, mas de uma construção artística inspirada nas revistas culturais que fervilhavam desde a primeira década do século XX, e que no Brasil tiveram grande difusão no Rio de Janeiro, a então Capital Federal – o caso mais emblemático foi a *Fon-Fon!*, lançada em 1907 (Cardoso, 2022).

Um periódico com esse tamanho, no entanto, custava muito mais do que seus anúncios seriam capazes de arrecadar. Foi devido à subvenção estatal que seus números chegaram às mãos dos leitores – impressos nas máquinas da Imprensa Oficial do Estado. Os editores da revista eram, em sua maioria, funcionários públicos. Mas as circunstâncias também contribuíram para que sua publi-

cação fosse possível. No último quartel de 1920, um intelectual, Solon de Lucena, se tornou presidente de estado, conferindo um enorme espaço em sua gestão para a modernização paraibana, com destaque para a vida cultural e artística.

Por essa razão, argumentamos que tivemos na Paraíba um modernismo de Estado. Mais que isso, que essa circunstância – a subvenção pública a um projeto modernista – conferiu a ele características peculiares, quais sejam: um compromisso estreito com a agenda política do presidente de estado e o envolvimento de um grupo bastante plural de redatores, que envolvia literatos, juristas, médicos, engenheiros, agrônomos, professoras e até alguns padres. Nesse sentido, o mesmo periódico que prometia alargar horizontes com ideias novas, ancorava as suas possibilidades aos limites das “ideias aceitáveis”.

O esforço era promover um equilíbrio, nem sempre possível, nem sempre fácil, entre essas vozes destoantes, entre novidades e tradições. O objetivo deste texto é entender a criação e a permanência da revista *Era Nova* enquanto espaço para projetos intelectuais de 1921 a 1926. Assim, propomos uma interpretação das intenções dos intelectuais com a criação do periódico, na tentativa de remarcar os limites e as possibilidades de defini-la como uma revista modernista; apresentamos o empenho político de seus editores e redatores para criá-la e garantir o subsídio público, configurando o que compreendemos como um modernismo de Estado; e, finalmente, mapeamos seus números, compondo um histórico de seus padrões gráficos e de algumas de suas seções mais recorrentes.

É importante ressaltar, ainda, que essa reflexão é um dos resultados da pesquisa “Os modernismos na Paraíba: a revista *Era Nova* e a novela *Reflexões de uma cabra*”, desenvolvida na Fundação Casa de José Américo (FCJA), no curso da qual promovemos a digitalização do periódico *Era Nova*, no esforço para remontar a coleção completa. Para isso, consultamos os acervos da própria Fundação Casa de José Américo, mas também do Arquivo Privado Maurílio de Almeida e da Biblioteca Átila Almeida. A partir dessa experiência, adotamos uma perspectiva qualitativa de recorte e análise da documentação, com o intuito de identificar e compreender o projeto editorial, as continuidades e descontinuidades da revista, suas colunas e propostas gráficas.

Inspiramo-nos assim na proposta de Robert Darnton (2010) para a produção de uma história social e cultural da comunicação impressa. O autor sugere que investiguemos quem seriam os intelectuais envolvidos na produção dos periódicos. Entende-se por intelectuais, conforme Angela de Castro Gomes e Patrícia Hansen (2016, p. 10), homens e mulheres “da produção de conhecimentos e comunicação de ideias, direta ou indiretamente vinculados à intervenção político-social”. Isso implica compreender que não apenas os redatores do impresso, mas também os seus editores, projetistas, fotógrafos e ilustradores eram agentes fundamentais em seu processo de concepção intelectual. Ao mesmo tempo, importa perceber quais as estratégias usadas pelos jornais e revistas para se popularizarem, como funcionavam internamente e como construíam suas rotas para alcançar o público.

Uma revista modernista: entre intenções e possibilidades

Em 27 de março de 1921, chegou às mãos do público o primeiro número da revista *Era Nova*. Impressa em tons de laranja e azul, a capa estampava a fotografia da senhorinha Maria do Céu Silva, no volante de um automóvel e com uma boina cobrindo os cabelos. Ela encara a câmera fotográfica – ou bem valia dizer, o seu público leitor – de frente. Ladeada por linhas sinuosas ilustradas nas bordas da página, a imagem anuncia os signos do moderno. Veloz e exuberante como o carro que pilotava, a jovem *chauffeur* enfrentava os novos tempos que também ela ora representava. O contraste na impressão das letras, das tipografias com e sem serifa, compunham a ambiência moderna do periódico, refletida na materialidade das folhas – em papel *couché* – nas ilustrações dos anúncios e no tom de seus artigos.

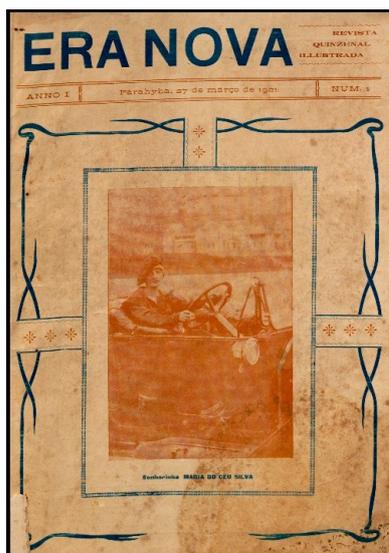


Figura 1. Capa do primeiro número da revista *Era Nova*. Fonte: Acervo da FCJA.

Havia sentidos em seu projeto gráfico. Um *design* arrojado, inspirado no movimento artístico *art nouveau* que constituíra as revistas de maior circulação no Rio de Janeiro à época – *Revista da Semana*, *Fon-Fon!*, *O Malho*, *Careta*, entre outras. O intento de enunciar o moderno estava inscrito em seu discurso visual antes mesmo de assumir a forma de texto, ainda que seu editorial de abertura declarasse em palavras os propósitos de seus criadores:

Apresentamos em público o primeiro número desta revista, cujo empreendimento nasceu de despreziosos intelectuais, que visam apenas, sem vaidades nem ambições, o desenvolvimento literário de nosso meio, cooperando em prol das ideias fecundas, que são o apanágio intelectual dos povos cultos. Emos de nos esforçar por fazê-la um órgão de publicidade que interessa a todas as classes e prepará-la com metucioso acuramento, tornando-a variada, amena, sabendo a todos os paladares na exuberância de suas especialidades, esclarecendo, destarte, ao industrial e ao comerciante, ao leitor burguês e ao leitor letrado e incentivando ao mesmo passo o amor dos jogos desportivos com ilustrações e aplausos (Era Nova, 1921, n.1, p. 3).

Era importante difundir “ideias fecundas”, capazes de germinar em outras mentes novas ideias, atitudes, gestos, modos de pensar e agir. Ideias que pudessem fomentar o “desenvolvimento literário de nosso meio”, o que significava não apenas um incentivo à produção de seus intelectuais, mas a ampliação do repertório cultural de toda a gente, “esclarecendo [...] ao industrial e ao comerciante, ao leitor burguês e ao leitor letrado”, na medida dos seus paladares ou “na exuberância de

suas especialidades”. Havia um futuro no horizonte. Era preciso construir um caminho para chegar até ele. Um caminho marcado pelo que havia de mais novo e de mais moderno, mas nem por isso destituído dos elitismos que tomavam as relações sociais e culturais da época.

Há uma narrativa hegemônica a respeito da emergência do modernismo no Nordeste. Conta-se que no segundo semestre de 1922, Joaquim Inojosa, intelectual do circuito cultural de Pernambuco, viajou para São Paulo. Nessa metrópole, ele conheceu os artistas plásticos e literatos que alguns meses antes protagonizaram a Semana de Arte Moderna e ora publicavam a revista *Klaxon*. Encantado com as novas ideias de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, o escritor se empenhou em difundir-las no Recife, Paraíba e Natal: “O jovem pernambucano estava de todo contagiado pelo entusiasmo dos paulistas. Seu comportamento é o de um convertido, logo ungido apóstolo, predestinado a pregar entre os ‘gentios’ a mensagem do ‘credo novo’” (Azevedo, 1984, p. 36).

Na cidade do Recife, a proposta se materializou com a criação da revista *Mauricéia*. Foi um impresso de vida curta, com quatro números, publicados entre novembro de 1923 e janeiro de 1924. Empolgou pouco na capital pernambucana, mas rendeu elogios dos editores da *Era Nova*, na Paraíba, que o convidaram para ser o representante do periódico em Pernambuco. Joaquim Inojosa respondeu com uma longa carta, posteriormente lançada como uma plaquete, intitulada “A Arte Moderna”. Com sua alta conta de ousadia, ele aceitava o convite, mas com uma condição: “a revista teria que acertar o passo com o modernismo”, convertendo-se assim em uma espécie de “*Klaxon* paraibana” (*apud* Azevedo, 1984, p. 56, 60).

A proposta gerou polêmica. Convidado para integrar esse grupo como um colaborador, o pernambucano já chegava botando banca. José Américo de Almeida, um dos redatores da *Era Nova*, em carta dirigida a ele, retrucou com parcimônia: “Não sou infenso ao espírito novo”, dizia, mas era preciso ter cuidado para não fazer pouco com o que havia de bom nas artes convencionais, “não duvido da sua penetração crítica, mas tenho que preferir a lata nova ao ouro velho” (*apud* Azevedo, 1984, p. 60). Apesar das críticas, contudo, essa narrativa ficou na história e na memória como o nascedouro de uma expressão modernista – mais exatamente futurista – em terras nordestinas. Nessa esteira, a revista paraibana, por adesão, a partir de 1924, seria um dos veículos para a expressão do movimento importado de São Paulo.

Esse enredo, cristalizado a partir do clássico *Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*, de Neroaldo Pontes de Azevedo (1984), parte de certas premissas. A primeira delas é que o modernismo se define como uma ruptura radical com o passado. De acordo com Carl Schorske (1988, p. 13), os modernistas podem ser caracterizados como uma geração que “proclamou orgulhosamente sua independência em relação ao passado”. Peter Gay (2009), nesse mesmo caminho, aponta que se tratava de artistas, cientistas e filósofos que, tomados pelo fascínio da heresia, tinham o compromisso de examinar a si mesmos para construir com uma linguagem nova o mundo que se queria diferente – *make it new*.

A segunda premissa é que o modernismo só teria aportado em terras brasileiras por meio das relações e capacidades inventivas dos intelectuais paulistanos, que, recém-chegados da Europa, prometiam abalar a cena artística do país. Houve quem fizesse referência à exposição de Anita Malfatti em 1917, mas o episódio efetivamente inaugural do movimento modernista seria a Semana de Arte Moderna, realizada entre 13 e 18 de fevereiro de 1922 em São Paulo. As demais iniciativas – em outros estados, lançadas por outros grupos – teriam vindo depois, por influência de suas novas ideias ou como reação a elas. Essa narrativa, contudo, tem sido questionada por uma parcela significativa da historiografia, que tem reiterado a importância de falarmos em “modernismos”, no plural.

Desde os anos 1990, autores preocupados em entender a intelectualidade carioca na Primeira República têm pautado a necessidade de pensarmos a presença das ideias modernas na cena cultural do país antes da Semana de Arte Moderna. Além disso, o Rio de Janeiro, como Capital Federal, dispunha de uma ambiência muito mais fervilhante para o modernismo que a metrópole vizinha. De acordo com Nicolau Sevcenko (1983), as novidades que desciam dos navios junto com os passageiros e as reformas urbanas eram corporificadas nos hábitos, costumes, modos de vida das pessoas. Imersos nesse cenário, escritores como Lima Barreto e Euclides da Cunha discutiram o impacto dos signos do moderno para a nacionalidade, moral e condições de existência da população brasileira.

Angela de Castro Gomes (1993), ainda imersa nessa leitura do modernismo definido a partir das rupturas evocadas pelas vanguardas europeias, entende que essas ideias circulavam no Rio de Janeiro ao menos desde meados dos anos 1910. Mas coube a Mônica Velloso (1996), de fato, os

primeiros apontamentos quanto à existência de um modernismo carioca na virada do século XIX para o XX. A autora, dessa forma, não só rompia com a tópica clássica de que tudo havia começado em São Paulo como também provocava uma nova conceituação para os modernismos, que já não eram pensados a partir das vanguardas europeias. O impressionismo, o simbolismo, e principalmente o *art nouveau* – movimentos estéticos do final do Oitocentos – partilhavam dessa ambiência de renovação estética que se impunha nos novos tempos.

Na esteira dessas novas definições, também tem sido discutida a importância atribuída à Semana de Arte Moderna de São Paulo entre os seus contemporâneos. Muito maior destaque, dada a grandiosidade do evento e do impacto que ele causou na opinião pública nacional e internacional, teve a Exposição Universal, realizada devido ao Centenário da Independência, na Capital Federal, no segundo semestre do mesmo ano – o fatídico e simbólico ano de 1922. De acordo com Marly Motta (1992), o evento se qualificava como uma “vitrine do progresso”, expondo nos *stands*, que representavam diferentes países do mundo, o que havia de mais moderno nas artes e nas ciências – novidades na arquitetura, na tecnologia de comunicação e transporte, na agronomia, entre muitas outras coisas. Como parte da programação foi realizada a primeira transmissão de rádio no Brasil.

Esse fértil debate entre as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, que teve início entre os intelectuais ainda na década de 1920, circunda a historiografia dos tempos em que vivemos. As recentes comemorações, ao mesmo tempo, do Centenário da Semana de Arte Moderna e do Bicentenário da Independência do Brasil movimentaram mais essa discussão, mas também oportunizaram que outros modernismos – descentrados desses espaços que representavam a hegemonia política e econômica do país – entrassem em cena. Nesse sentido, importa lembrar os modos peculiares como os modernismos se constituíram em diferentes regiões do mundo. Jeffrey Herf (1993) aponta a formação de um modernismo reacionário na Alemanha do Terceiro Reich. Enquanto isso, na América Latina, conforme Nestor Canclini (2000), os modernismos se construíram com referências estrangeiras apropriadas a partir das tradições locais. A nossa originalidade, portanto, está nessa hibridização, no modo original como relacionamos o antigo e o moderno – o projeto moderno globalizado com a nossa construção local (Mignolo, 2020).

As revistas ilustradas foram espaços estratégicos para a sociabilidade dos intelectuais, produção, discussão, elaboração e compartilhamento de ideias novas. Ivan Marques (2013), contudo, em um esforço para compreender as dinâmicas desses periódicos, os classifica em dois grupos. As revistas culturais – *Kosmos, Fon-Fon, Careta, O Malho, Para Todos* etc. – traziam notícias, entretenimento e reflexão, visando a atualização de seus leitores e leitoras e buscando sempre atrair o grande público. Via de regra, dispunham de uma grande tiragem, não lhe faltavam anunciantes e, por isso mesmo, tiveram longa vida editorial. Enquanto isso, as revistas literárias – *Klaxon, Estética, Mauricéia, A Revista, Terra roxa, Verde, Festa, Revista de Antropofagia* etc. – traziam um caráter provocador, seus editoriais assumiam o tom de um manifesto. Seu objetivo imediato era abalar os circuitos intelectuais, o que significava alcançar um público bem mais restrito e, assim, tiveram uma vida editorial bem mais efêmera.

O autor corrobora a interpretação do modernismo como expressão de uma ruptura radical com o passado e, portanto, entende que as revistas modernistas por excelência seriam as revistas literárias e não as revistas culturais. Temos aqui um bom panorama dos impactos que uma definição ou outra podem provocar no modo como pensamos a construção social dos modernismos e, nessa esteira, em seus impactos na vida política e social do país. Restringir o nosso entendimento do modernismo aos manifestos dispostos em periódicos de circulação limitada aos circuitos intelectuais pode nos levar a uma percepção muito elitista do modo como as pessoas que viveram a virada do século lidavam com a urbanização, as tecnologias e todo esse arsenal de novidades que envolviam os novos tempos. As revistas culturais também trataram dessas questões, com uma linguagem estrategicamente menos radical, porque atenta a um vocabulário preocupado em construir e manter um diálogo com o grande público.

Apesar da reconhecida necessidade de ampliação da categoria, é preciso estar atento, conforme Rafael Cardoso (2022), que o emprego do termo “moderno”, apreensão dos signos, não constitui por si só modernismo – sob o risco de esvaziar o seu valor interpretativo. Assim, podemos pensar os modernismos como movimentos intelectuais – plurais, mas em diálogo – que se empenharam em construir uma agenda – política, social e cultural – para os novos tempos que então vislumbravam no horizonte. Nessa conta importa remarcar, primeiro, a consciência de se viver a emergência de um momento de grandes transformações históricas e o desejo – a intencionalidade – de

pautá-lo na opinião pública. Segundo, que isso se deu, antes de tudo, por meio de uma renovação estética. Renovação estética que, segundo Mônica Velloso (2010, p. 20), “modifica de maneira indelevel a consciência e a percepção de mundo; conseqüentemente a própria compreensão da cultura”.

Ainda no primeiro número da revista, foi publicada a seção intitulada “A propósito da *Era Nova*”, mesmo que em uma posição de pouco destaque, assinada por Alfredo Silveira. Tratava-se de um diálogo entre ele e uma *mademoiselle*, na praça pública, discutindo a criação desse novo periódico que prometia abalar a cidade:

- [...] A nossa capital sem que possa, todavia, figurar entre outras de vida agitada e de mundanismo efervescente, já comportaria um magazine moderno e bem-feito.
- Sobretudo para agitar mais um pouco o movimento social da cidade.
- Concordo! Creio mesmo que tal se conseguiria com um pouco de persistência e boa vontade.
- Se bem que com uma grande dose de trabalho *mlle*.
- Perfeitamente. Mas o sr. que vive no ambiente de jornal reconhece de sobra que da imprensa depende em grande parte estes cometimentos.
- Creia-me, sinceramente, que me entristeço por verificar que o seu Recife não possui uma revista de mundanidades.
- De fato, o Recife tem tido diversas iniciativas, neste particular, mas em todas elas morrem quase no nascedouro.
- A perspectiva do aparecimento da *Era Nova* é uma perspectiva que me sorri. Desejaria ver, e note o sr. que com bons olhos, o sucesso da mesma. Como outro não é o juízo que faço dos moços que lançarão à publicidade, talentosos e decididos, penso, que a *Era Nova* poderá vencer galhardamente. O que se exige é que seja um trabalho perfeito com informações mundanas, serviço de *clichérie* completo, crônicas esportivas e outras coisas indispensáveis à feitura de uma revista moderna, num século como o de hoje (*Era Nova*, 1921, n. 1, p. 14).

Eis o papel do periodismo literário nesse novo século: lançar perspectivas novas para o mundo moderno, pautando novas sociabilidades e práticas culturais, inserindo a cidade no circuito do “mundanismo”, esta palavra que simboliza, nesse diálogo, o amplo repertório de possibilidades que a globalização e a industrialização colocaram em cena. O diálogo encerra com a moça reclamando do calor, ao que seu interlocutor a convida para tomar “um gelado”, mas ela rebate: “E depois não queira o sr. que eu compreenda a ironia nas suas palavras. A minha Paraíba ainda não tem uma casa que para tal se preste, um ponto *chic*”, e ele responde, “Desculpe *mlle*. Efeito da força do hábito” (*Era Nova*, 1921, n. 1, p. 14).

A *Era Nova* foi uma revista modernista. Mas de um modernismo empreendido nos limites dos desejos, posições e possibilidades de seus editores e redatores. Sem os rompantes de um manifesto, porém, com a vontade de lançar, apresentar, construir um novo tempo ante os olhos de extenso público leitor. No intento de compreender a constituição de um modernismo na Paraíba, mais importante do que pautar os seus rompantes é discutir como seus intelectuais – redatores e redadoras, ilustradores, editores etc. – agenciaram esse poderoso mecanismo de comunicação com o grande público. Falamos de um modernismo feito das idas e vindas, avanços e recuos, produzido em meio às questões, valores, preconceitos, tradições que movimentavam a vida dessas pessoas – “as ideias novas e aceitáveis”.

Um modernismo de Estado: a criação da revista

No início da década de 1920, um grupo de jovens escritores, reunido entre goles de café e conversas sobre seus gostos e sonhos literários, fez nascer um projeto em comum: uma revista de letras nascida na Parahyba do Norte. Assim é narrado o início da *Era Nova* por seus editores, como um periódico urdido nos laços de amizade e afinidades entre moços pertencentes à elite paraibana, que já costumavam se encontrar em um circuito restrito, mas bastante entusiasmado, da intelectualidade local. Circuito este que abarcava os periódicos da imprensa, em que alguns já atuavam como editores e redatores frequentes ou publicavam ocasionalmente seus textos, bem como nos serões dançantes e literários comuns à época.

Decerto os criadores da *Era Nova* estavam familiarizados com o estilo e o sucesso, em um país de maioria iletrada, das revistas ilustradas que marcavam a chamada *Belle Époque*. Revistas culturais como as aqui já citadas, em sua maioria, editadas na capital do país, algumas de vida mais efêmera, outras em plena atividade, já vinham demonstrando a visão de progresso material e civilizatório que atravessava aqueles “tempos eufóricos”, trazendo um apelo gráfico e uma escrita de estilo inovador. O mais das vezes as suas publicações tinham um forte caráter urbano, com influências literárias e artísticas diversas, refletindo em suas páginas o que a elite e as classes médias em formação concebiam sobre o progresso.

A Paraíba, e em especial sua capital, a então Parahyba do Norte, no início dos anos 1920, experimentava com maior intensidade a convivência e os conflitos entre os elementos de um projeto de modernidade e a força das tradições. De acordo com Waldeci Chagas (2004), desde princípios dos anos 1910, a cidade passou por grandes mudanças em sua infraestrutura, com a implementação de serviços urbanos, como a ampliação, alargamento e calçamento das ruas, iluminação pública, eletricidade, encanamento de água e saneamento básico, instalação de bondes elétricos, mas também em seus espaços de sociabilidade, com novas praças, cinemas, salões, bordéis e o Clube Astréa.

As dificuldades socioeconômicas, no entanto, impediam a implementação de mudanças mais profundas como as das maiores cidades europeias, inspiradoras dos ideais de civilidade e progresso que então norteavam os anseios da República. A Paraíba buscava inscrever-se a seu modo em um cenário de novidades e a imprensa desempenhava papel central nesses esforços de modernização e urbanização. Os temas que ela pautava nas notícias, editoriais e artigos de opinião, mas também a melhoria gráfica produzida através de novas técnicas de impressão partilhavam dessa ambiência de signos que alteravam as paisagens, o ritmo da vida e da produção no cotidiano das pessoas.

Logo, o projeto de uma revista ilustrada, literária e noticiosa, de circulação quinzenal, que criasse uma espécie de circuito cultural ligando toda a Paraíba e para além dela, dando visibilidade aos literatas, se inspirava e buscava representar esses anseios modernos, a começar enunciando-os em seu próprio título. O desejo de tornar a *Era Nova* signo de novidade, porta-voz de uma outra época, com a experimentação de novas linguagens e formas de expressão, manifesta-se no largo uso de recursos como cores, desenhos, fotografias, dando destaque à publicação de crônicas, poemas, cartas, artigos de opinião, notas sociais, além dos frequentes anúncios publicitários. Ademais, o título *Era Nova* é também justificado pelos editores como homenagem a um pequeno jornal homônimo, que havia circulado anos antes em Bananeiras, fruto dos esforços de jovens intelectuais da pequena cidade localizada na região do Brejo, não por acaso também terra natal de Severino Lucena, diretor da revista enquanto ela existiu.

Este começo da *Era Nova* converge com o que coloca Monica Velloso (2010, p. 44) sobre as revistas, no início do século XX, tornarem-se “ponto de encontro de itinerários individuais, reunidos em torno de uma ideia comum”. Ao redor e no interior das revistas se organizavam as redes de sociabilidades e a configuração do campo intelectual, marcado tanto pelas adesões, que incluíam as fidelidades, amizades e influências, quanto as exclusões provocadas pelas cisões nos debates, como explica a autora. Uma prática que então já vinha consolidando projetos editoriais de magazines em todo o país e que contava com vários exemplos na Paraíba, mas que desta vez buscava unir o literário e o noticioso, em um projeto gráfico arrojado, que os idealizadores consideravam relevante para expressar os sentidos da vida civilizada e moderna.

Eis que a proposta da criação da revista surgiu em um dos serões literários na casa de Guimarães Sobrinho, evento em que costumavam estar presentes Severino Lucena, J. J. Gomes, Horácio de Almeida, Epitácio Vidal, José Pessoa e alguns outros (*Era Nova*, 1922, n. esp., p. 267-270). Tratava-se de um grupo seletivo de escritores ou simpatizantes das letras dentre os que costumavam escrever na imprensa diária do estado – cujo principal órgão em circulação era o jornal oficial *A União*, produzido nas oficinas da Imprensa Oficial – e que via de regra partilhavam de uma filiação política comum, ainda que um ou outro opositor por vezes se fizesse presente, quando seus valores como amigo e/ou suas capacidades literárias falavam mais alto.⁴

Eram jovens epitacistas. Nas eleições estaduais de 1915, um grupo político chefiado por Epitácio Pessoa desbancou a oligarquia comandada por Álvaro Machado e Walfredo Leal, que comandara o estado por 20 anos. O partido vitorioso reunia republicanos históricos, que nesse momento contavam mais de 50 anos, e os jovens intelectuais, formados já em tempos da consolidação da República. Esses eram representados pelos “jovens turcos”, como eles se autodesignavam, em razão de suas ideias modernizadoras.⁵ Eram eles Solon de Lucena, João Suassuna, Antônio Pessoa Filho, Celso Mariz e Demócrito de Almeida, homens de letras com alguma projeção no estado (Trigueiro, 1982; Lewin, 1993). Em princípios da década de 1920, esses jovens – entre seus 35 e 45 anos – já não eram tão jovens assim. Mas continuavam a se designar como tal, decerto em razão das ideias que defenderam, ancoradas em uma proposta de modernização política e cultural da República.

A primeira metade da década de 1920 foi um momento singular na história da Paraíba. Aconteceu que, por uma confluência de coincidências, dessas que tornam o curso da história surpreendentemente imprevisível, em meados de 1919, Epitácio Pessoa se tornou o nome mais apropriado para conjugar as forças políticas dos maiores estados em uma chapa vitoriosa nas eleições para a presidência da República. Sem que ninguém esperasse, o paraibano foi eleito, sendo o primeiro civil nortista a ocupar o posto. Isso entusiasmou a elite paraibana, que agora tinha um conterrâneo como chefe da nação, o que se muito já valia do ponto de vista simbólico, talvez também indicasse uma maior profusão de investimentos para a região.

Mas um outro acontecimento abalizou as expectativas daqueles intelectuais paraibanos. Solon de Lucena, um dos “jovens turcos”, costumaz frequentador das rodas literárias da capital, foi escolhido presidente de estado para o quadriênio 1920-1924. A despeito dos republicanos históricos, finalmente havia espaço para os projetos, as teorias, as possibilidades desses ditos jovens idealistas. Era uma oportunidade ímpar para fazer andar os muitos projetos culturais imaginados em suas longas conversas, e construir tantos outros.

Foi nesse momento que se cogitou a criação de uma revista: a *Era Nova*. O diretor do periódico seria Severino Lucena, não por acaso o filho do presidente de estado. Os demais membros do grupo idealizador do magazine se distribuíram em suas funções editoriais e comerciais. Na primeira edição, registra-se que Guimarães Sobrinho seria o seu secretário, Horácio de Almeida e Adhemar Vidal os redatores, além de José Pessoa e J. J. Gomes na parte comercial. Pouco depois, outros nomes aparecem: Vieira de Alencar também na redação, Mardokê Nacre como diretor técnico, Edgar Dantas na direção comercial.

Nos meses que antecederam a publicação do primeiro número da revista, pouco tempo depois da posse de Solon de Lucena, era comum encontrar os seus editores e futuros redatores em audiência com o novo presidente de estado. A coluna “O dia no palácio”, no jornal *A União*, dava notícia da presença de Celso Mariz, Carlos Dias Fernandes e Alcides Bezerra em quase todos os expedientes. Celso Mariz se ausentou durante a viagem ao Recife entre 29 de janeiro a 3 de fevereiro;⁶ Carlos Dias Fernandes compareceu até quando ficou resfriado e teve de faltar trabalho na redação de *A União*.⁷ Também se alternavam Álvaro de Carvalho, Flávio Maroja, Manuel Tavares, Lauro Monte-

ABRANTES, Alômia; BURITY, Luiz Mário Dantas. *A revista Era Nova na Paraíba: notas de um modernismo de Estado*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48780> >

negro, José Américo. E menos vezes Diógenes Caldas, Sá e Benevides e o monsenhor Pedro Anísio. Alguns estavam lá por causa de outras funções, mas com tantos literatos presentes, o assunto certamente foi bastante discutido.⁸

A Imprensa Oficial vinha passando por melhoramentos desde meados dos anos 1910. Eduardo Martins (1977) registra que, em janeiro de 1914, inaugurou a sua máquina linotipo, um marco importante para a modernização técnica de seu processo de impressão, conferindo maior agilidade na preparação das matrizes das páginas. Isso se deu já no tempo da direção de Carlos Dias Fernandes, nomeado para o cargo pelo então presidente Castro Pinto (1912-1915). No governo Camilo de Holanda (1916-1920), algumas mudanças foram realizadas, cujo maior destaque certamente foi a construção de um novo prédio, mais moderno e mais suntuoso para abrigar a redação do jornal *A União* e oficinas. Em compensação, durante sua administração, os gastos com o setor, que costumavam estar orçados em uma média de 130 contos de réis, baixaram para pouco mais de 88:000\$000 (Lucena, 1922).

