

pós?

- Revista do Programa
- de Pós-graduação em Artes
- da Escola de Belas Artes da UFMG

18

v. 9, n. 18, nov. 2019

©2019, 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.

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. 9, n. 18(nov. 2019)- . - 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. Antonio Carlos, 6627. Pampulha. Sala 2025.

CEP 31270-901 Belo Horizonte, MG

E-mail: revistapos.ppga@gmail.com

Site da Revista Pós: <http://eba.ufmg.br/revistapos>

Site do PPG Artes EBA/UFMG: <http://eba.ufmg.br/pos>

Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes - EBA/UFMG
ISSN 1982-9507 - ISSN eletrônico 2238-2046

Periodicidade semestral desde 2012

Bases Indexadas: Sistema de Periódicos SEER

Diretório de Periódicos da UFMG

Classificação Qualis Periódicos da CAPES: A2

Revisão por pares

Universidade Federal de Minas Gerais

REITORA: Dra. Sandra Regina Goulart Almeida

PRÓ-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO: Dr. Fábio Alves

PRÓ-REITORA DE PESQUISA: Dr. Mário Campos

Escola de Belas Artes

DIRETOR: Cristiano Gurgel Bickel

Revista Pós

COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES: Dra. Mônica Medeiros Ribeiro

EDITORES: Dr. Ricardo Carvalho de Figueiredo, Dra. Magali Melleu Sehn e Dra. Ana Cristina Carvalho Pereira

Conselho Editorial

Dr. Agnaldo Farias (Universidade de São Paulo - Brasil)

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 Antunes Camargo (Universidade Federal do Pará - Brasil)

Dra. Lisbeth Rebollo (Universidade de São Paulo - Brasil)

Dra. Maria Angélica Mellendi (Universidade Federal de Minas Gerais - Brasil)

Dra. Marion Huester (University of Rostock - Alemanha)

Dr. Peter Alheit (University of Goettingen - Alemanha)

Dra. Rita Macedo (Universidade de Nova Lisboa - Portugal)

Dr. Tom Learner (Getty Foundation - Estados Unidos da América)

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

ARTES DA CENA: Dra. Marina Marcondes Machado

ARTES E EXPERIÊNCIA INTERARTES NA EDUCAÇÃO: Dra. Lucia Gouvêa Pimentel

ARTES PLÁSTICAS, VISUAIS E INTERARTES: Dra. Magali Melleu Sehn

CINEMA: Dra. Ana Lúcia Andrade

PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL: Dra. Márcia Almada

POÉTICAS TECNOLÓGICAS: Dra. Marília Lyra Bergamo

FICHA CATALOGRÁFICA: Luciana de Oliveira Matos Cunha

PROJETO GRÁFICO: Núcleo de Produção em Artes Gráficas

PROJETO GRÁFICO (VERSÃO ELETRÔNICA): Dr. Virgílio Vasconcelos

DESIGN E DESENVOLVIMENTO WEB: Dr. Virgílio Vasconcelos

CAPA E DIAGRAMAÇÃO: Ana Paula Garcia

REVISÃO: Alan Valente

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

prós:

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

Sumário

EDITORIAL	8	RICARDO CARVALHO DE FIGUEIREDO; MAGALI MELLEU SEHN; ANA CRISTINA CARVALHO PEREIRA
APRESENTAÇÃO: SEÇÃO TEMÁTICA	9	MAGALI MELLEU SEHN
SEÇÃO TEMÁTICA: PRÁTICAS COLABORATIVAS NAS ARTES VISUAIS		
Mapear coletivamente a ditadura argentina e seus restos	13	HERNÁN LOPEZ PIÑEYRO
O corpo a corpo com um sistema não se trata de abandoná-lo	29	ANA PATO JOANA ZATZ MUSSI
A partilha do comum na performance Contra X Tempo: Processo criativo colaborativo como ato estético e político	58	HUGO FORTES; YIFTAH PELED; MARCOS MARTINS; TIAGO CARDOSO GOMES; LUCIANA MAGNO; LEANDRA ESPÍRITO SANTO; SÍSSI FONSECA
Sentir em rede: Net-ativismo estético na ação colaborativa <i>Letters to the Earth</i>	87	MARINA MAGALHÃES
Por uma epistemologia estética: do pensamento colaborativo nas artes plásticas e visuais às práticas contemporâneas de <i>community-based art</i> e seus novos artistas-tipo	105	RACHEL FALCÃO COSTA
Prática artística em comunidade indígena <i>Kaingang</i> : Por uma metodologia colaborativa	129	KALINKA LORENCI MALLMANN; ANDREIA MACHADO OLIVEIRA; MARCELO EUGENIO SOARES PEREIRA
GIA e PO RO: Práticas artísticas colaborativas e a produção pública do espaço urbano	148	LUDMILA BRITTO; MARCELO FARIA
<i>Atrocidades Maravilhosas e Tupinambá Lambido</i> : ocupações imagéticas na cidade do Rio de Janeiro entre Afeto Política e Arte	172	LAURA BUROCCO
A metodologia colaborativa em artes visuais como processo poético	198	CLÁUDIA VICARI ZANATTA
<i>Valsa com Bashir</i> : Táticas, territórios, espaços e resistência da arte	211	ANA CLÁUDIA DE FREITAS RESENDE

Molduras e carimbos da comporeirdade em Fernanda Magalhães: Ações artísticas colaborativas em favor da diferença **230** JÚLIA MELLO

Los Ingovernables: Arte, Hackers, Colaboratividad y Resiliencia en la era de la Cultura Postdigital **246** FERNANDO LUIZ FERREIRA RABELO

SEÇÃO ABERTA

O "cinema" cantado dos Maxakali **266** CHARLES ANTÔNIO DE PAULA BICALHO

Revisitando Edward Yang. Imagética, autoficção e temporalidade **286** MARCOS AURÉLIO FELIPE

Suspender o tempo e o espaço: O corpo visto sob a lente do conceito japonês de *Ma* **312** MARIA CRISTINA ELIAS MENEGHETTI PRISCILA ARANTES

Os corpos insensatos de Laurent Goldring **342** OSVALDO FONTES FILHO

A Revista *Martín Fierro* e a promoção das artes de vanguarda na Argentina **367** HELAINE NOLASCO QUEIROZ

Ressignificações da Paisagem na década de 1970: Manfredo Souzanetto e Décio Noviello nos Salões Nacionais de Arte **397** RODRIGO VIVAS

ENTREVISTA

La transteatralización está fundamentalmente en lo mediático - Entrevista a Jorge Dubatti **419** MARIANA DE LIMA E MUNIZ

RESENHA

Resenha da tese de Doutorado de Ana Del Tabor Vasconcelos Magalhães **438** ANA MAE TAVARES BASTOS BARBOSA

Editorial

É com satisfação que divulgamos a revista Pós (v.09, n.18, novembro 2019) com a seção temática "Práticas colaborativas nas Artes Visuais", sob a organização e apresentação por uma das nossas editoras-chefes Profa. Dra. Magali Melleu Sehn. A seção temática deste número destina-se principalmente contemplar a linha de pesquisa em Artes Visuais que seria originalmente organizada por um representante da área. Em função de alguns imprevistos, a comissão editorial - por meio de um de seus editores-chefes e com a colaboração do conselho editorial - assumiu a organização, conforme previsto no regulamento da revista.

Agradecemos a cada membro do Conselho e do Comitê Editorial que nos auxilia na tarefa constante de alavancar o patamar da revista nos diversos movimentos - físicos, políticos, imagéticos - da nossa trajetória acadêmica. Agradecemos também aos diversos colaboradores e avaliadores que, acreditando na seriedade do nosso trabalho, compartilham suas experiências, seus questionamentos, suas pesquisas sobre a arte.

Na seção aberta, outras contribuições de relevância nos oferecem reflexões teóricas no vasto e complexo campo da arte.

Prof. Dr. Ricardo Carvalho de Figueiredo
Profa. Dra. Magali Melleu Sehn
Profa. Dra. Ana Cristina Carvalho Pereira
Editores-Chefes

Apresentação

Seção Temática

A revista Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais apresenta neste número a seção temática “Práticas colaborativas nas artes visuais”, em referência à artista Cláudia Paim, falecida recentemente. Em seu livro “*Táticas da América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados*”¹, a autora apresenta algumas definições de coletivos, iniciativas coletivas no campo do fazer artístico e da crítica como resistência. Já não são poucos os eventos e publicações sobre esse tema tanto do ponto de vista histórico sobre tais práticas no Brasil, como resume Felipe Scovino, no texto de apresentação do livro *Coleção Circuitos: Coletivos*,² que “a prática dos coletivos no Brasil não é tão nova assim”. O autor aponta cronologicamente grupos, revistas organizadas, divisão de ateliês, agências de artistas, galerias coordenadas exclusivamente por artistas e espaços de exposição e debate geridos por artistas. Novas iniciativas artísticas proliferam constantemente, assim como novas pesquisas avançam com o propósito de fomentar interpretações e leituras.

Quanto à abordagem crítica com foco em estudos de caso que tratam de práticas colaborativas no contexto ibero-americano, apresenta-se o artigo *Mapear colectivamente la dictadura argentina y sus restos*, que destaca a ação do Grupo de Arte Callejero, *Aquí viven genocidas* (2001-2006), escrito por Hernán Lopez.

Quanto ao fazer artístico e seus desdobramentos, com ênfase na criação artística e na formação de redes de colaboradores, destacamos o artigo *O corpo a corpo com um sistema não se trata de abandoná-lo*, de Ana Pato e Joana Zatz Mussi, que apresenta uma discussão em torno da relação entre a “arte engajada” e a “arte arquivista”.

No amplo espectro de autogestão de espaços de exposição, Hugo Fortes *et al.* descrevem e refletem sobre ações compartilhadas em *A partilha do comum na performance Contra X Tempo: processo criativo colaborativo como ato estético e político*. Marina Magalhães apresenta reflexões em torno do 'net-ativismo' estético, trazendo como exemplo a ação colaborativa artística *Letters to the Earth*.

Como já mencionado, são inúmeras as publicações no tema proposto para este número e nos surpreendemos com a quantidade de submissões, demonstrando que tal debate em torno da proposição sobre as práticas colaborativas e suas reflexões teóricas estão sempre em processo de atualização do ponto de vista de novos modos de fazer e sentir o coletivo, que cada vez mais impulsiona novas interlocuções com as tecnologias.

Assim, podemos usufruir ainda do panorama histórico e das reflexões em torno de "artistas-tipo", por Raquel Falcão. Questões em torno do lugar do artista com o relato de uma experiência de prática artística em comunidade indígena, por Lorence Kalinka *et al.* Ações de alguns coletivos de referência como o PORO e GIA, com ênfase na discussão de territórios nas cidades contemporâneas, apresentado por Ludmila Brito e Marcelo Faria. Uma análise de intervenções dos coletivos *Atrocidades Maravilhosas* e *Tupinambá Lambido* nos quais os artistas vêm repensando suas ações ao longo do tempo, escrito por Laura Burocco. Cláudia Vicari contribui com uma diferenciação entre "prática colaborativa" e "criação colaborativa", a partir de exemplos de propostas dos artistas Francis Alys, Santiago Sierra e do grupo Frente 3 de Fevereiro. Ana Cláudia Freitas discute o tema no campo da sétima arte com uma análise do filme *Valsa com Bashir*. Júlia Mello direciona a discussão em torno de ações colaborativas realizadas por Fernanda Magalhães em "prol da visibilidade da mulher gorda". Encerra-se a seção temática com um artigo de Fernando Luiz Rabelo sobre um panorama histórico de um movimento político, cultural e artístico espanhol dos anos 2000 denominado *Hacklabs*.

Certos de que o tema está em processo de constante atualização, esperamos que os artigos proporcionem, principalmente, a continuação do processo coletivo de pensar.

Agradecemos mais uma vez aos autores e às artistas Louise Ganz e Inês Link pela imagem extraída de *Muros Territórios Compartilhados* (2011), cedida para a capa.

Boa Leitura!

pro2.

Profa. Dra. Magali Melleu Sehn (org.)

NOTAS

1 PAIM, Cláudia. *Táticas da América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados*. Porto Alegre: Panorâma Crítico, 2012. 200 p.

2 SCOVINO, Felipe. Do que se trata um coletivo? *In*: REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe. *Coleção Circuitos: COLETIVOS*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010. p.11-16.

Mapear coletivamente a ditadura argentina e seus restos

Mapear colectivamente la dictadura argentina y sus restos

Hernán Lopez Piñeyro

Doutorando na Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

E-mail: hernanlopezpineyro@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8449-0355>

RESUMO:

Este trabalho critica as práticas cartográficas promovidas por grupos artísticos e desenvolvidas de forma colaborativa. Mais especificamente, é analisada neste artigo uma ação do Grupo de Arte Callejero, *Aquí viven genocidas (2001-2006)*: uma série de mapas de Buenos Aires onde são indicados os endereços dos genocidas de forma “escrachada” por diferentes organizações sociais e assuntos relacionados à última ditadura militar argentina. Essa cartografia não foi criada em um atelier de artista, mas nas ruas, e tendo como base a proposta de um grupo, formado pela colaboração entre ativistas, a fim de tecer redes de afinidade e promover práticas alternativas de justiça.

Palavras-chave: *Práticas colaborativas. Cartografias. Ditadura argentina.*

RESUMEN:

Este trabajo se propone realizar una aproximación crítica a las prácticas cartográficas promovidas por grupos artísticos y desarrolladas colaborativamente. Más específicamente, se analiza una acción del Grupo de Arte Callejero, *Aquí viven genocidas (2001-2006)*: una serie mapas de Buenos Aires en los que se indican los domicilios de los genocidas escrachados por distintas organizaciones sociales y cuestiones relativas a la última dictadura militar argentina. Esta cartografía no fue gestada en el atelier de un artista, sino producida a partir de la propuesta de un grupo, en

colaboração entre ativistas com o fim de tejer redes de afinidad e impulsar prácticas de justicia alternativas.

Palabras clave: *Práticas colaborativas. Cartografías. Dictadura argentina.*

ABSTRACT

This work criticizes the cartographic practices promoted by artistic groups and developed collaboratively. More specifically, this article analyzes an action of the Grupo de Arte Callejero, *Aquí viven genocidas* (2001-2006): a series of maps of Buenos Aires where the addresses of the genocides are indicated as "slaves" by different social organizations and issues related to the last Argentine military dictatorship. This cartography was not created in an artist's studio, but in the streets, and based on the proposal of a group, formed by the collaboration between activists, in order to weave networks of affinity and promote alternative practices of justice.

Keywords: *Collaborative practices. Cartography. Argentine dictatorship.*

Artigo recebido em: 31/05/2019
Artigo aceito em: 19/07/2019

El Grupo de Arte Callejero (GAC) se conformó en el año 1997 a partir del deseo de algunas estudiantes de la otrora *Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón* y subsiste hasta nuestros días. Particularmente durante los primeros años de existencia, han sido parte del colectivo más de veinte artistas, sin embargo, ya desde fines de la década pasada la conformación de este colectivo ha permanecido sin cambios: Lorena Bossi, Vanesa Bossi, Fernanda Carrizo, Mariana Corral y Carolina “Charo” Golder.¹

El GAC son “las chicas de la Pueyrredón” primero y “las chicas del GAC” después.² Así se las conoce, así se las llama, así se reivindican. No importa la supuesta identidad de género de sus integrantes; de hecho, por el GAC también han pasado varones. Seguramente si el colectivo (o, mejor dicho, la colectiva) hubiese surgido al calor del *Ni una menos* y de las asambleas feministas serían “las pibas del GAC”. Chicas, pibas (y también travas, tortas, maricas, putos) son nombres empuñados reapropiados y repotenciados políticamente por quienes con orgullo los eligen como categorías no ontológicas y como banderas de lucha. El sintagma “las chicas del GAC” refiere posiblemente a un modo de hacer arte y política específico que no conlleva identificaciones con los modos masculinos del hacer, con lo que es sujetado y definido.

El origen del grupo se remonta a la necesidad que tuvieron sus integrantes de acompañar por medio de herramientas visuales la lucha docente contra de Ley Federal de Educación, la pauperización y el desmantelamiento de la educación, materializada en ese entonces en el ayuno y en otras acciones en la Carpa Blanca. La primera acción de GAC fue el 20 de abril de 1997 y consistió en la realización de un mural en la Plaza Roberto Arlt realizado con guardapolvos blancos. Como bien apunta Marilé di Filippo (2015), la lucha docente fue tan sólo el primer disparador tomado de una coyuntura compleja en la que coexistían muchas otras problemáticas que también posibilitaron o, quizá, demandaron un repertorio de acciones colectivas que conllevaron otros usos del espacio y de los cuerpos (CARRAS, 2009, p. 27).

Desde sus inicios el GAC produjo numerosas y variadas intervenciones artístico-políticas, algunas de ellas realizadas mancomunadamente con otros colectivos o con movimientos sociales. Las acciones no son firmadas y están disponibles para ser reapropiadas, resignificadas, hurtadas y puestas en funcionamiento en otros contextos. Las obras siempre son un producto inacabado de un *hacer con*.

En líneas generales, la práctica del GAC se emparenta con un planteo de tipo conceptual cuya búsqueda artística no radica en la representación, sino en la creación de situaciones, la generación de nuevas dinámicas y sentidos (DI FILIPPO, 2015, p. 14). La particularidad de sus acciones consiste en no reducirse a lo meramente estético ni a lo meramente político. El GAC piensa el arte como *praxis*, como proceso sin reglas fijas. Por ello, es un arte sin obra, ni artista.

El GAC es uno, quizá el más importante, de varios colectivos de arte activista o militante surgidos un poco antes o un poco después en la Argentina de cambio de siglo y que, al decir de Ana Longoni, “abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político” (LONGONI, 2009, p. 18). Éstos ponen en práctica nuevos modos de activismo social y cultural utilizando lenguajes, a veces renovados y a veces no tanto, a veces más “puros” y a veces más “contaminados”, de las artes visuales, las artes audiovisuales, la poesía, el periodismo alternativo y las humanidades.

Muchos artistas se integraron a las nacientes organizaciones, entonces, interpelados por este clima de reevaluación y transformación de la idea de lo político, y se propusieron articular sus prácticas con la revitalizada *praxis* social, imaginando formas de intervenir en los nuevos movimientos (LONGONI, 2009, p. 21).

En la lectura de Andrea Giunta, en las fechas cercanas al 2001 tiene lugar un “fenómeno de la multiplicación de los colectivos artísticos que alteraron su actividad estético-poética-política al calor de las protestas masivas” (GIUNTA, 2009, p. 19). Estos grupos tienen, entre otras, dos características comunes: el tratamiento horizontal a la hora de analizar las propuestas y la adecuación de esas propuestas con los reclamos colectivos.

Quisiera dedicar las páginas que siguen al análisis crítico de *Aquí viven genocidas*, quizá una de las prácticas artísticas más importantes del GAC.

En *Aquí viven genocidas* las artistas emprendieron una labor cartográfica de registro y de divulgación. En una serie de mapas de la Ciudad de Buenos Aires y del Área Metropolitana se indicaron los domicilios de los dictadores escrachados por Hijos,³ por la Mesa de Escrache Popular y por otras organizaciones.⁴ Los mapas fueron gestados con otros militantes, asambleístas, vecinos y ciudadanos. En esta cartografía abundaron las referencias, se enuncian datos bajo la forma de íconos, gráficos y textos.

La cartografía fue impresa en afiches de papel, en tamaños que fueron variando (según el presupuesto) pero que mantuvieron las dimensiones estándares de los afiches utilizados en publicidades comerciales y políticas. Estos fueron impresos en escala de grises y en algunas ocasiones incorporaron el color rojo. Utilizados para empapelar parte de la ciudad los 24 de marzo de los años 2001, 2002, 2003, 2004 y 2006 en el trayecto que va desde el Congreso de la Nación hasta la Casa Rosada, los mapas fueron pegados por las mismas artistas y por allegados a ellas con engrudo o cola sobre otros afiches o directamente sobre la fachada de algunos edificios emblemáticos o no.⁵ Estas cartografías fueron una parte neurálgica de los escraches y de las concentraciones del 24 de marzo porque los diagraman, los representan y, además, son sus huellas. Finalizados estos, sobreviene la imagen.

Por otro lado, juntamente con el afiche, se realizó un video en el que se registró un recorrido por los domicilios escrachados —contrastando un día habitual con la jornada de la acción— y se confeccionó una agenda con los teléfonos y direcciones de los genocidas, que también fue repartida en las concentraciones.

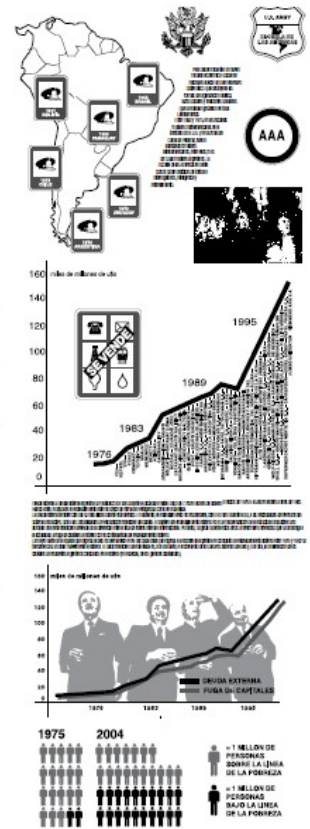


Ilustración 1 - GAC, Aquí viven genocidas (2009)
 Fuente: Edición de la cartografía presentada en GAC. Pensamientos, prácticas y acciones (2009, p. 48–49).

Sin duda, *Aquí viven genocidas* no puede pensarse únicamente como una práctica artística, pues se encuentra en el umbral borroso que separa el arte de la política y en el que también se hallan intervenciones de otros grupos que se reivindican “artísticos” como Argentina Arde, el Taller Popular de Serigrafía, Etcétera y el mismo GAC. Pero también se encuentran allí muchas prácticas estético-políticas movimientos sociales, asambleas barriales; movimientos piqueteros y organizaciones de derechos humanos. Todas ellas podrían pensarse como acciones llevadas a cabo por subjetividades colectivas constituidas en el cambio de siglo a la luz de lo que Ignacio Lewkowicz (2004) denomina el desfondamiento del Estado y que, según dice, a falta de categoría más articulada, llama precisamente *nosotros*.

En Diciembre de 2001 y sus consecuencias aparece *nosotros* como sujeto primordial. *Nosotros* no se puede descomponer en partes simples; no es un compuesto de yo y ustedes, yo y ella, yo y ellos; tampoco es el nombre resumido de una clase, sino que es *directamente* nosotros. Vale la pena postular que *nosotros* es un concepto actual en el pensamiento, pero no sólo un concepto sino también un sujeto actual del pensamiento (LEWKOWICZ, 2004, p. 221).

Este *nosotros* se (re)configura en cada acción, en cada escrache, en cada asamblea, en cada manifestación de la época, en cada cartografía o en cada performance. Y, podría agregarse, que no sólo es configurado por estas prácticas y acciones estético-políticas, pues es también lo que las configura. El *nosotros* no toma el poder; no constituye una institución y, a diferencia de los que señala Lewkowicz, tampoco es un sujeto pues no es uno, es precario, es incompleto y está descentrado. Se trata de singularidades colectivas que bien pueden pensarse en los términos en los que lo hace Lucero (2015) en relación con el espacio Belleza y Felicidad, una galería que funcionó en entre los años 1999 y 2007 en el barrio de Almagro de la Ciudad de Buenos Aires y luego en Fiorito, en el partido de Lanús.

En lugar de atacar los fundamentos individuales y a la vez universalizantes del concepto de sujeto, se trata de multiplicarlo hasta tornarlo inoperante. Las singularidades no convergen ya en individuaciones más o menos identificables, sino que, [...] las encontramos en asociaciones provisionarias, subjetividades ficcionales y precarias, que se desarman y se rearmen, mutación perpetua [...]” (LUCERO, 2015, p. 114)

Entonces, podría afirmarse que *Aquí viven genocidas* es una práctica artístico-política que, como muchas otras, es gestada por un *nosotros* que al mismo tiempo construye. En este sentido, esta intervención desborda la idea de *sujeto* y la idea de *arte colaborativo* entendido como obras creadas a partir de la participación de sujetos individuales.

Según Deleuze y Guattari existen dos perspectivas, dos enfoques –podría decirse– el de lo macro (el molar) y el de lo micro (el molecular). Ambos son imprescindibles y se encuentran en constante cruce, al punto en que si cualquier análisis que no los contemple fracasa. Estos dos niveles no se oponen como lo hacen dos términos de una contradicción lógica. Lo molecular, como proceso o como práctica, puede nacer en lo macro. Lo molar puede instaurarse cómodamente en lo micro. A su vez, esta diferencia no es idéntica a la oposición entre lo social y lo individual; sino que entre “el dominio molar de las representaciones, ya sean colectivas o individuales, y el dominio molecular, [...] los flujos ya no son ni atribuibles a individuos ni sobredecodificables por significantes colectivos” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 223) .

Toda sociedad, pero también todo individuo, están, pues, atravesados por las dos segmentariedades a la vez: una molar y otra molecular. Si se distinguen es porque no tienen los mismos términos, ni las mismas relaciones, ni la misma naturaleza, ni el mismo tipo de multiplicidad. Y si son inseparables es porque coexisten, pasan la una a la otra [...]. En resumen, todo es política, pero toda política es a la vez macropolítica y micropolítica”. (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 218) .

Aquí viven genocidas es un ejercicio que podríamos pensar, en los términos de estos autores, como molecular, en tanto que a partir de una serie de prácticas de experimentación éste abre conexiones con potencias de diversos tipos. Es decir, fluye y escapa a la máquina de sobredecodificación. Pero no por ello esta intervención del GAC se encuentra desvinculada de lo macropolítico. Como ya se explicó, toda lucha social es, al mismo tiempo, molar y molecular.

El escrache puede ser pensado, utilizando los términos de Guattari y Rolnik (2006, p. 98), como un proceso de singularización no atribuible específicamente a un nivel macrosocial, ni a un nivel microsocia. Esta práctica debe agenciar los procesos de singularización en el propio nivel en el cual emergen. La cartografía y la agenda realizadas por el GAC surgen en el contexto de los escraches pero desatan también otras prácticas. Me refiero a la posibilidad de que otros y otras realicen pequeños escraches en los domicilios señalados o llamen a los teléfonos publicados, etc. De lo que se trata es de colocar la micropolítica en todas partes,

en el interior de un barrio, en un teléfono, en las relaciones entre vecinos: *si no hay justicia, hay escrache*. En esta consigna, que acompañó dichas prácticas resuena, sin duda, esta cuestión de lo molar-molecular.

No hay, como dice Guattari, modelos generales de prácticas micropolíticas que puedan ser aplicados a cualquier situación. El escrache o la acción de cartografiar pueden también ser o devenir prácticas microfascistas.

Las mismas especies de elementos, los mismos tipos de componentes individuales y colectivos en juego en un determinado espacio social pueden funcionar de modo emancipador a nivel molar y, coextensivamente, ser extremadamente reaccionarios a nivel molecular. *La cuestión micropolítica es la de cómo reproducimos (o no) los modos de subjetivación dominantes.* (GUATTARI; ROLNIK, 2006, p. 155)

Si nos centramos en esto último, es decir, en cómo se reproducen o no los modos de subjetivación dominantes, se hace evidente que no hay microfascismo en juego en los escraches acá analizados y tampoco en la cartografía del GAC. Pues, lo que hay es más bien una intervención estratégica y micropolítica para “la constitución de nuevos territorios, otros espacios de vida y de afecto, una búsqueda de salidas hacia afuera de los territorios sin salida” (GUATTARI; ROLNIK, 2006, p. 24)

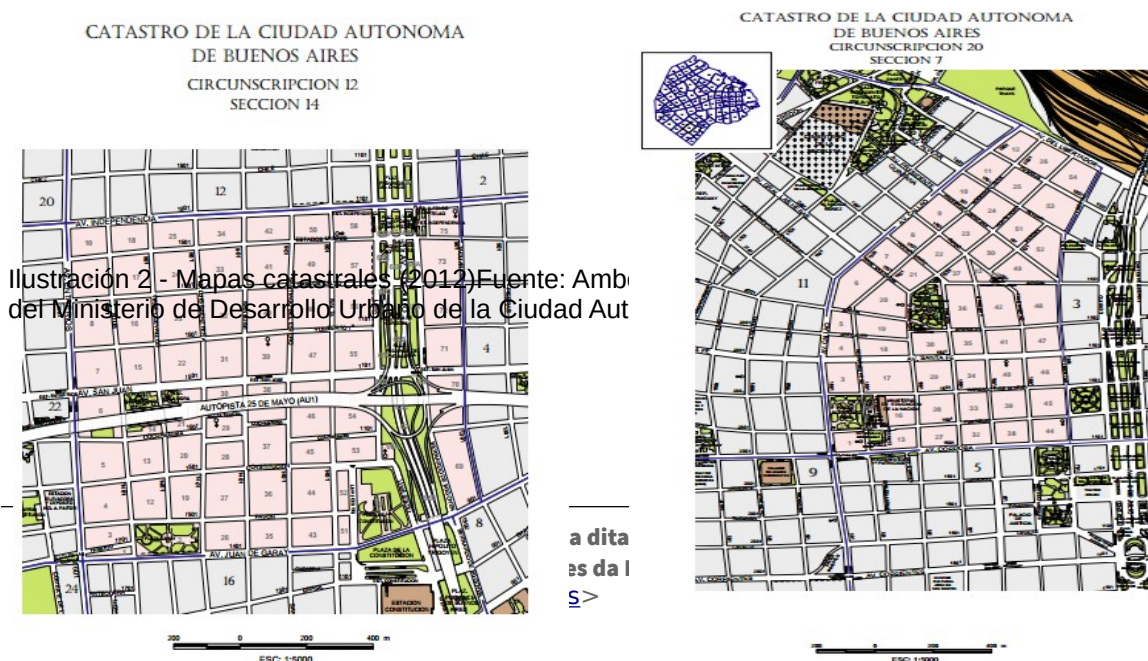
Las cartografías no surgieron en la soledad de algunas artistas enclaustradas en un taller, sino que se gestaron en el escenario de lo común, en el escenario de los escraches. Un mapa grafica y pone, por tanto, al descubierto un sistema de evidencias que muestra un común y su modo de aparecer, dicho en términos de Rancière (2009), una partición de lo sensible. Es decir, una delimitación de los espacios, de lo que puede ser visto y de lo que no. Se evidencia aquí la imposibilidad de escindir lo político de lo estético. La política al ser entendida como un litigio sobre el reparto de los espacios y de los tiempos, de lo decible y de lo indecible, de lo visible y de lo invisible, es también un asunto estético. Lo que aparece, lo que se muestra en todo mapa es una configuración, que hace visible lo que se incluye e invisibiliza lo que no.

Estas ideas parecen estar muy presentes en las artistas quienes en el año 2009 escribieron *Pensamientos, prácticas y Acciones*,⁶ un libro en el que reflexionan retrospectiva y críticamente sobre algunas de sus intervenciones. Allí señalan que:

No hay mapas con puntos de partida fijos y lineales, sino que son recortes de una realidad sin una dirección preestablecida, guiados por una idea que los recorre a todos, que es la capacidad de movilizar, de cuestionar, de relacionar, de reconfigurar nuestras propias existencias (CARRAS, 2009, p. 43).

Los mapas son una parte neurálgica de los escraches y de las concentraciones del 24 de marzo, porque los diagraman, los representan y porque, además, son sus huellas. Finalizados éstos, la imagen sobrevive.

En rigor, toda cartografía es un recorte o una partición de lo sensible que devela interpelaciones sobre un espacio. No es el resultado de un nexo causal capaz de legitimar lo que muestra, sino una construcción que reúne hechos y los presenta como un todo. Sin ir demasiado lejos, los mapas catastrales son, por un lado, registros - y por tanto identificaciones - que el Estado realiza sobre los territorios y las propiedades y, por el otro, desidentificaciones o borramientos de las singularidades de los espacios. Si bien las cartografías - que habitualmente incluyen información de calles con altura y sentido del tránsito, veredas, manzanas, parcelas, espacios verdes y vías de tren y subterráneo - surgieron con propósitos tributarios, permitieron luego una descripción y un registro permanente.



a dita
es da l
S >

0

2

Éstos normalizan y serializan los espacios, borran sus diferencias. Así, por ejemplo, en las imágenes elaboradas por la Secretaría de Planeamiento del Ministerio de Desarrollo Urbano de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el barrio de Constitución tiene un aspecto similar al barrio de Recoleta.

Son dispositivos que convierten las calles en espacios vigilados en los que los sujetos circulan bajo control disciplinario e instauran, tomando la expresión rancièriana, un régimen de visibilidad que prescribe qué puede ser visto, y qué no, de los territorios comunes. Toda cartografía, por más neutra que parezca, tiene por detrás un sustento político e ideológico.

Dar a ver algo invisible, es éste, pues, y no otro, el sentido del escrache. Desensmascarar a un torturador, desocultar lo que el Estado y sus cómplices esconden. *Aquí viven genocidas* pone a la luz la inscripción o el enraizamiento del genocidio en los espacios. Se da también con estos mapas una transformación que convierte a un instrumento de control estatal en un instrumento político. Es decir, lo consensual deviene disensual. Ya no es necesario, o ya es posible, “disimular”. Los domicilios de los genocidas, los lugares en los que se torturó y también la relación entre el neoliberalismo y la dictadura cívico-militar tienen que ser vistos por todos.

El GAC trabaja con las cartografías, con lo que éstas identifican y con lo que éstas desidentifican. Ésta es una forma de reconfigurar colaborativamente los territorios y su memoria. Rancière (2009) señala que el arte se ha dispuesto a mostrar lo que no se ve, lo que subyace bajo lo visible, un invisible que es sencillamente lo que hace que haya arte.⁷

Las cartografías son también soportes posibles para la búsqueda estética y política y una forma de acompañar los procesos de entendimiento y transformación. La fuerza de éstas se halla en su potencialidad para la (re)configuración colectiva tanto de los espacios heterogéneos como de lo que en ellos se identifica pero también de lo que se desidentifica, serializa o invisibiliza.

Aquí viven genocidas es un objeto singular implicado en, aquello que Guattari y Rolnik consideran, “un proceso general de desterritorialización”. Pues, este mapa pertenece al conjunto de “objetos poéticos que funcionan como rupturas de percepción, como composición de procesos de sensibilidades y de representaciones heterogéneas, que en un momento dado se van a organizar según un determinado perfil que no puede ser remitido a las referencias ordinarias de las significaciones dominantes” (GUATTARI; ROLNIK, 2006, p. 101).

La práctica cartográfica, en tanto que ejercicio artístico y político que interroga la historia, acciona en torno a la memoria viva y trabaja con los regímenes de visibilidad, fue rápidamente retomada por el dúo Iconoclasistas que no sólo lo utilizó en sus propias intervenciones, sino que bregó por la diseminación de este recurso crítico para procesos territoriales de creación colectiva.⁸

En el *Manual de mapeo colectivo* pueden encontrarse “Once tesis para cartógrafos ocasionales” (ICONOCLASISTAS, 2013, p. 57-60) escritas por los artistas junto a los editores de la publicación. Allí se reconoce que *Aquí viven genocidas* del GAC constituye en Argentina un gran hito de una señalética construida como denuncia social, como herramienta y consigna de lucha a la vez.

En sus acciones, Iconoclasistas toma cierto lenguaje del mundo publicitario y del diseño gráfico para, según sus palabras, “producir recursos de libre circulación, apropiación y uso, para potenciar la comunicación, tejer redes de solidaridad y afinidad e impulsar prácticas colaborativas de resistencia y transformación” (ICONOCLASISTAS, 2013, p. 78). Los talleres creativos y las investigaciones colectivas, que comenzaron a partir del año 2008 y se replican también de manera independiente del propio grupo, son parte esencial de la metodología de los Iconoclasista.

Entre sus intervenciones cartográficas realizadas en talleres colectivos se destacan, entre otras, *Radiografía del corazón del modelo sojero*, *Otra pampa es posible* – realizada entre los años 2008 y 2010 en espacios en los que participaron un amplio conjunto de movimientos sociales, asambleas socio ambientales, organi-

zaciones campesinas y de pueblos originarios, vecinos y ciudadanos contra el extractivismo y sus consecuencias, aportando datos, relatando hechos, señalizando situaciones y también visibilizando las diversas formas de organización y de resistencia, esta cartografía intenta poner en evidencia el modelo de los agrobizos y las consecuencias del monocultivo transgénico -, *La república de los cirujas* – un conjunto de mapas y de infografías que abordan la cuestión del trabajo y de la vida cotidiana de las zonas afectadas por el Complejo Ambiental Norte II del CEAMSE.

El mapeo, entendido como una práctica crítica y colectiva, acompaña, difunde las luchas y teje lazos entre movimientos sociales, activistas y militantes y crea formas de sociabilidad alternativas diferentes a las que instauran las cartografías habituales, que como señalan los artistas, son “instrumentos que el poder dominante ha utilizado históricamente para la apropiación utilitaria de los territorios” (ICONOCLASISTAS, 2013, p. 5).

Todo mapeo artístico y colaborativo diseña un nuevo territorio posible que surge como el producto de la colectivización de las capacidades. Es claro que estas prácticas exceden la difusión de información y de comunicación de una problemática social y ambiental, son modos de complot. Ricardo Piglia define el complot como “un punto de articulación entre prácticas de construcción de realidad alternativas y una manera de descifrar cierto funcionamiento de la política” (PIGLIA, 2007, p. 4). En este sentido, un complot implica también formas de sociabilización experimentales “que se infiltra[n] en las instituciones existentes y tiende[n] a destruirlas y a crear redes y formas alternativas”(PIGLIA, 2007, p. 8). Pues, se trata de “una política basada en la inminencia de una derrota y en la construcción de redes de fuga y de repliegue” (PIGLIA, 2007, p. 11).

Mapear crítica y conjuntamente es armar un complot, pues, en la capacidad de creación colectiva habitan propuestas de mundos regidos según leyes distintas a las reales, lo cual, a su vez, presupone una penetración previa en el ordenamiento profundo de la realidad circundante. Claro que no se trata de un orden social

manifiesto o unas reglas de convivencia conscientemente aceptadas. *Aquí viven genocidas* pone en marcha complots, es decir, modos de resistencia moleculares que conectan singularidades, engendran líneas de fuga heterogéneas y dificultan, así, la formación de identidades fijas, molares.

pós:

REFERÊNCIAS

- CARRAS, R. **GAC**: pensamientos, prácticas, acciones. Ciudad de Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2009.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil mesetas**: capitalismo y esquizofrenia. 5. ed. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- DI FILIPPO, M. Arte, política y subjetividad. Algunas reflexiones a partir del análisis del Grupo de Arte Callejero. **Pilquen. Sección Ciencias Sociales**, v. 18, n. 2, 2015.
- GIUNTA, A. **Poscrisis**: arte argentino después de 2001. 1. ed. Ciudad de Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: cartografías del deseo. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.
- ICONOCLASISTAS. **Manual de mapeo colectivo**: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa. [s.l: s.n.].
- LEWKOWICZ, I. **Pensar sin Estado**: la subjetividad en la era de la fluidez. 1. ed. Ciudad de Buenos Aires: Paidós, 2004.
- LONGONI, A. Arte y activismo. **Errata**, n. 0, dez. 2009.
- LUCERO, G. Una promesa de felicidad: comunidad y belleza en el arte argentino del cambio de siglo. **El banquete de los dioses**, v. 3, n. 4, p. 102-116, 2015.
- PIGLIA, Ricardo. Teoría del complot. **Revista Ramona**, n. 23, p. 4-14, abr. 2002.
- RANCIÈRE, J. **El reparto de lo sensible**: estética y política. Traducado por Cristóbal Durán. Santiago: LOM, 2009.

NOTAS

1 Han formado parte del GAC: Lorena Merlo, Violeta Bernasconi, Pablo Ares, Rafael Leona, Federico Geller, Sebastián Menasse, Alejandro Merino, Leandro Yazurlo "Tato", Marcos Luczkow (Santo), Juan Rey, Abel Orozco, Pablo Lehman, Natalia Mazer, Pablo Debella e Ignacio Valdez.

2 El nombre Grupo de Arte Callejero surgió en el año 1999, luego de dos años de trabajo y por una necesidad burocrática: poder presentar un proyecto para el Parque de la Memoria. Pusieron ese nombre por una cuestión genérica relacionada al trabajo que venían realizando pero sin pensarlo demasiado (Russo, 2008).

3 La agrupación Hijos (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) comienza a organizarse a fines de 1994 y reúne justamente a hijas e hijos de detenidos-desaparecidos durante la última dictadura militar.

4 El escrache es un tipo de manifestación en la que un grupo de activistas o militantes se dirige al domicilio, lugar de trabajo o en lugares públicos donde se reconozca a alguien a quien se quiere denunciar. Se trata de un tipo de protesta basado en la acción directa, que tiene como fin que visibilizar la falta de justicia. La práctica fue implementada a partir de 1995 en Argentina por la agrupación Hijos que la utilizó para denunciar la impunidad de los indultos concedidos por el presidente Carlos Menem. El cacerolazo es una forma de protesta en que los manifestantes hacen saber su descontento mediante ruido golpeando ollas u otros utensilios domésticos. Los manifestantes pueden participar desde sus propias casas asomándose a ventanas y balcones o en la vía pública. Suele usarse generalmente como una manifestación de rechazo a las políticas de un gobierno o determinadas decisiones gubernamentales. En Argentina ha sido emblemático el cacerolazo del 19 de diciembre.

5 El 24 de marzo de 1976 tuvo lugar el quinto golpe cívico-militar en Argentina. Por ello, los 24 de marzo son un día de lucha por la memoria, la verdad y la justicia que se sintetiza con el grito de "NUNCA MÁS". Cabe señalar que recién en el año 2002, nueve años después de la restauración de la democracia, el Congreso Nacional sancionó la ley 25.633 mediante la cual se instauró formalmente aquel día como Día Nacional de la Memoria la Verdad y la Justicia. Tres años más tarde la fecha ha recibido, por impulso del Poder Ejecutivo y con el apoyo de organizaciones de derechos humanos, categoría de no laborable.

6 Rafaela Carras, así en plural, es el nombre con el que firmaron el libro en el que las mismas artistas plasman retrospectivamente sus pensamientos, sus prácticas y sus acciones tal como el mismo título lo señala. Allí, la escritura colectiva se funde en un único nombre, el de la cantante de "*Fiesta que es fantástica, fantástica esta fiesta*" pero por supuesto en plural.

7 Los mapas son partes centrales de los escraches pero para éstos no hay un soporte apropiado o una forma adecuada —stencil, afiche, grabado, murga, canto, performance, etcétera— cualquiera de éstas es una manera de intervención posible. Todas ellas, potenciándose, en su irreductible heterogeneidad, son pura posibilidad devenida materia y expresión política. La combinación de tema, forma y materia no hace más que multiplicar los posibles. Porque el tema es indiferente, no prescribe ninguna forma o materia. "El acontecimiento por sí sólo no impone ni prohíbe ningún medio del arte. Y no le impone al arte ningún deber de representar o de no representar de tal o cual manera" (RANCIÈRE, 2009, p. 137). Asociar determinado tema con determinada forma tiene, según el autor, cierto aire hegeliano.

8 Cabe señalar que el dúo Iconoclastas, conformado en el año 2006, está integrado por Julia Risler y Pablo Ares. Este último fue integrante del GAC entre el año 1998 y el año 2005.

O corpo a corpo com um sistema não se trata de abandoná-lo

The confrontation against a system is not about abandoning it

Dra. Ana Pato

Curadora. Pesquisadora. Professora. Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo

E-mail: pato.ana@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7733-7926>

Dra. Joana Zatz Mussi

Artista. Pesquisadora. Educadora. Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo

E-mail: joanazatzmussi@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2542-921X>

RESUMO:

Este ensaio é um exercício de conversação e foi guiado por duas ideias: de um lado, a convicção de que estamos envolvidas por uma atmosfera marcada por diálogos impossíveis e que, diante da impossibilidade de falar sobre assuntos discordantes, de escutar os outros, de perceber para além de nós mesmas/os, estamos correndo em círculos, na tentativa de solucionar falsos problemas; de outro lado, o desejo de conversar mais sobre dúvidas que permeiam nossas pesquisas e práticas no campo da arte. Nesse diálogo, discutiremos as possíveis relações que podem ser estabelecidas entre a “arte engajada” e a “arte arquivista”, acreditando que, assim, podemos formalizar publicamente um exercício de colaboração entre nós, que já existe há algum tempo e agora tem ganhado novos contornos.

Palavras-chave: *Arte contemporânea. Crítica cultural. Arquivo. Engajamento.*

ABSTRACT:

This essay is an exercise in conversation and was guided by two ideas, on the one hand, the conviction that we are surrounded by an atmosphere marked by impossible dialogues, and that marked by the impossibility of talking about discordant issues, listening to others, perceiving others besides ourselves. Thus, we are running in circles, trying to solve false problems. On the other hand, the desire to talk more about doubts that permeate our research and practice in the field of art. In this dialogue, we discuss the possible relationships that can be established between "engaged art" and "archival art", believing that we can publicly formalize an exercise of collaboration between ourselves that has been around for some time and has now gained new contours.

Keywords: *Contemporary art. Cultural Criticism. Archive. Activism.*

Artigo recebido em: 31/05/2019
Artigo aceito em: 24/06/2019

Esse ensaio parte de uma colaboração que teve início quando as autoras faziam doutorado na FAU/USP.¹ Durante o intenso processo de pesquisa que a elaboração e escrita de uma tese demandam, encontraram um tempo-espaço específico para o diálogo que travaram e, desde então, vêm travando de diferentes formas, a respeito da relação entre arquivo e engajamento na arte contemporânea.

Encontra-se aqui, portanto, mais uma aproximação possível entre os elementos que cada uma tem conseguido mobilizar desde o seu campo de estudo e de prática. Portanto, uma aproximação entre, por um lado: a mudança da função dos arquivos a partir do século 20 como modelo de institucionalização da memória no campo da arte; a prefiguração pela arte da violência contida nos arquivos, quando aquela desafia sua origem e, portanto, as formas por meio das quais os arquivos estruturam nossa realidade; a análise das diferentes formas de confrontação artística com essas questões e a operação na arte contemporânea de procedimentos historiográficos e não mais arquivísticos; e, por outro: a construção de um pensamento a respeito dos momentos em que a potência do encontro entre arte e política acaba por colocar em xeque modos de existência hegemônicos; a estética como estratégia de produção de inteligibilidade para situações liminares, ou o que o urbanista israelense Eyal Weizman conceitua como uma estética da evidência; o problema da materialidade das novas resistências como um fenômeno fundamental para a liberação de modos e formas que passem à margem das lógicas dominantes e neoliberais; o fato de que a potência política contemporânea precisa ser, para pôr novamente a nossa imaginação política para trabalhar, práxis criativa; e, finalmente, a necessária habilidade que um corpo precisa desenvolver para ocupar um certo ponto de vista, performatizar aquilo que está pensando, sentindo e interpretando dos fatos sociais e nos fazer ver coisas que, sem isso, não veríamos.

Interessante perceber o quanto os dois campos podem se relacionar e, ao mesmo tempo, quão distantes muitas vezes ficamos de discussões afins aos nossos problemas – seja por falta de acesso, de tempo, ou porque é mesmo impossível dar conta de tudo. No entanto, ao espelhar os problemas pensados por cada uma, estes se tornam até mais nítidos: a materialidade política ativada pelos

movimentos contemporâneos, inclusive por meio da arte, tem uma exemplificação importante na retomada dos arquivos, que se tornam um mote central de todo um campo de problemas dos artistas e, com isso, forma de ativação da política pela arte. O ato de prefiguração pela arte da violência contida nos arquivos, por sua vez, opera aqui como modo reverso de prefiguração, na medida em que a possibilidade de “imaginar algo fazendo este algo acontecer, e vice-versa” ocorre por um ato não de di(solução) da violência, mas de sua liberação: confrontando os tabus daquilo que precisa ser visto, daquilo que precisa ser dito, é que algo de realmente novo pode surgir.

No fim, esse ato de colaboração é um exercício de aproximação que mais uma vez nos mostra o quão preciosa é a arte de construção de vizinhanças, não para arredondar problemas, ou mascará-los, ou mesmo adiá-los (afinal, cada vez mais sabemos que o apagamento do conflito só o faz retornar de modo cada vez mais violento). Mas pelo contrário, para que esse tipo de tensão produtiva desabroche questões mais profundas, nos faça rede, nos mostre campos de interdição fora, quiçá dentro da gente mesma.

Arte e arquivo

A proposta de repensar o conceito de arquivo a partir da arte contemporânea abre um campo vasto de análise, por isso, é necessário definir as bases desta pesquisa. Por que continuamos a falar de arquivo, hoje? De que tipo de arquivo estamos tratando? Por que o arquivo foi introduzido como modelo nas artes? Nesse contexto, mostraremos como uma arte arquivista se desdobra em uma arte historiográfica. E em que termos isso ocorre.

Ao propor tal introdução, é inexorável retomar a pergunta feita pelo filósofo Jacques Derrida (1930-2004): “Por que reelaborar, hoje, *um conceito de arquivo?*” (DERRIDA, 2001), proferida em 1994, na conferência intitulada: “O conceito de arquivo: Uma impressão freudiana”, realizada na abertura do colóquio internaci-

onal *Memória: a questão dos arquivos*, em Londres, e organizado pela Sociedade Internacional de História da Psiquiatria e da Psicanálise, pelo Museu Freud e pelo Instituto de Arte Courtauld.

Sobre a pertinência da questão, hoje,² destacamos o impacto causado pelos estudos políticos e culturais sobre a experiência da violência no século 20 e as práticas de memorialização criadas para lidar com o trauma, seja das ditaduras militares na América Latina, do apartheid na África do Sul ou dos campos de concentração na Segunda Guerra Mundial. Numerosos estudos sobre o tema resultaram na expansão do discurso sobre a memória³, em especial da memória traumática (AGAMBEN, 2008; ASSMANN, 2012; CARUTH, 1995; FELMAN, 2014; GANEBIN, 2006; HUYSEN, 2012; RICOEUR, 2007; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000).

O *locus do arquivo* como forma e conteúdo de experimentação artística a partir do início do século 20 e seus desdobramentos na arte moderna e contemporânea vêm sendo amplamente discutidos por autores como Alan Sekula, Hal Foster, Charles Merewether, Okwui Enwezor, Sven Spieker; no Brasil, Cristina Freire, Suely Rolnik, Márcio Seligmann-Silva, Priscila Arantes, Maria Angélica Melendi, entre outros.

A conceituação dos arquivos como modelos nas artes tem relação direta com as práticas artísticas que foram denominadas, pela história da arte ocidental, de Arte Conceitual⁴ (1960-1970). O foco desses artistas, na definição de seus trabalhos, era expor e complexificar o poder do “sistema da arte”: questões como os meios de produção e reprodução, os lugares de exibição da arte, as práticas utilizadas, as categorias definidas pela crítica de arte etc., enfim, um amplo leque de investigação que colocou em discussão os limites da criação inserida no sistema de arte e o esforço de romper essas fronteiras.

A tentativa de situar a lógica arquivista na produção contemporânea esbarra, necessariamente, no uso das categorias de apropriação⁵ e de citação.⁶ Para Benjamin Buchloh (2006) e Craig Owens (1980), a arte conceitual nos anos 1960

e início dos 70 representa o momento em que surgem as estratégias contemporâneas de apropriação e montagem, tributárias às características dos processos alegóricos e da leitura de Walter Benjamin (1892-1940). Sobre a experimentação com arquivos, não podemos nos esquecer do papel fundamental da literatura e as articulações do texto literário em reinvenções ficcionais ou documentais a partir de arquivos; refiro-me à produção de escritores como Jorge Luis Borges, Enrique Vila-Matas, W. G. Sebald, entre outros.⁷

Na opinião de Sven Spieker (2008), para compreendermos o “tipo de visualidade à qual o arquivamento é a chave”, é preciso considerarmos os “arquivos burocráticos”⁸ como paradigma técnico-científico, por excelência, do projeto progressista de sociedade moderna. Da mesma forma como a crescente assimilação dos materiais – máquinas de escrever, fichários, fichas de inventário – pelos artistas é resultante do aumento massivo do volume de documentos administrativos produzidos entre 1870 e 1920, e a profusão desses acessórios para auxiliar o trabalho nos escritórios. Nesse aspecto, considera que os arquivos exercem a função de um laboratório experimental de investigação sobre o lado irracional da sociedade moderna,⁹ ao mesmo tempo em que fornecem “material” para a elaboração artística dessa premissa.