No segundo ano do governo Solon de Lucena, as despesas com a Imprensa Oficial atingiram a ordem de 179:952\$221 (Lucena, 1922). Esse aumento nos custos certamente tem em sua conta a ampliação do escopo de produção com a criação de novas demandas de publicação. A *Era Nova* foi o caso mais emblemático disso. Tratava-se de um periódico caro, tanto em razão do papel utilizado para a sua impressão – o papel costumava assumir os maiores custos do setor, o que deve ter se tornado ainda mais relevante nesse caso, posto que o tipo utilizado era *couché* – quanto das tintas coloridas, exigindo não só o recurso para as adquirir como um cuidado especial na limpeza das máquinas entre a impressão de uma página e outra.

Mas é importante ressaltar que também houve um aumento na receita, então calculada em 126:729\$209, o que decerto se deveu aos dividendos advindos dos anunciantes do periódico e, de forma menos expressiva, da venda de assinaturas e números avulsos. No primeiro número da revista, enumera-se 52 correspondentes no interior do estado, dando a ver a intenção, desde o princípio, que a *Era Nova* não ficasse circunscrita à capital. Ao circular, sua venda é proposta através de assinaturas anuais ou semestrais, ou ainda de números avulsos. As assinaturas anuais custavam

14\$000 na capital e 18\$000 no interior; as semestrais por 7\$000 na capital e 10\$000 no interior e o número avulso custava \$600 na capital e \$700 no interior, valores considerados bastante elevados naquele contexto.

Em seu primeiro número, frisa-se no editorial, “a imprensa, quando livre e sobranceira, é o braço forte e reto que conduz os povos, domina as insurreições e aos governos democráticos aponta a aurora de uma existência nova” (Era Nova, 1921, n. 1, p. 3), dando a entender que o propósito literário e noticioso da *Era Nova* se conjugava com uma perspectiva política, alinhada aos tempos republicanos, e aos esforços da imprensa por manter-se autônoma em seu projeto de livre expressão e de condutora indispensável para um novo tempo. Diretriz que se alinhava com o modo como a intelectualidade no país, em grande medida, concebia seu papel naquele contexto, ou seja, de guia no processo de modernização da sociedade brasileira (Velloso, 1996).

A autonomia para produzir o que se quer é um artifício caro aos artistas, jornalistas e cientistas da virada do século XIX para o XX. Trata-se de uma liberdade indispensável para a sua identidade como intelectuais – nas palavras de Pierre Bourdieu (2011), para que possamos, de fato, falar da existência de um “campo intelectual”. Essa figura do intelectual engajado, envolvido criticamente nas questões políticas de seu tempo, tomou força no último quadrante do século XIX. O episódio que se tornou emblemático desse fenômeno foi o posicionamento dos escritores franceses contra o governo no famigerado “Caso Dreyfus”⁹. Até então, o mais comum era que os assim chamados “homens de letras” tivessem uma maior dependência do mecenato do monarca e/ou dos homens da elite política e econômica.

O crescimento das cidades e o fortalecimento de uma opinião pública no século XIX foram fundamentais para que os intelectuais pudessem se deslocar com autonomia. As palavras, as ilustrações, as fotografias, os projetos gráficos e tudo mais que envolvia o seu trabalho na imprensa se tornaram não apenas relevantes, mas indispensáveis mesmo para o funcionamento de uma República. Mas a que se pese a importância da autonomia para a ação dos intelectuais na arena pública, como interpretar os estreitos vínculos dos editores e redatores da *Era Nova* com as oligarquias que comandavam o estado e, nessa esteira, com a máquina estatal – de forma mais literal com as máquinas linotipas do estado?

ABRANTES, Alômia; BURITY, Luiz Mário Dantas. A revista *Era Nova* na Paraíba: notas de um modernismo de Estado.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48780> >

O paradoxo assume contornos ainda mais acentuados quando compreendemos a revista *Era Nova* como um periódico modernista. Em seu esforço para reinventar os novos tempos, os modernismos exigiriam uma cota ainda maior de criticidade diante do mundo do poder. Será? Pesquisas mais recentes sobre os discursos presentes nos periódicos e na literatura modernista, mesmo no simbólico e famigerado modernismo paulista, apontam para o caráter elitista de suas percepções de mundo. Rafael Cardoso (2022), nesse quesito, aponta para o exotismo das figuras negras e indígenas representadas na literatura de Mário de Andrade e no Movimento Antropofágico.

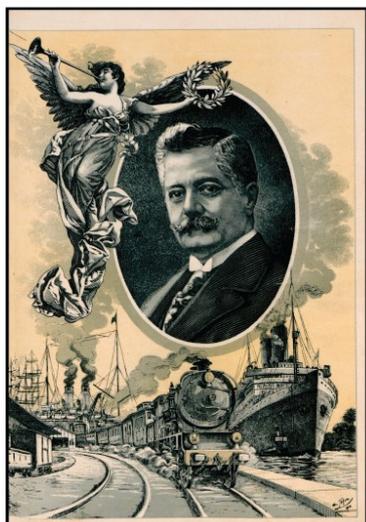
Essa autonomia intelectual, portanto, é sempre relativa às condições de poder inerentes ao próprio local de nascimento desses homens e dessas mulheres intelectuais e/ou modernistas. A dependência do financiamento público não lhes impediu de discutir a novidade dos tempos, presente na velocidade dos meios de comunicação e transporte, nos novos espaços de consumo e nos novos costumes que se incorporavam à vida das pessoas nas cidades. E foi em tom de crítica que discutiram, ao seu modo, os impactos sociais de tudo isso. Em uma crônica seminal, intitulada “O tonel das danaiades”, publicada na página de abertura do número dois da revista, de 15 de abril de 1921, José Américo de Almeida discutia as péssimas condições de vida dos seringueiros na Amazônia e o descaso com que o Estado brasileiro os renegava à própria sorte (Era Nova, 1921, n. 2, p. 3).

A parceria entre a *Era Nova* e o governo do estado é registrada em diversos momentos e foi assunto mais direto de um editorial em 1 de abril de 1925, onde se explica que, embora fosse paga com recursos próprios, a impressão da *Era Nova* na gráfica da Imprensa Oficial não era “reputada, para este efeito, pelo seu verdadeiro valor” (Era Nova, 1925, n. 76, p. 14), ou seja, não se cobrava por tal o que era de costume, mas que este “desconto” era compensado com a propaganda do Estado que o periódico fazia com frequência em suas páginas. De fato, ao longo dos anos se pode atestar as estratégias para esta promoção, com espaço considerável para a propaganda do governo, destacando-se as obras públicas e as homenagens ao presidente de estado e seus aliados.

Solon de Lucena foi homenageado ainda no primeiro número da revista, que por razões de ordem técnica ou política, foi publicado na data do seu aniversário: “Surge a nossa revista no fausto dia natalício do exmo. sr. dr. presidente de estado. Este preito de vassalagem devia-o a *Era Nova* ao filho ilustre de Bananeiras, a quem a fortuna guiou para o elevado posto de árbitro de nossos destinos

num quadriênio árduo e cheio de imprevistos” (Era Nova, 1921, n. 1, p. 4). O seu nome, porém, foi citado muitas outras vezes, dando notícia de algum feito de sua administração, em razão das comemorações dos anos de seu mandato ou de seus aniversários subsequentes.

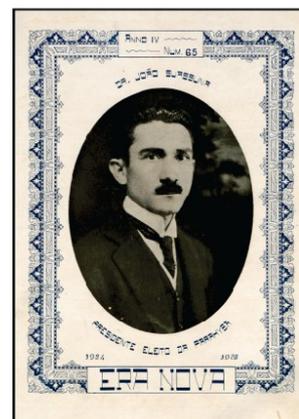
Referências mais pomposas foram oferecidas a Epitácio Pessoa. O presidente ocupou o assunto principal do editorial de 15 de janeiro de 1922 “Filho Amado” (Era Nova, 1922, n. 19, p. 7) e duas crônicas, uma assinada por José Américo, intitulada “O veto”, publicada em 15 de fevereiro de 1922, em referência à sua atitude de vetar as alterações que o Congresso Nacional impôs ao orçamento (Era Nova, 1922, n. 21, p. 7), outra de Carlos Dias Fernandes, de 15 de maio de 1922, “Um governo justo e democrático” (Era Nova, 1922, n. 26, p. 7). O momento de maior exaltação, contudo, foi a publicação do número especial comemorativo do Centenário da Independência. Uma composição com o retrato do presidente foi publicada ainda nas primeiras páginas. A fotografia de Epitácio Pessoa aparecia ladeada pela figura de uma mulher, cuja representação se assemelhava à *Marianne*, personagem símbolo da República na França, com uma corneta e uma coroa de louros na mão, ainda que falte o tradicional barrete frígio que a caracteriza. Abaixo dele, um trem e um navio a vapor simbolizavam o amplo projeto de modernização econômica como se compreendiam as obras contra as secas.



Edição Especial do Centenário, pág. 27, 1922



Pág. 4, N° 1, 1921



Capa, N° 65, 1924

Figura 2. Homenagens a personalidades políticas na revista Era Nova.

Fonte: Infográfico produzido a partir do acervo da FCJA.¹⁰

Acontecia que o projeto mais destacado do governo Epitácio Pessoa, sobretudo no que tangia aos interesses da população nordestina, foram as obras contra as secas. O presidente batalhou por uma ampliação dos investimentos no combate às estiagens, tanto nas demandas mais imediatas de assistência social, como a distribuição de água e donativos, quanto também na construção de açudes, estradas de ferro e rodagem, melhoramento dos portos. De acordo com Lúcia Guerra Ferreira (1993, p. 96), embora outros estadistas tivessem se empenhado na promoção de políticas de combate às secas, Epitácio Pessoa foi o primeiro “a investir em larga escala e iniciar simultaneamente um grande número de obras na região”.

Por ocasião da mudança no governo do estado em 1924, os editores se empenharam em difundir textos apologéticos e fotografias de João Suassuna. A publicação fazia parte desse esforço de apresentar ao público leitor os políticos e a estrutura de governo em funcionamento, bem como garantir o apoio político para que a revista continuasse circulando. As relações entre os jovens turcos – grupo político de que fazia parte uma maioria entre os criadores da revista – com o novo presidente foram ficando difíceis. João Suassuna se aproximou dos chefes políticos do sertão, que constituíam a ala mais conservadora dos aliados de Epitácio Pessoa. É possível que esses desentendimentos tenham montado o cenário para a crise do periódico em 1925, e o encerramento de suas atividades em meados de 1926.

A revista *Era Nova*, diante do que tratamos, se integrou como parte de um esforço mais amplo de modernização que constituía o programa do governo Solon de Lucena. Nesses termos, podemos compreender um modernismo de Estado como um projeto de transformação cultural que se apresenta não através de um conflito com as estruturas de poder de então, mas, antes, a partir delas, pensando em uma convivência mais harmônica entre o tradicional e o moderno, entre as gerações mais velhas e mais jovens. A política está presente nela não como um adereço ou anexo, mas como elemento fundamental de sua proposta de mudança social e cultural. Essa circunstância, pelo que vimos, se apresenta como um modo singular como o modernismo se constituiu na Paraíba.

Entre continuidades e descontinuidades: uma história da revista

O primeiro número da revista foi lançado com um certo atraso. A despeito das notas de jornal que prometiam o lançamento para a segunda semana de março de 1921,¹¹ o impresso só foi publicado no dia 27. O atraso tinha suas razões. Tudo estava por construir, do projeto gráfico da capa, dos anúncios, das seções fixas e mutáveis que compoariam o interior, ao conteúdo dos textos e seleção das fotografias que abrihantariam as suas páginas. Além disso, não à toa, convergia a nova data com o aniversário do presidente de estado Solon de Lucena, a quem foram dirigidas homenagens.

Mas foi a partir do segundo número que, de forma mais consistente, se tornou possível observar o padrão que seria adotado, pelo menos, nos dois primeiros anos em que ela circulou. A revista tinha 28 páginas, alternadas entre as cores verde e laranja. As dimensões, 31 x 22,5 cm, aproximava-a dos moldes das revistas culturais de maior circulação no país à época. Nesse número podemos ver, pela primeira vez, o logotipo que comporia a identidade visual do periódico, com alguns elementos *art déco*, ainda que submetida a um discurso visual mais amplo *art nouveau*. No interior da revista, seu nome está impresso outra vez. As firulas, porém, ficam a cargo da serifa egípcia, em que os traçados superior ou inferior eram maiores que as linhas internas e definidoras da própria letra.



Capa, Nº 2, 1921



Pág. 3, Nº 2, 1921

Figura 3. Capa e primeira página da revista *Era Nova* em 1921.
Fonte: Infográfico produzido a partir do acervo da FCJA.

ABRANTES, Alômia; BURITY, Luiz Mário Dantas. A revista *Era Nova* na Paraíba: notas de um modernismo de Estado.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48780> >

Desse momento em diante, podemos vislumbrar uma certa regularidade em suas colunas. O texto de abertura, como aconteceria nos dois anos seguintes, disposto exatamente abaixo da marca da revista, tinha a autoria de José Américo de Almeida. A seção “Echos de Arte”, assinada com as misteriosas iniciais A. N. e impressa até meados do ano de 1922, tinha por propósito dar notícias da cena cultural do país e de fora dele. “De passagem...” entoava curiosidades sobre os hábitos culturais antigos e modernos, bem como seus impactos políticos, observados por um *flâneur* disfarçado como Gil, e “A quinzena rimada”, de X. de X., pseudônimo de Guimarães Sobrinho, satirizava cenas do cotidiano em versos. Havia sempre uma página dedicada a publicar dois sonetos de poetas paraibanos ou de outras localidades.

Em algumas edições, espaçadas durante o ano I, foi impressa a página “Farpas e fisgas”. A partir do nono número, começou a circular “Quinzena Agrícola”, seção administrada por Lauro Montenegro, mas não perdurou muito tempo. No número 13, em 1 de outubro de 1921, circulou de forma irregular uma série de textos autobiográficos intitulada “Vida de Imprensa”, de autoria de Abel da Silva, mas dedicada a Carlos Dias Fernandes. No ano seguinte, seria o homenageado quem se apossaria da coluna, passando a assiná-la, dessa vez, com suas memórias. Tudo isso para além das “Notas sociais” e de “Pelo mundo dos desportos”, que tratavam da ambiência social e desportiva com que o estado se apresentava cada vez mais moderno.

O número especial publicado por ocasião das festividades natalinas, em 25 de dezembro, tinha seu tamanho duplicado, somando 48 páginas. Nessa circunstância, artigos de opinião atentos a problemas sociais evidenciados pelos festejos, como a pobreza e a fome, se alternavam com poesias em homenagem aos santos e santas, bem como à figura do menino Jesus. A cultura católica então se expandia sobre o impresso, marcando também as fotografias que compunham a sua capa e o seu interior. O editorial de abertura convidava o público leitor para lembrar o “estábulo paupérrimo” onde Maria dera luz a seu filho.

Em 26 de março de 1922, a revista inaugurava o ano II das publicações, razão para a impressão de um número mais extenso, com 48 páginas. Também foi o momento para a aparição de novas seções regulares, como “Notas elegantes”, que abordava as modas, costumes e outras novidades

que interessavam uma elite social que não só consumia a revista como passou a fazer dela um espaço de sociabilidade, acionando códigos de distinção de classe a partir das novas linguagens construídas no periódico.

Buscando cultivar um público leitor feminino e colocar em evidência questões relativas ao comportamento de homens e mulheres nos “novos tempos”, a revista investiu em uma seção intitulada “Cartas de Mulher”, homônima de famosa seção que já existira na carioca *Revista da Semana*.¹² Também como esta última fazia uso de um pseudônimo feminino que ocultava a face de uma autoria masculina, prática comum em uma época ainda pouca acostumada a mulheres escrevendo na imprensa. No caso, Violeta ocultava a face de Edésio Silva que, apelando ao sentido de intimidade típica das “cartas”, dirigia-se à amiga leitora para opinar em temas como moda, amor, casamento e sociabilidades, dando conselhos para que as mulheres não se desviassem dos ideais balizados no recato e na vida familiar, com toques de humor e ironia, o que sugere a intenção de polemizar acerca das mudanças advindas com a vida moderna.

A revista *Era Nova* se apresentava ainda como uma espécie de álbum social. Além da coluna de cunho social propriamente, as “Notas sociais”, a revista utiliza largamente da publicação de retratos pessoais, em páginas para este fim ou variadas, o mais das vezes sem relação direta com os textos com os quais dividem espaço. A intensidade com que o número de retratos ia aumentando nos sucessivos exemplares da revista indicia a boa receptividade desta prática de registro e circulação de imagens pessoais junto ao público de leitores e leitoras. Eram, em sua maioria, retratos de moças pertencentes às famílias de prestígio da capital ou do interior do estado, também de rapazes ou senhores bem relacionados na cena política e/ou intelectual, e crianças, acompanhadas ou não dos pais. Geralmente produzidas em estúdio, essas fotos recebiam intervenções gráficas para tornarem-se mais atraentes nas páginas da revista. Enviadas com este fim para a editoria, produzem ali um efeito de leitura como o de extensão do álbum familiar, ainda com o sabor da novidade fotográfica associada à imprensa, que, ao tornar públicas as faces, reiterava a distinção social das pessoas retratadas (Abrantes, 2015).

A seção “Livros Novos”, comum em números anteriores da revista, se expandiu em tamanho e na proposta, adotando também um novo título “Livros e Revistas”. Esse momento, a virada do primeiro para o segundo ano de publicação da revista, também deu fôlego para a construção de outros

projetos do grupo de intelectuais – editores e redatores – que lideravam o processo de criação da *Era Nova*. Tratava-se de um segundo periódico, uma revista literária, com o nome *A Novela*. Dirigida por Ademar Vidal e secretariada por Antenor Navarro, a ideia anunciada no editorial era publicar novelas inéditas, uma a cada número, um número por mês, com uma tiragem de 5.000 exemplares, tudo com o propósito de “influir modesta e lealmente na educação intelectual da nacionalidade” (*A Novela*, 1922, p. 2).

Ao todo saíram quatro números, nos quais foram publicadas: “O algoz de Branca Diaz”, de Carlos Dias Fernandes; “Reflexões de uma cabra”, de José Américo de Almeida; “Maria da Glória”, de Alcides Bezerra; e “Fome...”, de Ademar Vidal. A *Era Nova* divulgou o periódico antes de sua impressão e depois dedicou longas páginas à recepção crítica de literatos locais e de outros estados. Havia uma correspondência entre os projetos culturais das duas revistas, exposta na coincidência dos nomes dos editores e redatores, mas também no fato de que *A Novela*, do mesmo modo que a *Era Nova*, também foi impressa pela Imprensa Oficial. *A Novela* chegou a anunciar para breve a publicação de um quinto número, que deveria lançar “O noivado de Padra Branca”, de José Vieira, mas ao que tudo indica não saiu.

A edição da revista *Era Nova* publicada na ocasião do Natal de 1922 seguiu o padrão do ano anterior, com um volume mais extenso – dessa vez contando com 56 páginas. O ano seguinte também começou com esse embalo, apesar de uma breve falha. O número 40 sofreu um atraso na publicação e acabou não saindo no dia 1 de fevereiro, ficando para a data seguinte – o dia 15 de fevereiro. Na edição subsequente, os editores se desculparam pela falta e aproveitaram a oportunidade para anunciar uma novidade, a entrada do poeta Peryllo de Oliveira como colaborador (*Era Nova*, 1922, n. 40, p. 26). Muitas das colunas anteriores saíram de cena em 1923, ou ganharam novos nomes: “Notas de arte”; “Notas elegantes”; “Cartas de mulher”; “Livros e autores”; “Nótulas”.

A partir de meados de 1922, começou-se a falar na impressão de uma edição da revista *Era Nova* comemorativa do Centenário da Independência do Brasil. Prometia-se um impresso primoroso, com mais de 300 páginas, repleto de textos que tratariam “da nossa evolução política, social e literária, tudo copiosamente documentado”, mas também de boa literatura. Quem quisesse adquiri-lo deveria remeter à redação a importância de 10\$000 para assinantes, 12\$000 para não assinantes e o valor do envio pelos correios (*Era Nova*, 1923, n. 47, p. 12). Mas o fato é que, apesar das enco-

mendas se fazerem desde então, os seus exemplares só saíram de fato em julho de 1923 (Era Nova, 1923, n. esp., p. 27), em uma publicação que foi muito festejada. É importante dizer que para esse número foi feita uma capa muito diferente do padrão da revista e que também em seu espaço interno havia uma nova tipografia anunciando o seu título.

Foi nessa edição que pela primeira vez pudemos vislumbrar uma ilustração colorida na revista, produzida provavelmente com a técnica do pictorialismo, desenhada e pintada volume a volume sobre o entorno da fotografia do presidente Epitácio Pessoa. É notável o esmero com que esse número foi preparado. Em certo momento, uma folha de papel cartão preto, semelhante à utilizada em álbuns, foi usada para estampar a fotografia de Mlle. Stella Caçador, vencedora do concurso “A mais bela”, e uma outra página, com detalhes *art nouveau*, impressa em papel *couché* e costurada lateralmente sobre ela. Os esforços despendidos para a impressão da edição do Centenário talvez expliquem os descompassos nas datas e número de páginas das publicações do primeiro semestre de 1923.

A publicação da edição do Centenário da Independência do Brasil impactou a impressão dos números posteriores da revista *Era Nova*. Os editores anunciaram a mudança no endereço de sua redação, gerência e oficinas, que passavam a funcionar em “elegante e espaçoso prédio” à rua Peregrino de Carvalho. Os melhoramentos se deviam, em grande medida, a um novo aparelhamento técnico, com uma seção fotomecânica comprada da Alemanha (Era Nova, 1923, n. 47, p. 18). Por essa razão, também voltaram a oferecer trabalhos de fotogravura e zincografia (Era Nova, 1923, n. 47, p. 39). Vale destacar que até pouco tempo antes, as *clichés* da revista eram feitas sob encomenda no Recife.

Esse também foi o momento em que a revista mudou de forma bastante radical o seu projeto gráfico. O *design* das capas deixou de ter um padrão fixo. A tipografia em seu logotipo ganhava uma forma variável a depender da orientação de cores e traços pensados para a composição da capa – ora com fotografias ora com ilustrações –, muitas delas feitas a partir das novas técnicas da fotogravura ou zincografia. De certa forma, os editores abriam mão de uma identidade visual fixa por uma apresentação mais criativa, aspecto comum em algumas das revistas culturais do Rio de Janeiro (Cardoso, 2022).

Além disso, manteve-se para a página de abertura do miolo das revistas o padrão do logotipo impresso na edição do Centenário – uma tipografia curvilínea, com serifas, entrelaçadas pelo desenho de galhos e flores, em tudo marcada por uma representação *art nouveau*. O padrão das chamadas das seções também mudou. A partir de então, muitas delas foram impressas não com tipos móveis ou litógrafos, mas com letras ilustradas, às vezes acompanhadas de desenhos.

Do número 49 em diante, publicado em 23 de agosto de 1923, a revista passou a imprimir um suplemento literário mensal, no formato de folhetim, não por acaso intitulado *A Novela*. Esses textos eram costurados junto ao miolo da revista, em um papel de jornal, com qualidade inferior ao costumaz papel *couché*. Mas poderiam ser destacados dela, se dobrados, formavam um pequeno livreto, e poderiam ter continuação no número subsequente. A proposta era que saíssem mensalmente – número sim, número não – com alguma irregularidade. Assim se deu por mais de um ano, tendo em seus títulos a assinatura de paraibanos e de outras localidades: “Sem destino”, de Paulo de Magalhães; “Terra caída”, de Leopoldo Péres; “A túnica verde”, de Ademar Vidal; “A música de Tristão Garcia”, de Ademar Vidal; “O lírio do Cabaret”, de Eudes Barros; “Ladrão de moças”, de José Vieira; “O drama de Amanda Fausta”, de Antonio Fasanaro; e, finalmente, “Sacrifício”, de Eudes Barros.

Nesse ano, a edição de Natal saiu com 90 páginas, repletas de imagens muito coloridas feitas com as novas técnicas de impressão adquiridas e processadas nas oficinas da revista. Contudo, no ano de 1924, uma certa instabilidade ocupa a periodicidade de suas publicações. Ela não chega a abalar de forma radical a quantidade de números, mas os dias já não saem com a exatidão de outrora – perdem, portanto, a constância quase imutável das publicações nos dias 1 e 15. O primeiro número do ano saiu no dia 30 de janeiro, depois dele, em alguns meses, aconteceu a publicação de uma única edição, comprometendo sua quizenalidade. Esse foi o caso de abril, maio e agosto, problema que se acentuou em outubro e novembro, quando saiu um único número – n. 70 – referente aos dois meses. Esse quarto ano de publicação da revista, no entanto, também ficou marcado por uma acentuada melhoria em sua materialidade. As edições seriam completamente impressas em papel *couché* e contaram com um aumento no número de páginas, passando a contar com uma média de 40 páginas.

Duas mudanças importantes na apresentação da revista despontaram no ano de 1924. O ano começa com um novo logotipo na página de abertura do impresso, feito com a técnica da zinco-grafia, mas, no segundo semestre, ganha uma nova configuração. A partir do número 63, de 1 de junho de 1923, o projeto gráfico interno fica mais simples, sem a variação de cores que fizera a sua identidade visual até pouco tempo – passaria a predominar a letra azul e os grafismos geométricos em preto – e as seções deixam de ter por marca ilustrações, voltando aos títulos feitos com tipografias, nesse caso, uma tipografia sem serifa. Além disso, as capas seriam dominadas pelas ilustrações, sempre variáveis. Ao que tudo indica, temos uma destacada melhoria no uso das técnicas de impressão.



Figura 4: Capas e páginas de abertura da revista *Era Nova* entre 1923 e 1925.
Fonte: Infográfico produzido a partir do acervo da FCJA.

ABRANTES, Alômia; BURITY, Luiz Mário Dantas. A revista *Era Nova* na Paraíba: notas de um modernismo de Estado.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48780> >

A irregularidade nas publicações, no final do ano de 1924, fizeram com que saísse um único número referente aos meses de outubro e novembro, e outro em dezembro – a edição de Natal, com 60 páginas. O início do ano – janeiro e fevereiro de 1925 – também tiveram um único número cada. Foi em março de 1925, com a virada do quarto para o quinto ano de publicação da revista, que a regularidade se reestabeleceu, voltando inclusive aos dias em que o periódico costumava sair – dia 1 e 15 de cada mês. Nesse momento, a revista voltou a ser impressa com letras coloridas, que variavam não entre uma página e outra, mas mantendo uma única cor ou a alternância em duas cores, ainda que sempre diferentes, entre um número e outro. Também houve uma multiplicação nas ilustrações, que agora apareciam nos detalhes das páginas. A logo interna também passou a alternar – uma primeira inscrita em forma caligráfica, uma outra em traços grossos, e tantas outras.

O número 83, de 15 de julho de 1925, inaugurou o uso de uma nova técnica de impressão na revista *Era Nova* – a tricromia. De acordo com Helena de Barros (2018), a tricromia é uma técnica de impressão de figuras coloridas a partir de uma imagem desenhada em uma matriz de pedra calcária, sobre a qual são impressas sucessivas camadas de tinta, que se misturam em alguns pontos, formando diferentes cores e tonalidades diversas. Trata-se de uma técnica que exige uma expertise e imaginação do cromatista responsável por sua composição, que só ao final de todo o processo será capaz de ver de fato a imagem que ele pretendia compor: “*Era Nova* tem procurado dia a dia melhorar seu aspecto material, introduzindo aperfeiçoamentos na confecção de suas edições. Acaba agora de organizar o serviço de tricromias, de que já se fizeram alguns *clichés* nas nossas oficinas” (*Era Nova*, 1925, n. 83, p. 23).



Pág. 15, N° 83, 1925



Pág. 7, N° 84, 1925

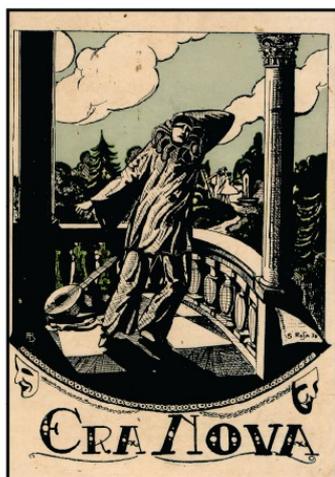
Figura 5. Imagens impressas com a técnica da cromotipia.
Fonte: Infográfico produzido a partir do acervo da FCJA.

As últimas edições da revista *Era Nova*, naquele ano de 1925, sofreram irregularidades. O número esperado para o dia 1 de setembro não saiu, ficou para o dia 15. Na mesma ocasião, foi noticiado que o sr. Severino Lucena comprou a parte de Guimarães Sobrinho na sociedade. Guimarães Sobrinho e Antenor Navarro saíram, assim, do corpo administrativo do periódico, ficando limitados à posição de redatores (*Era Nova*, 1925, n. 86, p. 18). Esse também foi o momento em que uma nova seção se apresentou, “*Era Nova no Campo*”, dirigida pelo agrônomo Alfeu Domingues e anunciada por seus editores, que diziam assim fazer a “propaganda das melhores ideias sobre agricultura, pecuária e indústrias conexas” (*Era Nova*, 1925, n. 88, p. 12). Não era a primeira vez que o tema vinha à tona, em outras circunstâncias, outras colunas de vida curta tinham dado vazão ao tema, mas a publicização então proposta decerto tinha o propósito de agenciar novos públicos e novos investidores.