Para Achille Mbembe (2002), a definição de *arquivo* não pode ser suprimida de sua dimensão arquitetural; é nela que percebemos a construção da imaginação histórica, inscrita nas estantes geometricamente enfileiradas, na luz e umidade controladas, e nos procedimentos seguidos religiosamente. A questão da “materialidade dos arquivos” foi tratada com especial atenção pela historiadora Arlette Farge, em **O sabor do arquivo** (2009), ao descrever, minuciosamente, as sensações que observa e experimenta na práxis da pesquisa em arquivos e bibliotecas. Farge faz comparações entre a forma como o espaço é organizado e a tarefa do historiador.

Jean-Louis Déotte (1994), ao analisar o processo de criação das nações europeias, observa que compete ao Estado a implantação de uma “política de esquecimento”, caso contrário, “corre o risco de se confrontar com um passado que

não quer passar”. Para Achille Mbembe, a relação paradoxal que se estabelece entre preservar e abandonar os arquivos reside, justamente, na violência constitutiva do Estado, contida nos documentos armazenados nos depósitos legais. Se, por um lado, cabe à instituição preservar seus arquivos, por outro, o arquivo contém em si a própria ameaça a sua existência, pois garante a possibilidade de reconhecimento de uma dívida.

Para Seligmann-Silva (2014, p. 37), a desconfiança dos arquivos ao longo do século 20 é resultado do desmoronamento da razão ocidental e de sua capacidade de garantir uma vida civilizada; em vez do prometido triunfo, o processo civilizatório mostrou-se violento e genocida.

Em vez dos procedimentos de apropriação e manipulação das imagens para esvaziamento de seu significado anterior (a ideia do palimpsesto), dos riscos de perversão do conteúdo (o uso da citação corrompida) e das estratégias de acumulação compreendida como simples reunião de coisas aleatórias, percebemos que se trata de práticas de articulação e de reescrita. A hipótese de que estamos diante de um procedimento historiográfico e não arquivístico, teve como fundamento teórico a definição de Michel de Certeau (1925-1986), em **A escrita da história**. Segundo De Certeau (2013, p. 47), “a operação histórica se refere à combinação de um *lugar* social, de *práticas* ‘científicas’ e de uma *escrita*”. O interesse particular em sua abordagem foi o entendimento de que “a escrita histórica permanece controlada pelas práticas das quais resulta”, diz ele, “ela própria é uma prática social”. É nesse sentido que considera ser impossível dissociar a constituição de um discurso histórico da *instituição do saber* a partir da qual ele se organiza.

Para De Certeau (2013, p. 64), a história seria “uma arte de discorrer que apagaria, pudicamente, vestígios de um trabalho”. No conjunto dos procedimentos científicos que constituem a produção do texto histórico, o “trabalho” corresponderia à prática e à técnica – considerados, no meio acadêmico, como “ciência auxiliar”. Os arquivos modernos representariam, assim, o “complexo técnico”, tendo como função ordenar, armazenar, preservar e dar

acesso aos dados da “coleção”. Por sua vez, o “gesto do historiador” seria o de articular as técnicas (um modo de organização, os métodos de leitura e usos do documento) para, então, *selecionar*, recortar, copiar, transcrever e reunir os materiais a partir dos quais o texto histórico é criado. É nessa operação de deslocamento, diz ele, que o historiador transforma e desfigura os dados isolados por ele, com a finalidade de constituir documentos que possam completar as lacunas de um conjunto posto *a priori*.

Seguindo o caminho de suas ponderações, propomos a seguinte indagação: é um acaso que, no campo da arte, o procedimento arquivístico tenha se modificado em um procedimento historiográfico, no momento em que se impõe, por toda parte, uma desconfiança aos arquivos e ao modelo de racionalidade científica¹⁰ no início do século 21?

É na operação historiográfica que encontramos nosso desvio – a confrontação artística com o reconhecimento da violência contida nos arquivos e a realidade precária do estado de conservação de nosso patrimônio histórico resulta em práticas de reescrita que se produzem a partir do desejo de completar ausências, de criar novas interpretações, de deslocar e interromper a divisão entre um passado que não quer passar e um presente fraturado pela exclusão do outro. Presumimos, essa, uma arte historiográfica, por ter como determinação situar-se diante da “complexidade da fabricação histórica” para operar uma ação que não está fora de sua realidade, ela se assume como parte indissociável do “lugar” e do corpo social do qual faz parte.

Em tais operações, percebe-se que o artista que dedica sua prática aos arquivos não se posiciona contra “o sistema”, ao contrário, deve observar e compreender seu funcionamento, suas limitações e urgências. Aliás, essas proposições têm seus efeitos ampliados ao embrenharem-se em negociações com as instituições para além do campo da arte. Afinal, para desatar a burocracia que os envolve, exige-se daquele que se aventura inculcar confiança à instituição e seus representantes. Essa relação é acentuada quando se trata de arquivos de violência.

No campo da arte brasileira, a potência dessas ações está em desbloquear regiões esquecidas para expor a incompreensão de um evento passado e criar memória a partir da experiência de integração de histórias obliteradas, no presente. Nesse aspecto, percebemos que a operação artística se desloca da “coleção” para a problematização trazida pelo próprio processo de confrontação com os “dados”. O artista se movimenta entre a incompletude dos dados e o desejo de preencher as lacunas das narrativas históricas. Assim, ao lidar com a questão da representação e de suas formas de reinscrição, ele se utiliza de um conjunto de “estratégias pedagógicas” que tem como finalidade expor um ponto de vista e explicar os procedimentos de trabalho escolhidos na operação de (re)ligar “as ideias aos lugares”.

Identificamos a vontade de compreender como se produz o conhecimento histórico e de assimilar as narrativas historiográficas como material de trabalho, o que acarreta extensos processos de pesquisa que transbordam para outras áreas de investigação. Por trás disso, manifesta-se a desconfiança nas narrativas produzidas pela história “oficial” e pelos meios de comunicação. Não à toa, essas práticas têm como propósito apresentar outras interpretações possíveis para os acontecimentos. É, nesse aspecto, que a prática historiográfica na arte brasileira atua na articulação e na redistribuição de informações, tendo como motivação fazer parte da realidade na qual está inserida.

Essas imagens nos foram gentilmente enviadas pela curadora israelense Galit Eilat, logo após o processo de realização do trabalho “Árvore-Escola”¹¹ para a 31ª Bienal de São Paulo, quando entabulamos uma série de conversas com ela a respeito da relação entre arte e política. A imagem oferece, assim, um exemplo que, para ela, manifesta uma zona indistinta, de trânsito, entre esses dois campos - da arte e da política. Segundo ela, às vezes, um trabalho está lidando com questões políticas, mas não é político porque não está de fato ativando o político. Portanto, um trabalho de “arte-política” é aquele que “Ativa o político e não o que fala sobre questões políticas. Aliás, em geral, eu prefiro não utilizar o termo ‘arte-política’, porque soa como um gênero da arte” (EILAT, 2015-2016).



Fotografias 1, 2, 3, 4 – Palestinos projetaram imagens em soldados israelenses – [s.d.]
 Nota: palestinos projetaram com um espelho pintado a frase “soldados contra o muro” em soldados israelenses que controlavam os checkpoints (que são inúmeros e nos quais as populações palestinas são submetidas cotidianamente a situações de humilhação), transformando-os, por um instante, em uma espécie de “exército contra o muro”. Sem data, autor anônimo.
 Fonte: Arquivo Galit.

Escolhemos usá-la como um ponto de encontro improvável na construção de vizi-
 nhanças, que acontece quando desejos, saberes e fazeres se espelham, mesmo
 que esse espelhamento ocorra por meio de uma situação conflitiva. O espelho,

nesse caso, funciona como uma plataforma na qual é possível se movimentar, para expressar algo que não seria expresso a não ser pela lógica do espelhamento crítico.

O que no nosso texto se refere à inflexão de que todo conhecimento pressupõe um contexto. Qual a história do lugar? Qual a materialidade das relações sociais e políticas envolvidas? Como essas relações se reproduzem nas práticas e nos discursos? Chamamos atenção para o que Boaventura (2004, p. 25) alerta sobre o “risco de combinar denúncias radicais com a passividade de práticas ante as tarefas de resistência que se impõem”.

Arte e resistência

Não é simples definir um campo de análise do qual partir quando falamos do encontro entre estética e política na atualidade, já que essa relação se dissemina de formas bastante diversas. A produção de espaços de convivência entre movimentos sociais e artistas, de ações interventivas, de imagens, são formas que se sobrepõem e aos poucos vão compondo todo um complexo campo de criação. Existem entradas (e saídas) diversas para esse mesmo problema e, por isso, é preciso sempre exercitar e pôr à prova uma multiplicidade de abordagens, a fim de construir um pensamento a respeito de quais práticas e processos emergem desse encontro.

Muitos pensadores que têm se debruçado sobre o problema das novas resistências admitem que a materialidade nelas presente é um fenômeno fundamental para a liberação de modos que escapam à lógica neoliberal. É da atividade coletiva concreta que deve sair a decisão coletiva, como dois elementos inseparáveis: não há, portanto, uma instância “abstrata” ou transcendente que supere ou seja mais importante do que a instância daquilo que está sendo realizado praticamente. Assim, a potência política contemporânea se associa com uma práxis criativa que faz prevalecer a lógica experiencial. Se existe alguma possibilidade de potência política de resistência hoje, ela reside nesta dimensão livre, experi-

mental, que nasce da relação vital com o corpo e com o território; de uma efetiva ocupação de cada parte da vida social, de um habitar que liberta. Nesse sentido, é cada vez mais urgente pensar criticamente a relação entre as esferas micro e macropolítica para traçar e compreender possibilidades ou impossibilidades de rupturas na configuração política e econômica que se nos impõe. É constante o desafio em apreender a potência das revoltas, insurreições, rebeliões, ocupações, produções culturais e artísticas dissidentes ou contra-hegemônicas que temos visto nos últimos anos, no mundo todo, a fim de compreender onde reside sua força de escape ao sistema capitalista global.

É, nesse sentido, importante pensar em uma particular sensibilidade política que tem se desenvolvido nas últimas três décadas, difundida em diversos países por práticas críticas com forte caráter de intervenção no social e que não mais respondem ao sentido restrito de um “corpo coletivo organizado”. São movimentos dissidentes que, em sua concretude e multiplicidade, passam a evidenciar urgências, especialmente da vida cotidiana, conectadas aos territórios. Por esse motivo, para traçar possíveis entendimentos desses movimentos, é preciso escutar, observar e conviver de perto com os atores políticos envolvidos nas lutas sociais contemporâneas; entender as ferramentas que constroem para agir, onde desenvolvem as suas ações, e como vão surgindo outros sentidos do que é revolução ou sua falência. É preciso olhar, conviver (e, por que não, ser) esse sujeito político múltiplo de hoje, para o qual a cidade é o grande campo de forças e de luta de classes, e não mais a fábrica.

Uma compreensão mais profunda sobre onde e como a política tem acontecido e também sobre onde e como a produção estética tem efetivamente ativado o político, tornando-se uma das peças-chave dos movimentos atuais de resistência, pode ser extraída da consolidação dessa imaginação política radical em situações de experimentação social que *instalam* um posicionamento em tempo real. Podemos também dizer que esse é um dos principais lugares de exercício da conexão entre arte e vida, hoje. Se pensarmos a indissociabilidade entre arte e política como uma das faces dessa relação, é fundamental olharmos diretamente para gestos, ações, discursos e concepções que surgem e circulam em torno

desse tipo de situação. Desse modo, é possível perceber que, na aparente ausência de saída para a transformação social, o fazer pode dar acesso a uma dimensão que extrapola oposições ou clichês sobre o que é “política”. Diversos movimentos estético-políticos tentam, assim, criar alternativas de rearticulação por meio de exercícios e experimentações que transformam os sujeitos em sujeitos políticos no próprio ato de constituição de modos de estar, de se relacionar, de fazer com os outros – o que, por sua vez, inaugura um domínio político no qual os possíveis se desdobram a partir do acontecimento.

A produção de processos de subjetivação que, de alguma maneira, fogem aos processos de subjetivação hegemônicos ocorreria, então, na elaboração de embates concretos, produzindo, com isso, um impasse no próprio ato de enunciar a possibilidade de um “espaço outro”. Ao ocupar espaços em disputa, os “corpos” que a isso se dispõem incorporam o conflito. Nesse movimento, ao mesmo tempo em que há uma assunção do conflito e, portanto, uma tomada de posição que separa; há também, por aqueles que se dispuseram a publicizar uma determinada questão que poderia permanecer na invisibilidade, ou ter sido vivida como uma questão de ordem privada, uma liberação do corpo para o espaço social, pela qual diversas questões e experiências de ordem comum são devolvidas nesse âmbito.

Enunciar publicamente e tornar visível a constituição de uma verdade dissidente – ligada tanto a uma mutação subjetiva quanto a uma mutação coletiva – é uma forma de fazer a *indeterminação* circular. Portanto, a circulação não é apenas de resultados ou formas, mas da própria mutação de sensibilidade que resulta de um agenciamento coletivo.

Podemos criar um paralelo entre a visão foucaultiana e deleuze-guattariana de sujeito e subjetividade como processo de subjetivação – isto é, como dobra, o sujeito sendo objeto de si mesmo e não figura encerrada – e a face da imaginação coletiva que adentramos, entendida aqui como rompimento de formas fixas, expressão de agências que infletem o mundo quando nele intervém. É assim que o espaço se abre a partir de um corpo em transição: aquele que se

permite conhecer os espaços de conflito, ir até lá, instalar-se nesses lugares de uma forma ou de outra. Desse modo, uma posição política é produzida não como discurso vazio: uma posição muitas vezes inédita para o corpo e para o espaço, para o corpo no espaço, e a partir da qual são forjados outros usos que desafiam, na prática, os tempos e os espaços sociais. Permitir-se ser atravessado por essa indeterminação, inaugura, por sua vez, um tipo de contraconduta que responde aos modos como o poder opera atualmente que, em sua performatividade, quer encerrar toda a vida. Já dizia Foucault que as formas materiais de expressão do poder evidenciam mecanismos cada vez mais precisos de controle sobre a vida e a existência – algo que foi se acirrando ao longo dos últimos 50 anos. Daí a importância de produzir indícios dessa indeterminação: se a ação direta específica pode ser “vencida” – e, claro, em muitas dimensões o é, pelos poderes constituídos –, é possível acoplar aos contextos originais modos de estar que, desviantes, se inscrevem na memória social. O contexto se transforma, portanto, em sua materialidade-imaterialidade, passando a operar de outro modo na imaginação política coletiva: no mesmo movimento por meio do qual o contexto original adquire densidade – na medida em que experiências concretas inusitadas e dissidentes se somam a ele –, a sua atualidade material se virtualiza.

A resistência na atualidade ganha uma conotação muito forte de insistência em fazer existir e fazer continuar existindo modos de vida que são dissidentes em relação aos modos de vida hegemônicos, criando, apenas pelo fato de existirem, uma situação de conflito entre categorias e perspectivas de mundo. A instalação, nesse caso, entendida como categoria estético-política e existencial, pode ser considerada como um situar-se nos “entremundos”, tornando evidente que existem mundos sendo disputados no interior do “nosso próprio mundo”. É nas negociações entre esses mundos que batalham por se instalar com os mundos que não querem deixar se instalar mundos outros, ou que esses se façam evidentes, que se coloca a tentativa de tornar visível o próprio limiar que se produz nessa tensão. Existe, portanto, uma urgência efetiva em pensar na passagem entre as experiências da dissidência e a construção de evidências a partir delas, com o risco de que não se tornem inteligíveis e, assim, padeçam na

condição de inexistentes. Para que esses “impossíveis” existam a partir de traduções à altura dos fenômenos que habitam o espaço do indeterminado, é necessário que haja a assunção da relação imanente entre ficção e realidade: captar algo que já é, mas ainda não é, mas já é, torna-se, assim, um desafio importante para a ativação do político pela arte.

Representar o irrepresentável

Como dizia Deleuze, “a arte é o que resiste ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha” (DELEUZE, 2010, p. 219). A arte é o que resiste também à representação. A arte resiste porque tem que deixar passar a força que tornou possível a sua própria existência. Para que isso aconteça, no entanto, precisam ser criados dispositivos de enunciação que permitam superar a fixação em formas que fazem sucumbir essa força vital. Dispositivos que deixem passar a espontaneidade rebelde e que consigam prolongar, em si, a força dos acontecimentos. Mas esse não é um trabalho qualquer. É um trabalho do desejo que orienta o escape da arte em si mesma, criando condições para a passagem das urgências sociais – as únicas capazes de quebrar o feitiço da cultura que nos anestesia (WRIGHT, 2015).

E os artistas que o produzem não são definitivamente especialistas, mas aqueles que conseguem esse efeito de sentido por meio de uma hibridação que acontece pela recusa de sua própria clausura como categoria. Para o *Coletivo Situaciones*, os especialistas são aqueles que dizem que se você faz política, faça política, e se você se dedica à arte, não faça política, porque na arte estão os que manejam a linguagem visual e a estética e podem dizer o que é arte e o que não é. O especialista funciona, portanto, por categorizações que separam e descontextualizam o que se produz subsumindo-o na linguagem fechada de um “campo” que se pretende autônomo e específico (SITUACIONES, 2016).

Acreditamos que muito pode ser pensado a respeito da relação entre arte e política hoje – mais precisamente, sobre o sentido dessa conexão –, a partir de situações disparadoras que nos permitem enxergar questões latentes quando se trata de classificar aquilo que pretensamente deve estar “dentro” das instituições da arte (ou da arte como instituição) e o que deve manter-se “fora” delas. Além do mais, se a arte nos faz enfrentar permanentemente a tensão entre a representação e o irrepresentável – sendo, por isso, campo fértil para compreender o fazer político de outros modos e ampliar a percepção dos espaços nos quais a política tem sido ativada como potência –, as falas, dúvidas, reflexões, embates e ações produzidos nesse âmbito podem ser úteis para pensarmos essa relação sempre difícil entre o instituinte e o instituído em qualquer espaço formal de representação.

É nesse sentido que entendemos haver uma responsabilidade também daqueles que estão nas instituições, no sentido de abri-las, de transformá-las em instituições capazes de lidar com a força daquilo que está se constituindo, com as fugas da representação. As instituições não são, definitivamente, “entes abstratos”, mas efeitos do trabalho de pessoas e coletivos de pessoas que preferem identificar-se ou que se propõem de muitas formas a desidentificar-se em relação a elas – e a pagar um preço por isso.

O papel do corpo

Uma provocação feita pelo artista Amilcar Packer (2015) ajuda a pensar, nesses termos, o que pode ser considerado o papel do artista-ativista (e, inversamente, ou igualmente, do ativista-artista), hoje. Para ele, o artista-ativista deve estar à margem e não ser herói (fazendo referência a Hélio Oiticica em seu trabalho *Seja Marginal Seja Herói*), firmando-se em seu papel e em sua função que seria a de colaborar na radicalização da imaginação política – meio de exigência e invenção do impossível. Em termos de produção enunciativa, Amilcar aposta na potência do caráter não representativo que pode ser acionado em enunciados performa-

tivos. Seu questionamento é, no fundo, sobre a capacidade e a coragem que têm tido os artistas, mesmo aqueles considerados engajados, de inscrever a imaginação política radical a partir de seus enunciados, pois isso significa a construção de posições efetivas no mundo, não meramente representacionais ou predicativas.

Daí o motivo da disputa entre esse tipo de ação enunciativa e enunciações que podemos considerar hegemônicas se dar em torno do lugar do corpo: porque enquanto as enunciações hegemônicas, para garantir que nada mude, procuram se apoiar em abstrações previamente construídas e, portanto, desincorporadas, as insurgentes tentam garantir que nós, como corpos que somos, possamos produzir anúncios incorporados que se iniciam na escala da intimidade, em que ainda encontramos e nos conectamos com uma força imprevisível que configura o espaço de gestação e a fonte do gesto (HOLMES, 2009). É nesse sentido que um processo de politização se dá somente na medida em que nos reapropriamos da potência do gesto em sua não binariedade: um modo de exercício da política que tem como principal função lembrar-nos incansavelmente que existem corpos por trás dos monumentos, dos parlamentos, das leis, das bibliotecas, das escolas, dos arquivos, das universidades e das instituições de arte... E que, afinal, se são corpos, em sua (in)significância, que inventam o que é patrimonializável ou não, representável ou não, quais as formas e conteúdos legítimos da aprendizagem ou não, que decidem quem merece viver e quem deve morrer, são também corpos que podem questionar e/ou abdicar dessas invenções e decisões.

A respeito disso, Butler e Athanasiou, em *Dispossession: The Performative in The Political* (2013), apontam para o performativo no político como aquilo que resiste à assimilação e para a importância de gestos que tornem essa resistência inteligível. Nesse sentido, é a própria vida que se torna terreno de produção estético-política, o que exige fazer o que se diz no próprio espaço sobre o qual se diz, já que o imaginado está colado à necessidade de fazer nascer novas linguagens, resultado de conexões efetivamente estabelecidas no mundo. O teórico e curador Stephen Wright diz que há um “trabalho” envolvido nesse tipo de ação, uma precisão necessária ao gesto, a partir da qual circula-se e socializa-se uma

competência artística que põe em xeque e subverte a lógica própria da arte ao torná-la “uma caixa de ferramentas que pode ser refeita a cada momento e *desafia o propósito das coisas*” (WRIGHT, 2014). A arte pode tornar-se ferramenta ao ser manipulada das mais diversas formas, por exemplo, quando “imagens são levadas para as manifestações dentro dos corpos. [Porque] não são apenas representações de uma realidade pré-existente, mas coisas que permitem às pessoas interpretar e agir no mundo” (FAULKNER, 2013, p. 2). Por isso, vemos, hoje, que, em certos momentos, uma instalação, uma *performance*, uma ocupação, um conceito, uma situação de aprendizagem, uma residência artística, um livro, um arquivo, ou uma imagem mediada etc., ao constituir a arte de operar territórios afetivos e torná-los visíveis, podem vir a *balizar mudanças reais ou possíveis* em relação às leis, costumes, comportamentos, medidas, dispositivos organizacionais ou técnicos que definem como devemos nos comportar e relacionar uns com os outros (HOLMES, 2009).

De acordo com Agamben (2016), assistimos à nossa própria ruína, à nossa dessubjetivação, em zonas cotidianas muito banais, nas práticas de cada um, em diversos aspectos de nossas vidas corporais. É justamente nessas zonas que podemos produzir uma densidade de pensamento, de afeto, de delicadeza, de organização, capazes de trazer uma atenção aos *fenômenos* que suscitem qualidades completamente diversas da impaciência e da negligência, vistas e sentidas nas forças da ordem: “habitar plenamente é tudo o que podemos opor ao paradigma do governo” (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, 197). Essas zonas cotidianas são compostas de agenciamentos entre corpos, entre corpos e superfícies urbanas, corpos e elementos do espaço, porque é na subversão do uso e nos “usos sem direito” que se produzem *contracondutas* - “tu permaneces escravo mas, uma vez que faz uso dessa condição, no modo do *como não*, tu não és mais escravo” (AGAMBEN, 2016, p. 12).

Em tempos de estrangulamento do estado de delicadeza, levado a cabo pela agenda radicalmente neoliberal e cada vez mais autoritária, que dissemina um léxico de gestos e discursos ao mesmo tempo brutos e vazios, é urgente cartografar e refletir a partir da produção de línguas e linguagens com espessura, com

densidade, que carreguem agências, potências e também as radicalidades presentes nos estados liminares, nas encruzilhadas, portanto, naquilo que representa alternativas, e não a falta delas.

Se, por um lado, temos nos parlamentos, nas assembleias, nos espaços formais do poder, um esvaziamento da palavra e das linguagens, em última instância, da imaginação política coletiva, causado pela associação total entre Estado, Capital e ideologias as mais reacionárias, que investem em matar a possibilidade de uma enunciação singular e carregada de corpo; por outro, temos muitas e diversas experiências, mesmo no interior dos parlamentos, de abertura de tempos e espaços nos quais a enunciação não está deslocada da experiência material do corpo, dos laços e vínculos afetivos, da criação de um mundo *outro*.

Se estamos falando da produção de corpos que se politizam no corpo a corpo com aquilo que parece encerrado (dispositivos de poder: formas, leis, gestos), criando a partir disso desvios imprevisíveis (BUTLER, 2018), entendemos por que a forma do protesto nesse âmbito, ou aquilo que pode ser compreendido enquanto tal, não corresponde a um corpo coletivo organizado como corpo hegemônico, mas passa a ser reflexo dessa busca por menos palavras de ordem e mais modos de estar e enunciações que, em sua organicidade, captam uma sensibilidade coletiva, digam dela. Mais importante do que o grito, se torna a produção de evidências para uma perspectiva do mundo que traz à tona a prova da multiplicidade em gestos, em sentidos até banais, cotidianos, e que partem de dimensões materiais para, então, explodi-las com a força destes corpos.

A perspectiva que produz estas existências não corresponde, portanto, a pontos de vista abstratos, mas corporais. Para explicar isso, a antropóloga dinamarquesa Stine Krøijer (2013) cria uma relação entre esse tipo de ativismo presente de modo mais disseminado a partir dos anos 2000 e, ainda mais profundamente a partir dos ciclos de protestos iniciados em 2011, com o perspectivismo ameríndio descrito pelo antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (2013). De acordo com Krøijer, se é óbvio que as cosmologias de um ativista europeu, que é o caso estudado por ela, e dos indígenas amazonenses, são muito diferentes, a sua

capacidade corporal de ocupar um ponto de vista é análoga. Isso, por sua vez, não significa que um mesmo mundo está sendo visto por diferentes ângulos, mas que o mundo varia a partir desta instalação corporal num determinado lugar, que condiz com a produção de todo um modo existencial. Podemos estender essa percepção para compreender uma sensibilidade de engajamento mais ampla nos dias atuais, que têm como fundamento a percepção da importância de ocupar uma perspectiva corporal para poder transformá-la na evidência de uma existência.

Acionar uma inteligibilidade é, aqui, forma de tornar pública uma experiência, processos de “fazer-se” e fazer mundos e de “fazer este fazer-se aparecer”. É assim que nos deparamos com a invenção de formas que nascem necessariamente de usos singulares do espaço e das coisas do mundo, usos que somente um corpo pode experimentar, desafiando, ao fazê-lo, a imaginação coletiva, ou seja, a nossa própria ideia do que é ou não é possível. Um corpo cria, ao ocupar, uma situação única, capaz de desfigurar tudo, produzir texturas, intensidades, cortar, colar, romper. Porque é um corpo que pode ver, ouvir, dizer, pensar, anarquizar o passado e devir o futuro. E, nesse sentido, é esse corpo ativo que tenta a todo custo nos mostrar o mundo que está vendo.