Talvez toda essa movimentação já fosse sinal da crise de que o impresso se aproximava. Crise essa anunciada no número 91, o último publicado àquele ano, a 30 de novembro de 1925. Os editores pediam desculpas pela demora na publicação dos números, tendo o último saído quase dois meses antes, e explicavam: “concorreu para isso, exclusivamente, a falta de papel apropriado, em o nosso

mercado e no stock da Imprensa Oficial, em cujas oficinas *Era Nova* se confecciona, mediante módico contrato com o governo estadual, de quem, desde a sua fundação, tem recebido um constante, decisivo e carinhoso carinho” (*Era Nova*, 1925, n. 91, p. 14). Mas o problema havia de se resolver, diziam, posto que acertaram com um fornecedor europeu – a publicação não especifica se com recursos próprios ou do governo.

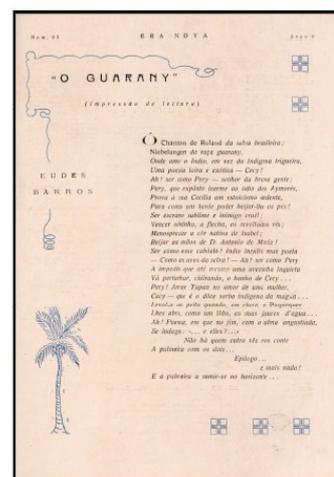
O fato é que como continuação desse anúncio sobreveio um outro, que prometia uma mudança importante no formato do impresso: “Desde muito que a direção de *Era Nova* pretendia diminuir o seu formato, não só para imprimir-lhe um aspecto mais elegante e mais moderno, como também para facilitar a sua confecção”, e continuava, “com a diminuição do seu tamanho, nada sofrerá esta revista que, ao contrário, aumentará o seu número de páginas, além de manter as mesmas seções e ainda outras que pretendemos criar” (*Era Nova*, 1925, n. 91, p. 14). O número seguinte, contudo, não saiu em dezembro – pela primeira vez não houve edição de Natal – nem em janeiro. Foi só no dia 5 de fevereiro de 1926 que a revista se reestabeleceu, com o número 92, e no prometido formato novo, em tamanho reduzido ao tabloide, 25,5 x 17,5 cm, com uma média de 60 páginas. Entre as novidades, no entanto, as edições passaram a trazer as ilustrações – na capa e em seu interior – do novo colaborador da revista, Tomás Santa Rosa:



Capa, Nº 93, 1926



Pág. 15, Nº 93, 1926



Pág. 17, Nº 93, 1926

Figura 6: Ilustrações de Tomás Santa Rosa na revista *Era Nova*.
Fonte: Infográfico produzido a partir do acervo da FCJA.

ABRANTES, Alômia; BURITY, Luiz Mário Dantas. *A revista Era Nova na Paraíba: notas de um modernismo de Estado*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48780> >

É interessante notar que com o passar dos anos e em razão do desenvolvimento de novas técnicas de impressão, sobretudo para a impressão de imagens coloridas, houve uma crescente valorização dos ilustradores da revista. Se em 1921 os seus diagramadores e ilustradores não constavam na sua lista de colaboradores, nos anos subsequentes isso mudou consideravelmente. Podemos observar que, nas edições de 1926, Tomás Santa Rosa é apresentado e situado no impresso quase como o mais célebre de seus produtores. Ele se torna, diga-se de passagem, uma figura determinante para a identidade visual dessa nova época do periódico, na medida em que ele está presente nas suas páginas, com marcadores das seções e enquanto elementos que completam ou conferem novos significados aos textos escritos.

No ano de 1926, a revista não conseguiu sustentar a regularidade quinzenal que por tanto tempo a caracterizava. A partir do número 94, as edições se tornaram mensais – assim seguindo nos meses de maio, abril, maio, junho, julho e agosto. Mas deu-se uma nova pausa. Seu número 100 sairia apenas em 24 de outubro de 1926, decretando o encerramento do periódico, em que seus editores se justificavam:

Era Nova não vem, desde algum tempo, cumprindo como o absoluto equilíbrio que era de desejar [...]. A crise, quase sem precedentes, que a Paraíba vem atravessando não podia deixar de refletir-se diretamente na existência desta revista que, como é natural, tem a melhor garantia de vida no apoio que o governo e o comércio lhe têm dispensado desde a sua fundação. E foi esse apoio – é de nosso dever confessá-lo – de par com o esforço que temos despendido e que o público é o primeiro a reconhecer, que fez de *Era Nova* a primeira revista do norte brasileiro, permitindo que ela se mantivesse até hoje na vanguarda das publicações do seu gênero, existentes no país.

[...] Deste modo, seria lógico que tomássemos a resolução que agora se nos impõe: suspendermos a publicação de *Era Nova* até que melhores dias nos permitam recommençar a caminhada que há mais de cinco anos iniciamos sob os mais brilhantes e mais seguros auspícios, e animados pelas mais claras e belas esperanças. E é isso o que fazemos (*Era Nova*, 1926, n. 100, p. 50).

Entre 1921 e 1926, foram publicados 100 números de *Era Nova*. O subsídio público – impressão realizada nas oficinas da Imprensa Oficial e com papel comprado pelo Estado – foi fundamental para que ela pudesse circular por tantos anos com qualidade material, inovação técnica e uma significativa regularidade. Essa origem dos recursos, no entanto, não limitou seus efeitos na esfera

política. Antes, o contrário. Os editores, redatores, ilustradores, cromistas da *Era Nova* fizeram dela uma revista modernista, tomada pelo esforço de construir um mundo novo, com seus textos, cores e formas, na ambiência cultural dessa frenética década de 1920.

Considerações finais

A revista *Era Nova* se constituiu como um projeto cultural de enorme abrangência na Paraíba dos anos 1920. Esse projeto antevia a formação – entendida aqui como um sinônimo de construção, mas também de educação – de uma sociedade moderna. Moderna em termos de infraestrutura, mas também das atitudes, hábitos, valores, repertórios, ambições de sua gente. Uma modernidade que se aprende lendo as reportagens com notícias do que há de mais novo no mundo globalizado, percebendo os novos dilemas da vida social nas crônicas, sentindo uma nova estética nas poesias, percebendo os traços, as cores, as texturas, as técnicas da imprensa moderna com suas artes gráficas.

Era uma revista modernista não porque seguia os movimentos artísticos europeus – nesse caso, destacadamente o *art nouveau* –, mas porque construiu uma forma original de pensar e produzir o moderno a partir das tradições, dos valores e da infraestrutura que a gente paraibana tinha em sua constituição. Nesse aspecto, temos um modernismo original, produzido por meio do trabalho árduo de intelectuais locais – redatores e redatoras, editores, ilustradores, cromistas – em franco diálogo com os usos que a população fazia desse impresso. Arriscamos dizer que, no que tange à proposta modernista, os discursos imagéticos são ainda mais relevantes para o projeto cultural que se ensaia do que o conteúdo dos textos.

Esse projeto cultural, em uma primeira medida, foi resultado das ambições de um grupo de jovens intelectuais, que a concebiam como um instrumento para divulgar sua literatura e suas visões de mundo e construir uma sociedade moderna. Mas ele efetivamente só se tornou possível com o apoio do poder público, leia-se de um grupo político que assumiu o governo do estado no quadriênio de 1920 a 1924, mais especificamente sob a presidência de Solon de Lucena. Vale lembrar ainda que esse era um momento próspero para o estado, em razão da circunstância de haver um conterrâneo – o chefe da oligarquia situacionista Epiácio Pessoa – na presidência da República.

Foi no governo Solon de Lucena que os dirigentes do periódico tiveram a autorização e disponibilidade de recursos para subsidiar a produção da *Era Nova*. E tiveram no padrão de suas ambições, com o papel mais caro do mercado, tintas coloridas, recursos financeiros e humanos para viabilizar a impressão de fotografias e ilustrações – com direito a modernização com o passar dos anos, ampliando suas possibilidades criativas para o horizonte da fotogravura, zincografia e cromotipia. O apoio do poder público, portanto, foi imprescindível para que esse projeto fosse possível nos moldes em que ele se fez. Mais do que isso, podemos dizer que a revista se integrava como parte de um esforço mais amplo de modernização que era parte do programa de governo – foi nesses termos que propusemos a sua caracterização como própria de um modernismo de Estado.

REFERÊNCIAS

- A UNIÃO. Cidade da Paraíba: A União, 1906-1937. Acervo do Arquivo Pessoal Maurílio de Almeida.
- A NOVELA. Cidade da Paraíba: Imprensa Oficial do Estado, 1922. Acervo da Fundação Casa de José Américo.
- ERA NOVA. Cidade da Paraíba: Imprensa Oficial do Estado, 1921-1926. Acervo da Fundação Casa de José Américo, do Arquivo Pessoal Maurílio de Almeida e da Biblioteca Átila Almeida.
- ABRANTES, Alômia. Do álbum de família à vitrine impressa: trajetos de retratos. **Temas em Educação**, João Pessoa, v. 24, n. esp., p. 45-57, 2015.
- AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e Regionalismo**: os anos 20 em Pernambuco. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.
- BARROS, Helena de. **Em busca da cor**: construção cromática e linguagem gráfica de rótulos cromolitográficos do Arquivo Nacional e da Biblioteca Nacional (1876-1919). 2018. 289 f. Tese (Doutorado em Design) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- BOURDIEU, Pierre. O campo político. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 5, p. 193-216, jan./jun. 2011.
- BURITY, Luiz Mário Dantas. “A vocação das grandes velocidades”: um modernismo na Paraíba dos anos 1920 através das crônicas e da novela de José Américo de Almeida. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 42, n. 90, p. 1-26, maio/ago. 2022.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco**: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

ABRANTES, Alômia; BURITY, Luiz Mário Dantas. A revista *Era Nova* na Paraíba: notas de um modernismo de Estado.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48780> >

CHAGAS, Waldeci. **As singularidades da modernização na Cidade da Parahyba nas décadas de 1910 a 1930**. 2004. 281 p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco: Recife, 2004.

DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette**: mídia, cultura e revolução. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra. **Raízes da indústria da seca**: o caso da Paraíba. João Pessoa, PB: Editora Universitária UFPB, 1993.

GAY, Peter. **Modernismo**: o fascínio da heresia – de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOMES, Angela de Castro. Essa gente do Rio... Os intelectuais cariocas e o modernismo. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 62-77, 1993.

GOMES, Angela de Castro. **Essa gente do Rio...** Modernismo e Nacionalismo. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia. Apresentação. In: GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia (org.). **Intelectuais mediadores**: práticas culturais e ação política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. p. 7-37.

HERF, Jeffrey. *O modernismo reacionário*: tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no Terceiro Reich. Tradução de Cláudio Ramos. São Paulo: Ensaio, 1993.

IRACEMA (Carlos Malheiro Dias). **Cartas de Mulher**. Lisboa: Portugal-Brasil Sociedade Editora, [s.d.].

LEWIN, Linda. **Política e parentela na Paraíba**: um estudo de caso da oligarquia de base familiar. Tradução de André Villalobos. Rio de Janeiro: Record, 1993.

LUCENA, Solon de. **Mensagem apresentada à Assembleia Legislativa da Paraíba**. João Pessoa: Imprensa Oficial, 1922.

MARQUES, Ivan. **Modernismo em Revista**: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

MARTINS, Eduardo. **A União**: Jornal e História da Paraíba, sua evolução gráfica e editorial. João Pessoa: A União, 1977.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/Projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

MOTTA, Marly. **A nação faz 100 anos**: a questão nacional no Centenário da Independência. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1992.

RODRIGUES, Helenice. O intelectual no “campo” cultural francês: do “Caso Dreyfus” aos tempos atuais. **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 21, n. 34, p. 395-413, jul. 2005.

SCHORSKE, Carl E. **Viena fin-de-siècle**: política e cultura. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ABRANTES, Alômia; BURITY, Luiz Mário Dantas. A revista *Era Nova* na Paraíba: notas de um modernismo de Estado.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48780> >

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

TRIGUEIRO, Oswaldo. **A Paraíba na Primeira República**. 2. ed. João Pessoa: A União, 1982.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**: Turunas e Quixotes. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **História e modernismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

- 1 Este texto é um dos resultados do projeto de pesquisa “Os modernismos na Paraíba: a revista *Era Nova* e a novela *Reflexões de uma cabra*”, desenvolvida na Fundação Casa de José Américo (FCJA), financiada em uma parceria com a Secretaria da Ciência, Tecnologia, Inovação e Ensino Superior da Paraíba (SECTIES-PB) e a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Paraíba (FAPESQ). Agradecemos o apoio dos estudantes de iniciação científica Ayanne Andrade Duarte e Luiz Arthur Villarim Jácome.
- 2 Doutora e Mestre em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), graduada em História e Comunicação Social pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professora Associada da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Pesquisadora da Fundação Casa de José Américo (FCJA).
- 3 Doutor em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), mestre e graduado em História pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professor substituto da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Pesquisador da Fundação Casa de José Américo (FCJA).
- 4 Esse foi o caso de José Américo de Almeida. Nos anos 1910, um ferrenho opositor de Epitácio Pessoa, mas que pela proximidade afetiva com os intelectuais epitaístas, foi se vinculando ao grupo (Burity, 2022).
- 5 O termo “jovens turcos” faz referência ao movimento que reformou o governo no Império Turco-Otomano nas primeiras décadas do século XX.
- 6 Publicado em 3 de fevereiro (A UNIÃO, 1921, p. 1).
- 7 Publicado em 8 de maio (A UNIÃO, 1921, p. 1).
- 8 Conforme registros da agenda do presidente de estado, publicados em “O dia no palácio” do jornal *A União*.
- 9 O jovem militar da artilharia do exército francês Alfred Dreyfus foi acusado injustamente de traição em 1896. Indignados com a falta de veracidade nas provas apresentadas pelas forças armadas, intelectuais se posicionaram na imprensa em defesa do rapaz, sendo o artigo “*J’Accuse...!*” de Émile Zola o mais conhecido desses manifestos. Para mais informações de como esse episódio foi fundamental para simbolizar o surgimento dessas figuras dos intelectuais engajados, recomendamos a leitura de Helenice Rodrigues (2005).
- 10 Agradecemos a Ayanne Andrade Duarte pela elaboração e a Rafael Efrem pela sugestão dos infográficos.
- 11 Por exemplo, a nota publicada em *A União* no dia 8 de março (A UNIÃO, 1921, p. 1).
- 12 “Cartas de Mulher”, seção da *Revista da Semana*, originalmente era assinada por Iracema, pseudônimo de um dos editores da revista, Carlos Malheiro Dias, sendo publicada com regularidade de 1914 a 1918 (IRACEMA, [s.d.]).

O gesto arquivístico indecidível: as cápsulas do tempo de Andy Warhol como poética da ocultação

The Undecidable Archival Gesture: Andy Warhol's Time Capsules as the Poetics of Concealment

El gesto archivístico indecidible: las cápsulas del tiempo de Andy Warhol como la poética del ocultamiento

Ícaro Moreno Ramos

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: icaromoreno@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2908-7571>

RESUMO

As cerca de 610 caixas de papelão que compõem as *Time Capsules* (1974-1987) de Andy Warhol formam um objeto de difícil categorização historiográfica e museológica. Abertas logo depois da morte do autor, elas constituem o que neste texto se chama de obra interativa compulsória, isto é, um trabalho que, a revelia de seu título e na falta de quaisquer diretrizes explícitas vindas de Warhol, acabou sofrendo uma devassa e uma manipulação muito diversa daquela reservada comumente às obras de arte. Contra essa verve conteudista, que alega a necessidade de uma prematura abertura das caixas e de um recenseamento dos seus interiores, defende-se que o mais potente em relação a esse trabalho teria sido a manutenção do seu gesto inaugural de obliteração e ocultamento dos objetos.

Palavras-chave: *Cápsulas do tempo; Andy Warhol; arquivo; potência; contingência.*

ABSTRACT

The approximately 610 cardboard boxes that compose Andy Warhol's *Time Capsules* (1974-1987) constitute an object that is difficult to categorize historiographically and

RAMOS, Ícaro Moreno. O gesto arquivístico indecidível: as cápsulas do tempo de Andy Warhol como poética da ocultação.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48787> >

museologically. Opened shortly after the author's death, they constitute what in this text is called a compulsory interactive work, i.e. a work that, despite its title and in the absence of any explicit directives from Warhol, ended up being subjected to a scrutiny and manipulation very different from that usually reserved for works of art. Against this content-oriented approach, which alleges the need for a premature opening of the boxes and a census of their interiors, it is argued that the most powerful thing about this work would have been the maintenance of its inaugural gesture of obliteration and concealment of the objects.

Keywords: *Time Capsules; Andy Warhol; archive; potency; contingency.*

RESUMEN

Las cerca de 610 cajas de cartón que componen las Cápsulas del Tiempo (1974-1987) de Andy Warhol conforman un objeto difícil de categorizar historiográfica y museológicamente. Abiertas poco después de la muerte del autor, constituyen lo que en este texto se denomina una obra interactiva compulsoria, es decir, un trabajo que, a pesar de su título y en ausencia de directrices explícitas por parte de Warhol, acabó sufriendo un escrutinio y una manipulación muy distintos de las habitualmente reservadas a las obras de arte. Contra este enfoque impulsado por el contenido, que alega la necesidad de abrir prematuramente las cajas y de hacer un inventario de sus interiores, se argumenta que lo más potente al respecto de esta obra habría sido la preservación de su gesto inaugural de obliteración y ocultación de los objetos.

Palabras clave: *Cápsulas del tiempo; Andy Warhol; archivo; potencia; contingencia.*

Data de submissão: 14/11/2023

Data de aprovação: 10/05/2024

Introdução

As cartas que ficaram muito tempo à espera de serem abertas adquirem algo de brutal; são criaturas deserdadas que forjam em silêncio pérfidos planos de vingança para os seus longos dias de sofrimento.

(Walter Benjamin, *Rua de mão única*)

Durante o ano de 1974, numa mudança que o levaria do Decker Building, na Union Square nº 33, ao número 860 da Broadway, em Nova Iorque, Andy Warhol decidiu criar um trabalho, talvez o mais estranho dos seus já ousados projetos: ele teve a ideia de que o próprio empacotamento de



Figura 1. As *Time Capsules* (1974-1987) de Andy Warhol no Andy Warhol Museum em Pittsburgh. Disponível em: https://i-d.vice.com/en_uk/article/nebb7b/opening-andy-warhols-time-capsules. Acesso em: 4 nov. 2023.

produtos diversos, desde os mais efêmeros aos mais memoráveis, constituiriam cápsulas do tempo. Reunidas hoje no formato de uma coleção de 610 caixas de papelão ordinárias no arquivo do museu que leva o seu nome em Pittsburgh, essas *Time Capsules* (1974-1987) (Fig. 1) desafiam as categorias historiográficas e analíticas desde a sua longa constituição durante as duas últimas décadas de vida do artista estadunidense até os dias de hoje.

Por um lado, se nos atemos à sua longa gênese, logo de cara percebemos a dificuldade de reconhecimento desse projeto como obra de arte. Uma das provas disso é que as cápsulas de Warhol foram um dos poucos projetos através dos quais ele não conseguiu retorno monetário – no fundo, elas eram quase completamente desconhecidas até pelo menos sua morte, e em geral rotuladas como “coisas do Andy” (*Andy's stuff*) por seus assistentes.¹ Por outro lado, se pensamos no seu *status* atual,

RAMOS, Ícaro Moreno. O gesto arquivístico indecível: as cápsulas do tempo de Andy Warhol como poética da ocultação.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48787> >

em que lugar poderíamos posicioná-las se fizéssemos uso das categorias epistemológicas disponíveis no nosso tempo? Seriam elas objetos de arte? Arquivo histórico? Ou apenas uma disposição de elementos efêmeros que formam um conjunto vernacular de memorabilias?

Não que uma categorização seja necessariamente a atitude mais importante frente aos trabalhos dos artistas. É até provável que, com ela, corramos o risco de uma redução da costumeira e benéfica polissemia que os acompanha, ao produzirmos neles certo achatamento de suas qualidades através da cristalização de um filtro que, na tentativa de nos ensinar sobre alguns dos seus aspectos, acaba por obscurecer outros. O que nos interessa aqui, em todo caso, é perceber que o modo como categorizamos as obras “informa e determina as condições de sua manutenção”, já que “uma peça de arte é mantida de modo diferente de um arquivo de pesquisa, que por sua vez é tratado com mais respeito do que uma coleção de coisas esotéricas” (Schmidt, 2015, p. 5, tradução minha)².

Entretanto, cada uma dessas maneiras de se aproximar das *Time Capsules* apresenta seu próprio conjunto de problemas. Como peça de arte, por exemplo, falta-lhes qualquer diretriz vinda do próprio artista: Warhol foi conhecido por ser extremamente escorregadio, principalmente em relação às interpretações dos seus trabalhos, além de não ter deixado nenhuma indicação direta sobre como as suas cápsulas do tempo deveriam ser tratadas. Com a morte do autor antes do fim do processo de armazenamento (não sabemos nem se haveria mesmo um outro fim que não esse), o que resta é uma tentativa de atravessar o seu turbilhão de aforismos, anedotas e jogos de linguagem em busca de uma forma justa de abordar o conjunto. Christopher Schmidt (2015, p. 6-7) nos lembrará que, apesar de algumas interpretações remontarem à ideia de que o artista pensava as *Time Capsules* como esculturas³, a verdade é que aquilo que ele nos legou foram depoimentos que indicavam desde a venda de cada uma das caixas num sistema de sorteio⁴ até a manutenção delas como um armazenamento estetizado (nesse caso mais próximo de uma escultura aleatoriamente criada), passando também pela possibilidade de uma institucionalização do acervo como um arquivo histórico com sua assinatura e curadoria.⁵

Agora, se as tratamos como fonte de pesquisa – no seu modo “arquivo”, digamos –, as tais caixas de papelão padecem de outros infortúnios. Protegidas sob a tutela do Andy Warhol Museum, sua acessibilidade é limitada por uma dupla oclusão: uma institucional, em primeiro lugar, já que as

RAMOS, Ícaro Moreno. O gesto arquivístico indecível: as cápsulas do tempo de Andy Warhol como poética da ocultação.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48787> >

visitas de pesquisadores ao acervo é limitada a, no máximo, 5 dias, como atestam Schmidt (2015) e Poletti (2020); e uma material, em segundo, visto que, além de sua imensa extensão – o que por si já impossibilita uma apreensão de sua totalidade –, as caixas são recipientes cujos conteúdos foram, é preciso lembrar, ocultados no momento do seu armazenamento.

Obliteração e contingência

As *Time Capsules* de Warhol são, portanto, objetos de difícil definição, e isso quando apenas falamos do que elas se tornaram, quando nos concentramos no seu estatuto atual. Ainda maior talvez seja o problema que surge quando nos atrevemos a tentar pensá-las desde a constituição do seu gesto criativo de ocultação – gesto, como acabo de dizer, em geral esquecido –, ato que lança ao futuro uma promessa indefinida de retorno. Talvez maior seja o problema caso arrisquemos vê-las em seu caráter de instabilidade processual não convergente, em sua qualidade de imagem *em trânsito*. Quer dizer, tudo se complica e se enriquece quando tentamos pensá-las como uma “obra sem rabo nem cabeça”, ou como uma “obra em obras”, para utilizarmos a terminologia que Georges Didi-Huberman nos apresenta em *Sobre o fio* (2019), e que serve para designar exatamente aquele tipo de obra cuja qualidade heterotópica vem perturbar o paradigma da obra-prima:

Se a obra-prima ou obra-mestra é a utopia de todo artista que deseja tocar nos extremos de sua arte, a “obra em obras”, a obra sem mestre, será a partir de então – para lembrarmos uma distinção conceitual elaborada por Michel Foucault – sua heterotopia (Didi-Huberman, 2019, p. 24).

Ou seja, tudo se complica a ponto de se enriquecer quando ousamos manter o caráter irresoluto que funda e configura a obra de Warhol. Ora, talvez fosse esse, afinal, o comportamento mais consonante em relação ao projeto: trabalhar com a hipótese de que as *Time Capsules* de Warhol pudessem ser encaradas como... cápsulas do tempo. O que se pode querer dizer com isso? Que, dentro do jogo de sinais trocados enviados pelo artista, um dos menos frequentados tem sido exatamente o título de sua obra. E que, no conjunto de esforços somados nas duas décadas e meia após a sua morte, não houve quem, ao menos explicitamente, imaginasse a possibilidade de que seu melhor destino pudessem ser a manutenção daquele gesto obliterante que a inaugura, aquele selamento dos recipientes como manutenção de sua contingência.

Aqui, digo contingência naquele sentido que Giorgio Agamben nos fornece em seu *Bartleby, ou da contingência* (2015, p. 38): “Um ser que pode ser e, ao mesmo tempo, não ser, chama-se, em filosofia primeira, contingente”. Ou, em outros termos, contingência como maneira de manutenção da potência das coisas, ou como estado de tensão não resolvida que vivifica no objeto a sua força de imagem. Que mantém viva sua força de obra de arte.

Contra isso, um autor como John W. Smith (2001, p. 8, tradução minha) nos diria que cápsulas do tempo são artefatos “normalmente usados por instituições para comemorar eventos com uma especial significância” e que, para Warhol, elas funcionavam “menos como uma tentativa editada de capturar e transmitir um momento histórico do que como o registro de sua vida cotidiana”⁶. Esse é, aliás, um dos principais argumentos utilizados para a abertura sistemática das caixas e do recenseamento do seu conteúdo para uma futura produção de cópias digitais dos seus materiais.

Mas aqui é preciso relembrar alguns dados contextuais e históricos de muita importância na criação do projeto warholiano. O primeiro deles é o fato de que em 1974, ano em que se iniciam os empacotamentos das *Time Capsules*, o próprio conceito de cápsulas do tempo havia se desgastado nos EUA, dentre outras razões, porque havia sido cooptado por corporações interessadas em fazer dele um mote para propagandas (Yablon, 2019, p. 297-298), e também porque as ambições dos projetos de cápsulas do tempo havia chegado a um ponto absurdo.⁷ Isso fez com que essa prática migrasse do campo corporativo para o mundo vernacular, trazendo outros agentes sociais para o jogo. É quando vemos nascer uma “pedagogia da cápsula do tempo” (Yablon, 2019, p. 301), com escolas e bibliotecas, além de pessoas comuns, enterrando suas próprias seleções de artefatos para a posteridade.

Outro fator notório, mas nunca citado, é a proximidade das datas em que o projeto de Warhol se inicia, 1974, e o ano do bicentenário dos EUA, 1976 – ano profícuo como nenhum outro em termos de aberturas de cápsulas do tempo, já que em 1876, ano do centenário da independência estadunidense, elas haviam proliferado como nunca. Nick Yablon, no seu livro *Remembrance of things present: the invention of the time capsule* (2019), atenta para o fato de que esse contexto de abertura das cápsulas em 1976 incluía o crescimento de uma forte onda de desesperança com o futuro. Essa

é a época que, impactada pelos riscos produzidos pela manipulação da energia nuclear, pelos riscos de um fim último,⁸ fez surgirem várias das mais conhecidas distopias da literatura daquele país e fomentou o crescimento de muitos movimentos antinucleares (Yablon, 2019, p. 298).

A única caixa compulsoriamente interativa

O contexto dentro do qual surgem as *Time Capsules* é, portanto, uma circunstância histórica que, a despeito da argumentação de Smith (2001), produz muitas mudanças no conceito e na prática das cápsulas do tempo. Ora, é muito provável que Warhol estivesse a par de muitos desses eventos particularmente notórios, para não dizer daqueles que, produzidos no interior do campo das artes, podem ser inseridos num quadro mais geral da época, tais como a proliferação de caixas, tijolos e cubos vindos de vários cantos do universo artístico no norte do continente americano – indo desde o minimalismo até alguns artistas conceituais como Sol Lewitt (Fig. 2).

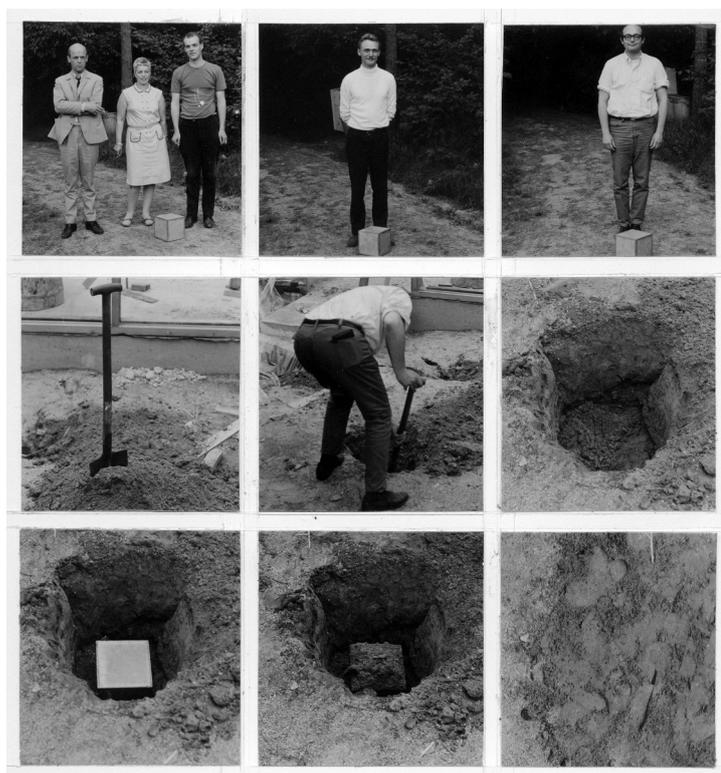


Figura 2. *Buried Cube Containing an Object of Importance But Little Value*, Sol Lewitt, 1968. Disponível em: www.wikiart.org/en/sol-lewitt/buried-cube-containing-an-object-of-importance-but-little-value-1968. Acesso em: 5 nov. 2023.

Também é preciso lembrar que, dessa miríade de volumes criados no período, a nenhum foi cogitada a proposta de uma abertura, de uma violação, de um processo de revelação, qualquer que fosse.⁹ Transparentes ou opacas, cheias ou vazias, obras como *Merda de artista* (1961), de Piero Manzoni, *Die* (1962), de Tony Smith, *Box with the Sound of its Own Making* (1961), de Robert Morris, ou mesmo as *Brillo Boxes* (1964), do próprio Warhol, serviam aos seus propósitos, quaisquer que fossem, sem a interferência de eventuais hermeneutas invasores. Admitamos, é claro, que é preciso considerar que nenhum desses outros trabalhos tinha o convidativo nome de *Time Capsules*, nem um processo de realização tão confuso e ambíguo. Mas isso, no entanto, não deve nos desviar da percepção de que esse é um caso muito especial e improvável de *obra interativa compulsória*, pelo modo como veio a se configurar postumamente: um projeto tocado à revelia de diretrizes explícitas e diretas do seu próprio autor famoso.

Num outro caso de extrema similaridade, podemos perceber que, mesmo um trabalho como *Flat Waste* (1973), em que o artista alemão-suíço Dieter Roth coleciona boa parte do lixo plano (abaixo de 1 centímetro) que ele ou seus amigos adquiriram ao longo dos anos, não há dúvidas sobre como a obra se apresenta (Fig. 3). São exatamente 623 pastas A4 em 5 prateleiras de madeira, cujo conteúdo muda sem que se considere que haja outra obra em exibição.¹⁰ O trabalho é iniciado e concluído num incrível paralelismo temporal com as cápsulas do tempo de Warhol (as duas coleções começam quase no mesmo ano, inclusive) e só “terminam” com a morte dos autores – para não falar da quase coincidência no número final de volumes (610 no caso de Warhol, 623 no caso de Roth).



Figura 3. *Flat Waste*, Dieter Roth, 1973. Disponível em: <https://www.facebook.com/artbasel/photos/dieter-roths-long-term-project-flacher-abfall-flat-waste-invited-visitors-to-wea/10155964723932741/>. Acesso em: 5 nov. 2023.

Ainda assim, a obra considerada por muitos autores como a mais próxima das *Time Capsules* é a série de acumulações e latas de lixo – *Poubelles* – de Arman. Isso provavelmente acontece porque, diferentemente de Roth, Arman era próximo de Warhol. Há quem tenha levantado, aliás, a hipótese de que a obra do artista pop tenha ficado inacessível para que ninguém visse sua similaridade com a estética de Arman (Schmidt, 2015, p. 35). Próxima ou distante, em todo caso importa-nos que ao seu modo de formalização (dejetos recolhidos em muitos cubos diferentes de *plexiglas*, ou outras variações) nunca houve, como dissemos, proposta de desmanche, abertura ou invasão como forma de apreensão ou recepção da obra do artista francês do *nouveau réalisme*.

Por fim, mesmo se concordássemos com a argumentação de Smith (2001) de que as *Time Capsules* não eram para Warhol realmente cápsulas do tempo porque elas serviam menos como documento histórico do que como meros registros do seu cotidiano, cairíamos num duplo erro: primeiro o de julgar que o cotidiano de Warhol – um artista já consagrado àquela altura, em meados da década

de 1970 até a sua morte – não configura, por si só, um documento histórico (e a prova disso é o modo como toda essa parafernália cotidiana hoje é tratada pelos museus e instituições artísticas); e o segundo o de não perceber que o artista, de modo ambivalente, ao mesmo tempo em que via aquelas que ele chamava de “caixas-do-mês” como receptáculos de tudo aquilo que, na verdade, ele gostaria de jogar fora pela janela (Warhol, 1975, p. 145), também dedicava o início dos seus dias na *Factory* para organizar o que ia pro lixo e o que ia para as caixas. E como nos lembra Christopher Schmidt (2015, p. 18, tradução minha), “uma vez que o projeto ganhou força, Warhol se encorajou a coletar e arquivar ativamente objetos de importância histórica em vez de aceitar passivamente matérias indesejáveis”¹¹.

O fato é que a manutenção do gesto obliterante inaugural é a manutenção do gesto do arconte, o gesto original de um comando que funda o arquivo, como nos diz o Jacques Derrida de *Mal de arquivo* (2001). Lembremo-nos: além de guardiões do material arquivado, os arcontes tinham “o direito e a competência hermenêuticos”, eles “tinham o poder de *interpretar* os arquivos” (Derrida, 2001, p. 12-3). Ou seja, sem um diálogo direto com esse gesto arcôntico, perde-se a chance de se capturar uma obra de arte como cápsula do tempo, isto é, uma obra de arte como um tipo de documento histórico com o qual os historiadores ainda não estão familiarizados (Yablon, 2019, p. 7-8) e cuja potência parece produzir um notável rumor sísmico que reverbera naquilo que Didi-Huberman (2013), baseado em Aby Warburg, tratará como uma forma que sobrevive no tempo a partir de seu enterramento, de sua obliteração, de sua *morte*:

A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmas, *à sua própria morte*: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde (Didi-Huberman, 2013, p. 55).

Considerações finais

Abertas como estão – e ao mesmo tempo confinadas num limbo institucional –, as *Time Capsules* acabam por restar como matéria domesticada, excessivamente tutelada, seja como obra de arte, seja como documento histórico. Mesmo seu futuro parece confinado a um conteudismo crônico, visto que seus arquivistas propõem uma digitalização do seu conteúdo para que “estudiosos e espectadores consultem sem perturbar ou desorganizar o conteúdo das caixas originais” (Schmidt,

2015, p. 34, tradução minha)¹². Eis mais um problema que surge de uma sucessão que se inicia na sua abertura: o fato de que, de repente, se esquece a lição derridiana que diz que “a chamada técnica arquivística não determina mais, e nunca o terá feito, o momento único do registro conservador, mas sim a instituição mesma do acontecimento arquivável” (Derrida, 2001, p. 30). Isso é ainda mais crítico quando nos lembramos que as caixas de papelão de Warhol são compostas de uma abundante coleção de variedades, indo de objetos comuns como livros e revistas até as mais estranhas excentricidades, tais como equipamentos odontológicos, um pedaço de bolo embrulhado num guardanapo e um pé humano mumificado (Poletti, 2020; Schmidt, 2015; Wrbican, 2014).

O jogo de ambivalências incessantemente produzido por Andy Warhol era uma das marcas de sua persona, e talvez constituíssem seu maior trunfo como artista. Sua personalidade movediça, fugidia, teatral, no entanto, produziu um último resto no corpo vivo de uma de suas obras, especificamente aquela cujo nome e proposta pareciam direcionadas para seu *post-mortem*: suas *Time Capsules*. É do seu constante jogo de palavras e de sua ambivalência constituinte que provavelmente se descolam as interpretações apressadas que vieram a escolher a formalização mal resolvida desse seu *projeto final para o futuro*.

Mas aqui percebemos que, se era da afeição de Warhol jogar com as ambivalências, as suas cápsulas do tempo deveriam se configurar nunca como menos do que um testamento póstumo dessa tensão viva. Seria sua maneira de engendrar a potência do indecível no seio do tempo. Do futuro, claro, mas também do passado. Agamben nos lembra, em um trecho do seu ensaio sobre a contingência citado anteriormente, que Walter Benjamin “certa vez exprimiu a tarefa da redenção que ele confiava à memória” à constituição de uma restituição de possibilidade ao passado, já que a memória “não é nem o acontecido nem o não acontecido, mas o seu potenciamento, o seu tornar-se de novo possível” (Agamben, 2015, p. 46).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, 1).

- BENJAMIN, Walter. Rua de mão única: infância berlinense: 1900. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HURBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobre o fio. Desterro, SC: Cultura e Barbárie, 2019.
- DIETER ROTH Paper. Hauser & Wirth. [2022]. Disponível em: <https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/6224-dieter-roth-paper/>. Acesso em: 21 fev. 2022.
- ELMES, Simon. The Secrets of Andy Warhol's Time Capsules. BBC News, UK, 10 de setembro de 2014. Disponível em: www.bbc.com/news/magazine-29125003. Acesso em: 4 fev. 2022.
- FLATLEY, Jonathan. Like Andy Warhol. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.
- FUCHS, Isabela. Provocação e participação: as Urnas quentes (1968) de Antônio Manuel. Art & Sensorium: Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais, Curitiba, v. 3, n. 2, p. 59-67, jul-dez. 2016. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/1146>. Acesso em: 18 fev. 2022.
- NANCY, Jean-Luc. After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes. New York: Fordham University Press, 2015.
- POLETTI, Anna. The Implied Rummager: Reading Intimate Interiors in Andy Warhol's Time Capsules. Life Writing, London, v. 17, n. 4, p. 455-467, Oct. 2020.
- SCHMIDT, Christopher. Warhol's Problem Project: The Time Capsules. Postmodern Culture: Journal of Interdisciplinary Thought on Contemporary Cultures, Irvine, California, v. 26, n. 1, Sept. 2015.
- SMITH, John W. Saving Time: Andy Warhol's Time Capsules. Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America, Chicago, v. 20, n. 1, p. 8-10, Mar.-Jun. 2001.
- TIME Capsule 21 Activity: A Day in the Life of Warhol. Andy Warhol Museum. [2022]. Disponível em: www.warhol.org/lessons/time-capsule-21-activity/. Acesso em: 6 fev. 2022.
- WARHOL, Andy. The Philosophy of Andy Warhol. New York: Harcourt Brace, 1975. E-book.
- WRBICAN, Matt. Warhol's Time Capsule 51. Criticism, Detroit, v. 56, n. 3, p. 687-699, Jul.-Sept. 2014.
- YABLON, Nick. Remembrance of Things Present: The Invention of the Time Capsule. Chicago: The University of Chicago Press, 2019.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

RAMOS, Ícaro Moreno. O gesto arquivístico indecível: as cápsulas do tempo de Andy Warhol como poética da ocultação.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48787> >

NOTAS

1 “Do início da década de 1970 até sua morte em 1987, Warhol criou 610 *Time Capsules*. As cápsulas do tempo de Warhol eram quase completamente desconhecidas até sua morte. Embora vários assistentes de estúdio frequentemente lidassem com as caixas ao longo dos anos, poucas pessoas reconheceram a enorme quantidade de material como algo a mais do que as ‘coisas do Andy’”. No original: “From the early 1970s, until his death in 1987, Warhol created 610 Time Capsules. Warhol’s Time Capsules were almost completely unknown until his death. Although various studio assistants frequently handled the boxes over the years, few people recognized the enormous mass of material as anything other than ‘Andy’s stuff’” (Time Capsule 21 [...], [2022]).

2 No original: “How we categorize the boxes informs and determines the conditions of their maintenance. An art piece is maintained differently from a research archive, which is in turn treated more respectfully than a collection of esoterica”.

3 Outro que aponta para uma vertente escultórica das cápsulas é Matt Wrbcian em seu texto “Warhol’s Time Capsule 51” (2014, p. 687).

4 Para não decepcionar um comprador que eventualmente pudesse ser sorteado com uma caixa decepcionante, Warhol chegou a cogitar a inclusão de um desenho com sua assinatura dentro de cada uma das caixas. Cf. SCHMIDT, 2015, p. 7.

5 Esse caminho que evidencia, digamos, o lado colecionista de Warhol, transborda o objeto “cápsulas do tempo” e pode chegar a tocar toda a carreira do artista. Jonathan Flatley, baseado nas ideias de Walter Benjamin em *O colecionador*, aponta para essa vertente warholiana num dos capítulos de seu livro *Like Andy Warhol* (2017). Dessa análise, interessa-nos destacar o trecho no qual o autor nos lembra que o colecionismo do artista não partia de uma necessidade de ser visível: “Ao contrário de muitos colecionadores, Warhol não estava interessado em exibir suas coleções. Ele mantinha sua coleção privada; era, como seu namorado Jed Johnson descreveu, ‘consumo inconspícuo’”. No original: “Unlike many collectors, Warhol was not interested in the display of his collections. He kept his collecting private; it was, as his boyfriend Jed Johnson described it, ‘inconspicuous consumption’” (FLATLEY, 2017, p. 58-59, tradução minha).

6 No original: “Time capsules are normally used by institutions to commemorate events of a special significance (...) for Warhol, however, the Time Capsules functioned less as an edited attempt to capture and convey an historical moment than as a register of his everyday life”.

7 Financiadas pela corrida espacial, as cápsulas do “espaço-tempo” demonstram especialmente bem essa tese de Yablon. Um exemplo: a mensagem de rádio de Arecibo, enviada em 1974 pelo astrônomo Frank Drake, levará 25 milênios para chegar na constelação de Hércules, seu destino final. E sua possível resposta, se chegar a existir, precisará percorrer o mesmo caminho.

8 Jean-Luc Nancy, no seu livro *After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes* (2015, p. 3), comenta que a manipulação da energia nuclear trouxe consigo uma certa “equivalência das catástrofes”, na medida em que, depois do seu uso bélico em Hiroshima e Nagasaki, as repercussões de todo o tipo de desastre terão sobre si a sombra desse paradigma representado pelo fim irremediável.

9 Em outras partes do mundo isso não parece se confirmar, contudo. Aqui lembramos, por exemplo, das *Urnas quentes* (1968), do português radicado no Brasil, Antônio Manuel. Apresentadas no evento Apocalipopótese, no Rio de Janeiro, essas 20 grandes caixas de madeira estavam dispostas como objetos a serem abertos pelo público através de ferramentas que eles recebiam dos organizadores. Cf. FUCHS, 2016.

10 Cf. a respeito: DIETER ROTH [...], [2022].

11 No original: “Once the project gained steam, however, Warhol grew emboldened to actively collect and archive objects of historical importance rather than passively accept unwanted matter”.

12 No original: “an archive for scholars and viewers to consult without disturbing the original boxes’ contents or disorder”.

A fotografia de paisagem e o mundo despedaçado: notas sobre os vínculos entre a fotografia e o extrativismo mineral

Landscape Photography and the Shattered World: Notes on the Links Between Photography and Mineral Extraction

La fotografía de paisaje y el mundo destrozado: notas sobre los vínculos entre la fotografía y la extracción mineral

André Leite Coelho

Universidade de São Paulo

E-mail: coelho.andre.leite@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8970-5458>

RESUMO

O artigo aborda a fotografia de paisagem por meio de uma obra do fotógrafo estadunidense Ansel Adams com o propósito de investigar as relações entre a cultura visual e processos extrativistas, nomeadamente, a mineração. A investigação se desdobra na análise da fotografia sob o campo discursivo das artes visuais, de um lado, e de áreas como o extrativismo mineral, de outro, evidenciando uma distribuição desigual de visibilidade própria à epistemologia ocidental, atrelada, por sua vez, à dissociação entre a técnica e suas demandas materiais. O estudo recorre a referenciais teóricos de Ariella Aïsha Azoulay, Siobhan Angus, entre outras autoras e autores cujos trabalhos analisam o meio fotográfico segundo um viés materialista.

Palavras-chave: *Fotografia de paisagem; mineração; cultura visual e meio-ambiente; Ansel Adams.*

ABSTRACT

The paper explores landscape photography through a work by the American photographer Ansel Adams with the purpose of investigating the relationships between visual culture and extractive processes, specifically, mining. The investigation unfolds in the analysis of photography within the discursive field of visual arts on the one hand, and areas such as mineral extraction on the other, highlighting an uneven distribution of visibility inherent to Western epistemology, linked, in turn, to the dissociation between technique and its material needs. The study draws on theoretical references from Ariella Aïsha Azoulay, Siobhan Angus, among other authors whose works analyze the photographic medium from a materialistic perspective.

Keywords: *Landscape photography; mining; visual culture and the environment; Ansel Adams.*

RESUMEN

El artículo explora la fotografía de paisajes a través de una obra del fotógrafo estadounidense Ansel Adams con el propósito de investigar las relaciones entre la cultura visual y los procesos extractivos, específicamente, la minería. La investigación se desarrolla en el análisis de la fotografía en el campo discursivo de las artes visuales, por un lado, y áreas como la extracción mineral, por otro, destacando una distribución desigual de visibilidad inherente a la epistemología occidental, vinculada, a su vez, a la disociación entre la técnica y sus necesidades materiales. El estudio se basa en referencias teóricas de Ariella Aïsha Azoulay, Siobhan Angus, entre otros autores cuyas obras analizan el medio fotográfico desde una perspectiva materialista.

Palabras clave: *Fotografía de paisaje; minería; cultura visual y medio ambiente; Ansel Adams.*

Data de submissão: 07/12/2023

Data de aprovação: 15/04/2024

– Ficamos no lugar que escolheres, e tu vais andando, fazendo um círculo; levas contigo uma enxada e vais marcar onde é preciso, cavando buracos nos cantos e pondo bocados de relva, e depois passaremos com o arado de um buraco até outro. Faz um círculo do tamanho que te apetecer, mas volta antes do pôr do sol ao sítio donde partiste. Tudo o que percorreres será teu (Liev Tolstói).

Introdução

Na história hegemônica da fotografia, a paisagem enquanto gênero artístico cumpriu papel de relevo. Segundo consta, Fox Talbot teria tido a ideia da nova técnica em sua lua de mel na Itália, quando tentava desenhar o lago de Como sem muito sucesso (Rosenblum, 1997, p. 27-28). Num outro ponto dessa disputa pelo pioneirismo, o gênero da paisagem volta a dar corpo à elaboração da fotografia: a vista da janela em Le Gras, produzida por Nièpce e celebrada como a imagem inaugural dessa narrativa histórica, mostra, em betume sobre metal, a linha do horizonte e outros elementos daquele ambiente interiorano.

Em sua famosa trilogia de livros, o fotógrafo Ansel Adams (2005a, 2005b, 2006) recorre às paisagens que produziu nos parques nacionais californianos para explicar os diversos procedimentos de sua arte. Mas, para além dos horizontes que essas imagens descrevem, o que encerram? Uma hipótese deriva da etimologia. Segundo o antropólogo Tim Ingold¹ (2011, p. 126), a palavra inglesa *landscape* prevê o termo *land*, “terra”, ao qual é adicionado o sufixo *scape*. Esse sufixo, por sua vez, foi interpretado durante muito tempo a partir do uso da palavra “paisagem” no contexto da pintura do século XVII em diante, de modo que *scape* foi erroneamente associado ao termo grego clássico *skopos*, utilizado para descrever o alvo para onde o arqueiro mira, sugerindo “[...] um ‘regime escópico’ de observação detalhada e desinteressada” (Ingold, 2011, p. 126). De acordo com Ingold (2011, p. 126), a palavra *scape* provém, na verdade, do inglês antigo *sceppan* ou *skyppan*, que significa “formar”, “dar forma”. Em sua origem etimológica, o termo se relaciona, portanto, não à pintura, mas à atividade agrícola, ao trabalho que altera a forma da terra em prol do cultivo de gêneros alimentícios. O termo “paisagem” prevê, assim, uma terra informada segundo finalidades de produção.

COELHO, André Leite. A fotografia de paisagem e o mundo despedaçado: notas sobre os vínculos entre a fotografia e o extrativismo mineral.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.49110> >

Para além da agricultura, outra atividade que implica a lavra da terra – mas que, à diferença da primeira, produz consequências irremediáveis para os territórios onde se realiza – consiste na mineração. Se retomamos a fotografia de paisagem, notamos o vínculo entre a materialidade dessas imagens e sua origem na destruição de outras paisagens: os territórios de onde os minérios, presentes no negativo, nos papéis fotográficos, nos sensores digitais ou demais componentes envolvidos nessas técnicas industriais, foram extraídos. Ao longo deste artigo, considero a maneira como as instâncias de produção material são ocultadas por meio de categorias próprias à cultura visual hegemônica, oriundas, sobretudo, do discurso estético. Investigo, ainda, a maneira como os termos “fotografia de paisagem” e “fotografia técnica” preveem uma separação entre lugares materialmente ligados entre si.

A fotografia e os vínculos materiais entre paisagens supostamente distantes

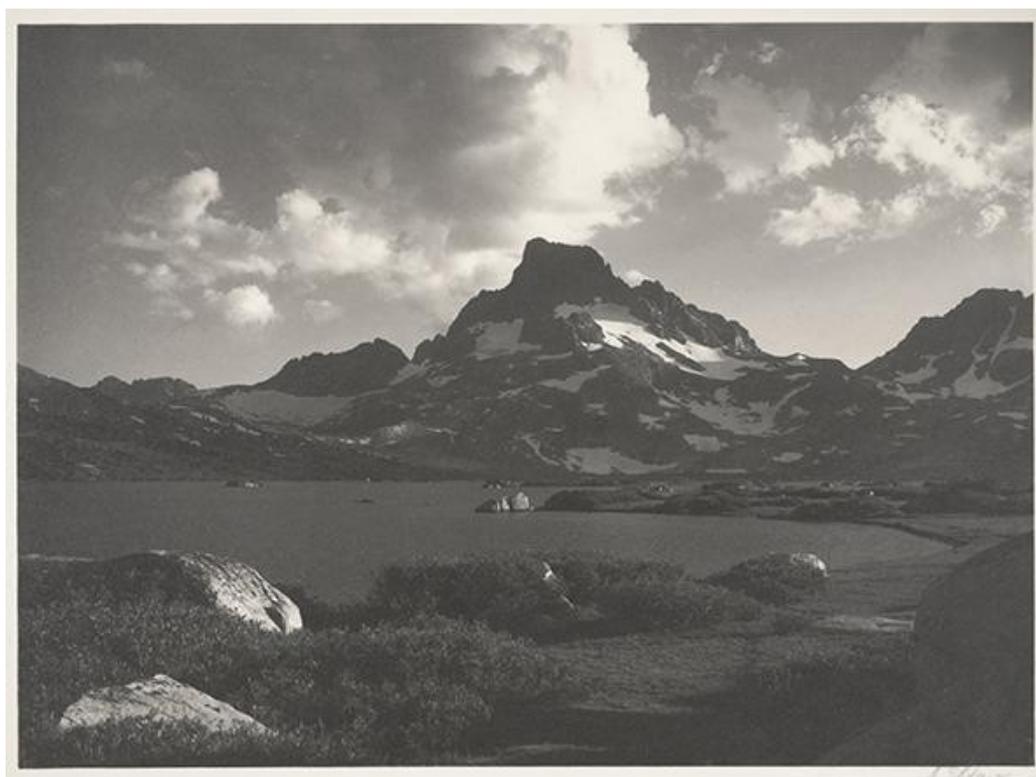


Figura 1. *Banner Peak, Thousand Island Lake, Sierra Nevada, California*. 1923. Impressão de negativo de vidro por contato sobre gelatina de prata, 15 x 20,3 cm. Collection Center for Creative Photography, University of Arizona. © The Ansel Adams Publishing Rights Trust.

Consideremos a fotografia de Adams *Banner Peak, Thousand Island Lake, Sierra Nevada, California* (Fig. 1), um negativo em grande formato de 1923, impresso por contato em gelatina de prata em 1927, que mostra uma paisagem californiana. Embora seja impossível determinar a origem exata da prata utilizada tanto no negativo quanto no papel fotográfico desta imagem, podemos dizer que há boa chance de o metal ser oriundo da cidade de Cobalto, Canadá: entre 1904 e 1926, o distrito canadense foi o maior produtor de prata mundialmente (United States of America, 1930, p. 32) e, somada à relativa proximidade entre Cobalto e Rochester, sede da fábrica da Kodak e principal produtora de insumos fotográficos globalmente à época, torna-se provável que o metal precioso canadense tenha sido utilizado para dar corpo à fotografia em questão.

Corroborar essa hipótese o artigo “Mining the History of Photography”, de Siobhan Angus, no qual a pesquisadora propõe uma investigação quanto à cultura visual a partir dos vínculos entre o trabalho de extração de minérios, o trabalho artístico e o mundo natural (Angus, 2021, p. 57). Segundo Angus, no início do século XX, a fábrica Kodak Park, da Eastman Kodak Company, em Rochester, necessitava semanalmente de pelo menos uma tonelada de barras de prata pura em sua produção (Angus, 2021, p. 57). Interessados nesse mercado, industriais estadunidenses estabeleceram mineradoras na cidade de Cobalto (Angus, 2021, p. 57) que, a seguir, recebeu um grande influxo populacional que ficou conhecido como “corrida da prata de Cobalto”. Esse episódio rendeu lucros consideráveis para quem investiu na exploração mineral: “em 1909, as despesas gerais e salários constituíam apenas dois por cento da receita do minério. Ao fim de 1913, a mina pagou 172% em dividendos, com \$3.865,00 em dividendos e bônus” (Angus, 2021, p. 57, tradução nossa). A atividade de extração de prata naquele território teve seu apogeu entre 1906 e 1926 (Baldwin; Duke, 2005, p. 71), período sincrônico à criação de *Banner Peak, Thousand Island Lake, Sierra Nevada, California*.

Um artigo de Douglas O. Baldwin e David F. Duke (2005) sobre a história ambiental de Cobalto nos anos da corrida da prata atesta que os lucros obtidos pelos empresários e acionistas com a extração desse metal não se traduziram em benefícios para a estrutura urbana e ambiental da cidade ou de seus habitantes. O crescimento não planejado do município resultou na “[...] ausência de um sistema de esgoto e água potável adequados, bem como na falta de equipamentos dedicados ao

corpo de bombeiros” (Baldwin; Duke, 2005, p. 81, tradução nossa). Uma reportagem de 1905 afirma que, à altura, o lago Cobalt, principal fonte de água da cidade, estava contaminado por lixo doméstico e rejeitos minerais da extração de prata (Baldwin; Duke, 2005, p. 81). Os poços artesianos do município foram afetados em decorrência de não haver um sistema de coleta de lixo adequado. Por conta da falta de infraestrutura, a população jogava seus dejetos nas valas que eram sistematicamente abertas em busca por veios de prata, contaminando o lençol freático. A ideia geral de que as reservas minerais daquele lugar se esgotariam num momento não muito distante agravava esse cenário, resultando num senso de permanência provisória, bem como na falta de engajamento por parte da comunidade para a criação de obras de infraestrutura. Esse estado de coisas teve desdobramentos sérios como uma epidemia de tifo em 1909 (Baldwin; Duke, 2005, p. 82).

Em 1914, a Cobalt Lake Mining Company, que tinha comprado o leito do lago Cobalt em 1906, esvaziou-o para prospectar o metal precioso. No período, os lagos Kerr e Peterson tiveram o mesmo destino. Ao longo dos anos mais intensos da extração de prata na cidade, os rejeitos minerais foram derramados na bacia hidrográfica da região, que foi contaminada com arsênico, mercúrio, cianeto, entre outras substâncias tóxicas envolvidas nesses processos extrativistas segundo relata o artigo de Baldwin e Duke (2005, p. 85). Tais elementos permanecem nesses rios e lagos até hoje e, ao analisarem o problema, especialistas concluíram recentemente que o melhor a ser feito é depositar mais camadas de sedimentos que farão com que os elementos tóxicos permaneçam soterrados, minimizando – mas não erradicando – seus efeitos deletérios (Baldwin; Duke, 2005, p. 85).

Esse episódio ilustra como a fotografia está intrinsecamente ligada aos modos de produção capitalistas e sua lógica de exploração e expropriação dos “[...] recursos naturais – como a prata – e outras formas de ‘natureza’ como forças produtivas” (Angus, 2021, p. 57, tradução nossa). Estudar a fotografia de paisagem segundo um viés materialista permite evidenciar a maneira em que dois territórios provavelmente ligados – a paisagem californiana retratada por Adams e a paisagem arrasada de Cobalto, de onde a prata utilizada na fotografia de Adams possivelmente foi extraída – são dissociados. Mais do que isso: a investigação dos vínculos entre cultura visual, meios de produção e preservação ambiental permitem compreender como os contextos de vida e trabalho de cada um desses espaços – o trabalho do fotógrafo e a representação da reserva natural estadunidense, de

um lado, e o trabalho de mineração, a fabricação industrial de insumos fotográficos e a destruição do bioma e expulsão dos povos originários canadenses de seu território, de outro – são separados em termos epistemológicos. Nomeadamente, as categorias “fotografia de paisagem” e “fotografia técnica”, vinculadas aos campos artístico e técnico-científico do conhecimento, respectivamente, implicam a alienação. Subtendem o ocultamento de processos exploratórios umbilicalmente ligados à produção da imagem que, nesse contexto, ao mostrar uma paisagem, esconde outra. Para desenvolver tais argumentos, é oportuno cotejar a fotografia de Ansel Adams com outra imagem.