Estética da evidência

Este termo foi cunhado pelo arquiteto, acadêmico e escritor israelense Eyal Weizman em conexão com a sua pesquisa a respeito do papel central da arquitetura na ocupação israelense da Palestina, usando também os danos causados às edificações como evidências de crimes de guerra.

Em junho de 2010, foi organizado por esse pensador e realizado pelo Centre for Research Architecture Goldsmith University and the Centre Europe-Tiers Monde no Conselho de Direitos Humanos da ONU, em Genebra, o seminário *The Aesthetic of Evidence*,¹² no qual diversos pensadores abordam a passagem, nos últimos anos, da lógica do testemunho para a lógica da evidência, possibilidade aberta pelas

formas atuais de produção de conhecimento, dentre elas as tecnologias de visualização (GPS, ciber-vídeo, bio-evidências etc.). Weizman se pergunta, durante o seminário, como fica a questão ética nessa passagem, chamando a atenção para um primeiro problema a ser levado em conta: os usos dessas novas tecnologias não podem, apesar de complementares ao testemunho, simplesmente substituírem-no, com o risco de que a “estética” se transforme em “estetização” e sejam anuladas as diferenças entre uma e outra. A estética, segundo ele, tem a ver com uma intervenção no campo geral do sensível, naquilo que pode ou não ser visto, ser ou não ouvido e em seus efeitos na vida social. Tem a ver, portanto, com como algo passa a ser visto ou ouvido, se tornando legível, em um movimento de “legibilização” que cria um tipo de atenção à forma como as evidências são mobilizadas e apresentadas.

A *construção da evidência* é o que deixa claro que as evidências são sempre “dispositivos” e não peças ou molduras de uma narrativa “autoevidente”. Há um trabalho social que se constrói para que os mecanismos de uma estrutura muito mais ampla que sustenta a ideia das “verdades autoevidentes”, assim como, analogicamente, o que a jornalista Eliane Brum vem nomeando de “auto verdades” (BRUM, 2019), possam ser desconstruídos, ou, ao menos, desafiados.

A respeito disso, Frederik Tygstrup, professor do Departamento de Artes e Estudos Culturais da Universidade de Copenhague, tematiza o termo “estética da evidência” naquilo que este remete para um certo embaçamento de fronteiras entre fato e ficção, já que por “fatos” não mais entendemos apenas algo que tenha o real como referencial; assim como na ficção se vê a necessidade que se coloca, hoje, de assunção de que os discursos, no fim, são todos fabricados. Indexal e ficcional, segundo ele, hoje, se fundem, se confundem, podendo um ser tomado pelo outro. Uma ficção intervém na realidade, assim como um fato pode produzir ficções, e assim por diante. Nesse sentido, a constituição de uma estética da evidência teria a ver com criar ferramentas de visibilização em um momento no qual está muito difícil estabelecer fatos e é preciso confrontar as manipulações derivadas de todo o aparato constitutivo do mundo das *fake news*. O ato de verificação dos fatos se torna fundamental. Todavia, esse processo de veri-

ficação não significa simplesmente estabelecer objetividade em meio a um mundo de incertezas. Significa, sim, a possibilidade de construir uma concepção da verdade que desafia a ideia de que certas instituições seriam mais aptas a produzir “a verdade”, ou seja, a ideia de que a verdade é efeito de uma perspectiva única.

No trabalho do *Forensic Architecture*, portanto, dá-se a ver políticas de produção da verdade para dar a ver a dimensão política daquilo que consensualmente como verdade. Esta política de produção da verdade vira, em si, linguagem, a linguagem que compõe o trabalho do grupo e uma *expertise* que estabelece modos de verificação do real ao colocar em xeque pela arte, por um lado, verdades absolutas e, por outro, a pós-verdade que temos assistido hoje.

Por último, mas não menos importante, Weizman explica que, etimologicamente, o termo forense vem de “fórum”. Ou seja, essa terminologia carrega, em sua origem, o entendimento de que tanto a “produção da prova” ou “da evidência” devem ser atos políticos, como o seu cotejamento deve ser feito politicamente, em domínio público, provocando situações de debate e reflexão social frente a uma determinada situação. O deslocamento do forense para o fórum nos permite compreender que a produção e a análise de evidências devem ser motores de debate social, abrir espaços de fala e escuta, e não fechá-los; promover a formação de inteligências mobilizadoras da sociedade e não desmobilizadoras, que é o que acabam sendo quando expropriadas como um fazer que, especializado, se dá em zonas obscuras e a portas fechadas.

Conclusão

Nossa colaboração se reverte, hoje, numa ação curatorial e artística para a realização da exposição Meta-arquivo: 1964-1985. Espaço de escuta e leitura de histórias da ditadura,¹³ da qual Ana Pato é curadora e Joana Zatz Mussi é artista convidada com o Grupo Contrafilé. A exposição é sobre imaginar coletivamente os processos de construção da história brasileira. É disso que trata o programa

de ação curatorial que Ana desenvolve desde 2014, com a articulação de pesquisas artísticas e a formação de grupos de trabalho em torno de arquivos e acervos. No Brasil, nos deparamos com a invisibilidade, o abandono e o risco de apagamento dos acervos documentais e artísticos – não podemos esquecer das imagens recentes do Museu Nacional em chamas. *Meta-Arquivo* se articula no desejo de repensar as instituições de memória e suas práticas e mobilizar processos de pesquisa em arte, para a criação de espaços de escuta e reflexão sobre a experiência histórica traumática brasileira. Tendo isso em vista, propomos um gesto coletivo de engajamento nessas instituições. Suas questões norteadoras são: Como construir um arquivo? Como torná-lo público? Como falar do trauma? Como o imaginário da ditadura civil militar brasileira poderia ser integrado ao que sentimos e pensamos ser, hoje, o nosso presente?

O recorte temporal foi escolhido para delimitar o nosso processo de escavação e aproximar os artistas do trabalho lento e gradual de abertura dos arquivos da última ditadura. Mover-se na linha do tempo é sempre uma tarefa difícil, pois que a linha do tempo se torna traiçoeira quando lutamos para lembrar das histórias dos traumas, que envolvem genocídios, apagamentos e, portanto, negação e desconfiança.

Porque quando se mergulha em arquivos históricos, o que se vê é uma continuidade reveladora de processos de exclusão social e política, porém, percebe-se também a complexidade das questões. Na tessitura dessa trama, os dualismos se mostram cada vez mais insuficientes. Não por acaso, durante as atividades do grupo de trabalho Meta-arquivo, o que era uma imersão em arquivos da ditadura passou a ser atravessada diariamente por narrativas que surgem de todos os lados, ocupam os noticiários, as conversas de bar, os almoços em família e as conversas entre nós. Pelo que lembramos, nunca se falou tanto sobre a ditadura no Brasil. A psicanálise e os estudos da memória nos mostraram que, se não reconhecemos as injustiças nas sociedades, se não nomeamos os genocídios cometidos pelo Estado, se não sepultamos nossos mortos, não há reconciliação possível com o nosso passado, estamos destinados ao medo e a repetição das nossas histórias de horror. "Mas, na época em que a verdade se tornou uma

escolha pessoal, como respeitar os fatos?", pergunta Eliane Brum. O que buscamos são momentos de clareza! É o que nos lembra Susan Buck-Morss ao pensar as ausências em torno da Revolução Haitiana: "E, se, a cada vez que a consciência dos indivíduos ultrapassasse os limites das constelações atuais de poder e percebesse o significado concreto da liberdade, este fosse avaliado como um momento, ainda que transitório, da realização do espírito absoluto?" (BUCK-MORSS, 2017)

Neste contexto, o Grupo Contrafilé foi interpelado pelos relatos do Programa Regular da Coleta de Testemunhos, do Memorial da Resistência. Escolheu, com isso, se dedicar à escuta desses testemunhos, problematizando a partir disso o estatuto do corpo e de suas experiências como documentos históricos, assim como o estatuto daquele corpo que encontra com esses corpos-documentos: o que encontramos quando nos encontramos com os arquivos? O que aprendemos com eles? E como? Afinal, nesse processo acontece uma espécie de confronto entre corpos, mas de uma forma diferente de quando os dois corpos entram em um embate mais ou menos físico, porém estando os dois presentes materialmente.

De qualquer forma, talvez seja possível arriscar dizer tanto que esse tipo de estética pode ser denominada como uma "estética da evidência", nos termos de Weizman – no momento em que aquele corpo deste tempo vê, ouve, acessa determinadas perspectivas do corpo outro, que também fez um esforço enorme para falar a partir de uma perspectiva nascida do trauma para evidenciá-la; quanto que esta não visa a produção "da" verdade, mas de um substrato de operações a partir das quais seja possível instalar dúvidas nas verdades instituídas, dúvidas que permitam pensar o mundo das zonas de guerra e dos conflitos, ou seja, em sua radicalidade, rompendo com os mecanismos que naturalizam concepções "do que pode ter realmente acontecido" – o que transmuta, consequentemente, a capacidade de imaginar coletivamente o futuro, ou seja, o que poderá, ou não, acontecer. Há, portanto, um investimento no papel da arte para a ampliação das possibilidades de compreensão dos "fatos sociais" e, assim, para que o debate que politiza e poetiza a produção da evidência possa ir para o

centro da aprendizagem social, mostrando que os “fatos” devem ser construídos pelo embate entre diferentes perspectivas corporais diante do mundo, em arranjo com as possibilidades técnicas e tecnológicas, com os dispositivos do direito, da arte e da pedagogia, pois tudo isso modifica a interpretação das evidências, mas antes, sua produção e, depois, seus efeitos no imaginário. Estamos aqui, entre o tribunal e o parlamento: abrimos fatos e produzimos evidências para poder conversar sobre eles. Aqui, trabalhos artísticos produzem linguagem ao escavar fatos, trazendo à tona, nesse movimento, a questão do direito à representação como lugar por excelência onde as esferas da arte e da política se encontram hoje.

Enfim, talvez seja buscando clareza que possamos encontrar a possibilidade de contaminação uns dos outros pelas formas (de ser, de fazer, de pensar, etc.). Uma contaminação que força, mesmo que por momentos breves, uma ruptura com o que Brian Holmes chama de “caráter zumbi” da sociedade neoliberal. Essas formas são, portanto, formas de impossibilitar a cegueira, de “ativar as forças humanas e exumar as forças humanas abafadas” (WRIGHT, 2014).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Uma Biopolítica Menor**. São Paulo: n-1 2016.
- ARGAN, Giulio. **Arte Moderna**. Tradução: Denise Bottmann; Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BUCK-MORSS, Susan. **Hegel e o Haiti**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 edições, 2017. [Publicado originalmente em 2000].
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas** – Notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. **Dispossession: The Performative in the Political**. Cambridge/Malden: Polity Press, 2013. p. 13.
- DE CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2013. [1ª ed. 1975.]
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. [Publicado originalmente em 1995].
- DÉOTTE, Jean-Louis. **Oubliez! Les Ruines, L'Europe, Le Musée**. Paris: Éditions L'Harmattan, 1994.
- COMITÊ INVISÍVEL. **Aos nossos Amigos** – Crise e Insurreição. São Paulo: N-1, 2016.
- COLECTIVO SITUACIONES. Politizar a tristeza. **Global**, Rio de Janeiro, n. 8, p. 22-23, mar./abr./maio, 2007. Disponível em: <<http://www.sindominio.net/eldinerogratis/TEXTOS/Politizar%20a%20tristeza.htm>>. Acesso em: 15 maio 2016.
- DELEUZE, Gilles. **Controle e Devir**. Conversações. São Paulo, Ed. 34, 2010.
- FAULKNER, Simon. Images and Demonstrations in the Occupied West Bank. **JOMEC Journal: Journalism, Media, and Cultural Studies**, n. 4, nov. 2013.
- FORENSIC ARCHITECTURE. **Forensis** – The Architecture of Public True. Berlim: Sternberg Press and Forensic Architecture, 2014.
- HOLMES, Brian. **Escape the Overcode** – Activist art in the control society. Eindhoven, Zagreb, Istanbul: Van Abbemuseum/WHW, 2009.
- KRØIJER, Stine. Figurações do Futuro. Da forma e temporalidade dos protestos entre ativistas da Esquerda Radical na Europa. **Alegrar**, Dossiê Na rua | Em movimento, Curitiba, n. 12, dez. 2013.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1, 2018.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: n-1, 2018.

MBEMBE, Achille. The Power of the Archive and its Limits. In: HAMILTON, Carolyn; HARRIS, Verne; TAYLOR, Jane; PICKOVER, Michele; SALEH, Razia; REID, Graeme. (ed.) **Refiguring the Archive**. Cape Town, South Africa: David Philip Publishers, 2002.

Mussi, Joana Zatz. Arte em Fuga. 2017. Tese (Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/T.16.2018.tde-11012018-122950.

PATO, Ana Mattos Porto. Arte contemporânea e arquivo: como tornar público o arquivo público?. 2017. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/T.16.2018.tde-13062017-115843.

PETTI, Alessandro; HILAL, Sandi; WEIZMAN, Eyal. **Architecture After Revolution**. Berlim: Sternberg Press, 2013.

SANTOS, Boaventura Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. Porto: Edições Afrontamento, 1988.

SANTOS, Boaventura Sousa. Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e outro. CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIENCIAS SOCIAIS, 7., realizado em Coimbra, de 16 a 18 de setembro de 2004. Conferência de Abertura. Disponível em: http://www.ces.uc.pt/misc/Do_pos-moderno_ao_pos-colonial.pdf. Acesso em: 2 jan. 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Sobre o anarquivamento** – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. Revista Poiésis, n. 24, p. 35-58, dez. 2014.

SPIEKER, Sven. **The Big Archive: art from bureaucracy**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2008.

WEIZMAN, Eyal. **Aesthetic of Evidence**. Genebra, 2010. Seminário disponível no site Forensic Architecture, Disponível em: <http://www.forensic-architecture.org/seminar/aesthetics-of-evidence/>.

WRIGHT, Stephen. **Toward a Lexicon of Usership**. Texto presente no site do Van Abbemuseum, de Eindhoven, Holanda. Disponível em: <http://museumarteutil.net/tools/>. Acesso em: 20 jan. 2015. [Tradução nossa].

NOTAS

1 Ambas defendidas em 2017, com os títulos: PATO, A. M. P. Arte contemporânea e arquivo: como tornar público o arquivo público? e Mussi, J. Z. Arte em Fuga.

2 Cabe considerar que, no campo da arquivística, o paradigma do acesso aliado à questão da tecnologia trouxe novas exigências tanto à prática dos arquivistas como à cadeia de transmissão de conhecimentos (MENNE-HARITZ, 2001; LEMAY, 2009; KLEIN; LEMAY, 2012). É sob esse aspecto que Wolfgang Ernst (2015) problematiza a vocação dos estudos da arquivologia (germânica) contemporânea, ao enfatizar o armazenamento de documentos, no sentido de atender a administração governamental, em vez de ter um propósito historiográfico. Para tanto, propõe aproximar o pensamento filosófico francês, em Michel Foucault, Michel de Certeau, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, François Furet e Arlette Farge, sobre o conceito de arquivo das pesquisas ligadas à arqueologia da mídia (escola que enfoca os estudos cibernéticos da memória). Enquanto, no campo da arte, a necessidade de revisão metodológica dos procedimentos de conservação de arte contemporânea levou museus e instituições culturais a dar destaque à questão da deterioração e efemeridade de suas coleções (STRINGARI, 2003; LAURENSEN, 2006; JONES, 2010; DEKKER, 2010; SEHN, 2010).

3 Para uma compreensão da abrangência dos estudos de “memória cultural”, ver Aleida Assmann. Cabe lembrar que a relação entre cultura e os usos da memória é antiga e remonta à arte da memória e ao estudo da mnemotécnica. Ver Frances Yates (2007) e Mary Carruthers (2008).

4 Importante ressaltar o debate atual, entre historiadores e críticos de arte, sobre a reescrita da história (oficial) da arte, quanto à noção de “Arte Conceitual”, o que pressupõe a atualização e expansão dos “arquivos” dessa história (OSBORNE, 2002; FREIRE, 2006). Ao se considerar os “conceitualismos” produzidos na América Latina, na época, por artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Artur Barrio, entre outros, suas obras não se encaixam na definição hegemônica de Arte Conceitual.

5 Para uma definição do termo mapeado pela história da arte, ver **Critical Terms for Art History**. Edited by Robert S. Nelson and Richard Shif. The University of Chicago Press, 2003, 2nd ed.

6 Sobre a questão da citação e da cópia na poesia contemporânea, chamo atenção para a reflexão de Marjorie Perloff em **O gênio não original** (2010) e a análise do livro **Passagens** (1928-1940), de Walter Benjamin, como paradigma da poética citacional.

7 Ver Ana Pato, **Literatura expandida: arquivo e citação** na obra de Dominique Gonzalez-Foerster. São Paulo: Edições Sesc SP; Associação Cultural Videobrasil, 2012.

8 Notadamente, é no século 19 que a organização cronológica do arquivo baseada na capacidade de situar os documentos apartados de seu tempo como condição para uma leitura linear da história assume o papel de instituição central na formação dos Estados modernos e contemporâneos.

9 Sob esse aspecto, retomemos a leitura de Giulio Argan (1992, p. 356) sobre o movimento dadá. Diz ele que a Primeira Guerra Mundial representa “um desvio fatal da linha ‘racional’ da história”, e os dadaístas estarão entre aqueles que vão compreender a guerra como “consequência lógica do progresso científico e tecnológico”. O *readymade* de Marcel Duchamp representa o ponto máximo da “negação das técnicas como operações programadas”. Os dadaístas vão propor uma ação perturbadora, com o objetivo de colocar o sistema em crise pelos seus próprios procedimentos, em que “a lógica não é senão uma interpretação, entre tantas possíveis, da ‘lei do acaso’”.

10 Nos referimos à crítica ao modelo de racionalidade científica como concepção que compreende o conhecimento mais por sua capacidade de dominar e transformar, que como possibilidade de apreender profundamente a realidade. Sob esse ponto de vista, ver a reflexão de Boaventura de Souza Santos **Um discurso sobre as ciências** (1988, p. 19). Diz ele, “A ciência

moderna não é a única explicação possível da realidade e não há sequer qualquer razão científica para a considerar melhor que as explicações alternativas da metafísica, da astrologia, da religião, da arte ou da poesia. A razão por que privilegiamos hoje uma forma de conhecimento assente na previsão e no controlo dos fenómenos nada tem de científico. É um juízo de valor. A explicação científica dos fenómenos é a autojustificação da ciência enquanto fenómeno central da nossa contemporaneidade. A ciência é, assim, autobiográfica”.

11 “Árvore-Escola” foi um trabalho realizado pelo Grupo Contrafilé, do qual Joana Zatz Mussi faz parte, em parceria com o coletivo palestino Campus in Camps e colaboração de diversos parceiros: TC Silva, Pedro Cesarino, Eugênio Lima, Assentamento Terra Vista, entre outros. Parte do trabalho foi realizada no Sul da Bahia, criando uma conexão entre quilombolas, Movimento sem Terra e refugiados palestinos. O trabalho foi comissionado pela 31a Bienal de São Paulo com apoio do FfAI (Foudation for Art Initiatives). Como resultado do processo, foi feita uma instalação na exposição e um livro impresso. O livro encontra-se disponível em: http://www.bienal.org.br/content/Arvore%20Escola_Livro%20DIGITAL.pdf.

12 Este seminário foi acessado em: Forensic Architecture, em várias ocasiões entre setembro de 2014 e maio de 2015. Disponível em: <http://www.forensic-architecture.org/seminar/aesthetics-of-evidence/>.

13 Os artistas que fazem parte de Meta-arquivo são Ana Vaz, Grupo Contrafilé, O Grupo Inteiro, Giselle Beiguelman, Ícaro Lira, Mabe Bethônico, Paulo Nazareth, Rafael Pagatini e Traplev. A exposição acontece de agosto a novembro de 2019, no Sesc Belenzinho, em São Paulo.

A partilha do comum na performance Contra X Tempo: Processo criativo colaborativo como ato estético e político

The sharing of the common in the performance Contra X Tempo: Collaborative creative process as an aesthetic and political act.

Dr. Hugo Fortes

Artista visual, Doutor e Livre-Docente em Artes Visuais pela ECA-USP e Professor Associado na ECA-USP
E-mail: hugofortesberlin@yahoo.com.br
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4515-2521>

Dr. Yiftah Peled

Artista Visual, Doutor em Artes Visuais pela ECA-USP e Professor Doutor na Universidade Federal do Espírito Santo - UFES
E-mail: yiftahpeled64@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9039-3642>

Dr. Marcos Martins

Artista Visual, Doutor em Artes Visuais pela ECA-USP e Professor Doutor na Universidade Federal do Espírito Santo - UFES
E-mail: marcosmartins.urbe@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9461-326X>

Dr. Tiago Cardoso Gomes

Artista Visual, Doutor em Artes Visuais pela ECA-USP
E-mail: tiagogomes.art@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7952-7192>

Luciana Magno

Artista Visual e Doutoranda em Artes Visuais pela ECA-USP
E-mail: lulumagno@yahoo.com.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5435-5956>

Leandra Espírito Santo
Artista Visual e Doutoranda em Artes Visuais pela ECA-USP
E-mail: le_espiritosanto@yahoo.com.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2073-0874>

Síssi Fonseca
Artista Visual e Bacharel em Comunicações pela ECA-USP
E-mail: sissifonseca@yahoo.com.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9442-604X>

RESUMO:

Este texto apresenta reflexões sobre o processo colaborativo de criação da performance coletiva *Contra X Tempo*. O trabalho consistia de sete ações performáticas criadas pelos artistas, que eram executadas concomitantemente por cada um dos integrantes em um mesmo espaço. Criou-se uma espécie de circuito, no qual cada artista realizava uma ação por um determinado tempo e, a seguir, passava a realizar outra ação proposta pelo colega, em um processo de compartilhamento. O trabalho lidou com a qualidade central da ação política - alteridade - o estado que se constitui por meio de relações de diferença ou a capacidade de colocar-se no lugar do outro e partilhar o espaço comum.

Palavras-chave: *Processo colaborativo. Performance. Política.*

ABSTRACT:

This text presents reflections on the collaborative creation process of the collective performance *Contra X Tempo*. The work consisted of seven performance actions created by the artists, which were performed concomitantly by each of the members in the same space. A kind of circuit was created, in which each artist performed an action for a certain time and then went on to perform another action proposed by the colleague, in a process of sharing. The work dealt with the central quality of the political action - alterity - the state that is constituted through relations of difference or the ability to put oneself in the other's place and share the common space.

Keywords: *Collaborative Process. Performance. Politics.*

Artigo recebido em: 09/06/2019
Artigo aceito em: 30/07/2019

Um mundo "comum" não é nunca simplesmente o ethos, a estadia comum, que resulta da sedimentação de um determinado número de atos entrelaçados. É sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das "ocupações" num espaço de possíveis. (RANCIÈRE, 2009, p.63)

Este texto apresenta reflexões sobre o processo colaborativo de criação da *performance* coletiva *Contra X Tempo*, apresentada no espaço Contemporão em São Paulo, em novembro de 2018. A ação foi proposta e realizada pelos artistas Hugo Fortes, Yiftah Peled, Marcos Martins, Síssi Fonseca, Luciana Magno, Tiago Gomes e Leandra Espírito Santo. A aproximação desses artistas surgiu da colaboração iniciada em 2017 entre os grupos de pesquisa *ImagiNatur - Imagens da Natureza* (Universidade de São Paulo - USP) e *3P - Práticas e Processos da Performance* (Universidade Federal do Espírito Santo - UFES). O primeiro projeto conjunto dos dois grupos foi a exposição *Sinapses*, que reunia documentos do processo criativo dos trabalhos individuais de alguns dos artistas integrantes de ambos os grupos. A exposição *Sinapses* ocorreu primeiramente em São Paulo no segundo semestre de 2017, na Sala BNDES da Biblioteca Brasileira USP e, posteriormente, em Vitória, na GAP - Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, no primeiro semestre de 2018.

O aprofundamento das relações entre os dois grupos deu origem ao desejo de realização de um projeto em que essas interações ocorressem de forma ainda mais intensa: a ação performática coletiva *Contra X Tempo*. A partir do convite realizado pelo artista Yiftah Peled, coordenador do espaço Contemporão, os artistas participantes iniciaram uma série de encontros para desenvolver o processo criativo de *Contra X Tempo*. Embora nas primeiras reuniões houvesse mais integrantes dos grupos *ImagiNatur* e *3P*, ao final, decidiram participar apenas os sete artistas mencionados anteriormente.

De início não havia nem um tema nem um procedimento pré-estabelecidos para o desenvolvimento do trabalho, apenas a vontade de realizar algo em conjunto. Assim, pouco a pouco foram surgindo ideias que buscavam agregar as poéticas individuais de cada artista em um todo mesclado e comum. O trabalho foi pensado como um evento performático com uma única apresentação, seguindo a linha curatorial do Contemporão, que se define como um espaço livre para *performance* e discussão, ao invés de uma galeria tradicional que apresenta exposições de longa duração.

Pensamos primeiramente em habitar conjuntamente o espaço durante um certo tempo para criarmos nossas proposições performáticas. Posteriormente revelou-se mais viável a ideia de se apresentarem várias *performances* individuais ao mesmo tempo, que, ao final, se constituiriam como uma grande *performance* coletiva. Com o aprofundamento das discussões, pensamos que seria mais interessante se houvesse maior interação entre os artistas participantes. Assim, decidimos que seria interessante que cada um criasse uma ação própria que fosse realizada por todos os membros do grupo em sequência, em uma espécie de circuito, de forma que cada um realizasse por um certo tempo a ação proposta pelo outro. Surgiu, então, a ideia de desenvolvermos uma estrutura espaço-temporal para o trabalho, de maneira que de tempos em tempos soasse uma espécie de alarme que nos obrigasse a interromper a ação que estávamos desenvolvendo e passássemos a realizar uma nova ação, movendo-nos para uma nova localização espacial, ocupando o lugar do colega e passando a realizar aquilo que ele estava fazendo. Foram discutidas diversas possibilidades para se produzir esse alarme sonoro, como um despertador, algum som gravado, buzinas, etc. Ao final, optamos pela criação de uma espécie de gongo feito com um X de metal pendurado no meio do espaço, que seria tocado a cada vez por um dos artistas participantes.