Recorro a uma fotografia nove anos mais antiga que *Banner Peak, Thousand Island Lake, Sierra Nevada, California*. Trata-se de uma foto de 1914 feita na cidade de Cobalto, denominada *Pumping of Cobalt Lake, looking south* (Baldwin; Duke, 2005, p. 84) segundo a legenda de um relatório da Comissão da Temiskaming and Northern Ontario Railway – atual Ontario Northland Railway, ferrovia estatal de Ontário, Canadá –, publicado em 1916 (Cole, 1916, p. 42). Em decorrência da impossibilidade de localizar a fotografia de época, bem como da inacessibilidade dos direitos autorais da publicação que atualmente se encontra na Biblioteca da Assembleia Legislativa de Ontário, descrevo a fotografia.²

A foto é em preto e branco, em formato paisagem. A proporção do quadro é de 4 x 6,5 cm, um aspecto mais alongado horizontalmente se compararmos com a proporção de 2 x 3 cm própria ao negativo de 35 mm convencional. A imagem mostra uma paisagem ampla; no primeiro plano, vemos a terra batida, em declive, com uma vegetação esparsa. Essa depressão circunda todo o espaço do centro da foto, que não é nada menos que o leito do lago esvaziado. Algumas poças de lama podem ser vistas ao longo da vastidão de seu perímetro. À distância, à esquerda, temos algumas casas simples e provisórias feitas de madeira. Uma delas foi construída no leito do lago, enquanto as três outras construções, quase idênticas, localizam-se em sua margem original, alguns metros acima. Em uma área mais longínqua, uma colina desprovida de vegetação se eleva na porção esquerda da imagem. Nesse mesmo plano, no centro do enquadramento, vemos uma estrutura industrial e uma colina mais distante em que ainda restam algumas árvores. Ainda nesse plano, à direita da fotografia, vemos duas colunas de fumaça se elevando, uma branca e mais delgada, outra escura e dispersa. À direita do quadro, num plano distante, é possível observar construções mais elaboradas, aparentando se tratar de alguma parte urbanizada do município. O céu se

COELHO, André Leite. *A fotografia de paisagem e o mundo despedaçado: notas sobre os vínculos entre a fotografia e o extrativismo mineral*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.49110> >

apresenta como uma área totalmente branca, desprovida de detalhes como nuvens. A imagem é de baixa resolução, afetada por ruídos que, provavelmente, decorrem da compressão do arquivo digital.

Elementos pictóricos como as colinas desmatadas – indício da permissão do Estado canadense para devastação das florestas em benefício das mineradoras (Baldwin; Duke, 2005, p. 82) –, o lago reduzido a um lamaçal e as construções onde o trabalho precário de mineração era realizado configuram uma paisagem profundamente marcada pela violência da ação humana. Tais atividades chegaram ao ponto de subtrair o lago de suas águas e formas de vida em favor da extração mineral. Uma matéria jornalística da época relata que, além do lago Cobalt, o lago Kerr, situado a poucos quilômetros do primeiro, foi esvaziado nesse mesmo período. O número de peixes mortos era tamanho que os tubos usados para drenar a água se entupiram de carcaças de enguias, lúcius e percas, que entraram nas válvulas de sucção. Segundo a reportagem, a situação só foi resolvida quando um bando numeroso de gaivotas, ao notar os peixes mortos, devorou-os, permitindo que a drenagem do lago fosse concluída (Baldwin; Duke, 2005, p. 84). Essa paisagem, vinculada à extração de prata, configura um cenário diametralmente oposto àquele representado na fotografia de Adams, um ambiente caracterizado por certa noção de pureza intocada da natureza e suas transições de luminosidade, temperatura e umidade, cujas mudanças sutis o fotógrafo se dedicou a investigar ao longo de sua vida.

O contraste entre as duas imagens se reforça, ademais, em suas características técnicas. *Pumping of Cobalt Lake, looking south* é uma reprodução digital de baixa resolução de um negativo ortocromático. Esse último dado pode ser depreendido através da ausência de tons de cinza no céu, que só não está superexposto nos detalhes da fumaça que se eleva. Corroborando a hipótese do uso de um filme ortocromático o fato de que, embora as emulsões pancromáticas tenham sido introduzidas no mercado em 1906, elas só se disponibilizaram em bobinas a partir de 1933 (Rosenblum, 1997, p. 647-648), ou seja, posteriormente à criação da imagem. A relação de aspecto da foto, de 2 x 3,25 cm, por sua vez, sugere o uso de câmeras fotográficas populares à época, que produziam quadros de 4 x 6,5 cm a partir de rolos de 127 mm, como era o caso da Kodak Vest Pocket (Vest Pocket...

2023). A gradação tonal da imagem é restrita, apresenta uma escala de cinzas limitada, com pouca gradação em sua descrição visual do leito do lago, suas margens, as colinas e as construções, quase indeterminadas, à direita do enquadramento.

Na fotografia de Adams, por sua vez, o negativo pancromático associado a algum filtro – como o Kodak Wratten A vermelho, que o fotógrafo utilizava segundo um relato do curador John Szarkowsky (*apud Ansel Adams...*, 2002), proferido no filme documentário dedicado à vida e obra de Adams – permite a representação dos inúmeros tons de cinza do céu, um efeito que se amplifica com o uso do sistema de zonas, técnica aperfeiçoada por Adams e descrita no livro *The Negative* (2005b, p. 47-97). As nuvens encontram espelhamento nas formas da neve, propondo equivalências entre os estados sólido e gasoso da água que, em algum momento, segundo a temporalidade meteorológica evocada pelo fotógrafo, se precipitará liquidamente no lago, que ocupa a parte inferior da composição. A transição sutil dos valores tonais da imagem permite inclusive determinar o período do dia em que foi tomada: a luz do sol incide num ângulo baixo da direita para a esquerda, só atingindo algumas rochas e a face direita da montanha. Somada à informação de que o pico Banner situa-se ao sul do lago Thousand Island, concluímos que Adams apontou a câmera nessa direção, denotando que a fotografia foi feita num fim de tarde. Comparando visualmente as duas imagens, notamos que, se a fotografia de Adams apresenta riqueza de informações, como transições tonais delicadas e elementos como vegetação, nuvens e neve reproduzidos com precisão, o registro fotográfico da mineração em Cobalto, em sua precariedade, fornece poucas informações, como um plano geral e vago do que era aquele território e as operações ali empreendidas.

Outro ponto discordante entre as duas imagens consiste em sua disponibilidade documental. A paisagem arrasada canadense só pode ser encontrada no artigo de Baldwin e Duke (2005, p. 84) e no relatório da Temiskaming and Northern Ontario Railway (Cole, 1915, p. 42), a fonte documental primária. Desse modo, para além da precariedade visual da imagem – agravada, seja por uma digitalização pouco cuidadosa, tipicamente destinada a documentos administrativos, seja em função da compressão do arquivo digital em seu percurso como documento –, os dados atrelados a ela provêm exclusivamente da legenda do artigo acadêmico e do relatório, que fornecem tão somente a localidade e o evento que a foto documenta, bem como a finalidade para a qual a imagem foi criada e o ano de publicação do relatório. A data de quando a fotografia foi feita só pode ser dedu-

zida por meio do mesmo artigo de Baldwin e Duke (2005, p. 84), que aponta o ano de 1914 para o esvaziamento do lago Cobalt – acontecimento que a fotografia registra. Quaisquer informações quanto à pessoa que fez a fotografia, a data específica em que foi criada, os procedimentos técnicos utilizados, entre outras, são inacessíveis, assim como a obtenção de permissão para sua publicação.

A fotografia de Adams, em seu turno, consta em diversos locais, como nos livros *Ansel Adams: 400 Photographs* (Adams, 2007, p. 40) e *Sierra Nevada: The John Muir Trail* (Adams, 1938); no site do MoMA de São Francisco (Adams, 1980), no endereço eletrônico da Ansel Adams Gallery – que inclusive comercializa uma cópia de época desta fotografia por US\$ 16.900,00 (Banner Peak..., 1902) – e no site do Center for Creative Photography da Universidade do Arizona, detentores dos direitos autorais da obra (Copyright..., 1923), que cobrou US\$ 65,00 para a publicação da fotografia neste periódico. Por meio dessas fontes, é possível saber as dimensões da obra, as datas em que foi capturada e impressa, a técnica utilizada, entre outros dados relevantes. *Banner Peak, Thousand Island Lake, Sierra Nevada, California* é inclusive mencionada na autobiografia de Adams:

Havia uma fotografia excepcional do pico Banner e do lago Thousand Island com uma nuvem brilhante no entardecer. Eu consigo lembrar da empolgação da cena, embora à época eu não tivesse uma ideia precisa da imagem que eu iria fazer. Parecia que tudo se encaixava de uma maneira muito agradável: rochas, nuvens, montanha e exposição. Tenho certeza de que certas coisas estavam acontecendo em minha mente: associações, memórias, estruturação relativa de experiências e ideias e o florescer da intuição. Essa foto ainda tem uma certa unidade e magia que poucas sugeriam naqueles primeiros anos (Adams, 2000, p. 59, tradução nossa).

Esse conjunto de informações, ao qual se soma a possibilidade de observar uma reprodução em offset do original em um livro no Brasil, cem anos após sua criação, bem como o lugar que essa fotografia ocupa na carreira de Adams, situam esse documento num território epistemológico profundamente distinto em relação a *Pumping of Cobalt Lake, looking south*. Esse território consiste no discurso estético, que, segundo Rosalind Krauss, prevê:

[...] o conceito de *artista*, com a ideia subsequente de uma progressão regular e intencional que chamamos *carreira* [...] a possibilidade de uma coerência e de um sentido que surgiram deste *corpus* coletivo e que constitui assim a unidade de uma *obra* [...] a palavra *artista* está de alguma forma semanticamente ligada à noção de vocação. Em geral, a palavra *vocação* implica em iniciação, obras de juventude, uma

aprendizagem das tradições de sua arte e a conquista de uma visão individual através de um processo que implica ao mesmo tempo em fracassos e sucessos (Krauss, 2002, p. 49, grifos do original).

Ao pavimentar sua carreira em estrita observação dos ditames elencados por Krauss, Adams eventualmente obteve reconhecimento como um artista, desempenhando papel relevante para que o meio fotográfico fosse legitimado no contexto hegemônico das artes visuais dos EUA. Seu percurso compreende trabalhos de juventude – onde *Banner Peak*, *Thousand Island Lake*, *Sierra Nevada*, *California* se encaixa, conforme está implícito na menção que ele faz a essa imagem em sua autobiografia, citada anteriormente –, obras de maturidade, *leitmotiv* – que John Szarkowski define como “[...] uma valorização da paisagem como algo que não é permanente, mas evanescente, sempre em processo de tornar-se outra coisa. Define-se sempre pela qualidade transitória da luz, do clima [...]” (Ansel Adams..., 2002, tradução nossa) –, entre outras balizas do discurso estético.

Retomando a comparação entre as duas fotografias, a admissão da obra de Adams no campo discursivo das artes visuais confere maior visibilidade a *Banner Peak*, *Thousand Island Lake*, *Sierra Nevada*, *California* em comparação a *Pumping of Cobalt Lake, looking south*. Essa desigualdade de visibilidade, por sua vez, exprime a separação entre os campos disciplinares da fotografia como arte, de um lado, e da fotografia técnica, à serviço da engenharia e da mineração, de outro. A visibilidade própria a cada um desses campos discursivos manifesta, em contrapartida, a lógica dissociativa que os modos de produção capitalista preveem. Essa diferença de visibilidade, relativa à inserção de cada uma dessas fotografias em campos disciplinares distintos, se desdobra, ademais, na dedicação laboral prestada a cada uma delas ao longo do tempo. No caso de *Pumping of Cobalt Lake, looking south*, de um ponto de vista arquivístico, a ampliação de época talvez subsista em algum arquivo canadense. Em relação ao acesso digital à imagem, ele depende do artigo de Baldwin e Duke (2005, p. 84), publicado na revista acadêmica *Urban History Review*, e do arquivo digitalizado do relatório técnico, que se encontra na biblioteca digital Internet Archive (Cole, 1916, p. 42). Tais fatores resultam na disponibilidade restrita e vacilante da imagem digital – se eventualmente o artigo e o relatório forem excluídos das plataformas digitais em que estão hospedados, o acesso à imagem por meio da internet se perde, limitando-se a quem possa pesquisar o acervo da Biblioteca da Assembleia Legislativa de Ontário.

No caso de *Banner Peak, Thousand Island Lake, Sierra Nevada, California*, em contrapartida, em função de seu status de obra de arte, as inúmeras instâncias de trabalho envolvidas em sua criação – desde a esfera reconhecida e laureada, ou seja, o trabalho de Adams, até as dimensões escamoteadas ou raramente consideradas, como o trabalho de mineração de prata, a fabricação de negativo e papel fotográfico, entre outras que estão umbilicalmente ligadas à criação da imagem – reverberam através do tempo. Se, hoje, a fotografia está preservada sob a forma de impressões de época, do negativo de vidro, de cópias contemporâneas digitais, de impressões em offset nos livros que publicam esta fotografia e na plena disponibilidade da imagem digital em inúmeros sites, isso se deve às atividades atreladas à sua preservação, tanto material quanto simbólica. Tais atividades compreendem, para além dos esforços das equipes engajadas na preservação do documento ao longo dos últimos 100 anos, o trabalho das pessoas envolvidas na impressão de novas edições dos livros em que a imagem consta, o trabalho de profissionais do ensino, que garantem a presença da obra de Adams em seus currículos, entre outros contextos – inclusive as discussões teóricas, caso particular deste ensaio – que recorrem e consolidam esse documento da cultura.

Em suas “Teses sobre o conceito de história”, Walter Benjamin afirma que “todo documento da cultura é um documento da barbárie” (Benjamin, 1994, p. 225). No contexto da fotografia de Adams, podemos atualizar o postulado benjaminiano ao considerar os inúmeros contextos da paisagem de Cobaralto que foram afetados para possibilitar a produção material da fotografia: trata-se de existências que jazem por terra enquanto o bem cultural – a fotografia artística – é transmitida de um vencedor a outro. Essas existências e contextos incluem o trabalho efetuado pela mão de obra das mineradoras, responsável por extrair a prata que dá corpo à imagem; o trabalho de operárias e operários industriais em Rochester; a fauna e flora do território onde as jazidas se situavam, devastados em prol da extração do mineral; os povos indígenas Algonquin e Ojibwa, que habitavam a região e que foram expulsos do território durante o processo de colonização do Canadá (Angus, 2021, p. 66), entre outras instâncias.

Para além da barbárie inerente à transmissão dos bens culturais – tópico central da tese benjaminiana que mencionei anteriormente –, *Banner Peak, Thousand Island Lake, Sierra Nevada, California* presta testemunho do processo violento implícito à produção desses bens: as múltiplas escalas de

alienação – de trabalho, de biomas, das terras dos povos indígenas, entre outras – dos quais a cultura visual depende em um sentido material. Michael Löwy comenta, em sua análise das “Teses sobre o conceito de história”, que:

A dialética entre a cultura e a barbárie vale também para muitas outras obras de prestígio produzidas pela “corveia sem nome” dos oprimidos [...] a alta cultura não poderia existir sob a forma histórica sem o trabalho anônimo dos produtores diretos – escravos, camponeses ou operários – eles próprios excluídos do prazer dos bens culturais. Esses últimos são, portanto, “documentos da barbárie” uma vez que nasceram da injustiça de classe, da opressão social e política, da desigualdade, e porque sua transmissão é feita por massacres e guerras (Löwy, 2005, p. 77-79).

Se considerada a contrapelo, a paisagem de Adams presta testemunho dos estilhaços de geografias e tempos a compor, de alienação em alienação, de grão em grão de prata, a imagem, esse objeto constituído por inúmeras formas de exploração. É oportuno salientar a proximidade entre a lógica dispersiva que organiza as expropriações das quais a imagem fotográfica depende e a dinâmica inerente à fotografia como técnica capaz de desterritorializar as aparências no tempo e no espaço (Azoulay, 2008, p. 144). Como tecnologia, o meio fotográfico exprime o *etos* da modernidade, corroborando, segundo Ariella Aïsha Azoulay, os agenciamentos próprios às relações imperialistas fundados na ocultação da violência:

É num mundo em que certas formações políticas globalizadas tornaram possível proclamar – e institucionalizar – a separação de conjuntos distintos de práticas em relação a campanhas de violência imperial em larga escala, transformando-os em objetos de histórias separadas – da arte, da fotografia, da arquitetura e assim por diante – que a violência dessas campanhas é marginalizada. Essas histórias separadas são produzidas e reproduzidas da mesma maneira – embora em uma escala diferente – que fotografias cortam pedaços de um mundo maior e se tornam o objeto de um conjunto separado de procedimentos, histórias, teorias, valores, mercados e crenças. Em um mundo governado por esse ato de separação, a criação de práticas e momentos singulares provenientes de uma história de violência imperial pode ser definida como “fotografia”; em um mundo que prioriza a luxúria por inventar um dispositivo para produção de imagens e omite as terras roubadas para produzir tal luxúria, o objeto visual, produzido a partir de encontros com outros, transformado em propriedade e riqueza de poucos, pode ser definido como “fotografia”. A fotografia deve ser entendida como parte integrante do mundo imperial, ou seja, a transformação de outros e seus modos de ser em recursos primários lucrativos, cujos produtos podem ser possuídos como propriedade privada (Azoulay, 2021a, p. 28, tradução nossa).

Corroborando o argumento de Azoulay, o pesquisador Horacio Machado Aráoz comenta que a dinâmica de ocultamento da violência imperialista é um marco fundacional da modernidade (Aráoz, 2020, p. 91). Tal afirmação se justifica na medida em que a mineração de ouro e prata no período colonial permitiu que esses metais preciosos ultrapassassem seu valor de uso – como na produção de adornos e objetos religiosos, por exemplo –, adquirindo valor em si “[...] como portadores e expressão dessa forma originalmente moderna e revolucionária de conceber ‘a riqueza’ que é o *valor de troca*” (Aráoz, 2020, p. 97, grifos do original). Para o autor, o ano de 1492 marca, mais do que o “descobrimento da América” – noção profundamente colonialista e, portanto, racista, diga-se de passagem –, o encobrimento dos elementos constitutivos do mundo moderno: a negação da humanidade aos povos originários das Américas, de África e de outros territórios dominados, e a correspondente redução de diversidade biológica e cultural empreendida pelos colonizadores europeus nesses continentes em prol da mineração (Aráoz, 2020, p. 93-94). De forma concordante a essas reflexões, Azoulay propõe em seus trabalhos mais recentes (Azoulay, 2019a, 2019b, 2021a) uma problematização das origens da fotografia, sugerindo que seu momento inaugural não se localiza em 1839, mas em 1492. Tal proposição visa sublinhar o vínculo do meio fotográfico aos procedimentos extrativistas de exploração que, segundo Aráoz (2020, p. 95), tem, nos metais preciosos, seu principal objeto e objetivo.

Cabe-nos, então, “desaprender a dissociar” como propõe Azoulay (2021a, p. 33-36). Retomando as fotografias *Pumping of Cobalt Lake, looking south* e *Banner Peak, Thousand Island Lake, Sierra Nevada, California*, podemos considerar a diferença de disponibilidade entre elas como manifestação do poder imperialista, que age escondendo práticas como a destruição de biomas e povos a partir da nomeação desses territórios segundo as categorias “parque nacional” e “mina de prata”, bem como denominar as fotografias que os representam como “fotografia artística” e “fotografia técnica”. Esses termos constituem aquilo que Azoulay denomina campo fenomênico imperial:

[...] o direito de dissociar certas ações de outras, mais violentas [...] é intrínseco ao imperialismo e base da alegada separação entre tecnologias como o capitalismo, o arquivo ou a fotografia. A destacabilidade de certas ações, objetos, imagens, pessoas e outros elementos da condição imperial violenta de sua criação é a expressão das tautologias fabricadas pelo poder imperial, nas quais os objetos constituídos são espelhados em seus nomes. Essa tautologia cria o que proponho chamar de “campo fenomênico imperial”, através do qual as visões imperiais são

transformadas em realidade e as pessoas são reconhecidas como refugiadas, os objetos saqueados como obras de arte e as terras são roubadas como Estados soberanos (Azoulay, 2021a, p. 33-34, tradução nossa).

Na esteira de Azoulay, podemos dizer, portanto, que a dissociação entre as duas fotografias que analisamos e os territórios que cada uma delas representa manifesta o campo fenomênico imperial que, por sua vez, permite que um território seja destruído enquanto outro, preservado.

A dissociação e sua obsolescência no Capitaloceno

Ainda que por 100 anos tenha sido possível dissociar a bela paisagem californiana do território arrasado canadense, hoje, os efeitos acumulados desse tipo de ação predatória transbordam e incidem sobre a Serra Nevada, desafiando seu status de “parque natural”, definido pela enciclopédia Britannica como “[...] uma área reservada pelo governo nacional para a preservação do meio-ambiente natural [...] [na qual] a maioria das paisagens, sua flora e fauna, são mantidos em seu estado natural” (National..., 2023, tradução nossa). Contrariamente a tal definição, já não é mais possível manter a paisagem em seu estado natural, como podemos concluir a partir de um evento ocorrido dentro do parque Nacional de Yosemite, a menos de 10 quilômetros em relação à montanha que Adams fotografou:

Localizada nos limites do Parque Nacional Yosemite, nas montanhas da Serra Nevada, na Califórnia, está a geleira Lyell – ou o pouco que resta dela. Por muitos anos, essa foi uma das mais visitadas das várias centenas de geleiras que já existiram nos 48 estados contíguos dos Estados Unidos, mas, em 2010, a geleira Lyell foi declarada efetivamente morta. Hoje, ela consiste em retalhos espalhados e cada vez menores de gelo escurecido pela fuligem atmosférica. Nela encontramos não apenas os escombros de uma geleira, mas as ruínas de suposições outrora influentes, e até mesmo indiscutíveis, sobre o tempo, sobre a permanência ou sobre aquilo que “está aqui para ficar” (Crary, 2023, p. 79).

A geleira foi nomeada em meados do século XIX, na época da corrida do ouro na Califórnia. A criação do Parque Nacional Yosemite, em 1890, deu-se justamente como um esforço para preservar o local das atividades destruidoras da mineração. E como já ocorreu inúmeras vezes – e como ocorreria muitas outras, posteriormente e até hoje, como infelizmente vimos durante o agravamento do garimpo ilegal em áreas protegidas durante o governo Bolsonaro (Madeiro, 2023) –, o povo originário Ahwahnechee, que vivia na região, foi expulso gradualmente do território (Patterson, 2019). Como Crary (2023, p. 79) comenta, é significativo que essa geleira tenha sido nomeada como

homenagem a Charles Lyell, um geólogo cuja obra exerceu grande influência para a consolidação da teoria do gradualismo, hoje superada, que propunha um entendimento das mudanças geológicas como eventos que obedeceriam a ritmos de longuíssima duração, os quais extrapolariam a escala temporal humana (Crary, 2023, p. 80). Segundo essa concepção, “a força agregada exercida pelo homem é verdadeiramente insignificante. [...] [a natureza] não é mais um agente significativo do ponto de vista da história humana e da ciência social” (*apud* Crary, 2023, p. 80-81). Ou seja, segundo o gradualismo, as ações humanas exerceriam impacto insignificante na natureza tendo em vista sua duração e magnitude ínfimas em relação à temporalidade e escala geológicas. Tal viés tem como fundamento a ideia equivocada de que o planeta contaria com recursos infindáveis, estando disponível para ser explorado indefinidamente, permitindo sua conversão permanente em riqueza sem qualquer consequência para o clima e outras dimensões ambientais. Essa lógica, desdobramento da separação moderna entre humanos e não humanos descrita por autores como Antônio Bispo dos Santos (2023, p. 18-19) e Bruno Latour (2019, p. 41-44), resulta em uma perspectiva objetificada da natureza. Entre tantos casos de desastres ambientais que infelizmente testemunhamos nos últimos tempos, a morte da geleira Lyell prova que essa compreensão – sustentada ainda hoje pelas elites obscurantistas, como denomina Latour (2020a, p. 29) ou seus vassalos negacionistas – não poderia estar mais equivocada.

Retomando o conceito de campo fenomênico imperial formulado por Azoulay, podemos dizer que as fronteiras geopolíticas também o manifestam. Mas, em decorrência do que Bruno Latour denomina como novo regime climático, no qual inúmeras forças naturais passam a atuar e colocar em xeque o modelo de desenvolvimento e produção que a modernidade instaurou nos últimos séculos (Latour, 2020b, p. 125), essas delimitações territoriais têm seu sentido fragilizado. A concepção de uma geografia física, e outra, humana, ou política, em sobreposição à primeira (Latour, 2020a, p. 53), se invalida uma vez que as mudanças climáticas e seus efeitos catastróficos extrapolam essas divisas, como fica patente no caso do derretimento das geleiras Lyell, que, muito embora estivessem dentro de um parque natural, sucumbiu aos efeitos do aquecimento global.

O próprio campo fenomênico imperial, assim, demonstra sua nulidade: o rescaldo proveniente das operações que embasam o sistema imperialista – entre as quais a mineração representa atividade fundamental desde o início do projeto colonial europeu até seus desdobramentos contemporâ-

neos –, já não pode ser contido no Sul Global³ (Crary, 2023, p. 53, 59), região destinada a tais práticas por esse sistema. Ainda que negacionistas de plantão prefiram dizer o contrário, já é impossível manter regiões como a América Latina como “espaço abissal por excelência [...] como território mineiro da geografia colonial” (Aráoz, 2020, p. 111) sem consequências ambientais para os países do hemisfério norte que formularam e impuseram essas relações geopolíticas.⁴

Nesse contexto, a obsolescência das categorias que definem o projeto moderno se impõe tanto nas relações de produção por ele previstas quanto em suas formulações estéticas, entre elas, a fotografia modernista estadunidense. Mas se por um lado o modernismo enquanto paradigma artístico já parece longínquo, por outro, as relações econômicas que organizam o mercado de arte pouco mudaram em termos estruturais desde aqueles tempos. De forma concordante, as cadeias produtivas atreladas não apenas às artes, mas à cultura visual e à produção material como um todo permanecem fundadas na lógica extrativista colonial inaugurada no século XVI, que propõe a extração de recursos e a consequente destruição de biomas, culturas e lares.

Quando consideramos a integração da fotografia no complexo de tecnologias digitais, ocorrida na transição dos séculos XX e XXI, nos deparamos com um cenário ainda mais preocupante. Pois se a foto analógica em gelatina de prata requer uma variedade relativamente pequena de matérias primas, a fotografia digital, em sua disseminação global e escala sem precedentes, depende de uma variedade e quantidade muito maiores de insumos, sobretudo minerais. Um smartphone, aparelho mais utilizado atualmente tanto para produzir fotografias quanto para observá-las, contém ao menos 41 elementos químicos puros (aqui estão excluídos compostos formados por mais de um elemento, o que tornaria esse número gigantesco), entre os quais destacam-se metais de terras raras (Pitron, 2020). O jornalista Guillaume Pitron comenta que, anualmente, a indústria de produtos eletrônicos consome 320 toneladas de ouro, 7.500 toneladas de prata, 514 toneladas de mercúrio, bem como “19% da produção global de metais raros, como o paládio, e 23% do cobalto extraído mundialmente” (Pitron, 2020, tradução nossa). Soma-se a esse quadro a desproporção da relação entre o volume material do produto acabado – que, vale lembrar, é projetado para ter uma vida útil reduzida, agravando o impacto ambiental de sua produção (Slade, 2007, p. 261) – e o volume de detritos gerado: para ser fabricado, um chip que pesa 2 gramas produz 2 quilos de lixo, obedecendo à proporção na ordem de 1 para 1.000 (Pitron, 2020) entre produto final e resíduos

COELHO, André Leite. *A fotografia de paisagem e o mundo despedaçado: notas sobre os vínculos entre a fotografia e o extrativismo mineral.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.49110> >

gerados em sua fabricação. A total inviabilidade dessa forma de produção e consumo torna-se patente quando consideramos que “o produto nas mãos do consumidor representa apenas 2% do total de resíduos gerados ao longo de seu ciclo de vida” (Flipo; Dobré; Michot *apud* Pitron, 2020, tradução nossa). Os outros 98% dos resíduos provêm das etapas da vida do produto em que é descartado, assim como das consequências da geração de energia elétrica necessária para seu abastecimento. No caso do descarte, quando queimada ou enterrada, a sucata eletrônica resulta na poluição do ar, do solo ou da água por substâncias químicas persistentes bioacumulativas e tóxicas, conhecidas como PBT (Slade, 2007, p. 261). No que diz respeito à geração de energia elétrica, globalmente, na atualidade, mais de 80% dessa produção depende de recursos fósseis não renováveis (Jr, 2022). No caso das fontes energéticas renováveis, a mineração permanece como atividade essencial, uma vez que a produção de baterias requer minérios como o lítio e o cobalto, a fabricação de painéis solares demanda silício e cobre, entre outras matérias primas minerais. Esses fatos reforçam a subordinação da produção energética em relação a práticas extrativistas (Aráoz, 2020, p. 77), o que demonstra a permanência daquilo que o historiador Lewis Mumford (*apud* Crary, 2023, p. 50) descreveu como o paradigma paleotécnico de extração de recursos. Em outras palavras, trata-se da dependência que os modos de produção industrial e informático têm em relação a atividades mineradoras e prospectivas do subsolo e a consequente emissão de poluentes no ar, na terra e na água (Crary, 2023, p. 50). Temos, assim, um cenário que demonstra a completa inviabilidade – bem como a irracionalidade – do projeto moderno, temática abordada por autores como Krenak (2020, p. 52-53), Bispo dos Santos (2023), Latour (2020a, p. 79, 81-82), Crary (2023), entre outras e outros. Nas palavras de Crary:

Atualmente, testemunhamos o ato final do projeto insensato e incendiário de um mundo completamente conectado, da crença irresponsável de que a disponibilidade de energia elétrica 24/7 para um planeta com 8 bilhões de pessoas poderia ser alcançada sem as consequências desastrosas que agora ocorrem por toda parte. A quase instantaneidade da conectividade da internet faz dela o cumprimento da previsão de um mercado global (*Weltmarkt*) feita por Marx nos anos 1850. Marx viu a inevitabilidade da unificação capitalista de um mundo no qual limitações à velocidade de circulação e de troca viriam a ser progressivamente reduzidas graças à “anulação do espaço pelo tempo” (Crary, 2023, p. 13).