Durante o processo criativo também foram levantadas questões sobre o nível de rigidez necessário para a estrutura espaço-temporal da *performance* e as formas de contaminação entre as ações de cada artista. Com relação à estrutura espaço-temporal, embora tenhamos partido de proposições mais rígidas, por exemplo, "mudar de localização determinada e de ação a cada cinco minutos, a cada vez que soasse o gongo", pouco a pouco passamos a flexibilizar essa estrutura, possibilitando que um artista interferisse na localização espacial do outro e variasse o ritmo temporal. Assim, decidimos que na primeira rodada, cada artista realizaria uma ação diferente por 15 minutos e depois passaria a realizar a ação do colega mais próximo em sentido anti-horário. Após cada artista passar por todo o circuito e realizar a ação de todos os sete propositores, seria iniciada a segunda rodada, desta vez com duração de 10 minutos por ação. Para a última rodada, essa duração se tornava ainda mais flexível, devendo cada ação durar no máximo 5 minutos, porém o artista que tocava o gongo teria liberdade de decidir na hora quanto tempo a ação duraria, sem que os outros participantes soubessem previamente.

As localizações previstas para o início da ação de cada artista eram apenas indicações. Assim, elas poderiam ser extrapoladas pelo movimento dos artistas no espaço e modificadas no decorrer da *performance*.

A existência de uma estrutura espaço-temporal, ainda que bastante flexível, mostrou-se necessária para que se pudesse estabelecer um ritmo para o trabalho coletivo. Isso permitia também interações e alterações no momento de realização da *performance*, porém sem descambar totalmente em um processo totalmente anárquico e desgovernado. A presença concomitante de 7 ações performáticas diferentes em um mesmo espaço, realizadas simultaneamente por artistas com corpos, poéticas e experiências bastante diversas já trazia em si um grande potencial caótico. Não foi sugerido nenhum tipo de cerceamento criativo sobre a ação proposta por cada artista. Apenas seria necessário pensar que essas ações pudessem ser realizadas por todos, mesmo com suas diferentes interpretações,

configurações corporais e personalidades. Estavam previstas dificuldades, estranhamentos e embates com o outro e era destes aspectos que deveriam surgir momentos expressivos, tensões poéticas e interações imprevisíveis.

Para se ter uma ideia da diversidade das ações propostas, podemos descrever brevemente cada uma delas. Marcos Martins propunha que se removesse o reboco de uma das paredes do espaço com ferramentas de pedreiro. Luciana Magno sugeria que recortássemos pequenas bandeiras do Brasil de papel e as rearranjássemos em uma colagem na parede. Síssi Fonseca pedia que cada artista se arrastasse pelo chão, depois se agachasse ou engatinhasse e, por fim, se levantasse, emitindo determinados sons em cada um desses movimentos. O artista Yiftah Peled costurou partes de roupas com estampas de exército a um painel de madeira que poderia ser movimentado pelos artistas participantes, que podiam enfiar partes de seus corpos nos pedaços de roupas. Leandra Espírito Santo usava um alto-falante e lia em voz alta trechos de um livro sobre performance, que deveria ser lido de maneiras diferentes por cada um dos participantes. Tiago Gomes propunha que todos escrevessem palavras em braile, formando uma espécie de poema cego coletivo. Hugo Fortes criava esculturas e adereços para o corpo, utilizando mandioca, carvão, argila, arame, barbante e água e sugeria que os participantes fizessem o mesmo, cada um a sua maneira.



FIGURA 1 – *Performance Contra X Tempo*, Contemporâneo, 2018, de Hugo Fortes, Yiftah Peled, Marcos Martins, Tiago Gomes, Luciana Gomes, Leandra Espírito Santo e Síssi Fonseca.
Foto: Francisco Soares.

As descrições acima visam apenas dar um quadro geral do que ocorreu no espaço. Mais adiante apresentaremos o detalhamento de cada uma das proposições nas concepções individuais de cada um dos artistas. No processo criativo do trabalho, percebeu-se que cada artista organizava sua ação a partir de diferentes instruções: alguns descreviam as movimentações corporais da ação, outros se concentravam em tarefas que deveriam ser cumpridas pelos participantes ou criavam dispositivos com os quais todos deveriam interagir ou ainda sugeriam que os participantes criassem coisas a partir de determinados materiais. Uma certa imprecisão na forma com que essas instruções eram passadas para o outro proporcionava também uma liberdade de interpretação e possibilidade de subversão da ação original. Além disso, o fato de todas as ações ocorrerem no

mesmo espaço, ao mesmo tempo, sofrendo inclusive interferências sonoras e espaciais no contato com o público, gerava a possibilidade de surgimento de aspectos imprevistos.



FIGURA 2 – *Performance Contra X Tempo*, apresentada no Contemporão, 2018, de Hugo Fortes, Yiftah Peled, Marcos Martins, Tiago Gomes, Luciana Gomes, Leandra Espírito Santo e Síssi Fonseca.

Foto: Francisco Soares.

Apesar de não haver, aparentemente, ligação temática nem conceitual entre as ações propostas, ao confrontá-las durante o processo criativo e, no momento de sua apresentação, chegamos à conclusão de que uma das possíveis significações do trabalho conjunto poderia se referir ao momento político caótico que o Brasil passava no momento de criação e realização da *performance*. O trabalho foi gestado em meio aos dois turnos das eleições presidenciais de 2018 e apresentado algumas semanas depois do resultado da eleição que elegeu Jair Bolsonaro. O clima no país era de grande tensão, com alta polarização entre a esquerda e a

direita e intensos níveis de agressividade, intolerância e apreensão sobre o futuro. Estavam ameaçadas a liberdade de expressão, a diversidade social, sexual e racial, o meio-ambiente, a educação, a cultura e a democracia. A convivência em um espaço social comum estava cada vez mais difícil. Uma espécie de ruptura de sentido se impunha e a sensação de medo e desencanto pelo que estava por vir se espalhava pelo ar.

De forma mais intuitiva do que programática, os sete artistas reagiram poeticamente ao contexto. Daí surgiu o título *Contra X Tempo*, que, além de remeter ao embate entre as diferentes ações a partir de uma estrutura temporal determinada, também refletia a convivência nem sempre pacífica de pensamentos contrários no tempo em que vivemos, além de se referir ao próprio "contra-tempo" que as eleições presidenciais significaram. O X no meio da palavra *Contra X Tempo* fazia referência a relações de oposição, além de lembrar o X que marcávamos nas cédulas quando elegíamos um candidato político. A comunicação visual do evento se baseou nessa linha conceitual, com a devida referência à estética utilizada na diagramação das telas das urnas eletrônicas.

Partilha, participação e colaboração

Quando pensamos no trabalho como um reflexo do momento político brasileiro e nas múltiplas formas de traduzi-lo, podemos nos recordar do conceito de "partilha do sensível", apresentado pelo filósofo Jacques Rancière. Para esse autor, estética e política são indissociáveis e toda forma de arte é uma maneira de partilhar um espaço social comum e de ocupar um determinado lugar político na sociedade. Rancière define partilha do sensível como

(...) o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes receptivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de

espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2009, p.15).

A maneira como cada um participa dessa partilha nunca é igual para todos os participantes do espaço comum da sociedade. Esse desequilíbrio entre as formas de participação social, que depende das relações não harmônicas do trabalho e dos níveis de autonomia dos sujeitos na sociedade, é o que torna essa partilha sempre política. A arte, além de ser uma forma de partilhar o comum, é uma maneira de tornar visíveis as formas de participação na vida social. Ao refletir o ambiente social em sua multiplicidade, as práticas artísticas "representam e reconfiguram as partilhas" do espaço comum.

No espaço colaborativo e comunitário em que se desenvolveu a performance *Contra X Tempo*, cada artista trazia consigo sua forma própria de partilhar o sensível e compartilhar com o público sua forma de perceber o ambiente político e social daquele momento. Tratava-se de uma forma poética, discursiva e ativa de ocupação de um espaço no mundo, que espelha suas desigualdades, seus embates, suas multiplicidades e diferenças. As formas de partilhar o sensível nunca são iguais para todos e cada um encontra sua maneira de participar do comum. No caso do trabalho *Contra X Tempo*, essa afirmação é válida tanto no que diz respeito às interações entre os sete artistas participantes do grupo como nas relações com o público espectador.



FIGURA 3 – Performance Contra X Tempo, apresentada no Contemporâneo, 2018, de Hugo Fortes, Yiftah Peled, Marcos Martins, Tiago Gomes, Luciana Gomes, Leandra Espírito Santo e Síssi Fonseca, Foto: Francisco Soares.

Durante as reuniões de criação da *performance* *Contra X Tempo*, pensou-se em abrir o trabalho para a participação ativa do público. Todavia, isso poderia levar a uma desestruturação completa da ação do grupo, o que não era o objetivo do trabalho. Ficou estabelecido, então, que a participação dos espectadores poderia ocorrer de forma espontânea, sem estímulos por parte dos artistas.

Quando se discute a participação na arte contemporânea, diversas abordagens podem ser feitas. Em "Arte em Partilha: práticas artísticas colaborativas e participativas na arte contemporânea" (2014), Gabriela Saenger Silva apresenta uma gama de autores que refletem sobre essas questões, entre eles, Pablo Helguera, que distingue quatro níveis de participação: participação nominal, que se refere à interação contemplativa e reflexiva do observador; participação direta, na qual o observador conclui ou complementa o trabalho; participação criativa, na qual o

participante atribui conteúdo ao projeto; e participação colaborativa, em que o participante pode alterar o projeto, colaborando de forma mais ativa (SILVA, 2014, p. 62).

Com relação ao trabalho *Contra X Tempo*, podemos dizer que o espectador participava principalmente de forma nominal, sem interferir diretamente sobre o trabalho, embora alguns dos visitantes tenham se sentido estimulados a realizar pequenas intervenções espontâneas nas ações. Entretanto, se pensarmos sobre a participação ocorrida entre os artistas integrantes da *performance*, podemos dizer que essa se tratava de uma participação colaborativa, ou mesmo de uma colaboração criativa. O conceito de colaboração parece sugerir maior integração entre os artistas, que ocorre de forma ativa, plural e multifacetada, em que os limites da atuação individual se flexibilizam e até se dissolvem.

Performance, colagem e pluralidade.

A pluralidade e a ausência de limites claros está no cerne definição original da *performance*. A realização simultânea de ações tão díspares em um mesmo espaço-tempo nos faz pensar ainda na hibridação de linguagens mencionada por diversos autores quando procuram definir a *performance* e o *happening*. A *performance* surge na cena contemporânea como uma forma artística que busca romper com os limites dos suportes tradicionais, promovendo contaminações e apagamentos de fronteiras, buscando o estranhamento, o embate corporal e plurissensorial, bem como a polifonia sígnica. Em seu estudo "Performance como Linguagem", um dos primeiros livros publicados no Brasil sobre o assunto, Renato Cohen (1989, p. 135) apresenta a *performance* como um segundo estágio da *live art*, inaugurada pelo *happening*. Enquanto o *happening* teria um caráter ainda mais anárquico, experimental, imprevisível e aberto a qualquer tipo de forma de participação, até mesmo do público, a *performance*, mesmo que pudesse incorporar todos esses aspectos, teria uma busca mais estética e conceitual. Mesmo que

esta definição não seja totalmente rígida e possa, hoje, até ser contestada por alguns autores, a *performance* se impôs na contemporaneidade como uma forma de atuação artística, enquanto que o *happening*, ou pelo menos esse termo, parece ter ficado circunscrito às primeiras experimentações coletivas da história das artes.

De certa forma, o trabalho *Contra X Tempo* retoma alguns procedimentos do *happening*, já que propõe um espaço coletivo caótico e catártico. Talvez seja melhor classificá-lo como *performance* mesmo, uma vez que se apresenta a partir de uma estrutura prévia, um certo roteiro de atuação em circuito sequencial e uma duração aproximada pré-estabelecida. Isso não diminui a potência criativa envolvida, ao contrário, busca uma forma de comunicação mais efetiva com o público espectador.



FIGURA 4 – Performance Contra X Tempo, apresentada no Contemporâneo, 2018, de Hugo Fortes, Yiftah Peled, Marcos Martins, Tiago Gomes, Luciana Gomes, Leandra Espírito Santo e Síssi Fonseca.
Foto: Francisco Soares

A justaposição de formas de atuação e até mesmo a mistura de diferentes linguagens e formas de expressão são características intrínsecas da performance. Para Renato Cohen, a performance seria uma espécie negativa do *Gesamtkunstwerk*, o "trabalho de arte total" referido por Richard Wagner para descrever a integração das linguagens artísticas na ópera:

A ideia da interdisciplina como caminho para uma arte total aparece na performance como uma espécie de reversão à proposta de *Gesamtkunstwerk* de Wagner. Na concepção da ópera wagneriana esse processo de uso de várias linguagens é harmônico: a música se integra com a dança, ambas são suportadas por um cenário, uma iluminação, uma plástica que se compõe num espetáculo total. Na performance (...) utiliza-se uma fusão de linguagens (dança, teatro, vídeo etc.) só que não se contrapondo de uma forma harmônica, linear. O processo de composição das linguagens se dá por justaposição, colagem (COHEN, 1989, p. 50).

Esta justaposição não harmônica e não linear de linguagens e procedimentos presentes na proposta colaborativa de Contra X Tempo busca proporcionar que o significado do trabalho emergja do embate poético entre signos diversos. Não se pretende, pois, buscar um objetivo comum e uma forma de interpretação única, mas, sim, tornar visível a diversidade de formas de partilha do comum por meio de processos de colagem, hibridismo e intertextualidade.

Intertextualidade, redes de criação e escrita colaborativa

O conceito de intertextualidade é tomado aqui não apenas pela comunhão de linguagens que envolve a *performance*, nas suas diversas relações referenciais em função da atuação conjunta de diferentes artistas, mas também para apontar os diferentes estágios do processo criativo de cada um. No processo de elaboração da *performance* Contra X Tempo, cada artista deixou-se contaminar pela proposição do outro, fazendo alterações em sua própria proposta, permitindo-se desviar do caminho inicial e encontrando sua maneira de expressão no próprio processo de experimentação que ocorreu ao vivo durante a *performance* – que, mesmo tendo sido anteriormente marcada e delineada, não havia sido efetivamente ensaiada. A longa duração da ação – cerca de 3 horas – fez com que o cansaço e o aspecto catártico e ritual que se desenrolou imprimissem novos rumos nas formas de apresentação das ações individuais. Essas alterações de rumos e experimentações do imprevisto são processos que ocorrem com frequência no processo de criação artística, e, no caso de Contra X Tempo, além de terem ocorrido antes da apresentação do trabalho, durante as reuniões do grupo, elas aconteceram também durante a própria *performance*, que se constituía, ao mesmo tempo, como espaço de criação e de apresentação.

Sobre esses aspectos do processo criativo, Cecília Salles (2006) nos apresenta o interessante conceito de redes de criação. Embora seu estudo não se refira especificamente à criação coletiva, a autora vê o processo criativo como uma rede de

procedimentos, na qual ocorrem retomadas, modificações e estabelecimentos de relações entre diferentes pontos de conexão, que podem ser as experiências vivenciadas pelos artistas, a manifestação material e estética de suas percepções, as relações com diversos tipos de textos semióticos do próprio autor ou de outros artistas que servem de inspiração ou contraponto. Se podemos compreender o processo criativo como uma rede, é possível afirmar que, em uma criação coletiva, essa rede adquire uma complexidade ainda maior, tornando-se uma trama de contatos, interferências e contaminações mútuas.



FIGURA 5 – Performance Contra X Tempo, apresentada no Contemporâneo, 2018, de Hugo Fortes, Yiftah Peled, Marcos Martins, Tiago Gomes, Luciana Gomes, Leandra Espírito Santo e Síssi Fonseca, Foto: Francisco Soares

Ainda que a constituição de um trabalho artístico chegue a um momento em que este trabalho deva ser finalizado e apresentado ao público, a rede de criação não se esgota ali; apenas lança novos pontos de contato entre o público e os próprios artistas, podendo dar origem a novas criações e traduções poéticas.

Assim, podemos afirmar que a intertextualidade pode se referir também à produção de novos textos sobre uma obra e sua tradução em diferentes linguagens, como no caso do artigo que agora apresentamos como reflexão sobre o processo performático. O presente artigo seria, portanto, um desdobramento intertextual da *performance* *Contra X Tempo*. Vale mencionar também que este próprio texto foi constituído a partir de uma junção de pensamentos e propostas dos artistas participantes da performance. O início do processo de redação se deu pela leitura de textos de cada artista, nos quais cada um detalhava sua proposta para a *performance* coletiva. Consideramos importante incluir esses textos neste artigo, já que eles apresentam essas leituras sobre o trabalho e deixam visíveis para o leitor suas diferenças, suas diversas formas de expressão criativa e leituras do trabalho. Os textos foram escritos de diferentes maneiras, uns em primeira pessoa, outros em terceira, alguns de forma mais poética e outros um pouco mais dissertativos, alguns com título, outros não. Optamos por manter essas diferenças, porque elas ecoam da mesma maneira que as ações individuais foram apresentadas na *performance*, produzindo contrastes e dissensos que refletem as diversas maneiras de se partilhar o comum.

Luciana Magno

Só fica o verde ou Tiraram o amor da bandeira do Brasil.

Era vinte e quatro de novembro de dois mil e dezoito quando realizamos a *performance* coletiva *Contra x Tempo*, fazia menos de um mês do fatídico segundo turno das eleições brasileiras, em que o inominável havia ganhado a disputa. E faltava apenas um mês para iniciar o novo ano e, com ele, o inacreditável, o inimaginável, o inadmissível, iria acontecer...

Foi impactada por essa calorosa perplexidade, e por outras complexidades do cabo de guerra dos muitos lados que as relações pessoais iam deflagrando, que propus um simples exercício que buscava ressignificar a identidade de ser brasileira e aliviar a angústia coletiva que parte da gente sentia naquele inexprimível momento.

A proposta era construir uma nova bandeira, utilizando somente a parte verde recortada de muitas bandeiras de papel, descartando o losango amarelo, o círculo azul, as estrelas e, principalmente, o lema nacional positivista de “ordem e progresso”. A ação iniciou em uma forma geométrica na parede e terminou com a intervenção das ações do grupo, se espalhando pelo ambiente e pelas pessoas, corpos, roupas, pelo chão...

Na leitura popular da nossa bandeira, o verde representaria as florestas e era a partir desse ponto de vista, do respeito à biodiversidade e das nações nativas, que eu gostaria repensar a minha própria identidade. (Como pode um cara que diz que, se for eleito, não vai ter nenhum centímetro de demarcação de reserva indígena ou quilombola, ser eleito de fato?)

Antes de quererem descartar o verde do mapa, já haviam tirado o amor da bandeira. O imperativo foi inspirado no lema positivista de Auguste Comte, no século 19: “o Amor por princípio e a Ordem por base; o Progresso por fim”. E o Brasil ficou tão positivista que até tiraram o amor!

Yiftah Peled

A proposição do artista Yiftah Peled consistia da ativação de um objeto: um painel branco 220x160x32cm com rodas acopladas, no qual se encontravam presas três partes de uniformes militares (padrão de camuflagem). Uma manga, parte da calça, e capuz foram parafusados no painel, de modo que o *performer* poderia inserir partes de seu corpo em cada peça. Durante a *performance*, que inicia com todos os *performers* vestidos de branco, o artista insere braços e pés nessas peças de uniforme e movimentava o painel em parte do espaço, obrigando os visitantes a se reposicionarem no espaço.

Durante a ação o artista fez várias pausas para tirar parte da sua roupa branca até ficar nu. A *performance* iniciou-se com uma roupa uniformizada (branca) e se moveu em direção a uma individualização, pelo ato de se desnudar o corpo. A camuflagem, nessa ação, parece provocar o processo inverso porque, com roupa branca, o corpo desaparece perto do painel. À medida em que o corpo do *performer* aparece, o contraste entre a pele e o uniforme torna-se aparente. O corpo, então, está travado (como no conhecido retrato do Andy Warhol com penteado escandaloso e textura de camuflagem) num estado paradoxal entre mostrar-se e camuflar-se.

Arrastar esse retângulo com sua forma racional e limpeza branca hospitalar exige do corpo um esforço. O acoplar dos uniformes no painel gera dificuldade de movimento e se assemelha a peças de manicômio em que a racionalidade extrema promete irrupção. A inserção voluntária nas peças provoca dúvidas: é um corpo que está camuflando alguma estratégia? Um desfile da castração uniformizada? O que gera esse acoplar, em nosso tempo e contra x tempo?

Marcos Martins

O corpo a mirar a parede branca, onde um conjunto de ferramentas justapostas na sua superfície parece provocar os *performers* a desmaterializar a arquitetura à sua frente, torná-la pó e escombro, invisível como o tempo que passa. Na sequência das ações e das trocas, cada um dos participantes da *performance*, rasga à sua maneira as vestes da parede, retirando e burilando a argamassa-pele, escareia e dilacera-a em frestas e feridas, que abruptamente esfarela-se ao chão.

No interior do espaço da *performance*, sob o som das batidas da marreta, finca a ponta de aço da talhadeira sobre a face da parede, ensurdece o espaço com ruídos inexprimíveis, como canteiro de obra envolto a nuvens de fino pó, que preenche os poros das peles do público e dos artistas, que se vêm engasgados com a areia em suas narinas e gargantas, sequeidão e sede; pó seco que se impregna no corpo, no suor da pele dos presentes.

O movimento repetitivo de erguer as ferramentas contra a parede vai consumindo, aos poucos, as forças dos corpos, quebrando o ritmo do movimento, desacelerando o desejo de rasgar o reboco. Tentativas de resistências e continuidades alternam-se entre os gestos e as ferramentas, entre a marreta e a machadinha. A dureza do ferro ferindo a parede faz o corpo declinar, repousar no impacto, convalescido pela lei natural pela qual toda ação tem sua reação na mesma intensidade.

Do pó ao pó, da terra a terra, do corpo ao corpo. Toma-se a matéria desfeita e entulhada ao chão para hidratá-la e torná-la nova argamassa que veste os corpos desnudos dos *performers* com a pele da arquitetura do lugar. Nesse processo tão cíclico como o tempo, vestir-se de arquitetura parece suscitar a intrínseca intimidade entre o corpo e sua morada como invólucro-mundo.

Hugo Fortes

Minha proposição para o trabalho Contra X Tempo surgiu da vontade de utilizar materiais precários, primitivos e naturais, que remetessem à terra e à alimentação e que pudessem servir para a construção de elementos esculturais e instalativos. Assim, cheguei à escolha dos seguintes elementos que deveriam ser manipulados pelos artistas participantes: mandioca em grande quantidade, carvão de churrasco, finas cordas de sisal, arames de cobre e uma grande quantidade de argila colocada dentro de uma bacia com água. A mandioca e o carvão foram os primeiros materiais que surgiram, pois possuíam a precariedade que eu desejava, além de poderem sujar as roupas brancas dos participantes e servirem como elementos estáveis para a construção de esculturas. A mandioca é um dos alimentos mais típicos da alimentação brasileira e remete à cultura indígena, que antes do descobrimento do Brasil já a consumia. A lenda sobre a mandioca remete ao corpo de uma indiazinha chamada Mani, que teria morrido e sido enterrada em um local onde posteriormente os índios encontraram esta raiz nutritiva, que teria sido um presente de Tupã na transformação do corpo da pequena índia. Retomar esse alimento que faz parte da cultura brasileira era para mim de vital importância em um momento em que nossos índios e nossa cultura se veem ameaçados. O carvão, também presente na proposição, poderia remeter à aniquilação por combustão à que estão sujeitas nossas florestas queimadas para a expansão do agronegócio. Argila e água são elementos primários da escultura e são associadas frequentemente ao corpo e ao surgimento da vida. As cordinhas de sisal e o arame de cobre são os elementos que unem esses materiais e possuem, respectivamente, características primitivas e tecnológicas, vegetais e minerais.

Além do significado simbólico que esses elementos representavam, interessavam-me também as dificuldades estruturais que eles apresentavam para se erigirem como esculturas. Não seria possível erigir grandes monumentos estáveis com eles, nem mesmo atingir a limpeza de uma solução plástica acabada. Além

disso, os próprios materiais distribuídos no espaço ou atados ao corpo já produziam ruídos e "sujamentos", contaminando a todos com sua matéria e rompendo com a assepsia do espaço branco.

Foi bastante interessante observar como cada um dos artistas participantes utilizou esses elementos, alguns criando adereços para o corpo, outros os atirando sobre a arquitetura, construindo pequenas edificações ou utilizando-os em ações corporais de forte carga erótica. Existia um intenso fluxo de energia que atravessava os materiais quando eles eram manipulados por cada artista. A cada vez que o circuito de ações girava e um novo artista passava a manipular os materiais, as coisas se modificavam. Alguns destruíam o trabalho que havia sido feito pelos anteriores, outros faziam acréscimos ao que havia sido construído e outros simplesmente partiam para realizar outras coisas com os mesmos materiais. Ao final das quase 3 horas de duração da *performance*, havia argila, água e pedaços de mandioca e carvão espalhados por todo o espaço, demonstrando que ali havia ocorrido uma ação de grande identidade.

Mexer com nossas raízes mais primevas, observar como elas se agregavam e se entranhavam com nossos corpos, tentar erigir frágeis construções que poderiam a qualquer momento desabar, promover contatos mais profundos entre nós e o outro recordando a primazia da vida que estava sob ameaça foram os principais desejos que nortearam este trabalho.

Leandra Espírito Santo

Pregação - sobre a proposta de ação para a *performance* coletiva ContraXTempo.

Pensando na dinâmica escolhida pelo grupo para a *performance* ContraXTempo, minha proposta de ação esteve ligada a um trabalho autoral chamado "Pregação" - realizado em um evento no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, em 2015. "Pregação" é uma performance que se utiliza dos textos básicos da

formação acadêmica do artista contemporâneo no Brasil para uma ação pública na qual esses textos são lidos de forma exaltada, como uma pregação religiosa. Na metodologia acadêmica, observa-se a forma como determinados autores são amplamente abordados em determinadas épocas, num processo de repetição que acaba por torná-los quase como conhecimentos “sagrados” de suas respectivas áreas. “Pregação”, ao mesmo tempo em que relativiza o conhecimento acadêmico, dito oficial e universal, propõe pensar também os espaços simbólicos criados a partir de práticas coletivas que ocorrem nas cidades.