Enquanto tecnologia, a fotografia é mais uma etapa dessa anulação espaço-temporal. Se a locomotiva, o telégrafo, dentre outros recursos técnicos permitiram uma aceleração dos fluxos comerciais, a foto, com seu poder de desterritorializar as aparências no espaço e no tempo, provém dessas

mesmas exigências do capitalismo tecnológico, intensificando processos como o comércio, a indústria, entre outros elementos que configuram a modernidade. As implicações políticas da lógica dissociativa que a câmera opera têm sido consideradas por teóricas como Ariella Aïsha Azoulay (2019a, 2019b, 2021a, 2021b), que se dedica a analisar a fundamentação imperialista desses procedimentos, e artistas como Denilson Baniwa, que reflete sobre essa mesma dinâmica:

“Ele está nos fotografando, está roubando nossa alma.” Essa frase, que conheci na cidade grande em forma de anedota, [...] é um erro de paralaxe [...] colonial. [...] *Anga* ou *sangawa* significa tanto medida de tempo, vestígio, índice, retrato, fotografia, como espírito ou alma. Imaginei que o roubo da alma, então, não se referia talvez ao espírito metafísico, mas à captura dos direitos à própria imagem e narrativa (Baniwa, 2021, p. 69).

E em seguida:

[...] mesmo que a fotografia seja uma cópia da realidade, ainda assim é uma mentira. E é mentindo ou ocultando verdades que criamos tradições. É com erros de paralaxe e colagens de imagens que construímos a História, às vezes com boa vontade para ajudar e acidentalmente cortando vozes, e noutras propositalmente apontando a objetiva e enquadrando apenas o que nos atrai (Baniwa, 2021, p. 71).

A partir do que observamos até aqui, podemos acrescentar que um componente relevante das operações de ocultamento da verdade empreendidas por meio da fotografia que Baniwa sublinha consiste na desterritorialização da própria matéria do mundo, de suas entranhas minerais convertidas em imagem. Com a fotografia, aquilo que foi uma montanha, um lago ou uma planície se converte em representações, inclusive de montanhas, lagos e planícies, desterritorializando não apenas as aparências, mas a própria carne do mundo. No poema “Jacutinga”,⁵ Drummond (*apud* Wisnik, 2018, p. 78, 268) elabora uma imagem precisa desse processo inerente à mineração quando diz que “Até os metais criam asa”.

Com a ampliação da variedade e quantidade de metais necessários para a manutenção da indústria fotográfica digital, hoje, o desterramento da mineração afeta áreas cada vez mais amplas e dispersas. A indústria da mineração, que Drummond (*apud* Wisnik, 2018, p. 156) dizia ser designada como “[...] ‘indústria ladra’, porque ela tira e não põe, abre cavernas e não deixa raízes, devasta e emigra para outro ponto” expande seu alcance. Nessa passagem, o emprego que o poeta itabirano faz do termo emigrar adquire um sentido ainda mais profundo quando consideramos a imagem fotográfica segundo a perspectiva de Didi-Huberman, que a compara a migrantes: “Não existe

COELHO, André Leite. A fotografia de paisagem e o mundo despedaçado: notas sobre os vínculos entre a fotografia e o extrativismo mineral.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.49110> >

imagem que não seja uma migrante. Toda imagem é uma migração. Imagens nunca são autóctones” (*apud* De Cauet, 2021, p. 8, tradução nossa). Na união desses dois enunciados, podemos dizer que a fotografia promove a emigração das imagens do mundo por meio da desterritorialização da matéria terrestre.

Para compreender a fotografia em sua dimensão material podemos analisar os territórios dos quais as fotografias, enquanto pedaços da terra em migração, foram extirpadas. Isso nos implica naquilo que ocorre na República Democrática do Congo, de onde provém a maior parte do cobalto extraído mundialmente (Pitron, 2020). Demanda vislumbrarmos a barragem de rejeitos de Baogang, na Mongólia Interior, China, de onde são extraídas as maiores quantidades de metais de terras raras, como o índio e o neodímio (Maughan, 2015), insumos essenciais para a fabricação de dispositivos *touchscreen*. Solicita uma mobilização contra a exploração do lítio – matéria prima fundamental para a produção de baterias de câmeras, celulares e computadores – no Vale do Jequitinhonha, que o governador Romeu Zema anunciou na bolsa de valores de Nova Iorque em 2023 sob o nome Lithium Valley Brazil (Governo..., 2023). A proposta se vincula a um decreto que o então presidente Jair Bolsonaro publicou em 2022 “liberalizando a exploração de lítio no Brasil”, determinando “que a exportação e importação do mineral ‘não são sujeitas a critérios, restrições, limites ou condicionantes de qualquer natureza, exceto aqueles previstos em lei ou em atos editados pela Câmara de Comércio Exterior” (León, 2024). Em 2023, as primeiras remessas de lítio, que somaram cerca de 15 mil toneladas, deixaram Minas Gerais (Minas..., 2023) rumo ao estrangeiro. O Vale do Jequitinhonha é uma das regiões brasileiras com o maior número de comunidades quilombolas (Campos, 2023), o que reafirma a dinâmica imperialista e racista que subjaz ao funcionamento normal do sistema capitalista moderno uma vez que, via de regra, são essas as populações vitimadas pela ideologia do progresso.

Outro território ameaçado em prol da exploração do lítio são as lagunas altiplânicas andinas, situadas entre a Bolívia e o Chile, onde se encontram as maiores reservas desse minério em termos globais (Graham, 2023). Recentemente, a Bolívia tem demonstrado interesse por explorar suas reservas. O governo do presidente Luis Arce tem dialogado com um consórcio de mineradoras chinesas para chegar a um acordo quanto aos termos de uma parceria. O território a ser explorado trata-se do Salar de Uyuni, um dos principais destinos turísticos do país.

Durante o verão, no período de chuvas, o Salar se torna um espelho. Podemos ver o céu refletido em toda extensão do solo, especialmente nos espaços mais longínquos, em direção ao horizonte, onde a terra parece se dissolver no céu. Na sanha por “[...] fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas [...] tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução” (Benjamin, 1994, p. 101), optamos por um outro espelhamento: a disposição e decorrente miniaturização da paisagem andina dentro das molduras de uma tela. É desconcertante imaginar que o Salar de Uyuni, clicado milhões de vezes anualmente por turistas do mundo inteiro, possa ser destruído justamente para possibilitar a fabricação de câmeras, *smartphones* e outros aparelhos eletrônicos relacionados à fotografia. Como já mencionara Benjamin (1994, p. 105-106) há quase um século, no exercício desse tipo de criatividade, na constatação fetichista que diz “o mundo é belo!”, simultaneamente, não se compreende o contexto maior que está em jogo: o desaparecimento justamente daquilo que, obsessivamente, se fotografa milhões de vezes, apenas para ser instantaneamente esquecido ou, neste caso, destruído.

Por outro lado, como pudemos notar em *Pumping of Cobalt Lake, looking south*, a fotografia permite o testemunho de processos de destruição. Apesar de todo o esforço por esconder a dimensão catastrófica do capitalismo moderno e seus sistemas de produção material – esforço esse que, como vimos, na fotografia de paisagem decorre da distinção epistemológica entre a arte e a técnica –, por vezes, resta uma fotografia que pode incendiar conhecimentos e reflexões. Escrevendo sobre a obra de Georges Didi-Huberman, Stijn De Cauwer comenta que, para o filósofo, apesar de as imagens nunca contarem a verdade integralmente, sendo sempre fragmentárias, elas viabilizam o conhecimento ao serem articuladas com outras imagens, textos e contextos:

Didi-Huberman [...] defende a importância crítica das imagens. Contrariamente a quem as rejeita por serem apenas simulacros ou porque nunca revelam toda a verdade, ele argumenta que uma crítica das imagens só pode ser feita por meio das próprias imagens [...]. As imagens são cruciais para qualquer prática crítica e seria um erro descartá-las [...]. Sua obra inteira é dedicada a aprender a ver tais vestígios nas imagens apesar de tudo [...]. Ao “colocar as imagens em movimento”, ao colocá-las ao lado de outros documentos, textos e fontes, podemos aprender a ver esses vestígios, que, na linguagem poética de Didi-Huberman, “ardem de desejo” como brasas que se avivam quando alguém sopra sobre as cinzas; eles ardem com um desejo, atestando horrores e sofrimentos, mas também revelando o desejo de resistir (De Cauwer, 2021, p. 6, tradução nossa).

Sob esse ponto de vista, o testemunho que as entranhas da Terra prestam sob a forma de imagens – tanto de sua própria destruição quanto daquilo que o campo fenomênico imperial propõe como paisagem – tem o potencial de movimentar e gerar saberes por meio de montagens.

Como propõe Azoulay (2019a), a fotografia é indissociável à dinâmica de aceleração das trocas, desterritorialização de vidas e destruição de territórios prevista pelo capitalismo. Mas, quando articulados no sentido contrário à separação e ocultamento que condicionam seu emprego hegemônico, por meio do convívio entre certas imagens que não parecem ter relação umas com as outras, os meios fotográficos permitem juntar o mundo despedaçado em grãos de prata e *bits* numéricos. Transformadas em imagens, nesses casos, as entranhas da Terra podem dar à luz um vislumbre do funcionamento dessa máquina de destruição que vem se configurando desde 1492 até nossos dias.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Ansel. **Sierra Nevada**: The John Muir Trail. Berkeley: Archetype Press, 1938.

ADAMS, Ansel. Banner Peak – Thousand Island Lake, from the portfolio Parmelian Prints of the High Sierras, 1923. **SFMOMA**, [1980?]. Disponível em: <https://www.sfmoma.org/artwork/80.461.12/>. Acesso em: 26 fev. 2023.

ADAMS, Ansel Easton. **Ansel Adams**: An Autobiography. Edited by Mary Street Alinder. Boston/New York/London: Little, Brown and Company, 2000.

ADAMS, Ansel Easton. **The Camera**. New York/London: Little, Brown and Company, 2005a.

ADAMS, Ansel Easton. **The Negative**. New York/London: Little, Brown and Company, 2005b.

ADAMS, Ansel Easton. **The Print**. New York/London: Little, Brown and Company, 2006.

ADAMS, Ansel. **Ansel Adams**: 400 Photographs. Boston: Little, Brown and Company, 2007.

ANGUS, Siobhan. Mining the History of Photography. In: COLEMAN, Kevin; JAMES, Daniel (org.) **Capitalism and the Camera**: Essays on Photography and Extraction. London/New York: Verso, 2021. p. 55-73.

ANSEL ADAMS: A Documentary Film. Direção: Ric Burns. Produção: Ric Burns e Marilyn Ness. Estados Unidos: PBS, 2002. (100 min), VHS.

ARÁOZ, Horacio Machado. **Mineração, genealogia do desastre**: o extrativismo na América como origem da modernidade. Tradução João Peres. São Paulo: Elefante, 2020.

COELHO, André Leite. A fotografia de paisagem e o mundo despedaçado: notas sobre os vínculos entre a fotografia e o extrativismo mineral.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.49110> >

AZOULAY, Ariella Aïsha. Toward the Abolition of Photography's Imperial Rights. In: COLEMAN, Kevin; JAMES, Daniel (org.) **Capitalism and the Camera: Essays on Photography and Extraction**. London/New York: Verso, 2021a. p. 27-54.

AZOULAY, Ariella Aïsha. Arte que destrói o mundo comum. **Piseagrama**, Belo Horizonte, v. 15, p. 47-54, dez. 2021b.

AZOULAY, Ariella Aïsha. **Potential History: Unlearning Imperialism**. New York/London: Verso, 2019a.

AZOULAY, Ariella Aïsha. Desaprendendo momentos decisivos. **ZUM**, São Paulo, v. 17, p. 116-137, out. 2019b.

AZOULAY, Ariella Aïsha. **The Civil Contract of Photography**. Translated by Rela Mazali, Ruvik Danieli. New York: Zone Books, 2008.

BALDWIN, Douglas O.; DUKE, David F. "A Grey Wee Town": An Environmental History of Early Silver Mining at Cobalt, Ontario. **Urban History Review**, v. XXXIV, n. 1, p. 71-87, 2005. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/uhr/2005-v34-n1-uhr0613/1016048ar/>. Acesso em: 23 abr. 2023.

BANIWA, Denilson. Ficções coloniais. **ZUM**, São Paulo, v. 20, p. 54-71, abr. 2021.

BANNER Peak, Thousand Island Lake, Sierra Nevada, California. Along the John Muir Trail – Ansel Adams Originals. **The Ansel Adams Gallery**, [1902-?]. Disponível em: <https://shop.anseladams.com/collections/original-photographs-by-ansel-adams/products/banner-peak-thousand-island-lake>. Acesso em: 26 fev. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BILIRIS, Yiannis. Bolivia's Man-Eating Mountain: Cerro Rico, Mining Lifeline of Potosi Community in Bolivia is Beginning to Collapse, While Miners Demand Rights. **Aljazeera**, [S. l.], 7 out. 2015. In Pictures. Disponível em: <https://www.aljazeera.com/gallery/2015/10/7/bolivias-man-eating-mountain#:~:text=Cerro%20Rico%20is%20also%20known,and%20many%20never%20re%20Demerged>. Acesso em: 23 abr. 2023.

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

CAMPOS, Luísa. Projeto 'Vale do Lítio' transformará o Jequitinhonha em polo de exploração para benefício externo. **Cáritas Brasileira**, Belo Horizonte, 21 dez. 2023. Disponível em: <https://mg.caritas.org.br/noticias/projeto-vale-do-litio-transformara-o-jequitinhonha-em-polo-de-exploracao-para-beneficio-externo#:~:text=O%20Vale%20do%20Jequitinhonha%20%C3%A9,a%20pauperiza%C3%A7%C3%A3o%20da%20explora%C3%A7%C3%A3o%20cont%C3%ADua>. Acesso em: 20 abr. 2024.

CÉSAIRE, Aimé. **Textos escolhidos: a tragédia do rei Christophe; discurso sobre o colonialismo; discurso sobre a negritude**. Tradução Sebastião Nascimento. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

CHILE's Plan for State Control in Lithium Dismays Business. **CNBC**, [S. l.], 22 abr. 2023. Precious Metals and Mining. Disponível em: <https://www.cnbc.com/2023/04/22/chiles-plan-for-state-control-in->

[lithium-dismays-business.html#:~:text=Chile%20is%20the%20second%20largest,are%20powered%20by%20lithium%20batteries](#). Acesso em: 30 abr. 2023.

COLE, Arthur A. The Mining Industry in That Part of Northern Ontario Served by the Temiskaming and Northern Ontario Railway. *In*: CANADA. Province of Ontario. **Ontario Sessional Papers**: n. 47-48. Toronto: A. T. Wilgress, 1916. Disponível em: <https://archive.org/details/n11ontariosessional48ontauoft/page/n3/mode/2up>. Acesso em: 05 ago. 2023.

COPYRIGHT Registration with Library of Congress for "Banner Peak from Shore of Thousand Island Lake at Sunset", 1923. **Center for Creative Photography Archives**. [1923?]. Disponível em: https://aspace.ccp.arizona.edu/repositories/2/archival_objects/59323. Acesso em: 7 dez. 2023.

CRARY, Jonathan. **Terra arrasada**: além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista. Tradução Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Tradução Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DE CAUER, Stijn. Ariella Aïsha Azoulay and Georges Didi-Huberman: The Persistence of Lost Worlds. **Journal of Aesthetics & Culture**, Oxfordshire, v. 13, n. 1. p. 1-12, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução Vanessa Brito e Joao Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

FAROCKI, Harun. Das Silber und das Kreuz. **Harun Farocki**, 2010. Disponível em: <https://www.harunfarocki.de/installations/2010s/2010/the-silver-and-the-cross.html>. Acesso em: 23 abr. 2023.

GOVERNO de Minas realiza lançamento mundial do projeto Vale do Lítio. **Agência Minas Gerais**, Belo Horizonte, 9 maio 2023. Disponível em: <https://www.agenciaminas.mg.gov.br/noticia/governo-de-minas-realiza-lancamento-mundial-do-projeto-vale-do-litio>. Acesso em: 20 abr. 2024.

GRAHAM, Tomas. Bolivia's Dream of a Lithium Future Plays Out on High-Altitude Salt Flats. **The Guardian**, [S. l.], 25 jan. 2023. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2023/jan/25/bolivia-lithium-mining-salt-flats>. Acesso em: 25 abr. 2023.

INGOLD, Tim. **Being Alive**: Essays on Movement, Knowledge and Description. London/New York: Routledge, 2011.

INGOLD, Tim. **The Perception of the Environment**: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill. London/New York: Routledge, 2000.

JR, Ferraz. "Série Energia": Mais de 80% da matriz energética vêm de recursos fósseis. **Jornal da USP**, Campus Ribeirão Preto, 8 jul. 2022. Disponível em: <https://jornal.usp.br/campus-ribeirao-preto/serie-energia-mais-de-80-da-matriz-energetica-vem-de-recursos-fosseis/>. Acesso em: 7 maio 2023.

KRAUSS, Rosalind E. **O fotográfico**. Tradução Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

COELHO, André Leite. A fotografia de paisagem e o mundo despedaçado: notas sobre os vínculos entre a fotografia e o extrativismo mineral.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.49110> >

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

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

LATOUR, Bruno. **Diante de Gaia**: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. Trad. Maryalua Meyer. São Paulo: Ubu Editora; Rio de Janeiro: Ateliê de Humanidades Editorial, 2020b.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2019.

LEÓN, Lucas Pordeus. Níquel, lítio e satélites: conheça interesses de Musk no Brasil. **Agência Brasil**, Brasília, 15 abr. 2024. Disponível em:

<https://agenciabrasil.etc.com.br/economia/noticia/2024-04/niquel-litio-e-satelites-conheca-interesses-de-musk-no-brasil>. Acesso em: 15 abr. 2024.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio, uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brant e [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MADEIRO, Carlos. Garimpo ilegal em área protegida cresceu 90% sob Bolsonaro, apontam dados. **Uol Notícias**, [S. l.], 22 set. 2023. Disponível em:

<https://noticias.uol.com.br/colunas/carlos-madeiro/2023/09/22/garimpo-em-areas-protegidas-cresceu-90-na-gestao-bolsonaro-diz-mapbiomas.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 6 dez. 2023.

MAUGHAN, Tim. The Dystopian Lake Filled by the World’s Tech Lust. **BBC**, [S. l.], 2 abr. 2015. Disponível em: <https://www.bbc.com/future/article/20150402-the-worst-place-on-earth>. Acesso em: 29 abr. 2023.

MINAS Gerais começa o envio de lítio do Vale do Jequitinhonha para fora do Brasil. **Agência Minas Gerais**, Belo Horizonte, 27 jul. 2023. Disponível em:

<https://www.agenciaminas.mg.gov.br/noticia/minas-gerais-comeca-o-envio-de-litio-do-vale-do-jequitinhonha-para-fora-do-brasil>. Acesso em: 20 abr. 2024.

NATIONAL Park. **Britannica**, 2023. Disponível em: <https://www.britannica.com/science/national-park>. Acesso em: 8 abr. 2023.

PATTERSON, Allie. Indian Removal from Yosemite National Park. **Intermountains Histories**, [S. l.], 21 set. 2019. Disponível em: <https://www.intermountainhistories.org/items/show/339>. Acesso em: 9 maio 2023.

PITRON, Guillaume. **The Rare Metals War**: The Dark Side of the Energy and Digital Transition. Translated by Bianca Jacobsohn. Melbourne/London: Scribe, 2020. *E-book*.

ROSENBLUM, Naomi. **A World History of Photography**. New York: Abbeville Press, 1997.

SLADE, Giles. **Made to Break**: Technology and Obsolescence in America. Cambridge/London: Harvard University Press, 2007.

COELHO, André Leite. **A fotografia de paisagem e o mundo despedaçado: notas sobre os vínculos entre a fotografia e o extrativismo mineral**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.49110> >

STACK, Patrick. The Mountain That Eats Men: Welcome to Potosí, Bolivia, One of the Most Polluted Places on Earth. **Slate**, [S. l.], 14 set. 2006. Disponível em: <https://slate.com/news-and-politics/2006/09/an-environmental-throwback-in-bolivia.html>. Acesso em: 23 abr. 2023.

TOLSTÓI, Liev. **De quanta terra precisa o homem e outros contos**. Tradução Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Relógio D'Água, 2015.

UNITED STATES OF AMERICA. Department of Commerce. Bureau of Mines. **Summarized Data of Silver Production**. Washington: United States Printing Office, 1930. Disponível em: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc40312/m2/1/high_res_d/bomeconpapers_8_w.pdf. Acesso em: 5 ago. 2023.

VEST Pocket Kodak. **Early Photography**, [2023?]. Disponível em: http://www.earlyphotography.co.uk/site/entry_C89.html. Acesso em: 30 abr. 2023.

WISNIK, José Miguel. **Maquinação do mundo**: Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Agradeço à antropóloga Jane Eyre Piego por ter me sugerido a leitura de Ingold em uma de nossas conversas.

2 A foto, contudo, pode ser observada por meio do artigo e do relatório mencionados. Os links de acesso para ambos os documentos digitais se encontram nas referências deste trabalho.

3 À exceção de seus povos originários, é evidente que o Canadá ocupa posição privilegiada no arranjo geopolítico global. Podemos inclusive interpretar a documentação da destruição exercida durante a corrida da prata em Cobalto, que viabiliza a reconstituição que procuramos traçar ao longo destas páginas, como prova desse fato. No Sul Global, onde o extrativismo é executado em sua lógica mais característica, contudo, os testemunhos que permitiriam uma memória são frequentemente obliterados. Quanto a esse tema, é oportuno recorrer à comparação proposta por Aimé Césaire entre os procedimentos brutais dos nazistas no período da Shoah e as práticas avassaladoras impostas aos territórios colonizados e suas populações por parte dos europeus a partir do século XVI (CÉSAIRE, 2022, p. 165). Levando adiante a analogia proposta pelo autor no que se refere ao conjunto de práticas que o colonialismo europeu e o nazismo alemão compreendem, o projeto de desimaginação se prova central em ambos os contextos. Pois se nos campos de concentração o plano de destruir os judeus, bem como as provas da “solução final” compunham um projeto de esquecimento (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 34), uma proposição da mesma ordem, sustentada não por quatro anos, mas por praticamente quatro séculos, permitiu a condescendência dos europeus em relação à barbárie imposta aos povos por eles colonizados (CÉSAIRE, 2022, p. 165).

4 Sobre esse assunto, cf. ARÁOZ, 2020. Na obra, o autor estuda a atividade mineradora em Potosí, cidade boliviana onde se situa aquela que foi a maior mina de prata do mundo entre os séculos XVI e XIX, como caso emblemático para a origem da modernidade e sua estruturação imperialista, a qual impõe às Américas – sobretudo à América Latina – a função de espaço a ser explorado pela mineração (ARÁOZ, 2020, p. 111). Ver também o filme *The Silver and the Cross*, do artista Harun Farocki (2010), que aborda uma pintura de 1758 que representa a paisagem de Potosí. O Cerro Rico, nome da formação geológica que guarda as jazidas minerais, ficou conhecida como a montanha comedora de gente em função do número estimado de mais de oito milhões de pessoas escravizadas – de origem africana e quéchua – que morreram entre 1545 e 1824 durante o período mais intenso da mineração de prata (STACK, 2006). Hoje, o Cerro Rico permanece a ser explorado para mineração e, dado a proliferação de escavações realizadas ao longo de mais de 400 anos, a montanha corre o risco de colapsar (BILIRIS, 2015).

5 Reproduzo o poema completo: “É ferriouro: jacutinga./ A perfeita conjugação./ Raspa-se o ouro: ferro triste/ na cansada mineração./ A jacutinga de hematita/ empobrecida revoltada/ perfura os jazigos do chão/ despe o envoltório mineral/ e voa./ Até os metais criam asa.” A referência provém do livro de José Miguel Wisnik *Maquinação do mundo*, no qual o autor analisa o papel que a mineração cumpre na lírica de Drummond, poeta mineiro que testemunhou a destruição que a exploração de ferro causou em sua Itabira natal (cf. WISNIK, 2018).

Correio em tempo de imeio: artesanias poeticonceituais na pesquisa acadêmica

*Mail in Time of E-mail: Poeticonceptual Craftship
in Academic Research*

*Correo en el tiempo de e-mail: artesanías
poéticonceptuales en la investigación académica*

Maruzia Dultra¹

Universidade Federal da Bahia

E-mail: maruziadultra@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0835-3703>

RESUMO

Nesta vídeo-carta, discutimos um modo de pensar e fazer pesquisa que imbrica seu cunho científico à perspectiva criativa. Os experimentos apresentados integram nossa tese de doutorado realizada de forma epistolar, como uma tecnologia de produção do conhecimento que incorpora demoras. Ao tecer a tese, a partir do verbo “teser” que inventamos, acionamos manualidades singulares para o desafio-a-fio de costurar, com a agulha da linguagem, a trama têxtil do pensamento. Embora, *a priori*, uma tese acadêmica tenha o formato escrito, da tessitura que cerzimos, insurgiram materialidades que incluem e ultrapassam a palavra, as quais chamamos de artesanias poeticonceituais. Com essa via “manual”, tateamos a questão da pesquisa, trilhando-a sem fórmulas prescritas, pois cada “teser” se engendra no caminho da investigação, caminhando.

Palavras-chave: *Correio; carta; vídeo-carta; artesanias; pesquisa.*

ABSTRACT

In this video letter, we discuss a mode of thinking and doing research that combines its scientific nature with a creative perspective. The experiments presented are part of our doctoral thesis carried out in an epistolary manner, as a knowledge production technology

that incorporates delays. When weaving the thesis, using the verb “theser” that we invented, we activate singular manualities for the challenge of sewing, with the needle of language, the textile web of thought. Although, a priori, an academic thesis has a written format, from the tessitura we sewed, materialities emerged that include and go beyond the word, which we call poeticonceptual craftship. With this “manual” way, we grope for the research question, following it without prescribed formulas, because as each “theser” engenders itself along the path of investigation, walking.

Keywords: *Mail; letter; video letter; craftship; research.*

RESUMEN

En esta video-carta, discutimos un modo de pensar y hacer investigación que combina su naturaleza científica con una perspectiva creativa. Los experimentos presentados forman parte de nuestra tesis doctoral realizada de forma epistolar, como tecnología de producción de conocimiento que incorpora retardos. Al tejer la tesis, utilizando el verbo “teser” que inventamos, utilizamos manualidades únicas para el desafío-a-fío de coser, con la aguja del lenguaje, la red textil del pensamiento. Si bien a priori una tesis académica tiene un formato escrito, del tejido que cosimos surgieron materialidades que incluyen y van más allá de la palabra, lo que llamamos artesanías poéticonceptuales. Con esta vía “manual”, tanteamos la pregunta de investigación, siguiéndola sin fórmulas prescritas, mientras cada “teser” se engendra a lo largo del camino de la investigación, caminando.

Palabras clave: *Correo; carta; video-carta; artesanía; investigación.*

Data de submissão: 25/01/2024
Data de aprovação: 18/03/2024

[letreiro]:

Correio em tempo de imeio: artesanias poeticonceituais na pesquisa acadêmica

[crédito]:

Escrito e dirigido por Maruzia Dultra.

[argumento]:

A tecnologia da escrita, assim como a imprensa e o computador liberaram, a cada vez, a memória da função obrigatória de armazenar informações, abrindo a percepção humana para o mundo através dos sentidos.² Os consequentes esquecimentos propiciaram mudanças na velocidade e nos modos de pensar e criar, o que diminuiu as demoras em diversas esferas da vida, sobretudo na científica e na artística. A prática epistolar, porém, que regeu nossa pesquisa realizada entre ciência e arte, opera sob a égide da espera e, por isso, desfruta de temporalidades outras. O desafio aqui colocado, então, é recobrar texturas de um *tempo a(guardado)*, com o qual estabelecemos outrora uma correspondência videograficamente tecida pela via dos Correios, em plena era da comunicação *online* regida pela videocracia.³ E será através da palavra que buscaremos encontrar uma “alquimia imagética”⁴ – escrita a pôr a *imagem em ação* (imaginação) de uma vídeo-carta a ser imaginada, e não visualizada.