Na década de 1960, Lygia Pape cunhava com sua obra o termo “espaço imantado” para falar desse tipo de atividade que acaba por agrupar um conjunto de pessoas, criando um espaço para sua ação. “Pregação” segue um interesse semelhante ao pensar a força dessas práticas para demarcar seus espaços de domínio na urbe. Assim, o trabalho se apropria tanto da forma discursiva da pregação religiosa, quanto de sua semiótica, usando como conteúdo de ação, porém, os textos de base da formação do artista.

Partindo dessa premissa de ação, para a performance coletiva *Contra X Tempo*, foi escolhido apenas um material para ser lido no dia da apresentação. A escolha do livro “Performance, recepção, leitura”, de Paul Zumthor, foi específica para o evento – e também avaliada pelo grupo – pois seu conteúdo criava paralelos entre o ato de leitura oral e o ato performático. A ação acontecia na entrada do espaço, podendo se expandir pela rua. Durante a ação, a cada rodada, um artista poderia escolher aleatoriamente uma parte para ser lida em voz alta, sem que ela tivesse relação com a anterior, numa dinâmica em que cada um também poderia estabelecer seu ritmo e maneira de leitura. Durante a *performance*, o ato de leitura oral do livro pareceu ter criado uma liga entre as ações, além de seu conteúdo acabar por interferir no sentido das outras ações, a depender do que se estava sendo lido no momento.

Tiago Gomes

Durante o ciclo performático que constituiu a *performance* chamada Contra X Tempo, no espaço Contemporão, propus a *performance* chamada Poema Cego. O poema cego é a tentativa de se escrever de forma sensória não-visual fazendo uso do Braille como linguagem ou modo de se escrever. Inicialmente a proposta era sentar num banco com uma prancheta equipada de uma reglete (guia metálica) e um marcador Braille e com os olhos vendados escrever em Braille; contudo para executar tal ação o *performer* necessitaria saber previamente Braille, algo que não acontecia com todos os participantes de Contra x Tempo. Partindo dessa realidade, decidi não só que todos fariam a *performance* com olhos abertos, como na própria prancheta onde seria feita a ação haveria um guia com vogais e consoantes em Braille para poder guiar a construção daqueles que não conheciam ou não sabiam escrever nesse sistema de escrita.

O ato de escrever de um modo em que apenas aqueles que conhecem tal idioma seriam capazes de ler já torna o poema cego, ainda mais quando se trata da linguagem usada por pessoas que realmente não enxergam. O próprio ato de sentar e escrever em braille já demanda uma série de mudanças corporais, a pressão necessária para se fazer os pontos, a escrita da direita para esquerda, a identificação de cada caractere e sua posição por uma guia metálica (reglete). Em um ambiente com uma determinação de tempo e uma constante mudança, o poema cego ganhou outra fabulação. Escrever rapidamente sentado num banquinho, inventando poemas numa escrita que tem um tempo próprio com diferentes *performers* revelou novas proposições ao poema cego, entre elas, o uso aleatório das pontuações de Braille e a construção de novas formas de se marcar usando essas ferramentas, seja preenchendo todos os espaços possíveis fazendo uma grande linha, seja alterando palavras e símbolos aleatórios. Como resultado, os poemas escritos eram colados na parede atrás do banco, o que formava uma sequência de poemas e, ao mesmo tempo, uma imagem dos pontos em Braille, quase como um mapa tátil de poesias símbolos e gestos. Apesar dessa parte da

performance não ter um caráter de *site specific*, por poder ser executada em qualquer lugar, tive a sensação de que o espaço alterado pelos poemas em Braille criou mesmo que momentaneamente um invólucro que só era possível de se perceber tocando aquele pedaço da parede com os poemas de olhos fechados.

Em todos os contextos performáticos ocorridos em *Contra X Tempo*, a sensação que tive foi de um encontro com a imensidão na forma de uma catarse multisensorial, pela qual o ato de agir sobre o tempo de uma proposta performática do outro unia diferentes universos individuais, construindo um laço daquilo que não se mede para cada um com aquilo que não se mede para todos, revendo o que é o tempo e o sentir, o agir, o criar, o ser, o vestir, o estar e o destruir.

Síssi Fonseca

Incômodos, anormais, esquisitos, deselegantes, mas não desconhecidos. Assim são os movimentos de um corpo que se desloca em um espaço atravessado e compartilhado por outras pessoas, objetos e outras obras. Corpo que deve vencer a gravidade, os olhares, suas travações internas e externas. Esta era a proposta: percorrer todos os cantos do espaço, ora se arrastando e perguntando em voz alta "quem é?"; ora se agachando e resmungando sons de irritação, pouco caso ou enfrentamento; ora tomando a posição ereta e dizendo "sou eu". Esta era a proposta: o que eu faço, vocês olham, assimilam e repetem, mas terão que dividir com todos o meu desafio proposital e incomodante, mas com seus próprios entendimentos e histórias. Esta era a proposta: nós todos passamos pela experiência, nós todos nos expomos, nós todos deixamos de lado o conforto e usamos apenas e tão somente o corpo e tudo o que ele nos dá, ensina, mostra e impossibilita. Esta é a proposta: não mais minha, agora de um grupo que, por sua vez, se desdobra em ações para quem assiste, para quem por lá passa.

Não é nada tão difícil assim. Talvez um pouco esquecido, talvez um pouco aquietado, talvez propositalmente guardado. É uma proposta para acordarmos, pensarmos, tentarmos fugir, mas também para dividirmos, extravasarmos, resistirmos. É para perguntarmos "Quem é?" e descobrirmos "sou eu" e termos a certeza que todos os "eus" são todos os que podem e devem ser.

A impossibilidade de um final absoluto

Sem dúvida, não saímos ilesos da *performance* Contra X Tempo. Transformamo-nos, aprendemos a partilhar o comum com o outro, a se defrontar com suas dificuldades, a conviver em um estado caótico, a mergulhar em uma espécie de transe coletivo que buscava também sensibilizar o público que nos assistia. Durante o longo tempo que durou a ação, deixamos extravasar nossas inquietações com o momento presente, nossos anseios mais pessoais e nossas preocupações com o coletivo. Refletimos sobre nossas individualidades, mas também sobre nosso papel no espaço social.

Podemos retomar as palavras de Gabriela Saenger Silva para descrever as experiências vivenciadas em um processo colaborativo:

Existe nestes exercícios com relação ao outro um processo de reconhecer, de ver, de entender. E este funciona como um processo de re-humanização relacional. Eu e o outro só nos encontramos se estamos disponíveis para isso, se há um exercício de disponibilidade. É preciso querer estar com o outro, ou perguntar para o outro e responder ao outro (SILVA, 2014, p. 119).

De fato, é necessário estarmos disponíveis para o encontro com o outro, que tem se tornado cada vez mais raro no mundo contemporâneo. A arte, com sua potência mediadora, é capaz de abrir fissuras nas individualidades e proporcionar

caminhos para o estabelecimento de relações. Realizar um recorte do mundo e transmiti-lo àqueles que nos cercam é sempre um ato político, uma maneira de demarcarmos nossa existência e de nos afirmarmos como sujeitos.

A *performance* enquanto linguagem artística, embora nem sempre seja criada ou apresentada de forma coletiva, possui o sentido da coletividade, já que ao compartilhar do mesmo espaço-tempo em que se encontra o corpo do observador, o fruir do trabalho se dá sem distanciamento, em um diálogo sensível e direto em que a convivência com o outro é discutida no próprio desenrolar da ação. Em vez de se apresentar como um comentário sobre o mundo em um tempo suspenso, a *performance* se dá em ato e transforma os indivíduos, propositores ou espectadores, em um tempo presente que ecoa em gerúndio, continuando e reverberando. A vida em fluxo que se apresenta na ação performática coletiva *Contra X Tempo* é a mesma que se desenvolve no mundo em comum, e, assim, incorpora seus conflitos, colaborações e desencontros, acordos e desacordos em um espaço que é sempre político.

Em um momento em que discursos fascistas e autoritários buscam sufocar o outro, impondo falsas verdades únicas e impossibilitando o diálogo, faz-se necessário abrir possibilidades de encontro que coloquem em jogo a partilha do sensível em vez de procurar ocultá-la com a negação do dissenso, da história e da liberdade de expressão.

Neste sentido, a dinâmica da *performance* *Contra X Tempo* busca nos lembrar que não é possível lutar contra o fluxo do tempo, que tudo transforma e tudo questiona. A história pregressa, a presente e a futura não são fotografias estanques de um documento oficial, mas movimentos que se relacionam e se transformam em um devir incessante. Tampouco é possível se impor uma única narrativa sobre o que nos cerca, já que a partilha do comum depende da multiplicidade das diferentes maneiras de ser e estar no mundo. A arte, como elemento mediador das partilhas, não impõe verdades, mas amplia as formas possíveis de se experienciar o social.

Uma obra de arte, ainda que se apresente para o público como o final de um processo, é sempre um novo início, na medida em que pode ecoar seus recortes poéticos do mundo em comum sobre todos que a experienciaram, sejam eles os próprios artistas, sejam os espectadores. A partilha do sensível permite que cada um recolha do mundo aquilo que lhe interessa e o compartilhe novamente em desdobramentos intertextuais, em redes de criação e de ação sobre o espaço social. Partilhar significa colocar em fluxo, promover transformações constantes e vivas no espaço-tempo comum. A colaboração é literalmente um trabalhar junto, um refazer-se em sociedade, um reinventar-se em um espaço de possíveis, levando-se em conta que, mesmo que o convívio possa trazer dissensos e desencontros, é por meio dele que aprendemos mais sobre o outro e sobre nós mesmos.

REFERÊNCIAS

COHEN, Renato. **Performance como linguagem:** criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

Nicolete, Adélia. **Criação coletiva e processo colaborativo:** algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico. Sala Preta, n. 2, 318-325, 2002. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v2i0p318-325>.

RANCIÈRE, Jaques. **A partilha do sensível:** estética e política. São Paulo: EXO experimental org.: Ed 34, 2005

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da Criação:** Construção da Obra de Arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SILVA, Gabriela Saenger. **Arte em Partilha:** práticas artísticas colaborativas e participativas em arte contemporânea. Orientadora: Maria Amélia Bulhões Garcia. 2014. 137 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

Sentir em rede: Net-ativismo estético na ação colaborativa

Letters to the Earth

Feeling through Networking: Aesthetic Net-Activism in the Collaborative Action 'Letters to the Earth'

Dra. Marina Magalhães

Professora convidada do Mestrado em Comunicação, Redes e Tecnologias da Universidade Lusófona do Porto e da Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Campina Grande. Investigadora integrada ao Atopos e ao ICNOVA/ UNL

E-mail: marinamagalhaes@msn.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1124-8269>

RESUMO:

As novas tecnologias comunicativas inauguraram formas distintas de ações colaborativas que atravessam diversos campos da vida cotidiana, transformando também a esfera do sentir. Neste artigo, convidamos a pensar as redes na dimensão da sua sensibilidade ecológica, a partir de colaborações que superem as grandes separações do pensamento ocidental - entre o humano, a técnica e a natureza - e contemporizem a complexidade dos nossos dias. Adotamos, teoricamente, o conceito de net-ativismo, a fim de entender como as novas formas de poder e de ativismo atravessam a esfera do sentir para, empiricamente, lançamos um olhar para o experimento colaborativo artístico *Letters to the Earth*.

Palavras-chave: *Redes sociais digitais. Net-ativismo. Letters to the Earth.*

ABSTRACT:

MAGALHÃES, Marina. **Sentir em rede: net-ativismo estético na ação colaborativa *Letters to the Earth***

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

The new communicative technologies brought forth different forms of collaborative practices that cross different fields of daily life, transforming the sphere of feeling. This article is an invitation to think about the networks in the dimension of their ecological sensitivity from collaborations that overcome the great separations of Western thought - between human, technology and nature - thus compromising the complexity of our days. It is based on the concept of 'net-activism' in order to understand how the new forms of power and activism cross the sphere of feeling so that we can empirically take a look at the artistic collaborative experiment *Letters to the Earth*.

Keywords: *Digital social network. Net-activism. Letters to the Earth.*

Artigo recebido em: 11/06/2019

Artigo aceito em: 25/06/2019

Introdução

O filósofo italiano Mario Perniola, em seu livro *Do Sentir* (1993), abordou a orientação da estética não através de uma relação privilegiada e direta com as artes, mas associada a um campo estratégico que não se constitui como cognitivo nem prático, mas da esfera do sentir. Tal premissa nos leva a pensar que, se antes o poder estava no saber e no agir, este agora estaria voltado para o sentir, sobretudo após o incremento da cultura digital, que inaugurou novas formas de sentir, em redes formadas por atores e *actantes* (LATOURE, 2012) de naturezas diversas – humanas e não humanas.

À luz de Perniola (1993), a socialização dos pensamentos, característica da *ideologia*, foi substituída pela socialização dos sentimentos da *sensologia*. Em âmbitos reticulares, a complexidade dessas interações possibilita um sentir isotópico, um sentir fora do sujeito, revelando uma percepção não sujeitocêntrica do sentir nas relações.

Segundo Di Felice (2019), tal pensamento se traduz como um sentir nem humano nem técnico, um sentir híbrido, inovador, muito importante para definir a complexidade das relações no contexto ciberconectado, composto por indivíduos, dispositivos, fluxos informativos, plataformas, sensores e dados que interagem entre si para construir uma ecologia do sentir.

Uma perspectiva tratada por outros autores, como Michel Maffesoli (2005), no debate sobre a pós-modernidade, sob o signo da transfiguração do político, nos convida a pensar o social para além dos pressupostos da solidariedade mecânica, num tempo em que as instituições tendem à fragmentação e a política – à qual este autor atribui o sentido da coisa comum – tende à tribalização, com o surgimento de comunidades envolvidas mais por um sentimento de vinculação do que pela noção moderna de contrato social.

“Movido por uma pulsão gregária, é, também, o protagonista de uma ambiência afetual que o faz aderir, participar magicamente desses pequenos conjuntos escorregadios que propus chamar de tribos” (MAFFESOLI, 2005, p. 14). Tais elementos resultariam daquilo que o sociólogo francês explica como a passagem do poder, “abstrato, mecânico e racional” à potência, “encarnada, orgânica e empática”. Da transição de um corpo universal gerido por regras comuns e relações contratuais entre os Estados-nação específicos a pequenos corpos fragmentados, tribos misteriosas, fundidas de formas diversas umas com as outras em torno de sentimentos comuns, nada racionais e sem utilidade direta; porém, que não deixam de constituir uma inegável força instituinte, bem mais solidificada que numerosas construções racionais.

Enquanto o racionalismo favorecia uma concepção de indivíduo autônomo, senhor de si e produtor da História, elementos formadores da base da política – como sugere Manuel Castells (2013) ao tratar dos movimentos sociais na era da internet –, elementos como a intuição, o sensível e a experiência salientam o aspecto estético da existência comum abordada por Maffesoli (2005), mais preocupado com uma ambiência que favorece uma necessidade de vivenciar com os outros emoções fortes.

O retorno das tribos ou dos rituais, impulsionados pela saturação do político, que substitui a projeção de energia para o exterior (Deus, Estado, Revolução, Progresso etc.), para sua projeção em direção ao interior (mais apegada ao minúsculo, aos pequenos deuses intercambiáveis e efêmeros), nos sinaliza uma energia ecológica – ou seja, agregadora de tudo o que compõe a esfera do doméstico como instância de base da sociedade. “Chora-se, ri-se, participa-se à vontade e sente-se assim em comunhão com a totalidade do corpo social” (MAFFESOLI, 2005, p. 122).

Nessa síntese introdutória sobre a transfiguração do político, não podemos ignorar a própria evolução dos modelos comunicativos, que, com o surgimento de novas tecnologias de comunicação e informação, impulsionaram um agir sem fronteiras (LÉVY, 2007). Embora Maffesoli (2005) não ofereça essa concepção de

ligação por meio das redes sociais digitais, podemos refletir como as novas tecnologias colaboram como uma espécie de “liga”, conectando os ideais libertários de tais corpos contra poderes, estruturas, morais e normas, aos quais teriam deixado de servir voluntariamente.

Neste artigo, convidamos a pensar as redes na dimensão da sua sensibilidade ecológica, a partir de colaborações que superem as grandes separações do pensamento ocidental – entre o humano, a técnica e a natureza – e contemporeizem a complexidade dos nossos dias. Adotamos, teoricamente, o conceito de net-ativismo (DI FELICE, 2013), a fim de entender como as novas formas de poder e de ativismo atravessam a esfera do sentir para, empiricamente, lançamos um olhar para o experimento colaborativo artístico *Letters to the Earth*.

Net-ativismo

A profusão global de formas de protestos, conflitos e participação surgidas e veiculadas a partir dos *social networks*, incluindo nestes as práticas artísticas, não mais se apresentam como desenvolvidas exclusivamente pelos ditos atores sociais. Cada vez mais, assumem a forma de um agir reticular, que integra atores de naturezas diversas, por meio da colaboração de dados, dispositivos móveis de conectividade, circuitos informativos etc.

Compreender a complexidade desse cenário implica superar as grandes separações difundidas ao longo dos tempos por uma perspectiva tradicional dos saberes, antropocêntrica, que costumava separar os homens da técnica, os homens da natureza e a natureza da técnica. Conforme destacam Massimo Di Felice e Mario Pireddu (2010), tal dicotomia, herdada da tradição europeia ocidental, nos levou a observar, até muito recentemente, as tecnologias de comunicação e interação como um universo maquínico, frio e externo a nós, humanos.

O filósofo alemão Martin Heidegger (2007) foi um dos primeiros autores a contestar a instrumentalização da nossa relação com a técnica e a natureza, ao revelar como o processo de industrialização moderno passou a explorar, transformar, armazenar e distribuir a energia nesta oculta. A internet, sobretudo em sua fase mais recente, das redes sociais digitais e dos aplicativos para mídias móveis, acentuou o problema da visão da técnica e da natureza como mero instrumentos diante de uma sinergia que, hoje, atravessa todos os campos da vida cotidiana.

Nesse sentido, propomos o desafio de pensar a técnica para além da perspectiva instrumental, dimensionando-a no nível de arquitetura do conhecimento. Sobretudo se considerarmos que o humano sempre desenvolveu conhecimento em simbiose com a tecnologia, da elaboração dos primeiros livros aos *e-books* contemporâneos (LEMOS; DI FELICE, 2014), da arte rupestre à net-arte.

É por essa razão que adotamos o termo net-ativismo para descrever o tipo de ação que advém da interação com as redes digitais através da sua dimensão de conectividade, aqui entendida pela capacidade e pelos níveis de conexões de uma rede. Tal conceito revela-se o mais apropriado para a dimensão ecológica na qual nos propomos a abordar o fenômeno, por não restringir o seu significado ao ciberespaço, ao uso da internet baseado, como troca de informações. Net-ativismo – um oxímoro composto pelo prefixo “net” e pela palavra “ativismo” – representa o esforço de denominar, de modo mais abrangente, uma nova forma de ativismo digital que se articula em rede, por reunir membros humanos e não humanos, seres vivos e não vivos, e nas redes, por se desenvolver de forma digitalmente conectada.

Apresenta-se, segundo esta perspectiva, como a constituição de um novo tipo de ecologia (eko-logos) não mais opositiva e separatista, na qual uma dimensão ecossistêmica reúne seus diversos membros em um novo tipo de social, não apenas limitado ao âmbito humano dos “socius”, mas expandido às demais entidades técnicas, informativas, territoriais, de forma reticular e conectiva (DI FELICE, 2013, p. 9).

Esse conceito envolve uma noção mais complexa entre uma miríade de expressões distintas, a exemplo de *ativismo online*, *ciber-ativismo* ou *eletronic-advocacy*, também empregados por teóricos e pesquisadores na tentativa de traduzir as ações colaborativas desenvolvidas nas redes sociais digitais (MAGALHÃES, 2018). Isso porque o primeiro exemplo insiste numa separação entre o real e o virtual, barreiras cada vez mais diluídas em tempos de internet banda larga, *big data*, algoritmos e comunicação das coisas. O segundo nos conduziria a uma interpretação relativamente maquínica do fenômeno, da tecnologia como ferramenta externa, separada dos demais membros, enquanto o último limitaria o entendimento da dimensão dessa transformação, reduzindo-a ao âmbito da advocacia eletrônica na defesa das bandeiras de determinado grupo.

Entretanto, convém ampliarmos o foco dessa reflexão para as interações entre indivíduos, territórios, redes e tecnologias digitais, a fim de entender as ações net-ativistas como um resultado desse processo substancialmente plural. Antes de tudo, por reconhecermos uma diferença elementar entre tal fenômeno, surgido no interior da era digital, em relação ao ativismo tradicional historicamente conhecido, aquele relacionado aos ideais revolucionários, à projeção de líderes e bandeiras de luta bem definidas. Isto é, movimentos concebidos em uma estrutura verticalizada e, na maior parte das vezes, institucionalizada, que surgem fora do espaço digital e se apropriam das possibilidades oferecidas por suas redes para disseminar ideologias, conflitos de classe, raça ou gênero, questões sindicais, causas ambientais etc.

No caso dos fenômenos mais recentes aqui tratados como net-ativismo, líderes ou formas hierárquicas de participação pré-definidas não tendem a encontrar os seus espaços. Pelo contrário, a verticalização característica do ativismo tradicional, deu lugar a uma horizontalidade no formato digital, no qual são permitidos, no máximo, porta-vozes. Também não tendem a ser escolhidas “caras” conhecidas para negociar com figurões políticos ou conceder entrevistas aos *media* tradicionais. As bandeiras de lutas claras e definidas do ativismo tradicional ainda

foram substituídas por bandeiras múltiplas lançadas na própria arquitetura digital, que além de tudo possui o marco da transitoriedade e do nomadismo característicos deste habitar em rede.

O net-ativismo passou a se articular com a maximização das possibilidades de autonomia e sustentabilidade do desenvolvimento e da criatividade. Não mais limitado a movimentos de oposição à globalização, mas pelo advento de uma identidade cidadã global, habitante das redes digitais, que não se nega à diversidade local e cujas pautas reivindicatórias e de ação “glocal” avançam na direção do atendimento das necessidades comuns, tais como a democracia, equidade, consumo consciente, sustentabilidade etc.

Essa expressão de uma interação não opositiva entre sujeitos, grupos e territorialidades com as tecnologias de informação, as redes informativas e as diversas interfaces realizadas (DI FELICE, 2012) nos ajuda a pensar um novo tipo de relação que se distancia tanto do paradigma tecnocêntrico quanto daquele antropocêntrico, numa dimensão que põe em forma não mais dialética a relação entre a tecnologia e a sociedade. Como havia mencionado Castells (2000), mesmo partindo de uma visão mais tradicional do ativismo em rede como amplificação da política, o dilema do determinismo tecnológico é provavelmente infundado, dado que a tecnologia e a sociedade não podem ser compreendidas nem apresentadas sem as extensões tecnológicas.

Tipos de net-ativismo: técnico, político, estético

Num cotidiano cada vez mais digitalizado, no qual “o vértice da técnica se abriu na nossa experiência, liquefazendo a solidez da Terra e a própria distinção milenar que a garantia contra o mar” (MIRANDA, 1998, p. 24), percebemos a emergência de novas ações colaborativas que escapam de uma dimensão meramente política. Essa nova lógica que se desenvolve em rede e nas redes sociais digitais representaria algo além de uma transfiguração do ativismo: sem líderes,

com bandeiras diversas e em constante expansão, que, muito mais do que sugerir uma política sem partidos, transcende a esfera do político para uma esfera dos sentidos, dos esportes, da sexualidade, da espiritualidade etc.

Frente a uma miríade de ações colaborativas, José Bragança de Miranda (2010) sugere três tipos de net-ativismo mais comuns desenvolvidos pelos ditos usuários em colaboração com as tecnologias digitais: os de natureza técnica, política e estética. A primeira das três divisões estaria relacionada à determinação fundamentalmente técnica, exemplificada “pelos inúmeros proponentes de uma estratégia de *open source* ou *software* livre ou, numa vertente mais agressiva, pelos *hackers* e a sua guerrilha em torno do *software* e do controlo” (MIRANDA, 2010, p. 256). Ações elaboradas e implementadas pelos hacktivistas de coletivos como o *Anonymous* ou o *LulzSecurity* (LulzSec), em colaboração com os códigos-fonte, os aplicativos, *software* etc., ajudam a ilustrar este vértice da tríade proposta pelo pensador português.

Tais movimentos, cujos membros costumam ser conhecidos como “piratas informáticos”, voltam as suas ações para a invasão de sistemas de computadores pertencentes a grandes corporações, instituições religiosas ou públicas. A finalidade é revelar informações secretas, que podem variar de nomes de integrantes da Maçonaria Portuguesa até informações pessoais de chefes ou servidores do Estado e de grandes corporações. Juntos e sob uma mesma identidade coletiva, estes hacktivistas subvertem informações publicadas nas páginas oficiais dos seus alvos para substituí-las por mensagens de cunho anárquico, provocador e libertário.

O net-ativismo político representaria o segundo vértice dessa tríade, uma vez que desenvolvido fortemente na Internet “tem tido efeito em alguns casos fundamentais, mas que se prendem a interesses instalados, de grupos ideológicos como os situacionistas, os Zapatistas, o *Greenpeace* ou, então, da defesa dos localismos, etc.” (MIRANDA, 2010, p. 256). Tal natureza pode ser exemplificada

por movimentos recentes como a Primavera Árabe (Norte da África e Oriente Médio), o 5 Stelle (Itália), a Geração à Rasca (Portugal), o 15M (Espanha), o *Occupy Wall Street* (Estados Unidos) e as Jornadas de Junho de 2013 (Brasil).

Embora José Bragança de Miranda (2010) ressalte a temática predominantemente política dos movimentos dessa natureza, na pesquisa doutoral publicada no livro *Net-Ativismo: protestos e subversões nas redes sociais digitais* (MAGALHÃES, 2018) observamos organizações de ações coletivas apartidárias (ao menos *a priori*), desinteressadas na construção de um partido político ou na ocupação de cargos públicos. Tais ações se voltaram para mobilizações ocorridas nas redes e nas ruas, em torno de bandeiras diversas – como aquelas contra a corrupção política e o desmantelamento dos direitos sociais e a favor de uma participação mais efetiva de todos os cidadãos na vida política de cada país.

A terceira e última divisão proposta pelo autor diz respeito ao net-ativismo crítico de natureza estética. “Trata-se de estética no sentido lato do termo, ligado às afecções, como na prática de jogos colaborativos, à exibição narcísica e à comercialização dos afectos, etc., mas, acima de tudo, no sentido restrito das artes” (MIRANDA, 2010, p. 256). A partir do último vértice dessa tríade teórico-metodológica proposta pelo teórico português, voltamos o nosso interesse para os casos de net-ativismo predominantemente artístico, que, além de se apropriarem das redes sociais digitais para disseminar as suas experiências, baseiam-se na relação com a interface tecnológica como elemento integrante da obra em si.

A ação colaborativa artística *Letters to the Earth*, desenvolvida em 2019 por um grupo de artistas disperso geograficamente, em colaboração com a plataforma online *UpStage*, seria um exemplo de net-ativismo de natureza estética. Tal experimento, que será explicado de forma mais aprofundada no tópico seguinte, voltou-se para uma leitura conjunta global, digitalmente conectada, de “Cartas para a Terra” (tradução nossa), por meio da *performance online* de artistas que “adicionaram suas vozes à crescente demanda por uma ação internacional urgente e coordenada para deter o crescente colapso ambiental” (UPSTAGE, 2019, online, tradução nossa).



Figura 1 – Logotipo do Luz Security Portugal
Fonte: Tugaleaks:
<https://www.tugaleaks.com/entrevista-lulzsecportugal.html>. Acesso em: 5 jun. 2019.

Por fim, convém ressaltar que, na tentativa de exemplificar os tipos de net-ativismo sugeridos por José Bragança de Miranda (2010), logo percebemos que, embora esta não seja a proposição do autor, nem mesmo essas divisões temáticas conseguem preservar suas fronteiras. Isso porque o net-ativismo técnico pode carregar, simultaneamente, uma motivação política e uma linguagem estética, a exemplo da estética nas narrativas *hackers* do Anonymous ou do LuzSec; do mesmo modo como tal entrelaçamento ocorre também em casos referentes a outras divisões, como nos casos de net-ativismo de temática sociopolítica ou naqueles de natureza crítica-estética, que também desenvolvem ações que integram natureza técnica e crítica política.

Sendo assim, tomados como referência, esses três eixos norteadores tornaram possível a constituição de um panorama, ainda que preliminar, sobre o cenário do net-ativismo contemporâneo, atento aos temas predominantes. O objetivo não é aplicar categorias fixas para enquadrar automaticamente determinados aspectos do fenômeno em questão. Trata-se de um recorte temporal que segue como procedimento fundamental a busca por traduzir as suas definições pelos

discursos dos próprios atores, a fim de constituir um caminho possível para contemplar um campo de estudo jovem, complexo e em contínuo processo de transformação.

Letters to the Earth

Em 12 de abril de 2019, um coletivo de artistas espalhados por latitudes distintas desenvolveu, em colaboração com a plataforma *online UpStage*, uma *performance* em rede intitulada *Letters to the Earth*, na qual participaram de uma leitura conjunta global de “Cartas para a Terra”. O experimento foi criado diante da demanda por uma ação internacional urgente e coordenada para deter o crescente colapso ambiental.

Tal ação, que resultou na produção de um vídeo <<https://vimeo.com/332239263>>, teve como inspiração a *Extinction Rebellion* (“Rebelião da Extinção”) e a *School Strike for Climate* (“Greve Estudantil pelo Clima”). O primeiro movimento, surgido no contexto acadêmico no Reino Unido em maio de 2018, consistiu em atos de resistência não violenta para alertar sobre a questão do colapso climático e ecológico, deter a perda da biodiversidade e minimizar o risco de extinção humana, estimulando a desobediência civil como forma de pressionar os governantes e o público e promover a conscientização sobre a crise do clima.

Já a greve escolar pelo clima, também conhecida como *Fridays for Future* (“Sextas-feiras pelo futuro”), *Youth for Climate* (“Juventude pelo Clima”) ou *Youth Strike 4 Climate* (“Greve juvenil pelo Clima”), emergiu como um movimento de estudantes que decidiram não comparecer às aulas às sextas-feiras para protestar por medidas para conter o aquecimento global e as mudanças climáticas. O movimento atraiu a atenção midiática em agosto de 2018, quando a jovem ativista Greta Thunberg promoveu uma ação na cidade de Estocolmo, em frente ao parlamento sueco, onde segurava um cartaz no qual se lia “*skolstrejk för klimatet*” (viralizado globalmente como “*school strike for climate*”, mas traduzido em inúmeros idiomas num movimento que alcançou proporção mundial) (MIRANDA, 2019).

Assim como os dois movimentos aqui listados, o *Letters to the Earth* foi criado como uma resposta cultural ao clima e à emergência ecológica. Membros da indústria criativa do Reino Unido lançaram uma chamada aberta global para o recebimento de cartas de cidadãos de pontos distintos do *mapa mundi*. Mais de mil cartas à Terra foram recebidas e lidas em 49 localidades espalhadas pelo globo, do Reino Unido à Zâmbia e Nova Zelândia, algumas dessas selecionadas para uma leitura conjunta global, desenvolvida em colaboração com a plataforma *UpStage*, que desenvolve *performances online* ao vivo.

Essa última parte do experimento foi relatada na peça *Letters to the Earth*, publicada na seção Laboratório da *INTERACT – Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia* (UPSTAGE, 2019). Segundo a publicação, tal plataforma possibilita que artistas em pontos remotos colaborem em tempo real por meio de mídias digitais diversas, promovendo uma *performance* artística ao vivo para um público *online*, que também pode interagir e contribuir com a *performance* coletiva por meio de um *chat* de texto.

Desde o seu lançamento em 2004, o UpStage forneceu uma plataforma única para uma grande variedade de performances e projetos, incluindo o net-ativismo. A oportunidade de a audiência entrar, através do chat de texto, durante e após uma performance, em diálogo direto com os artistas e entre si, facilita o engajamento e a discussão significativa (UPSTAGE, 2018, online, tradução nossa).

Da ação coletiva *Letters to the Earth* participaram seis artistas – Clara Gomes (Portugal), Helen Varley Jamieson (Nova Zelândia / Alemanha), Katarina Djordjević Urosević (Sérvia), Lyn Cunningham (Irlanda / Reino Unido), Miljana Perić (Sérvia) e Suzon Fuks (Bélgica / Austrália). Nela, os colaboradores:

leram, cantaram, escreveram, desenharam e executaram digitalmente trechos de uma seleção de cartas, a partir de *streaming* audiovisual ao vivo e recursos de Text2Speech [software capaz de ler o que é escrito na tela do computador através de vozes sintetizadas], animações, gráficos e mídia audiovisual pré-gravada (UPSTAGE, 2018, online, tradução nossa).

Ao longo da *performance* coletiva, a audiência era estimulada a escrever as suas próprias cartas para a Terra, via *chat* de texto, disponibilizado na plataforma. Em resposta, alguns usuários - que ali atuaram como coautores da *performance* - publicaram poesias, comentários e questões. Um trecho reproduzido do *chat* durante a realização do experimento demonstra essa interação:



Figura 2 – Trecho da performance coletiva *Letters to the Earth* na plataforma online UpStage

Fonte: Revista INTERACT: <http://interact.com.pt/30/letters-to-the-earth/>. Acesso em: 5 jun. 2019.

Em “tempos de declarar amor à terra” (LETTERS TO THE EARTH, 2019), esta ação colaborativa foi selecionada como um caso de net-ativismo estético por, além de oferecer um experimento de *performance* coletiva ao vivo numa plataforma digital (UpStage), com artistas conectados com o público em pontos distintos do globo, desenvolver o seu experimento de net-ativismo numa perspectiva ecológica.

Tal ecologia não se resume à temática escolhida pelo experimento, voltada para a conscientização ambiental diante de uma época ameaçada pelas mudanças climáticas. Representa ainda a dimensão net-ativista tratada por Di Felice (2012, 2013, 2017), no ponto em que situa o fenômeno numa conexão digital complexa entre membros de naturezas diversas – sujeitos, grupos e territorialidades – com as tecnologias de comunicação e informação.

Considerações finais

Segundo a lógica maffesoliana, na nova mística que perfuma a ambiência contemporânea a tal “cola do mundo” (MAFFESOLI, 2005), sobre a qual se interrogavam os alquimistas medievais, depois de ter sido a marca da religião e do político, exprimiria-se na realidade cotidiana por meio de rituais cujo inventário precisa ser feito.

No sentido de colaborar com o inventário sugerido pelo sociólogo francês, apresentamos neste artigo as colaborações articuladas no caso de net-ativismo estético *Letters to the Earth*. O experimento desenvolvido em colaboração com a plataforma digital *UpStage*, os recursos audiovisuais, de leitura artificial de textos (Text2Speech), de animações, gráficos, etc., trazem os elementos não humanos ao centro do debate (LATOIR, 2012) sobre a ação em rede, revelando agências de atores e actantes de naturezas distintas.

Mais do que isso, a ação colaborativa aqui tratada revela um social não mais restrito à ação de humanos, mas atravessado por uma dinâmica de interação transubstanciativa (DI FELICE, 2017) – do corpo real em corpo digital, do texto escrito em voz artificial –, marcado pela alteração das próprias substâncias dos atores, actantes e das territorialidades que compõem as redes dos nossos dias.

Esse tipo de net-ativismo ainda nos provoca a refletir sobre como a experiência estética se inscreve nas novas ecologias da comunicação e informação, revelando formas inéditas de poder e ativismo que atravessam a própria esfera do sentir. Da parte dos artistas, *sentir com* o público em tempo real, através das conexões digitais. *Criar com* elementos não humanos, que alteram a natureza dos seus corpos e das suas vozes. Da parte do público, *sentir com* os artistas e *com* os não humanos, participando dos jogos colaborativos e contribuindo como coautor da obra. Da parte das tecnologias comunicativas, terem, enfim, a sua colaboração reconhecida, colocando em xeque a visão meramente instrumental da técnica, que acompanha o pensamento ocidental desde a sua origem – a qual, porém, cada vez mais perde o sentido, num cotidiano atravessado pelo digital.

Como afirma Massimo Di Felice (2019), vivenciamos um sentir novo, que não se configura apenas como uma extensão dos sentidos humanos, nem apenas uma imposição da técnica, mas “um sentir construído ecologicamente no contexto de conectividade”. *Letters to the Earth* nos oferece pistas para compreender tal complexidade, envolvendo num experimento global de cartas para a Terra remetentes que vão muito além do sujeito tradicional humano, demasiado humano, que desafiam a construção de novas lentes teóricas, pós-humanísticas e ecológicas, para a observação do social conectado.

REFERÊNCIAS

CASTELLS, M. **A Era da Informação: economia, sociedade e cultura** (Vol. 3). São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CASTELLS, M. **Redes de Indignação e Esperança: Movimentos Sociais na Era da Internet**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

DI FELICE, M.; PIREDDU, M. Além do solipsismo: as naturezas não humanas do humano. In: DI FELICE, M.; PIREDDU, M. (org.). **Pós-humanismo: as relações entre o humano e a técnica na época das redes**. São Paulo: Editora Difusão, 2010, p. 26-32.

DI FELICE, M. Net-ativismo: novos aspectos da opinião pública em contextos digitais. **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre: Faculdade de Comunicação Social da PUC/RS, v. 19, nº 1, p. 27-45, jan./abr., 2012.

DI FELICE, M. Net-ativismo e ecologia da ação em contextos reticulares". **XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Manaus: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação, 2013. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1960-1.pdf. Acesso em 30 mai. 2019.

DI FELICE, M. **Net-ativismo: da ação social ao ato conectivo**. São Paulo: Editora Paulus, 2017.

DI FELICE, M. Entrevista a Massimo Di Felice (concedida a Marina Magalhães). In: GOMES, C.; MAGALHÃES, M. (org.). **INTERACT - Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia**. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens e CIC.Digital, Pólo FCSH, n. 30, jan.-jul. 2019. Entrevista. Disponível em: <http://interact.com.pt/30/entrevista-a-massimo-di-felice/>. Acesso em: 15 mai. 2019.

HEIDEGGER, M. A questão da técnica. **Scientiæ Zudia**. São Paulo, v. 5, nº. 3, p.375-398, 2007.

LATOUR, B. **Reagregando o Social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede**. Salvador, Bauru: Edufba, Edusc, 2012.

LEMOES, R.; DI FELICE, M. **A vida em rede**. Campinas: Papirus 7 Mares, 2014.

LETTERS TO THE EARTH. Direção: UpStage. Global (2019). **Vimeo**. Arquivo Digital: 26´46". Disponível em: <https://vimeo.com/332239263>. Acesso em: 5 jul. 2019.

LÉVY, P. **Cibercultura**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2007.

MAFFESOLI, M. **A transfiguração do político**: a tribalização do mundo. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MAGALHÃES, M. **Net-ativismo**: protestos e subversões nas redes sociais digitais. Lisboa: ICNOVA, 2018.

MIRANDA, J. B. **Traços** – Ensaios da crítica da cultura. Lisboa: Editora Vega, 1998.

MIRANDA, J. B. Activismo em rede, globalização e transdução. In: ÁLVARES, C.; DAMÁSIO, M. J. (org.). **Teorias e Práticas dos Media**: Situando o Local no Global Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2010. p. 251-266.

MIRANDA, D. Das escolas ocupadas às sextas-feiras sem aula: estudantes do liceu e a potência destituente como experiência de um sentir em comum. In: GOMES, C.; MAGALHÃES, M. (org.). **INTERACT** - Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens e CIC.Digital, Pólo FCSH, n. 30, jan-jul. 2019, Ensaio. Disponível em: <http://interact.com.pt/30/das-escolas-ocupadas-as-sextas-feiras-sem-aula-estudantes-do-liceu-e-a-potencia-destituente-como-experiencia-de-um-sentir-em-comum/>. Acesso em: 5 jun. 2019.

UPSTAGE. Letters to the Earth. In: GOMES, C.; MAGALHÃES, M. (org.). **INTERACT** – Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens e CIC.Digital, Pólo FCSH, n. 30, jan.-jul. 2019, Laboratório. Disponível em: <http://interact.com.pt/30/letters-to-the-earth/>. Acesso em: 25 mai. 2019.

PERNIOLA, M. **Do Sentir**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

Por uma epistemologia estética: do pensamento colaborativo nas artes plásticas e visuais às práticas contemporâneas de *community-based art* e seus novos artistas-tipo¹

*For an aesthetic epistemology: from
collaborative thinking in fine arts to
contemporary community-based art
practices and their new type-artistes*

Rachel Falcão Costa

Artista plástica. Professora e Coordenadora do Núcleo de Arte da Fundação de
Arte de Ouro Preto (FAOP). Doutoranda em Artes (EBA-UFMG).
E-mail: rachelfalcaoc@yahoo.com.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9362-0265>

RESUMO:

Este artigo propõe a apresentação de um panorama do passado, do presente e, quiçá, do futuro, do universo das práticas artísticas colaborativas, enfatizando as práticas contemporâneas de *community-based art* e apontando para o surgimento de novos “artistas-tipo” que lidam com questões cotidianas: o artista-pesquisador, o artista-da-família e o artista-cidadão. Por meio de articulações entre ações, pensamentos e conceitos desenvolvidos por artistas, críticos e filósofos, buscamos identificar elementos reveladores daquilo que consideramos ser o desenvolvimento de uma “epistemologia estética” que estaria em curso, bem como entender e atestar o papel do artista contemporâneo nesse processo.

Palavras-chave: *Práticas artísticas colaborativas. Epistemologia estética. Artistas-tipo.*

FALCÃO COSTA, Rachel. **Por uma epistemologia estética: do pensamento colaborativo nas artes plásticas e visuais às práticas contemporâneas de *community-based art* e seus novos artistas tipo**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

ABSTRACT:

This article proposes the presentation of a panorama from the past, the present and perhaps the future of the context of collaborative artistic practices, emphasizing the contemporary practices of community-based art and pointing to the emergence of new “type-artists” who deal with everyday issues: the artist-researcher, the family-artist and the citizen-artist. Through articulations between actions, thoughts and concepts developed by artists, critics and philosophers, we seek to identify revealing elements of what we are considering to be the development of an “aesthetic epistemology” that would be underway, as well as to understand and attest to the role of the contemporary artist in this process.

Keywords: *Collaborative artistic practices. Aesthetic epistemology. Type-artists.*

Artigo recebido em: 11/06/2019

Artigo aceito em: 12/08/2019

O que me inspira é a vida e suas múltiplas alegrias e aflições,
a fé, a dúvida, a rotina maravilhosa, o cotidiano.
(Adélia Prado)²

A partir da segunda metade do século 20 e, mais notadamente, da década iniciada em 1980 para os dias atuais, é possível notarmos uma transformação ou um alargamento no cenário da produção artística global, com a inserção cada vez mais frequente de práticas que para aquém, para além e, muitas vezes, a despeito da materialização de uma obra de arte, propõem um campo artístico vivencial ativado pelo envolvimento e pelas ações dos participantes, sendo capazes de instaurar processos transformadores no âmbito das configurações sociais e espaciais.³

Tais práticas, que desconsideram as determinações estagnadas que identificam o artista como criador e o espectador como receptor, inserem-se na dinâmica existencial da vida cotidiana de grupos específicos, adentrando seus universos simbólico, afetivo, social, político e ambiental. E trabalham a aproximação entre arte e vida a partir de uma visão da arte enquanto postura e *práxis* significativas, apoiadas na ética vivenciada enquanto experiência estética – são as chamadas práticas colaborativas de *community-based art*.⁴

Na análise desse contexto, faz-se necessária a compreensão de “cotidiano” como o “tempo-espaço” que define e, simultaneamente, é definido, pela vida do corpo e pela alma do lugar em que se vive, e que reúne tudo aquilo que nos concerne rotineiramente em termos objetivos e subjetivos, abrangendo paisagens íntimas e imagens públicas. Desse modo, veremos que essas práticas, que se efetivam por meio de interações e intervenções, se desenvolvem quase sempre no domínio do espaço público, embora a partir de questões que são íntimas das comunidades envolvidas, que lhes dizem respeito e afetam diretamente. São ações alavancadas por artistas, mas que se configuram como processos de construção coletiva de conhecimento – passíveis, portanto, de serem consideradas importantes contribuições ao que estamos propondo aqui chamar de “epistemologia estética”.⁵

No entanto, antes de nos determos em ilustrações do que estamos falando, por meio de exemplos de práticas colaborativas de *community-based art*, de propostas de conceituação de novos “artistas-tipo”⁶ e do entrelaçamento dos pensamentos de filósofos, curadores, críticos de arte e artistas – que consideramos que respaldam a necessidade (em todos os sentidos) da presença de tais ações artísticas no contexto civilizatório atual –, voltaremos um pouco no tempo, buscando traçar uma espécie de genealogia das atitudes e do pensamento colaborativo na história das artes plásticas e visuais. Veremos que é possível perceber, na dimensão estética conferida a questões cotidianas pelas práticas artísticas contemporâneas, ecos da dimensão política de ações estéticas e artísticas do passado. E na análise das práticas atuais, quão política pode ser uma experiência estética, ainda que pautada no efêmero e no imaterial.

Genealogia possível

Considerando manifestações artísticas que se fizeram presentes a partir do século 19, quando a arte ganhou autonomia para falar de si mesma, deixando de ser instrumento de representação e dominação de poderes outros, encontramos, paralelamente à produção interessada em pensar formalmente o fazer artístico (em termos de faturas, suportes, temas, materiais e elementos composicionais), uma outra linha de atuação. Proposta por artistas que estavam empenhados em promover uma aproximação entre arte e cotidiano, e atuar em espaços de vida, esta vertente dissidente – ou, pelo menos, alargada, em termos de pensamento e produção – acreditava que fazia parte do papel do artista pensar e agir esteticamente no âmbito do social, da ética, da economia e da política.

Na segunda metade do século 19, temos, por exemplo, o Movimento *Arts & Crafts* que, diante de uma sociedade ameaçada pelos novos paradigmas impostos pela Revolução Industrial, como a produção em série e a mecanização do trabalho, propunha a valorização estética da vida cotidiana por meio da recuperação do trabalho como processo criativo, apoiado na produção manual de objetos singulares. Para tal, seu idealizador, o escritor, pintor, *designer* e socialista militante inglês William Morris (1834-1896), estimulava a conjugação do ensino de arte com formas coletivas de organização do trabalho, e considerava

FALCÃO COSTA, Rachel. **Por uma epistemologia estética: do pensamento colaborativo nas artes plásticas e visuais às práticas contemporâneas de *community-based art* e seus novos artistas tipo**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

que apenas a conversão do operário em artista, e não o contrário, seria capaz de conferir “valor estético (ético-cognitivo) ao trabalho desqualificado pela indústria” (ARGAN, 1992, p. 179). Morris atuava sob profunda influência das ideias do também escritor e desenhista, além de crítico de arte e sociólogo, John Ruskin (1819-1900), que entendia ser missão dos artistas uma participação ativa no processo de transformação social.

Já no século 20, período marcado por duas grandes guerras mundiais e algumas revoluções, diversos movimentos artísticos trouxeram propostas de ações de cunho colaborativo como forma de repensar, redesenhar e, mesmo, reconstruir uma sociedade falida em seus propósitos e, em muitos casos, destruída em seu espaço de vida – as cidades.

Em 1917, em tempos de Primeira Guerra e vinculando-se à Revolução Russa, o movimento conhecido como *Construtivismo* propôs a arte como ação revolucionária capaz de organizar e redesenhar a vida, intervindo na educação, no espaço urbano e na comunicação, a partir da equanimidade das linguagens artísticas, as quais se articulavam com a indústria e exerciam, cada qual a seu modo, função social numa sociedade em processo de renovação. Os artistas eram convocados a transpor sua atuação dos ateliês para as ruas e a contribuir para a construção de uma existência efetiva.⁷

Encarnando o mesmo espírito construtivista, numa Alemanha pós-Primeira Guerra, um grupo de artistas, arquitetos, músicos e poetas organizou o *Conselho do Trabalho para a Arte* e fundou o *Novembergruppe* (nome-homenagem à revolução alemã de novembro de 1918), reunindo todas as artes em prol da reorganização, reestruturação e construção de espaços sociais e culturais como escolas de arte, museus e edifícios públicos, considerando as necessidades e condições de vida da população.⁸ Na sequência, em 1919, nasceu a escola *Bauhaus* (ou “Casa da Construção”), fundada por Walter Gropius – que fizera parte do *Novembergruppe* –, também propondo uma junção das artes e o trabalho colaborativo e sem distinção de hierarquia entre artistas, arquitetos e artesãos. Inicialmente pautada em ideais socialistas e com a missão de contribuir para uma nova concepção de vida, acabou se vinculando fortemente à indústria, a ponto de alterar seu programa inicial, que se baseava em “intuição / experiência subjetiva” e “método / reconhecimento objetiva”, para “tipo e função”.

Radicalizando as ideias construtivistas, em 1921 chegamos ao *Produtivismo*, que propunha que os artistas atuassem nas diferentes áreas de produção, diretamente ligados aos sistemas e processos de trabalho, com a missão de “revolucionar a percepção e a consciência” (MARTINS, 2003, p. 68) da população.

Esses primeiros movimentos e grupos se caracterizam como representantes do pensamento colaborativo nas artes e antecessores das práticas artísticas colaborativas e contextuais atuais, na medida em que se pautam na inserção do artista e da experiência estética na vida cotidiana de suas sociedades de origem.

Um pouco mais adiante, considerando a possibilidade de renovar a ação da arte na vida e da vida na arte, em 1957, pós-Segunda Guerra, outro movimento – a *Internacional Situacionista* – também se preocupou com os espaços da vida em comum e com a qualidade da vida em tais espaços, considerando que a área urbana deveria ser fruto da criatividade coletiva e vivenciada a partir da criação de “situações estéticas”, como se fosse um grande tabuleiro de jogos.

E, a partir das décadas de 1960 e 1970, vários foram os grupos e artistas que buscaram envolver os, até então, espectadores em práticas participativas voltadas para a experienci- ação da “energia artística” (BOURRIAUD, 2009b, p. 119) e para o descondicionamento de seus corpos, pensamentos e ações, procurando combater a atitude de sensibilidade estéril das pessoas diante da vida. São exemplos: as *performances* e *happenings* propostos pelo grupo *Fluxus* e pelo artista Allan Kaprow (1927-2006) – que entendiam que todas as ações do dia a dia podiam ser consideradas artísticas; as proposições didáticas e ativistas do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), voltadas para o entendimento do organismo social como obra de arte – que incluíram a criação da *Universidade Livre Internacional para a Criatividade e Pesquisas Interdisciplinares*, a fundação do *Movimento Verde* na Alemanha e a criação do *Comitê para a Democracia Direta*; assim como o *Programa Ambiental* de Hélio Oiticica (1937-1980) e as experiências sensoriais compartilhadas de Lygia Clark (1920-1988) – artistas brasileiros propositores de vivências ativadas por estruturas e objetos estético-relacionais disponibilizados ao público.

Outros trouxeram propostas de atuação no meio social, governamental e ambiental, que os colocavam, enquanto artistas, em contato direto com toda sorte de situações e com todos os agentes envolvidos em um determinado contexto, os quais passavam, então, a ser colaboradores dos processos artístico-intervencionistas instaurados. Inserem-se nessa vertente, por exemplo: as atuações do grupo inglês *APG – Artist Placement Group* –, que propunha a colocação de artistas em organizações governamentais, industriais e comerciais como uma terceira força colaborativa, responsável por somar uma visão externa, crítica, inovadora e transformadora à atuação rotineira das forças administrativas e operacionais institucionais; as práticas artístico-ambientais do casal estadunidense Helen (1927-2018) e Newton Harrison, que, pautadas em um processo de escuta ativa e no que eles chamavam de “*conversational drift*” (KESTER, 2004, p. 64) – que podemos entender como “conversação à deriva” –, buscavam levantar, ouvir e cruzar todas as vozes, informações e disciplinas para, só então, implementarem suas ações ecológicas de intervenção; e a arte em escala de vida dos projetos contínuos *Crossroads Community (The Farm)* e *A Living Library & Think Park*, propostos pela também estadunidense Bonnie Sherk, que trabalham práticas colaborativas de transformação da paisagem e desenvolvem sistemas interconectados de comunicação, visando apoiar a troca de informações, os processos de criação e os projetos de intervenção (vale notar que essas propostas continuam vigorando, seja por seus propositores originais, seja por grupos constituídos para lhes dar continuidade).