[making of]:

Lembrar de não esquecer: “(escrever **sobre** qualquer coisa é prescrevê-la)”⁵ – por isso preciso explicar que vou fazer este “Escrito de Artista” videografando epistolograficamente, na tentativa de não deixar escapar a natureza caleidoscópica de nossa pesquisa multilinguagem, constituída entre missivas verbais, objetuais e audiovisuais. Ideia: testar formato de texto tipo roteiro para uma vídeo-carta. Dúvida: talvez não seja necessário *escrever sobre* a limitação da linguagem verbal, apenas subvertê-la com a própria forma, aproveitando que a seção da revista não exige nem propõe fôrmas; do contrário, sua formalidade é que seja uma escrita experimental.

[sinopse]:

Nesta vídeo-carta, discutimos um modo de pensar e fazer pesquisa que imbrica seu cunho científico à perspectiva criativa. Os experimentos apresentados integram nossa tese de doutorado realizada de forma epistolar, como uma tecnologia de produção do conhecimento que incorpora demoras.⁶ Ao tecer a tese, a partir do verbo “teser” que inventamos, acionamos manualidades singulares para o desafio-a-fio de costurar, com a agulha da linguagem, a trama têxtil do pensamento. Embora, *a priori*, uma tese acadêmica tenha o formato escrito, da tessitura que cerzimos,

insurgiram materialidades que incluem e ultrapassam a palavra, as quais chamamos de artesanias⁷ poeticonceituais. Com essa via “manual”, tateamos a questão da pesquisa, trilhando-a sem fórmulas prescritas, pois cada “teser” se engendra no caminho da investigação, caminhando.

* * *

[sequência de abertura – *fade in* – câmera subjetiva]:

O secreto é que ele não existia
eu o fazia enquanto andava
um percurso todo meus pés⁸

[*travelling*]:

Caminhando por sobre uma fita de Moebius⁹ que contém as palavras “fazer” e “saber”, propomos que o binômio “fazer saber”/“saber fazer” se conjuga de modo inextricável (*frame* 1). Dessa artesanaria metalinguística, vem o neologismo “poeticonceitual”, que relampeja em meio a adulterações, pisca-pisca como vaga-lumes que se movimentam, se buscam, se amam suspensos no ar, junto ao perfil trêmulo do conhecimento construído diante da resistência do pensamento e sua sobrevivência inventiva. “Mas resistir a quê?” – interrogação que nos chega. Resistir, talvez, aos esquemas epistemológicos que exigem um enquadramento invariável, invariante... Resistir à higienização tipográfica que baniria a imprecisão dos parênteses: “(não)”... Resistir à exigência de uma “pergunta de partida” para a pesquisa, quando o que se tem é uma “pergunta de chegada”... Resistir a uma equação metodológica aplicável a todo e qualquer projeto... Resistir, enfim, ao poder majoritário que oblitera o vagalumar, a fim de tornar vivífcas uma arte e uma ciência feitas de borrões, através do que é difuso, e não pela difusão da luz clarificante, resultando em uma imagem que só pode ser vista na condição entremear da penumbra. Desse modo, vamos um pouco além da afirmação de que “[...] a invenção essencial é sempre estética, nunca técnica”¹⁰ – pois acreditamos que também a condição (po)ética configura uma invenção. Assim, em nossa pesquisa, tal condição balizou a criação do conceito proposto (o *corpoimagem*), tendo em vista um saber que surge na prática de sua feitura e um fazer que está imbricado à curiosidade teórica, não como justificativa enxertada à *poiesis*, mas como possibilidade de abertura a novos *insights*.



[frame 1]: Apropriações da fita de Moebius. Acima, intervenção textual em fotografia de divulgação do livro *Esferas da insurreição*, de Suely Rolnik. Fonte: n-1 Edições (Divulgação). Abaixo, *Caminhando – 1963*, proposição de Lygia Clark. Fonte: Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark” (Ref. nº 40014, 40015, 40016, 40018 e 40019). Fotógrafa: Virna Santolia.

[sobreimpressão]:

O “Caminhando” tem todas as possibilidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto. [...] À medida em que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode mais ser aberto. É o fim do atalho. [...] O ato é o que produz o “Caminhando”. Nada existe antes dele e nada depois.¹¹

[mise-en-scène]:

* * *

Ela trabalhava caminhando e, de tempos em tempos, estacava bruscamente, procurando num de seus bolsos profundos um caderninho de pele; videografava nele um pensamento, uma frase, uma palavra, um lembrete, um mundo e, fechando o caderno, retomava sua corrida com mais intensidade. Essa era sua maneira de compor. Mais de uma vez, ouvimo-la exprimir o desejo de caminhar na vida ao longo de uma imensa tirinha que se enroscava atrás dela, na qual ela gravaria as imagens que lhe viessem na estrada, de maneira a formar no final do caminho um vídeo de uma única tela.¹²

* * *

[campo/contracampo]:

A cena anterior está inscrita no livro-objeto *VideoArtesanal*,¹³ criado artesanalmente a partir de um obsoleto suporte de vídeo: a fita VHS. De dispositivo videográfico sem uso, ela passou a compor um quase-brinquedo – interativo, apesar de rudimentar, e sem dívida com a formalidade acadêmica, embora carregue provocações acerca do estatuto da imagem (*frame 2*). Para fabricá-lo, adultemos não somente a funcionalidade do aparato, substituindo a película magnética dos carretéis por um viés de tecido (artefato de costura), mas também o texto escrito na obra. O trecho original é um “P.S. do P.S.”¹⁴ pinçado de uma nota de rodapé. Com ele, criamos um outro livro-objeto, o *Artesania Cinematográfica*, cujo formato plástico materializa a imagem do homem que caminhava escrevendo num “caderninho de papel costurado” as ideias que lhe vinham no decurso de sua vida, a fim de compor “um volume de uma única linha” (*frame 2*). A caixa de sapato utilizada como suporte – e que pode se constituir até mesmo num lar, como mostra Michael Wolf na série fotográfica *The box men of Shinjuku Station*¹⁵ –, no livro-objeto, forja uma telinha mecânica com palavras desenhadas que precisa ser girada para dar movimento ao texto-imagem, convocando, assim, o toque do “leitor-espectador”. Em lugar da distância contemplativa do cinema convencional ou da imersão por meio de sua vasta projeção, propusemos o manuseio de uma “imagem mínima”.¹⁶ Um convite a ultrapassar a faixa de segurança que separa fruidor e obra, chamamento tátil para ler com as mãos a caligrafia e seu aspecto testemunhal capaz de dizer o indizível.



Ele trabalhava caminhando e de tempos em tempos estacava bruscamente, procurando num de seus bolsos profundos um caderninho de papel costurado; escrevia nele um pensamento, uma frase, uma palavra, um lembrete, um sinal que só ele poderia entender e, fechando o caderno, retomava sua corrida com mais intensidade. Essa era sua maneira de compor. Mais de uma vez, ouvimo-lo exprimir o desejo de caminhar na vida ao longo de uma imensa tirinha que se enroscava atrás dele, na qual ele anotaria as idéias que lhe viessem na estrada, de maneira a formar no final do caminho um volume de uma única linha!*



[frame 2]: Acima, *VideoArtesanal* (2012-2023). Centro, citação original (DERRIDA, 2004, p. 246). Abaixo, *Artesania Cinematográfica* (2012-2018). Fonte: Autoria própria.

Tal artesanaria me fez reencontrar não apenas com as inquietações *corpográficas* da pesquisa de mestrado,¹⁷ mas também com o cineminha artesanal que tive por tarefa elaborar no curso primário da escola. A possibilidade de criar minha própria película era de uma alegria pueril que se estendeu por muitos e muitos anos, e foi desafiada apenas pelo desejo de ter um olho-câmera, para ser mais exata, pelo desejo de ser um *corpo-câmera*. Uma câmera vivendo junto a meu corpo, fixada nele, comigo, tal qual Vivian Maier e sua câmera Rolleiflex,¹⁸ ou a “encefalocâmera” de Wafaa Bilal no projeto fotográfico 3rd i.¹⁹ Que fosse móvel apenas através de meus passos e gestos, com a qual eu desejava mais que captar, queria “capturar”; executar a captura da vida vivida, mas talvez, também, do invivível da vida. Por isso a câmera em fluxo contínuo, a imagem que escoo, que alimenta uma ilusória estocagem, que jamais será revista, nem ao menos arquivada. A única tela, portanto, haveria de ser o próprio olho, a própria pele, o próprio corpo, tudo isso *ao vivo, in vivo* (a despeito das experiências *in vitro* de laboratório). Daí um “caderninho de pele” a registrar tudo a todo tempo como suporte para a videografia, que não grava, porém, a imagem feito tatuagem. É preciso, então, entendê-lo mais como processo que produto. A tirinha enroscada formando o volumoso livro de uma única linha ou o fim do vídeo supostamente infinito não passam de um desejo irrealizável, apenas imaginado no mais profundo sonhar, em que tudo cabe. Como nos sonhos de Franz Kafka, inundados por cartas que, apesar de serem tão bem-vindas a ele, acabavam por lhe saturar o sono, conforme ele contava a sua noiva Felícia Bauer, *sob a forma mais condizente, a epistolar*.

[zoom in]:

Um carteiro me trazia duas cartas suas registradas, uma em cada mão... Senhor, eram cartas encantadas! Eu podia puxar dos envelopes tantas folhas escritas quanto quisesse, nunca elas se esvaziariam. Encontrava-me no meio de uma escada e, se quisesse retirar dos envelopes tudo o que neles restava, eu devia... jogar nos degraus aquelas que eu já tinha lido. A escada inteira estava coberta de alto a baixo por uma camada espessa dessas páginas já lidas...²⁰

[zoom out]:

A escrita da vida toda,
que não tem tamanho

A fala da vida toda,
o grito

O vídeo da vida toda,
registro impossível

[crossfade]:

~ horas artesanais vividas com artesanaria ~ a pausa na velocidade dos dias ~ a criação de demoras ~
desafiando o grão a grão da ampulheta ~ o tempo que corre o tempo que passa o tempo não para
~ os anos se atravessam ~ eu não te conhecia, mas fiz esta vídeo-carta para você ~ homenagem ao
nosso vagar ~ que insiste em ir devagar ~

[rubrica]:

Você o compreende, tenho certeza, mas eu lhe explicarei tudo isso em viva voz. Com os detalhes que a palavra escrita não suporta, quero dizer que ela é incapaz de fazer compreender, de precisar, de elucidar, de dar relevo. [...] Perdoa essa correspondência imprevista, intempestiva. [...] Será preciso que eu comente essa carta, pessoalmente mesmo.²¹

[flashback]:

Durante cinco anos, desenvolvi um “exercício de pombo-correio”,²² produzindo *cartas e vídeo-cartas (não) filosóficas*²³ para um estimado professor de filosofia,²⁴ cujas aulas frequentei outrora. Fiz daquele o método de minha pesquisa de doutorado, cujo objetivo era, a um só tempo, conceitual e poético, a saber: elaborar a noção do *corpoimagem* (com as duas palavras escritas juntas, sem hífen: “*corpoimagem*”). Minha relação temporal com a pesquisa dizia respeito não apenas à expectativa que se guarda com uma correspondência estabelecida via correio, mas também às lembranças de curso que me cercavam no momento da escritura e depois das horas. Não demorei a compreender que a reunião de todo o material epistolar consistia numa espécie de PRETESE: havia uma tese sendo tecida aos poucos, lentamente, em meio àquele PRETérito prESEnte.

[quebra de eixo]:

Como se estivesse na contramão da história, até 2002 o estado indiano de Orissa mantinha o centenário uso de pombos-correio para se comunicar. Institucionalizado pela polícia em 1946, o serviço de tais animais como meio de comunicação entre as delegacias foi de grande utilidade para a região em períodos pós-tragédias naturais. A espécie pombo-correio (*Columba livia*) é capaz de voar centenas de quilômetros a fim de retornar a seu ponto de origem – daí terem sido utilizadas como veículo de mensagens e documentos, inclusive durante a Segunda Guerra Mundial. No entanto, eis que o “*p-mail*”,²⁵ como passou a ser chamado na Índia, sucumbiu à presença do correio eletrônico, o atualmente tão difundido *e-mail*, robustecendo o cenário das “mídias mortas”.²⁶ Embora o correio eletrônico utilize a metáfora da caixa postal em sua interface – a “caixa de *e-mails*” –, a instantaneidade e capacidade de armazenamento possibilitadas pela internet abriram uma transformação sem precedentes nas mais variadas relações. Hoje, inclusive, há quem considere ultrapassado esse tipo de mensagem. Ainda que os modos de comunicação humana não tenham sido objeto da pesquisa, de certo modo, ela partiu deste campo de problematização, com as cartas de papel e DVDs em envelopes selados e entregues por um carteiro.

[*slow motion*]:

Nove outonos passados, e continuam vivas as aulas que eu antecipava em mim, que não passam... mesmo que eu tente explicar, “Todas as palavras não servem!”²⁷ foi esta sua lição sobre o devir, embora eu não deixe de recorrer às palavras para escrever cartas e vídeo-cartas, como esta. Ainda que esteja nesse limite do indizível, “Alguém me dirá: isto é bem próprio de você, sempre a mesma incapacidade de ultrapassar a linha, de passar para o outro lado, de escutar e fazer ouvir a linguagem que vem de outro lugar ou de baixo [...]”²⁸. A provocação ecoa e irradia “semelhante à luz que se enviam dois espelhos”,²⁹ apontando para a urgência de que o escrevível, o lisível, o visível e o vivível “[...] se lancem uns contra os outros, indo cada um até o limite do que pode e empurrando o outro também até o limite do que este pode. Assim, eles se afrontam, cada um no seu próprio limite, e encontram um acordo na discordância fundamental: um acordo discordante...”³⁰ “Assim foi se tecendo nossa comunicação. Na sua voz e nos seus silêncios... Um trabalho de reticências este. Estar na escritura através de correspondências, ter a sua audiência como se tem um segredo”³¹.

[lapso temporal]:

Tomar a prática epistolar como método e resultado propiciou uma fricção entre a pesquisa e a vida, pois as cartas e vídeo-cartas eram destinadas a um interlocutor real e postadas no correio para ele. Porém, a ficcionalidade residia no fato de se situarem na esfera inventiva, como processo e produto de criação, alcançando um limiar radical entre o ficcional e a realidade, e levando a pesquisa acadêmica à instância de ficção científica.

[corte seco]:

“Uma experiência é sempre uma ficção.”³²

[espaço extradiegético]:

A dinâmica criativa estabelecida pela via do *correio em tempo de imeio* foi estruturada em duas etapas, cada uma contendo duas “caixas postais” de naturezas distintas (*frame 3*). A etapa inicial correspondeu aos envios e foi desenvolvida sob o pilar de um lócus da *poiesis* denominado de “vídeo-caixa”.³³ Esta ficou alocada em Salvador, funcionando como uma espécie de minicenário

móvel no qual se deu a produção das vídeo-cartas. No outro polo da correspondência, havia um locus de recebimento das epístolas, o porta-carta nomeado *(a)guarda-carta*.³⁴ Este foi enviado ao interlocutor no início da pesquisa, estando situado em São Paulo. Entre as duas caixas havia, portanto, uma defasagem espaçotemporal: a distância geográfica e a assincronia da produção/recepção das cartas e vídeo-cartas, numa feitura que não desprezou os suportes materiais, pelo contrário, tendeu a pensá-los pela via dos Correios. Numa etapa posterior, foram criadas outras duas “caixas postais”, estas para apresentar os resultados da pesquisa. A *Caixa Portal* foi o primeiro meio de divulgar para o público geral as vídeo-cartas (não) filosóficas (pois, para o destinatário, eram enviadas mídias físicas de DVD), consistindo em um canal no YouTube padrão, portanto uma caixa virtual.³⁵ Já a “caixa-tese”³⁶ constituiu, em si, um objeto poeticonceitual permeado de relações com o “corpo-tese”, isto é, o volume de texto. Embora devesse se tratar de uma caixa de respostas, enquanto suporte que carrega uma tese, ela foi apresentada como uma caixa de perguntas. Em sua tampa, foram impressas todas as indagações feitas no texto, na ordem de aparição, tal qual apresentado no último capítulo. Além disso, no fundo da caixa-tese, foi estampada uma espécie de epígrafe suplementar, já que o volume textual já traz sua epígrafe formal nas páginas iniciais.



[frame 3]: Caixas postais da pesquisa. Acima, vídeo-caixa e porta-carta. Abaixo, canal no YouTube e caixa-tese. Fonte: Autoria própria.

[plano-sequência]:

Fala o fim que foge, fica a voz que dança,³⁷ nesta despedida que nos arremessa a algo como o simulacro da primeira vez do “volta às aulas” de cada ano letivo. A inevitável expectativa de “[...] um começar do zero. Um zero do não-saber [...]”³⁸. No entanto, neste ponto em que nos encontramos, aqui e agora, é quando mais devemos saber – ou deveríamos... Saber como e por que começou a tese, o que justificou sua realização, a metodologia aplicada, suas implicações teórico-práticas, sua contribuição para o conhecimento e tudo mais que pede o protocolo acadêmico.

Mas, neste último gesto epistolar, gostaríamos de trazer à voz a primeira linha da primeira carta que Élide Lima escreveu a seu poeta e retomar a honestidade de sua urgência: “Desmorone-me, Max, neste momento em que sei demais”,³⁹ foi o que ela disse e nós podemos continuar este último envio adulterando a sequência da citada epístola: “*Demore-me* sempre como da primeira vez”⁴⁰. A *demora* do toque que se desfaz, da primeira vídeo-carta enviada que assim se chamava, *demora*, tomada pelo marulho oceânico de um torpedo marítimo que flui na deriva...

Uma vez mais, trago Ana C., poeta marginal entre os poetas marginais. Eis que, no poema “Uma carta que não vai seguir”, ela diz: “Certas melancolias só a correspondência recupera. Escrever com objetivo, escrever num papel que viaja e chega ao outro lado, escrever para dizer *Coisas*”⁴¹. E Sei Shônagon, com seu *Livro do travesseiro*, completa: “Coisas que são simples quando vistas, mas complexas quando escritas em ideograma. Framboesa japonesa. Comelina. Lótus selvagem. Aranha. Nozes. Eruditos de Altos Estudos. Estudantes aprovados nos exames de Altos Estudos”⁴².

Então estamos, com estes *Altos Estudos* difíceis quando escritos, a fazer mais uma *vídeo-carta (não) filosófica* para tratar do conceito *corpoimagem*, que não deixa de ser também uma palavra! Mas não uma palavra qualquer – é, em si, uma palavra poética (ao menos assim a entendemos e queremos); uma palavra poética que fala a todas as palavras poéticas,⁴³ pois é a visualidade espectral destas, suas imagens im?possíveis, por isso sua pele: o *corpoimagem* é uma *palavra-pele* tocada pela imaginação, o que nos permite dizer que ele...

[incrustação]:

... É, antes, um encontro entre dois reinos, um curto-circuito, uma captura de código onde cada um se desterritorializa. *Ao escrever sempre se dá escritura a quem não tem, mas estes dão à escritura um devir sem o qual ela não existiria, sem o qual ela seria pura redundância a serviço das potências estabelecidas.*⁴⁴

Assim, o *corpoimagem* acontece nesse devir da escritura; ele é relação, só acontece por relações. Na duração da palavra poética, o *corpoimagem* é uma antecipação, lampejo do que virá, mas é também uma defasagem de seu vir a ser, lampejo daquilo que está; se faz e desfaz, implica em perda, em adivinhações – os porvires que correm adiante do que podemos alcançar ou que, por vezes, rastejam, engatinham... Enquanto, optando pelo *correio em tempo de imeio*, corremos para o que chega depois, a carta e a vídeo-carta que passam de mão em mão, como na exposição “COMTATO”, em que o público foi convidado a adentrar uma espécie de desvão das miudezas produzidas nesta pesquisa. Uma vez mais, o convite à aproximação pelo toque, ao contato com tato, à intimidade da imagem, mas não apenas isso: um convite à intimidade da escrita, sendo uma outra maneira de folhear a tese em suas dobras tsunâmicas e invencionices miúdas.

[*timeline*]:

Escrever a pesquisa, pesquisar a escrita, no dia a dia da vida que se tесе. Com esse movimento, a aparição poeticonceitual do *corpoimagem* aconteceu a partir da experimentação no campo da escrita nas dimensões tipográfica, gráfica, bibliográfica, videográfica e expográfica. Assim, os desdobramentos da tese não se limitaram à linguagem verbal, abarcando também aspectos visuais, plásticos e audiovisuais.

[*close-up 1*]:

Bricabraques, badulaques, babiliaquices,⁴⁵ antibilaquices afora os “mui corretos beletrismos bilaquistas”,⁴⁶ quasibabaquices de uma bibelotista repleta de “trocinhos”⁴⁷ e destrocinhos, *objetos minúsculos que brotam* do percurso de aparição do *corpoimagem*, da artezanaria engendrada por ele, com ele, para ele, em “Algo que revele esse caminho e os percalços, a beleza dele também. A pele, as fotos, os vídeos, [...] toda essa performance do conhecimento”,⁴⁸ como sugerido por Leticia Montenegro de seu ponto de vista de observadora-participante de nossa pesquisa. Performance

do conhecimento então apresentada com uma execução-relâmpago do projeto expográfico “COMTATO” (frame 4), que apareceu-desapareceu como o acesso fugidio de um quarto de despejo; piscou e se constituiu como o “Pequeno Guia dos Esconderijos” benjaminiano, para o qual “Quanto mais livremente estiver exposto a todos os olhares, tanto melhor”⁴⁹. Expusemos ao público, portanto, os recônditos palavreados dos cadernos e diários de pesquisa, entendendo que, nesse manusear, há um encontro de peles promovido junto a quem os toca, não apenas através do papel que um dia toquei, mas através também da escrita. “[...] e é também a alegria de poder dizer algo com tudo, com qualquer coisa, com quase nada, com nada”⁵⁰. Mostrar tatilmente todo o trabalho artesânico que constituiu a tese epistolar, com sua espera própria, ousadia, expectativas, surpresas, códigos, rituais, acasos, anedotas, entristecimentos, riscos, lampejos e maluquices. Portanto, a artesanaria que engendramos no campo poeticonceitual da pesquisa continua na relação do leitor-espectador com a tese, seus rastros e desdobramentos. Acreditamos nas filigranas artesanais como potência metodológica para possibilitar à pesquisa acadêmica escapar dos moldes. Talvez não por coincidência, no verbete dicionarístico, lemos: “A Universidade como espaço de reflexão e fomento aos processos de *artesanaria*”⁵¹. Artesanias não apenas materiais, mas também de pensamentos, de modo a favorecer uma reciprocidade inventiva entre fazer saber e saber fazer.



[frame 4]: Expografia “COMTATO” (2018). Fonte: Autoria própria.

[close-up 2]:

A dimensão bibliográfica experimental da pesquisa foi corporificada no *Manual de como pensar outro pensamento* (frame 5). Esse livro de artista foi idealizado em 2011, porém somente sete anos depois tomou a forma de um volume com exatas 500 folhas de papel em branco encadernadas, que contêm não palavras que espelham-estilhaçam a tese, que fazem parte dela, palavras desaparecidas, palavras por vir, que constituem a página-tela talvez necessária à leitura das vídeo-cartas (não) filosóficas. Assim, o *Manual* faz vacilar a institucionalidade acadêmica ao apresentar a potência de um vago a ser preenchido por qualquer pessoa, já que “[...] pensar faz parte da vida – e não se pretende o signo de uma casta qualquer de mandarins”⁵². Vago a ser preenchido não apenas com letras anatomicamente arquitetadas em alfabeto, mas também com desenhos, colagens, fotografias; vagueza a ser recortada, dobrada, amassada, costurada, carimbada, pintada, rasgada, pisada, mastigada, vomitada, queimada, mesmo que tudo isso seja feito através da escrita. Espaço-tempo de criação para pensamentos outros, buscando o que há de manual no sentido de manuseável.



[frame 5]: *Manual de como pensar outro pensamento* (2011-2018). Fonte: Autoria própria.

[close-up 3]:

*Saber-me livro em suas mãos, saber-me livre em suas mãos...*⁵³ Com a expectativa de levar ao limite essa experiência, criamos o *Livrídeo* reunindo a produção videográfica da pesquisa (*frame 6*). Arriscamos no nível radical de experimento o neologismo composto por aglutinação (livro + vídeo), de modo a inventar um livro epistolar capaz de fazer a escrita escapar da página e, quem sabe, “a tese escapar da estante”⁵⁴. Fisicamente, ele é um carimbo-*pendrive* fabricado industrialmente e que tem a aparência de uma caneta executiva. O carimbo, objeto manual, por excelência, constitui a arte-sania analógica desse experimento. Em seu clichê tipográfico, está presente a pergunta-tese “O que pode um *corpoimagem?*”, a qual ressoa “a perplexidade de Espinosa”⁵⁵. Portanto, a conceituação de nosso objeto de pesquisa levou à criação de uma questão, ao invés de responder ou fortalecer “*hipo-teses*” (hipóteses) previamente estabelecidas. Carimbar é, assim, um modo de tocar o *Livrídeo*. A tinta deposta sobre a superfície passa a compor uma imagem deformável a cada carimbada. Além disso, caso a tinta não seja consecutivamente repostada no lado de contato do clichê, haverá uma palavra a marcar a página mesmo sem a tinta, possivelmente formando um baixo relevo quase imperceptível sobre o papel. Nesse sentido, o carimbo é uma escrita potencial que marca o espaço e depende da interação, no nosso caso, com o leitor. Também as palavras das vídeo-cartas dependem do leitor-espectador, porém, porque existem apenas no tempo da exibição; elas não estão inscritas materialmente no espaço (como o filme no fotograma e a fotografia no negativo), mas sim codificadas em mídias eletrônicas, incluindo os arquivos digitais.⁵⁶ Nesse sentido, outra forma de “tocar” o *Livrídeo* é digitalmente, acessando o *menu* de navegação, tal como em uma mídia de DVD. O dispositivo carrega, em seus arquivos, imagens, peles e palavras, misturadas a livros, cartas e cadernos de pesquisa, que vão à tela em artesanias digitais. Curiosamente, assim como o texto verbal, também o vídeo possui um aspecto têxtil, sendo a imagem videográfica uma espécie de tecido muito delicadamente fabricado.⁵⁷



WWW.LIVRÍDEO.ONLINE



[frame 6]: *Livrídeo* (2018). Fonte: Autoria própria.

[close-up 4]:

As *Cartas Memoriais* são postais derivados do *Memorial crítico-poético* que escrevemos sobre as vídeo-cartas (não) filosóficas (*frame 7*). Elas estabelecem “uma relação MÁXIMA-mínima da tese que envolve a imagem e a palavra, restituindo-lhe memórias para ‘entregar’ novos futuros”⁵⁸. Sem a correspondência simétrica típica de um jogo de memória, essas mais de 30 cartas vão além do relato mnemônico descritivo, colocando em cena a crítica e a criação, através da impressão gráfica em papel de foto(vídeo)grafias extraídas das 15 vídeo-cartas do *Livrídeo*. Dessa forma, afirmam uma presença outra, que configura novas relações temporais do leitor-espectador com a imagem, abrindo esta a uma tutilidade também outra – eis que é possível tocar em certa materialidade imagética através da tinta esposada no papel. Tal contato é motivado porque, assim como o carimbo, os jogos de cartas (de baralho, de tarô, de memória) são de uso manual.



[frame 7]: *Cartas Memoriais* (2018). Fonte: Autoria própria.

[elipse]:

O recurso elíptico é um tempo guardado, que, por vezes, oculta o quanto se aguarda por algo ou alguém. No contexto reflexivo instaurado por esta vídeo-carta, adulteramos o poema “Guardar”,⁵⁹ como uma homenagem ao *tempo a(guardado)*:

a(guardar)

Aguardar uma coisa não é esperá-la ou cristalizá-la.
Em porto não se aguarda coisa alguma.
Em porto afoga-se nos ponteiros das horas.

Aguardar uma coisa é sonhá-la, desejá-la, imaginá-la
imagem por imagem,
isto é, tramá-la ou ser por ela tramado.

Aguardar uma coisa é corpá-la,
isto é, dar corpo a ela, isto é, dar uma pele a ela, isto é, estar bordado nela,
isto é, estar por ela ou ser por ela.

Por isso se adultera, por isso se intui, por isso se pesquisa,
por isso se *percorre o silêncio de um **corpoimagem***:
Para aguardá-lo:
Para que ele, por sua vez, aguarde o que aguarda:
Aguarde o que quer que aguarda um **corpoimagem**:
Por isso sua aparição de relance:
Por aguardar-se o que se quer (a)guardar.

[take final]:

“Nossa tecnologia está voltada para a abolição da espera. [...] Aboliu-se a experiência da demora”⁶⁰. Ainda assim, insistimos em esperar, uma espera que não é só *guardado aguardo*, mas sim que tem esperança, muitas... Dentre elas, de que esta vídeo-carta alcance para além do que possa ser projetado, pela taxa de citações ou acesso na base de dados, pelos índices do Qualis-Capes ou da bolsa de valores, pela contagem de *downloads* de seu arquivo digital ou pelo número de visualizações no YouTube. Que alcance, enfim, a vida – porque veio dela e por causa dela existe, portanto a ela deve retornar. Se, em muitos momentos, a pesquisa parece se distanciar da vida, mero engano – não se pesquisa fora da vida, nem fora do corpo, mesmo que por vezes esse cotidiano se mostre por demais invivível. *Espero*, não somente com esperança, mas com declarada alegria, que esta vídeo-carta sirva, ao menos, para situar novos percursos escritos, gravados, filmados, riscados e arris-

cados; para motivar ideias, atitudes e ações artesanais. *Espero* que esta seja uma fagulha para pensamentos dedicados a uma academia que em nada se diferenciaria da lógica de mercado, não fosse a ousadia e o frescor (in)esperados dentro de sua produção e sua difusão do conhecimento. Nesse sentido, o que nos importa *não é o pensamento acadêmico, mas o impensável na academia*, torcendo um pouco o que **você** escreveu sobre a experiência-limite premente à escrita: “Não a vida vivida, mas o invivível da vida”⁶¹.

[casting]:

ARTAUD, Antonin. *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ARTESANIA. In: DICIONÁRIO inFormal. 2006-2024. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/artesania/>. Acesso em: 20 ago. 2023.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BENJAMIN, Walter. *O coelho da Páscoa descoberto ou Pequeno guia dos esconderijos*. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2009. p. 237-239. (Obras Escolhidas, 2).

BILAL, Wafaa. 3rd i. 2010-2011. Projeto fotográfico. Encefalocâmera, site.

CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CICERO, Antonio. *Guardar*. In: CICERO, Antonio. *Guardar: poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996. p. 337.

CLARK, Lygia. *Caminhando*. 1963. Proposição. Recorte em Papel. Papel, cola, tesoura.

CLARK, Lygia. *Caminhando*. Lygia Clark Portal, 1964. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando>. Acesso em: 7 dez. 2023.

DANEY, Serge. *O terrorizado (Pedagogia godardiana)*. In: DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma 1970-1982*. Tradução Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 107-114. (Coleção Mostra Internacional de Cinema).

DELEUZE, Gilles. *Cartas e outros textos*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Papel-Máquina*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo e Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DULTRA, Maruzia. *Manual de como pensar outro pensamento*. Livro de artista. 2011-2018.

DULTRA, Maruzia. *Artesania Cinematográfica*. Livro-objeto. 2012-2018.

- DULTRA, Maruzia. Cartas Memoriais. Série de postais. 2018a.
- DULTRA, Maruzia. COMTATO. Exposição. 2018b.
- DULTRA, Maruzia. Livrídeo. Livro de artista. 2018c.
- DULTRA, Maruzia. Livrídeo online. Livro de artista digital. 2018d.
- DULTRA, Maruzia; CARIA, Arthur. VídeoArtesanal. Livro-objeto. 2012-2023.
- E-MAIL VAI aposentar pombos-correio na Índia. BBC Brasil, Lobão (Portugal), 26 mar. 2002. Disponível em: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2002/020326_pombog.shtml. Acesso em: 9 ago. 2015.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). Ditos e escritos: estratégia, poder-saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. v. 4, p. 203-222.
- GUATTARI, Félix. Máquina Kafka. São Paulo: n-1 edições, 2011.
- LIMA, Élide. Aproximações entre poesia e política. Cartas ao Max, [S. l.], 3 out. 2015. Disponível em: www.cartasaomax.com. Acesso em: 28 abr. 2017.
- LIMA, Élide. Cartas ao Max: limiar afetivo na obra de Max Martins. São Paulo: Invisíveis Produções, 2013.
- MACHADO, Arlindo. Arte e mídia. São Paulo: Zahar, 2007.
- MAIER, Vivian. Fotografias. 1952-?. Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/>. Acesso em: 6 jul. 2023.
- MARKS, Laura. The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham/London: Duke University Press, 2000.
- MONTENEGRO, Leticia. [Correspondência]. Destinatário: Maruzia Dultra. 1 jun. 2018. 1 e-mail.
- ORNELLAS, Sandro. Trabalhos do corpo: e outros poemas físicos. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2007.
- PELBART, Peter Pál. O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- PELBART, Peter Pál. O tempo não-reconciliado: imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PELBART, Peter Pál. Um direito ao silêncio. In: PELBART, Peter Pál. A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 118-127. (Série Logoteca).
- PELBART, Peter Pál. Vida Capital: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- PELBART, Peter Pál. Vozes do intervalo (por uma vida não fascista): Luiz B. L. Orlandi. Laboratório de sensibilidades, [S. l.], 10 out. 2018. Disponível em: <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2018/10/10/vozes-do-intervalo-por-uma-vida-nao-fascista-luiz-b-l-orlandi/>. Acesso em: 10 out. 2018.
- RILKE, Rainer Maria. Cartas a um jovem poeta. São Paulo: Globo, 2013.
- SALOMÃO, Waly. Babiliaques: alguns cristais clivados. Rio de Janeiro: Contra Capa: Kabuki Produções Culturais, 2007.

SERRES, Michel. Os cinco sentidos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SHÔNAGON, Sei. O livro do travesseiro. São Paulo: Editora 34, 2013.

VIANA NETO, Joaquim. Entre Arquiteturas: antigenealogias e deposições. Salvador: Edufba: Fapesb, 2009.

WOLF, Michael. The Box Men of Shinjuku Station. [2014?]. Série fotográfica. Disponível em: <http://photomichaelwolf.com/#the-box-men-of-shinjuku-station/1>. Acesso em: 2 jul. 2023.

ZÚÑIGA, Rodrigo. Ultra-peau: au-delà de la dermatologie photographique. Paris: L'Harmattan, 2017.

[cena pós-crédito – voz *off*]:

As perguntas se pulverizam como cartas, por cartas,
soltas em páginas perdidas que se esbarram
em algo ou alguém e param.
A pergunta feita por um será respondida a outro:
não importa que pergunta e resposta não se encaixem,
mas que ambas tenham existido.⁶²

[*fade out*]:

Ouvir sua voz como um aceno falou-me dentro do coração e da pele:)))))....((((((.....))))))....((((((⁶³ De imediato, lembrei de nossos terrorismos tipográficos, editoriais, acadêmicos, sim, sempre tão necessários, e como é bom encontrar aliados, pares ímpares, conhecê-los, reconhecê-los, mesmo no finaliiiiinho de tudo, quando o “jogo” está para terminar. Nessa nossa copa que não é bem de disputas, mas, antes, de ver fluir a bola, deixá-la rolar; de acreditar na força das constelações, em sua cintilância, sua potência fulgurante (palavra que aprendi dicionaristicamente com você!). Acreditar também nas serendipidades, outro presente palavresco que recebi dia desses, pois diz tanto do que ronda, recobre e permeia as pesquisas felizes, que são feitas ao modo de um cão farejador em pleno cio: susceptível a tudo, entre, através e além do cruzamento de sentidos semióticos e sensoriais.

* * *



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

- 1 Jornalista e artista-pesquisadora com Pós-Doutorado em Literatura e Doutorado em Difusão do Conhecimento, ambos pela UFBA, e Mestrado em Artes Visuais pela USP. Cria artesanias analógicas e digitais através de experimentações que se desdobram em literartes.
- 2 **[janela]** Em discussão sobre o assunto, Michel Serres (2001, p. 348) afirma que o “Saber exige o esquecimento do próprio saber. O pensamento zomba de suas lembranças. A ciência perde consciência na consciência do sujeito sábio que, por esta perda, pensa e inventa”.
- 3 **[janela]** Sobre o tema, publicamos anteriormente o ensaio “Microfissuras de uma videocracia”. Disponível em: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/maruzia-dultra-florestas/>. Acesso em: 4 jun. 2024.
- 4 **[janela]** Nota de aula com o professor Joaquim Viana Neto, no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (PPGAU-UFBA), em 25 maio 2018.
- 5 **[janela]** Roland Barthes (1987, p. 128) faz essa ressalva quando entra em cena o “inexprimível amor” em seus *Fragmentos de um discurso amoroso*.
- 6 **[janela]** A tese intitula-se *Vídeo-cartas (não) filosóficas: percurso de aparição de um corpoimagem* e foi defendida em 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/28733>. Acesso em: 4 jun. 2024.
- 7 **[janela]** O verbete “artesanía” é apontado pelo Dicionário Informal (2018) como sendo uma “Palavra de uso recorrente no Brasil, embora ainda considerada, em termos linguísticos, um ‘estrangeirismo’. Aqui, a palavra é tomada do espanhol e pensada como sendo os processos que implicam na experimentação, investigação, espaços produtivos e produto final, pelos quais o artesão transita para ter um resultado adequado, o que inclui, ainda, a inventividade e a necessidade de métodos apropriados, mesmo em se tratando de um trabalho informal, sem compromisso com a seriação. ‘Artesanía’ sugere, deste modo, o ato de fazer o artesanato e não meramente o produto final”.
- 8 **[janela]** Versos adulterados do poema autoral “último primeiro amor, ainda”.
- 9 **[janela]** Sobre o anel de Moebius, Gilles Deleuze (2011, p. 12) explica que “[...] sua superfície exterior está em continuidade com sua superfície interna: ela envolve o mundo inteiro e faz com que o que está dentro esteja fora e o que está fora fique dentro”. Analogamente, no contexto de nossa discussão, a pesquisa é uma complexa interface entre o saber e o fazer, em que ambos atuam, interagem e se imiscuem irremediavelmente.
- 10 **[janela]** Afirmação feita por Philippe Dubois (2004, p. 57) no contexto de discussão sobre a imagem nos campos do cinema, da televisão e do vídeo.
- 11 **[janela]** Depoimento de Lygia Clark (1964) sobre sua proposição. Técnica: recorte em papel; material: cola, fita de papel, tesoura. Registro da obra em edição montada no ano de 2012 pode ser visto no *link*: <https://youtu.be/3sP-uT5DQLM?si=m95wVxK2yVVN05NG>. Acesso em: 2 jun. 2024.
- 12 **[janela]** Adulterações em itálico de um P.S. de Théophile Gautier, citado por Lebensztein (1997, p. 79) e citado por Jacques Derrida (2004, p. 246, nota 19).
- 13 **[janela]** A obra foi feita em parceria com o multiartista Arthur Caria.
- 14 **[janela]** A sequência autoral da citação é: Théophile Gautier citado por Lebensztein (1997, p. 79) citado por Jacques Derrida (2004, p. 246, nota 19). Por fim, nos apropriamos plasticamente do texto para a criação da obra.
- 15 **[janela]** Imagens disponíveis em: <http://photomichaelwolf.com/#the-box-men-of-shinjuku-station/1>. Acesso em: 2 jun. 2024.
- 16 **[janela]** Expressão utilizada pelo professor Joaquim Viana Neto no parecer de avaliação da obra, emitido para o Congresso de Ensino, Pesquisa e Extensão da UFBA, em 2018.
- 17 **[janela]** Referência à dissertação *Corpografias: incursão em pele imagem escrita pensamento*, defendida em 2012. Disponível em: (*link* a ser inserido posteriormente à avaliação às cegas para preservação da autoria).
- 18 **[janela]** Vivian Maier foi uma compulsiva produtora de imagens, com obsessão pelos autorretratos, os quais fazia em ambientes fechados e pelas ruas, enquanto trabalhava como babá, passeava ou talvez saísse mesmo para fotografar. Ela não foi conhecida, em vida, como fotógrafa, apesar do grande montante de imagens que produziu explorando aspectos de enquadramento e profundidade de campo em relação a seu próprio corpo. Um estudo minucioso, surpreendente, que joga com a aparição de sombras, reflexos, multiplicação e fragmentação das figuras corporais. Os modelos das câmeras utilizadas por Maier propiciavam que seu rosto não fosse coberto nos autorretratos; por outro lado, revelavam o próprio ato de

NOTAS

fotografar, uma marca em seu acervo iconográfico. Além de centenas de rolos de filme não revelados ou não utilizados, a coleção de suas fotografias soma mais de 100 mil negativos e mais de três mil impressões, tudo produzido no laboratório de fotografia montado no banheiro de sua casa. Imagens disponíveis em:

<http://www.vivianmaier.com/>. Acesso em: 2 jun. 2024.

19 **[janela]** Esse trabalho artístico se encontra ainda mais próximo da literalidade de um corpo-câmera. Ele foi baseado na captura fotográfica em fluxo contínuo através de uma microcâmera instalada cirurgicamente na parte posterior do crânio do artista. O aparelho esteve ativo durante um ano e registrou os caminhos percorridos por ele em todo o período, sob um ponto de vista retrospectivo, enviando as imagens para uma plataforma *online* de acompanhamento do projeto que, além de disponibilizar o acervo das fotografias captadas e de fazer transmissão de vídeo ao vivo, informava a geolocalização do artista no momento do acesso. Imagens disponíveis em: <http://www.3rdi.me/>. Acesso em: 2 jun. 2024.

20 **[janela]** Trecho de carta de Kafka, em 17 nov. 1912, publicada no livro *Máquina Kafka*, de Félix Guattari (2011, p. 15).

21 **[janela]** Trecho de carta de Antonin Artaud (2017, p. 58) a Anaïs Nin, em 6 maio 1933.

22 **[janela]** Expressão mencionada em referência à pesquisa na ocasião do Exame de Qualificação, em 23 maio 2017.

23 **[janela]** As *cartas (não) filosóficas* foram publicadas, em 2021, em *free-ebook* homônimo. Já as vídeo-cartas podem ser acessadas, também gratuitamente, na versão *online* do *Livrídeo*. Disponível em: <https://www.livrideo.online/>. Acesso em: 4 jun. 2024.

24 **[janela]** O destinatário dessa correspondência foi o filósofo Peter Pál Pelbart, que residia na cidade de São Paulo enquanto eu enviava as postagens de Salvador.

25 **[janela]** Essa transformação tecnológica na cidade indiana de Orissa foi noticiada pela rede BBC (E-mail vai aposentar..., 2002).

26 **[janela]** Expressão utilizada por Arlindo Machado (2007, p. 32) na discussão tecida sobre artemídia no contexto de globalização das então chamadas novas tecnologias.

27 **[janela]** Peter Pál Pelbart em aula sobre o devir, no Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC-SP, em 2012.

28 **[janela]** FOUCAULT, 2003, p. 208.

29 **[janela]** Expressão de Pelbart (2007, p. XVI) no prólogo poético de seu livro filosófico sobre o tempo em Deleuze.

30 **[janela]** Trecho de parecer de avaliação da pesquisa emitido por Peter Pál Pelbart, na ocasião do Exame de Qualificação, em 23 maio 2017.

31 **[janela]** Trecho da primeira carta (não) filosófica criada na pesquisa de doutorado.

32 **[janela]** Contundente assertiva de Michel Foucault citada por Pelbart (2013, p. 210) em texto sobre a experiência-limite premente à escrita.

33 **[janela]** Dimensões da vídeo-caixa: 31 x 13 x 21 cm.

34 **[janela]** Dimensões do porta-carta: 28 x 8 x 22 cm.

35 **[janela]** Disponível em: <https://www.youtube.com/@caixa-portal>. Acesso em: 4 jun. 2024.

36 **[janela]** Dimensões da caixa-tese: 38,5 x 24,5 x 15 cm.

37 **[janela]** Adulteração de trecho do poema sem título de 22 maio 1969, em que Ana Cristina César [Ana C.] (2013, p. 163) diz: “cala o fim que foge, vai-se a voz que cansa:”

38 **[janela]** Relação sugerida por Serge Daney (2007, p. 111).

39 **[janela]** Frase de abertura do manuscrito original de *Cartas ao Max*, de Élide Lima (2013, p. 13), que não saiu, no entanto, na versão publicada do livro.

40 **[janela]** Adulteração com itálico em trecho da mesma carta de Élide Lima (2013, p. 13).

41 **[janela]** Trecho do poema “Uma carta que não vai seguir”, de Ana C. (2013, p. 326).

42 **[janela]** Essa lista de Sei Shônagon (2013, p. 147) é uma das muitas que compõem o livro mencionado.

43 **[janela]** Do mesmo modo que, visualmente, “A conversão do eu em **tu** – é a imagem que compreende todas as imagens poéticas” (LIMA, 2015, grifo da autora).

44 **[janela]** Trecho dos *Diálogos* entre Deleuze e Parnet (1998, p. 57, grifo dos autores), obra que, em si, é também constituída por esse leitmotiv: “Não são nem os elementos, nem os conjuntos que definem a multiplicidade. O que a define é o E, como alguma coisa que ocorre *entre* os elementos ou entre os conjuntos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 57, grifo dos autores).

NOTAS

-
- 45 **[janela]** Neologismo criado como referência aos *-B-A-B-I-L-A-Q-U-E-S-* de Waly Salomão (2007).
- 46 **[janela]** Trecho do poema “Animalidades”, de Sandro Ornellas (2007, p. 18), que se refere à rigidez parnasiana do poeta Olavo Bilac.
- 47 **[janela]** Há dupla referência neste termo: Deleuze (2018, p. 70) em carta a Foucault no final de 1970; e menção de Pelbart (1993, p. 117) a Guattari em conversa informal durante sua passagem pelo Brasil, sobre “os conceitos que vinha fabricando (que chamou de *mes petits machins*, meus trocinhos)”.
- 48 **[janela]** Trecho de *e-mail* de Leticia Montenegro, em 1 jun. 2018, 10:52 SSA.
- 49 **[janela]** Passagem do texto citado de Walter Benjamin (2009, p. 237).
- 50 **[janela]** Características apontadas por Ulises Carrión (2011, p. 57) para possíveis modos de criação do livro de artista, os quais chamou, em 1975, de “nova arte de fazer livros”.
- 51 **[janela]** Exemplo de aplicação do verbete mencionado anteriormente.
- 52 **[janela]** Trecho do “Escrito do Peter Pál Pelbart a respeito do Orlandi” (PELBART, 2018).
- 53 **[janela]** Adulteração da despedida de Rainer Maria Rilke (2013, p. 35) em carta a Franz Xaver Kappus de 23 abr. 1903, na qual ele escreveu: “Tenho muito prazer em saber meus livros em suas mãos”.
- 54 **[janela]** Nota de aula com o professor Joaquim Viana Neto, no PPGAU-UFBA, em 8 jun. 2018.
- 55 **[janela]** Este é o modo como se refere Peter Pál Pelbart (2009, p. 47) à questão espinosista “O que pode o corpo?”.
- 56 **[janela]** Pontuação que Rodrigo Zúñiga (2017) faz para desenvolver sua reflexão sobre o que chama de dermatologia fotográfica, propondo a emergência de uma ultrapele digital.
- 57 **[janela]** Observação feita por Laura Marks (2000, p. 48) comparando o cinema e o vídeo.
- 58 **[janela]** Trecho de *e-mail* do professor Joaquim Viana Neto, em 1 set. 2018, 10:16 SSA.
- 59 **[janela]** Poema de Antonio Cicero (1996, p. 337).
- 60 **[janela]** Nota de aula com o professor Peter Pál Pelbart, no Atelier Paulista, em 21 nov. 2011.
- 61 **[janela]** Sentença de Pelbart (2013, p. 270) que nos serviu como via de conduta na pesquisa.
- 62 **[janela]** Nota de aula com o professor Peter Pál Pelbart, no Atelier Paulista, em 21 maio 2012.
- 63 **[janela]** Ecos da rasura normativo-tipográfica proposta e exercida por Viana Neto (2009).

Vermelha: audácia, energia, confiança

Red: Audacity, Energy, Trust

Rojo: audacia, energía, confianza

Rafael da Escóssia¹

Universidade de Brasília

E-mail: rafaeldaescossia@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5255-0018>

Yana Tamayo²

Universidade de Brasília

E-mail: yanasotomayor@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-5445-0995>

RESUMO

Vermelha consistiu num desfile monumental pela Praça dos Três Poderes, em Brasília. Mediante posicionamento sucessivo de uma flâmula vermelha à frente do caminhar, como um tapete, tentamos alcançar o Palácio do Planalto, com posterior encobrimento do busto de Israel Pinheiro, engenheiro e primeiro presidente da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap). A performance estressa a pretensa construção moderna, asséptica e abstrata de sociedade por meio da potência visceral revolucionária do vermelho, como gesto político-pictórico que questiona o projeto colonizador que originou Brasília.

Palavras-chave: *Vermelha; performance; modernismo; Brasília.*

ABSTRACT

"Vermelha" consisted of a monumental parade through Three Powers Square, in Brasília. By successively placing a red flag in front of the walk, like a carpet, we tried to reach Planalto's Palace. After it, we covered the bust of Israel Pinheiro, engineer, and first president of the "Companhia Urbanizadora da Nova Capital" (Novacap). The performance stresses the alleged modern, aseptic, and abstract construction of society through the visceral revolutionary power of red, as a political and pictorial gesture that questions the colonizing project that gave rise to Brasília.

Keywords: *Red; performance; modernism; Brasília.*

ESCÓSSIA, Rafael da; TAMAYO, Yana. **Vermelha: audácia, energia, confiança.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.51643> >

RESUMEN

“Vermelha” consistió en un desfile monumental por la Plaza de los Tres Poderes, en Brasilia. Poniendo sucesivamente una bandera roja delante del camino, a modo de alfombra, intentamos llegar al Palacio del Planalto. Después cubrimos el busto de Israel Pinheiro, ingeniero y primer presidente de la Compañía Urbanizadora de la Nueva Capital (Novacap). La performance critica la idea moderna, aséptica y abstracta de sociedad a través del poder revolucionario visceral del rojo, como gesto político y pictórico que cuestiona el proyecto colonizador que dio origen a Brasilia.

Palabras clave: *Rojo; performance; modernismo; Brasília.*

Data de submissão: 15/03/2024

Data de aprovação: 10/05/2024

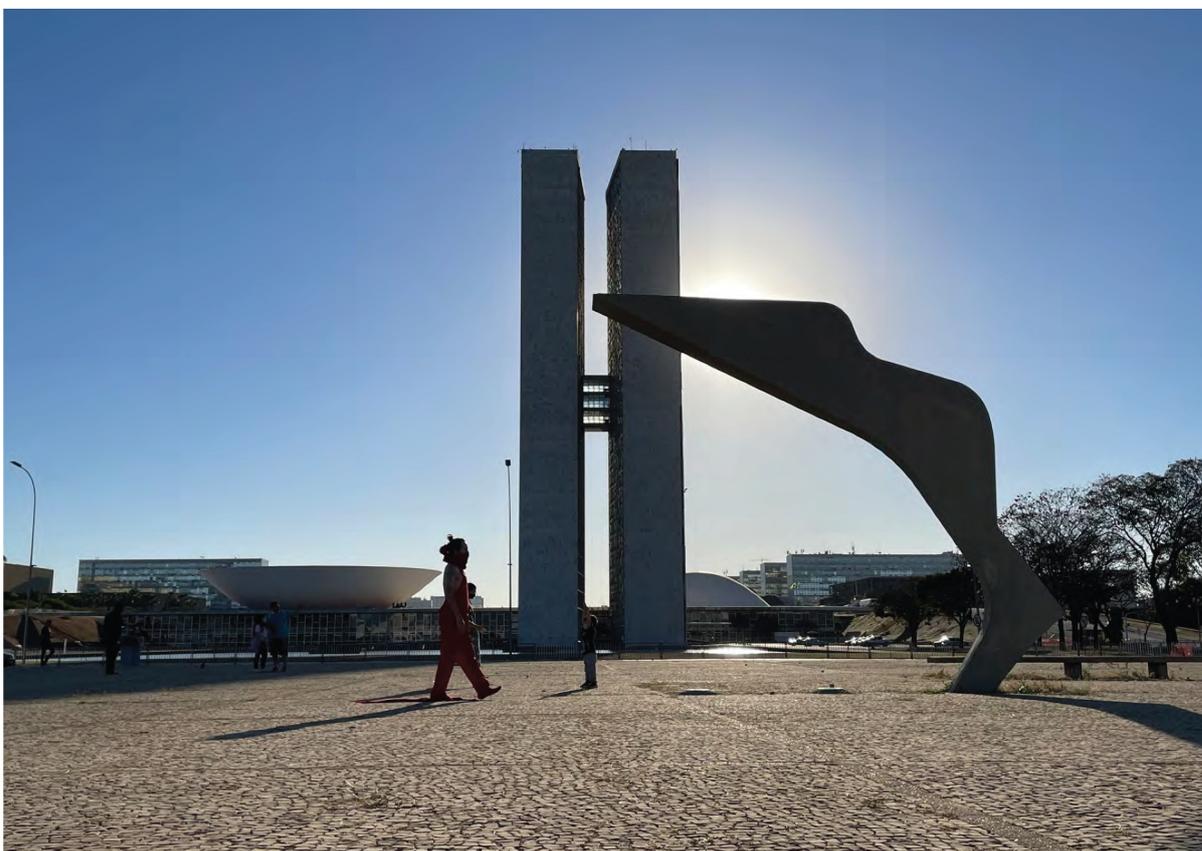




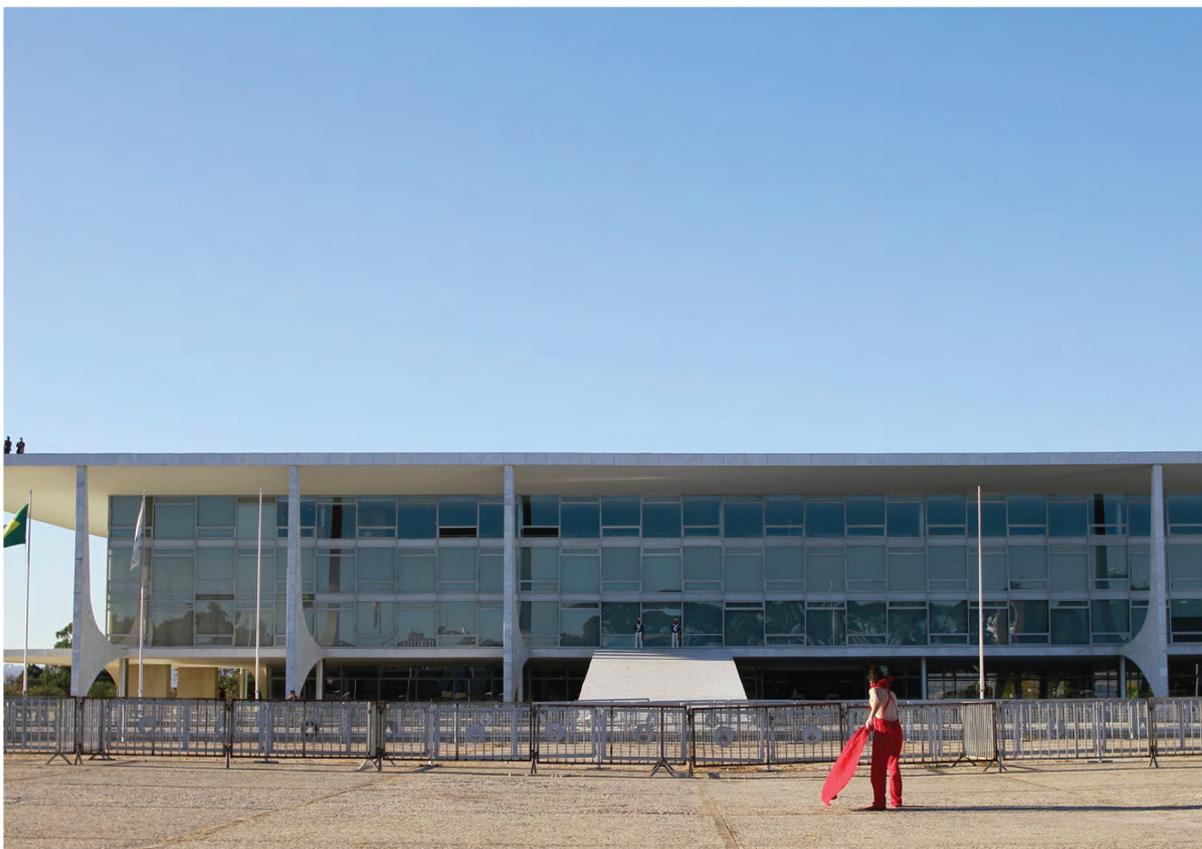














Figuras. Rafael da Escóssia e Yana Tamayo, *Vermelha*, 2021, performance, Brasília. Fotos por Samara Lima.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

ESCÓSSIA, Rafael da; TAMAYO, Yana. **Vermelha: audácia, energia, confiança.**
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.51643> >

NOTAS

1 Rafael da Escóssia é artista e advogado. Doutorando e Mestre em Artes Visuais e Bacharel em Direito pela Universidade de Brasília. Processa as provas que inventa contra si, de forma a proferir sentenças poéticas. Interessa-se pela relação entre as Artes Visuais, o Direito e a (auto)crítica institucional. Pesquisa a performance como discurso jurídico a partir de temas como culpa, pena, herança, branquitude e mercado.

2 Yana Tamayo é artista visual, curadora e pesquisadora. Formada em Artes Plásticas pela UFMG, tem mestrado e doutorado pelo Instituto de Artes da UnB, nos quais suas pesquisas também se deram como investigação poética. Desde 2010, suas práticas associam Artes Visuais, Educação e curadoria a fim de pensar diferentes plataformas de diálogo entre arte e esfera pública.