Desse modo, chegamos à década de 1980 com todos os caminhos liberados para o desenvolvimento de práticas artísticas que, se por um lado se apresentam enquanto formas de resistência ativa a questões socialmente estabelecidas, ou como respostas alternativas a problemas da vida em comum, por outro, firmam-se enquanto práticas relacionais abertas que se configuram sob a forma de projetos processuais, contextuais e dialógicos.

Julgamos encontrar respaldo teórico à proliferação de tais práticas, as quais consideramos se manifestarem como uma necessidade e consequência natural dos tempos atuais, no pensamento de diversos filósofos, críticos de arte, curadores e artistas que, refletindo ou não sobre essa questão específica, lançam ideias luminosas sobre os modos de pensar e os modos de operar do artista contemporâneo enquanto ser social.

Conceitos e estratégias de atuação

Nas palavras do filósofo francês Jacques Rancière (2005, p. 17), “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”. Essa frase, enunciada no propósito de explicar a relação entre política e estética, e a exemplaridade política que advém das práticas artísticas, se tomada em favor do contexto aqui em questão, por si só, parece ser capaz de resumir e condensar todo o significado e força de realização das práticas artísticas colaborativas que se inserem na vida cotidiana.

Poderíamos dizer, entretanto, que em oposição à partilha de um comum sensível, constatada por Rancière (2005), enquanto divisão e determinação do nível de participação conforme a condição e disponibilidade de cada um na sociedade, o que as práticas artísticas colaborativas contemporâneas propõem é o com-partilhamento de um sensível, com abertura de participação de importância igualitária a todos.

Essa noção de uma “politicidade sensível” (RANCIÈRE, 2005, p. 20) muito interessa à análise das estratégias de atuação das práticas artísticas em questão, além de nos permitir estabelecer articulações com ideias de outros pensadores.

Herbert Marcuse (1898-1979), por exemplo, nascido na Alemanha, cerca de 40 anos antes de Rancière, também enxergava na dimensão estética da arte um exemplo de razão sensível capaz de contribuir para a emergência de uma nova sensibilidade crítica e necessária à construção de uma sociedade melhor. Ainda que possamos encontrar, em alguns de seus textos, afirmações como “[...] Arte e revolução estão unidas em ‘mudar o mundo’ – libertação. Mas em sua prática, a arte não abandona as suas próprias exigências nem abdica de sua dimensão: permanece não operacional” (MARCUSE, 1973, p. 104-5), muitas de suas opiniões foram revistas por ele mesmo ao longo dos anos, que chegou a considerar, posteriormente, “[a] possibilidade de a própria vida vir a se tornar arte numa sociedade que tivesse superado a reificação característica do capitalismo monopolista”⁹ (DUARTE, 2008, p. 58). Algumas de suas ideias, presentes em várias de suas obras (MARCUSE, 1973, 1981, 1997, 2009), nos parecem definidoras dos modos de pensar e agir das práticas de *community-based art*, em especial, a compreensão da arte como sendo a

responsável por revelar a “Grande Recusa”¹⁰ às condições insatisfatórias do mundo dado e o entendimento de utopia não como algo inatingível, mas apenas como “o possível ainda não realizado”.

Em uma obra redigida, originalmente, em uma época bem anterior – *A Educação Estética do Homem* (2002), de Friedrich Schiller (1759-1805) – encontramos as bases das reflexões de Marcuse e a ideia de que seria a arte o *lócus* da amarração do juízo estético à razão prática.

Passando às vozes dos críticos de arte, curadores e artistas, temos no conceito de “estética relacional”, proposto pelo crítico e curador francês Nicolas Bourriaud (2009a), um dos pensamentos mais atuais a respeito do modo de operar das práticas artísticas contemporâneas, as quais propõem exercícios e experimentações em torno da convivialidade e da interação social. Tal conceito entende “o intercâmbio humano como objeto estético em si” (BOURRIAUD, 2009b, p. 33), podendo este intercâmbio se dar por meio de processos sociais ou dispositivos capazes de estabelecer relações entre as pessoas.

Sobre a forma como as relações entre artistas e os diferentes públicos podem se dar, encontramos nas noções do “artista como antropólogo”, de Joseph Kosuth (*apud* JOHNSTONE, 2008, p. 182-184), e do “artista como etnógrafo”, de Hal Foster (2014, p. 159-186), algumas considerações relevantes. Em seu texto de 1975, o artista Kosuth nos apresenta a perspectiva da atuação do artista enquanto um antropólogo engajado, que estabelece sua teoria como prática, agindo a partir de uma completa imersão no contexto em que se propõe trabalhar, procurando compreender a dinâmica operacional cultural em questão, no sentido de buscar implodir padrões e visões endurecidos e estagnados. Foster, historiador e crítico de arte, em seu texto de 1996, tendo como referência o ensaio *O autor como produtor*, escrito por Walter Benjamin, em 1934, identifica quem seria “o outro” contemporâneo do artista, hoje, e indica qual deveria ser a postura do artista, considerando os cuidados necessários nessa relação. Para ele, o artista nem deve se superidentificar a ponto de transformar “o outro” em vítima, nem se desidentificar a ponto de provocar repulsa, e precisa estar atento ao perigo das representações redutoras, frutos de abordagens superficiais que

podem transformar sérias questões socioculturais em meros espetáculos – o que nos remete, aqui, à importância de se “devolver a imagem” a quem de direito, ideia trabalhada pelo filósofo francês Georges Didi-Huberman (2015, p. 206-226).

Antes de passarmos aos exemplos de práticas de *community-based art*, gostaríamos de mencionar um último conceito que, em nosso entendimento, define tais práticas enquanto “categoria artística”, ao mesmo tempo em que caracteriza sua metodologia de trabalho: a noção de *site-specific*. Trabalhado em profundidade pela professora de história da arte e curadora coreana-americana Miwon Kwon (1997, 2004), o termo *site-specific*, que, originariamente, se referia apenas à condição de uma obra de arte feita levando-se em consideração um determinado espaço físico, ganhou novos contornos e, hoje, abrange todas as práticas que se relacionam a um contexto específico, seja ele físico ou não. Questões de ordem social, política, ambiental, econômica ou institucional podem ser consideradas um *site-specific*. Em seu livro *One place after another* (2004, p. 1), Kwon apresenta várias expressões que tentam dar conta do foco de atuação das práticas atuais, como “*site-determined, site-oriented, site-referenced, site-conscious, site-responsive, site-related*”, além de *socially-engaged* – para as práticas engajadas em questões sociais.

A partir das colocações de Kwon (2004), o artista Jorge Menna Barreto propõe o entendimento de *site-specific* enquanto metodologia de desenvolvimento de projetos artísticos,¹¹ que incluiria a determinação do *site*, sua escuta e mapeamento, a identificação de pontos passíveis de serem trabalhados, o desenvolvimento da proposta de interação e / ou intervenção e a execução da ação em si.

Tendo em mente, portanto, o entendimento de “arte como projeto”, desenvolvido também pela crítica Kiki Mazzucchelli (2007, p. 21-22), que enfatiza as características relacionais, sociais, processuais e temporais desse modo de se pensar e fazer arte, passemos à análise de algumas propostas desenvolvidas nas últimas décadas.

Práticas colaborativas de *community-based art*

A arte inventa pontos de contato inéditos, revela relações ainda despercebidas,
gera vidas incríveis e novos costumes.

A implicação: intensificar nossa relação com o mundo,
resistir à hegemonia da economia espetacular.

[...]

Ao investir na realidade cotidiana, o artista produz circuitos, itinerários, deslocamentos.
Inscrevendo-se originalmente dentro de uma economia geral do signo,
a arte se voltou para uma economia do cotidiano vivido.

(Nicolas Bourriaud).¹²

Diretamente relacionadas às contingências de um determinado contexto e considerando todas as formas possíveis de interação, sejam elas estéticas, físicas, perceptuais, intersubjetivas e / ou dialógicas, as práticas contemporâneas de *community-based art* atuam em microuniversos geográficos, sociais, políticos e / ou culturais. E têm no público da comunidade envolvida no projeto, não apenas um participante, mas um coautor do trabalho realizado. Trabalho esse que não necessariamente resultará num produto palpável ou numa intervenção física, já que aqui, indiscutivelmente, o que se define como arte é “o processo” – que se desenvolve a partir de encontros, trocas, reflexões, experiências e convivências, com a proposta de possibilitar aos participantes (comunidade e artista) exceder e transcender suas perspectivas em relação à arte e à vida, permitindo a realização de microutopias e a instauração de novos “conceitos de existência” (CLARK [1975], 2009, p. 352).

Paredes-Pinturas e *Habita Vida*, dois projetos afins e nascidos em torno de 1997 – o primeiro proposto pela artista Mônica Nador e o segundo uma proposição nossa –, envolvem comunidades das periferias em processos de revitalização de suas moradias, buscando conferir a esses espaços privados, que compõem o espaço público, a identidade de seus moradores, de acordo com o desejo de cada um. E, mais que isso, em ambos os casos os moradores participam ativamente tanto da criação quanto da execução das intervenções realizadas – desenham e definem os motivos decorativos que vão povoar suas paredes no projeto proposto por Nador (FIGURA 1), assim como definem, criam e produzem, *in situ*, cores, tintas, argamassas, mosaicos, cercas e jardins que vão envolver suas casas no projeto proposto por nós (FIGURA 2). E no processo de definição das inter-

venções físicas, são resgatadas histórias, memórias, fazeres e saberes, bem como são elaboradas novas formas de se enxergar e viver a vida. Ambos os projetos vêm se desdobrando ao longo dos anos em uma série de outras ações com grupos específicos.



Figura 1 – Projeto Paredes-Pinturas – final dos anos 1990

Nota: Projeto proposto pela artista Mônica Nador e desenvolvido em colaboração com comunidades diversas, desde o final dos anos 1990.

Fonte: <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=735>.



Figura 2 – Projeto Habita Vida – Juiz de Fora – MG – 2002 e 2003

Nota: Projeto proposto pela artista Rachel Falcão, nestas fotos desenvolvido em colaboração com a comunidade do Bairro Dom Bosco, em Juiz de Fora – MG, em 2002 e 2003.

Fonte: <https://artistasbrasisrede.wordpress.com/artistas-em-rede-2/ouro-preto/2-ouro-preto/#jp-carousel-32>.

Parte integrante do programa de residência artística *InSite*, em sua edição de 2005 (*InSite_05*), a proposta sugerida pelo artista venezuelano Javier Téllez para trabalhar as implicações existentes na região de fronteira onde o programa é realizado – Tijuana-San Diego (México-EUA) –, foi a criação de um evento de lançamento de um homem-bala, que atravessaria por sobre a barreira que separa os territórios dos dois países (FIGURA 3).

Trabalhando em colaboração com um grupo muito singular – pacientes psiquiátricos mexicanos –, Téllez concebeu o espetáculo com eles e lhes confiou toda a produção do evento, incluindo a divulgação na mídia, a preparação de cenário, o figurino e a escolha das músicas, discutindo, por meio deste processo, os limites simbólicos, imaginários e reais das fronteiras espaciais e mentais.



Figura 3 – The Human Projectile (O Homem-bala) ou One flew over the void (Bala perdida) – 2005
Nota: imagem referente à proposta de Javier Téllez, em colaboração com pacientes psiquiátricos mexicanos, para o *InSite_05*.
Fonte: <http://www.insite05.org>.

Mais recentemente, em 2016, o artista Jorge Menna Barreto propôs, para a 32ª edição da Bienal de São Paulo, o projeto *Restauro* – um restaurante-obra disposto a gerar reflexões em torno de práticas ambientais, hábitos alimentares e relações sociais e comerciais. Inserido, inicialmente, num contexto artístico institucional que propunha que se refletisse sobre “as atuais condições de vida e as estratégias oferecidas pela arte contemporânea para acolher ou habitar incertezas”,¹³ *Restauro* se insere também no contexto cotidiano dos agro-

floresteiros e de um grupo que reúne nutricionistas, *chefs* de cozinha e membros de uma escola de ecogastronomia, além das relações eventuais que estabelece com os comensais que passam por seu ambiente. Os “pratos-paisagens” servidos no restaurante (FIGURA 4) representam apenas a ponta do *iceberg* de uma extensa articulação (FIGURA 5) que interconecta meio ambiente, biodiversidade, técnicas de plantio, sistemas de produção e comercialização, processos de metabolização e digestão, assim como escolhas de vida, que colocam o alimento no campo expandido da vida e da arte. Envolvido com práticas *site-specific* há mais de 20 anos, Menna Barreto classifica seu trabalho como uma “escultura ambiental em curso, na qual o ato de se alimentar regenera e modela a paisagem em que vivemos”.¹⁴



Figura 4 – “Pote-paisagem” – Jorge Menna Barreto, na 32ª Bienal de São Paulo – 2016

Nota: “Pote-paisagem” e outros pratos em preparação na cozinha do restaurante-obra Restauo, de Jorge Menna Barreto.

Fonte: O Alecrim/ Janaína Miranda. Disponível em: <https://www.select.art.br/jorge-menna-barreto-lico-es-da-floresta/>.



Figura 5 – “Comer escutando – Ouça Agroflorestas – Jorge Menna Barreto, na 32ª Bienal de São Paulo –2016

Nota: Faixas: ‘Revolução’; ‘Plantio’; ‘Manejo’; ‘Plantas’; ‘Educação’; ‘Economia’; ‘Política’”. Interação e educação no restaurante-obra Restauro, de Jorge Menna Barreto, na 32ª Bienal de São Paulo.

Fonte: O Alecrim/ Janaína Miranda. Disponível em: <http://cargocollective.com/jorgemennabarreto/32-Bienal-SP-Restauro>.

Considerações finais: apontamentos para uma epistemologia estética e os novos artistas-tipo

Percebemos, nos modos de pensar e de operar das práticas artísticas colaborativas contemporâneas que se definem como práticas de *community-based art*, a valorização de processos e ações que consideramos indispensáveis à reconfiguração do modo como nos relacionamos com o mundo, e que se apoiam, sobretudo, na escuta de si, na escuta do outro e do ambiente ao redor – o que seria, em nosso entendimento, a base para o desen-

FALCÃO COSTA, Rachel. **Por uma epistemologia estética: do pensamento colaborativo nas artes plásticas e visuais às práticas contemporâneas de *community-based art* e seus novos artistas tipo**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

volvimento de uma “epistemologia estética”. Esse processo de redescobrimto da realidade seria o responsável por tornar visível o, até então, não visto, e imaginável e realizável o, até então, não pensado e não feito – não a partir de parâmetros prioritariamente científicos, mas, sobretudo, a partir da vivência da experiência sensível (lembrando que a realidade de qualquer “coisa”, seja ela pessoa, objeto ou ambiente, não está na “coisa” em si, mas na relação que travamos com ela – o que nos leva às palavras da filósofa política Chantal Mouffe [2007], quando diz que “toda identidade é relacional”, além de “híbrida e nômade”).

Os artistas que atuam nesta direção estariam aptos, portanto, a contribuir na construção de novos conhecimentos e perspectivas, bem como com a adoção de novas posturas, diante de realidades físicas e sociais já postas e tidas como estabelecidas.

Tais artistas, que partem da experiência estética (sensível) como norteadora de suas práticas, não se furtam, entretanto, a trabalhar a “arte como prática de fronteira” (MARQUEZ, 2013), se permitindo tangenciar, e mesmo permear, a ciência, a antropologia, a política, a ecologia, a economia, no desenvolvimento de ações de conscientização e ativismo (ainda que poéticas e sensíveis), as quais contribuem para que se enxergue, na razão de ser da prática artística, a constituição de uma pedagogia ética e estética.

Propomos, portanto, a título ainda experimental e introdutório, a revisão, o aprofundamento e / ou a elaboração da conceituação de três “artistas-tipo”, que, em nossa perspectiva, representam, significativamente, os novos exemplos de inserção do artista contemporâneo no cotidiano, no sentido da construção de uma “epistemologia estética” e da produção do bem “em comum”. São eles: o “artista-pesquisador”, o “artista-da-família” e o “artista-cidadão”.

O “artista-pesquisador”¹⁵ seria aquele que lida com a prática artística diretamente (ou mais fortemente) no âmbito da produção do conhecimento, revelando outridades que foram / são deixadas de lado ou excluídas pela conveniência e prevalência de visões hegemônicas. Sua prática abrangeria pensar, experimentar e questionar as formas, linguagens e visibilidades do conhecimento. Esse artista se ocuparia de uma “sociologia das ausências e das emer-

gências” (para citar um termo de Boaventura de Sousa Santos, [2002]) e da construção de saberes, além de propor recartografias de espaços físicos e sociais, em âmbitos local e global.

O “artista-da-família”, à semelhança do “médico-da-família” e do “arquiteto-da-família”, seria uma espécie de observador, “conselheiro” e propositor – em outros termos, aquele que, compartilhando do cotidiano das pessoas e frequentando espaços de uso comunitário, estaria disposto a instaurar processos que trabalhassem a percepção do potencial daquilo que as envolve e as constitui, no sentido de interromper processos automáticos e fortalecer processos de resistência, experimentação e criação.

Já o “artista-cidadão” seria aquele que desenvolve práticas artísticas voltadas para o coletivo, que reclama a cidade para os seus habitantes, que se preocupa com o bem comum e com a produção em comum no espaço de convivência social. Fazendo coincidir ‘devir artístico’ com ‘devir revolucionário’ e ‘potencial transformador’, arriscamos dizer que o artista-cidadão, em sua pesquisa e atuação militantes, talvez termine por abranger também os dois “artistas-tipo” mencionados anteriormente.

Aliás, se conhecimento, poesia e política parecem constituir o material de trabalho, respectivamente, do “artista-pesquisador”, do “artista-da-família” e do “artista-cidadão”, entendemos que nenhum dos três temas seja exclusividade de nenhum dos três “artistas-tipo”, mas, sim, que constituam, os três, a essência da atuação de todos eles, conferindo-lhes a consistência necessária.

Seja como for, o que nos fica até o momento, diante das experiências do passado e das convivências do presente, é que, lidando sempre com “o outro”, nas práticas colaborativas, o importante é cultivar um estado de alerta; jamais pressupor o que é a vida dos outros; trabalhar mais com pequenas incursões na vida cotidiana e menos com intervenções espetaculosas; sustentar a deriva (mantendo o estado de alerta), em vez de sustentar a oposição; bem como deixar o campo aberto, em vez de apostar em construções definitivas.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. In: MOURA, Rodrigo. **Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais**. Belo Horizonte: Museu da Pampulha, 2004. p. 21-23.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. Tradução de Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.
- BOURRIAUD, Nicolas. Qu'est-ce qu'un artiste (aujourd'hui) [Beaux Arts Magazine, Paris, 2002]. Tradução de Felipe Barbosa. **Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ**, Rio de Janeiro, ano 10, n. 10, p. 77-78, 2003.
- CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.
- CLARK, Lygia. Da supressão do objeto: anotações (1975). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. p.350-356.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (org). **Pensar a imagem**. Tradução de Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 206-226.
- DUARTE, Rodrigo. Da "cultura afirmativa" à subjetividade criativa. **Cult: Revista Brasileira de Cultura**, São Paulo: Editora Bregantini, n.127, p. 56-59, ago. 2008.
- FINKELPEARL, Tom. **Dialogues in Public Art**. Cambridge, Massachusetts, London, UK: The MIT Press, 2001.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real: A vanguarda no final do século XX**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- JOHNSTONE, Stephen (ed.). **The Everyday. Documents of Contemporary Art**. Londres: Whitechapel; Cambridge: The MIT Press, 2008.
- KAPROW, Allan. A Educação do Não-Artista: Parte I (1971). Tradução de Carlos Klimick. **Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 4, p. 214-226, mar. 2003.

KESTER, Grant H. **Conversation Pieces: community and communication in modern art.** Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2004.

KOSUTH, Joseph. The Artist as Anthropologist (1975). In: JOHNSTONE, Stephen (Ed.). **The Everyday.** Documents of Contemporary Art. Londres: Whitechapel / Cambridge: The MIT Press, 2008, p. 182-184.

KWON, Miwon. One place after another: notes on site specificity. **October Magazine,** Cambridge: The MIT Press, vol.80, spr. 1997, p. 85-110.

KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity.** Cambridge: The MIT Press, 2004.

LACY, Suzanne (Ed.). **Mapping the Terrain: new genre public art.** Seattle: Bay Press, 1995.

MARCUSE, Herbert. **A Dimensão Estética.** Tradução de Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 1981.

MARCUSE, Herbert. **Contra-revolução e Revolta.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MARCUSE, Herbert. **Cultura e Sociedade.** Tradução de Wolfgang Leo Maar, Isabel Maria Loureiro e Robespierre de Oliveira. Vol. I. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

MARQUEZ, Renata. Arte como prática de fronteira. In: BETHÔNICO, Mabe (org.). **Provisões: uma conferência visual (World of matter).** Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2013. p.14-21.

MARQUEZ, Renata. **Geografias portáteis: arte e conhecimento espacial.** 2009. 248 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências, UFMG, Belo Horizonte, 2009.

MARTINS, Luiz Renato. O Debate entre Construtivismo e Produtivismo segundo Nikolay Tarabukin. **Ars: Revista da Escola de Comunicação e Artes da USP,** São Paulo, v. 2, ano 1, n. 2, p. 57-71, dez. 2003. Disponível em: www.cap.eca.usp.br/ars2/debate.pdf. Acesso em: 13 jan. 2011.

MAZZUCHELLI, Kiki. Arte como Projeto. **Cultura e Pensamento,** n. 2, p.20-25, out./nov./dez. 2007.

MOUFFE, Chantal. **Práticas artísticas y democracia agonística.** Barcelona: MACBA, 2007.

Obras Primas da Poesia Universal. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1954.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio. Práticas de arte dialógica em colaboração com as comunidades: as singularidades dos community-based projects do InSite_05. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 15., 2006, Salvador. **Anais [...].** v. 1, Salvador: ANPAP, 2007. p. 224-234.

FALCÃO COSTA, Rachel. **Por uma epistemologia estética: do pensamento colaborativo nas artes plásticas e visuais às práticas contemporâneas de community-based art e seus novos artistas tipo**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

PRADO, Adélia. [Entrevista concedida a] Simone Goldberg. **TAM Magazine**, ANO 3, n. 31, set. 2006, p. 42.

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

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra: Eurozine, n. 63, p. 237-280, 2002.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SZTUTMAN, Renato (org.). **Eduardo Viveiros de Castro**: Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

SITES

artistasbrasisrede.wordpress.com

cargocollective.com

www.bienal.org.br

www.encyclopediataucultural.org.br

www.insite05.org

www.select.art.br

www.ufrgs.br

1 Este artigo é baseado na dissertação de mestrado da autora, intitulada *Interações e Intervenções – a participação do artista contemporâneo em processos de reconfiguração sociais e espaciais*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável, da Escola de Arquitetura da UFMG, apontando para desdobramentos e elaborações conceituais propostos como projeto de sua pesquisa de doutorado, em curso no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG.

2 PRADO, Adélia. [Entrevista concedida a] Simone Goldberg, **TAM Magazine**, ANO 3, n. 31, set. 2006, p. 42.

3 Segundo Cristina Freire, em seu livro *Arte Conceitual* (2006, p. 7-13), a produção realizada pelos artistas a partir da segunda metade do século XX rompe com uma série de princípios que norteavam, até então, o entendimento do que seria uma obra de arte. Para além do movimento que ficou conhecido como “Arte Conceitual” (meados dos anos 60 e década de 70), a tendência conhecida como “Conceitualismo”, que se instalou a partir daí, ultrapassou a autorreferencialidade artística e abraçou, entre outras questões, a crítica à arte objetual e uma prevalência da ideia; um posicionamento contra a noção moderna de autonomia da arte e a favor da contextualização; uma certa diluição da figura do artista enquanto autor; e um desvinculamento da arte do seu papel de mercadoria. Podemos dizer que este cenário abriu as portas para maior envolvimento da arte com o mundo real, na medida em que os projetos artísticos, por meio de operações conceituais, passaram a lidar com contextos políticos, sociais, ambientais etc. Também Hal Foster, em *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX* (2014), menciona os significativos desvios e reformulações vivenciados pela arte de 1960 a 1990, que alteraram seu modo de ver, pensar e se relacionar com o mundo e consigo própria, e que resultaram em uma ampliação de sua esfera de atuação. A partir dos anos 80, Foster localiza uma “virada etnográfica na arte e na teoria contemporâneas”, responsável pela “virada de elaborações específicas do meio para projetos específicos de debate” (2014, p. 9) ou, em outras palavras, “uma virada para o real [...] e uma virada para o referente fundamentada numa identidade dada e/ou numa comunidade localizada” (2014, p. 16-17). Para conferir práticas que comprovam esse alargamento no cenário da produção artística global a partir dos anos 1980, vide, de acordo com as referências deste artigo: (CAMPBELL, 2015); (FINKELPEARL, 2001); (KESTER, 2004); (LACY [ed.], 1995).

4 Termo que se refere às práticas artísticas que se desenvolvem colaborativamente no contexto de uma comunidade específica, considerando seu espaço físico, seu modo de vida e as experiências individuais e coletivas dos membros dessa comunidade. Luiz Sérgio de Oliveira utiliza esse termo em seu artigo *Práticas de arte dialógica em colaboração com as comunidades: as singularidades dos community-based projects do InSite_05*. (ANAIS DO 15º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 2007, p. 224-234), quando menciona as práticas de *community-based art* como “uma tradição que aponta para o entrelaçamento da arte com as comunidades, transmutadas em co-criadoras dos projetos de arte”, baseado em sua citação do próprio curador do InSite_05, Osvaldo Sánchez: “[Um tipo de arte pública que] convoca comunidades heterogêneas e espontâneas a co-produzir uma experiência de (des)alienação do sujeito social, [...] transformando ‘audiências’, ‘consumidores’ e ‘massas’ em co-sujeitos / co-criadores. Geralmente orientada para o processo ou a performance, esta arte pública objetiva (re)pensar os modelos de identidade de grupo e suas representações públicas” (Bypass – Curatorial Statement. inSite_05. Disponível em: www.insite05.org. Acesso em: 2 mar. 2005.).

5 Conceito em expansão, no âmbito da arte contemporânea, que parte da ideia de um amplo processo de construção de conhecimento que percebemos estar em curso, baseado na experiência sensível do mundo como viés alternativo ao conhecimento racionalista cartesiano e científico, e para o qual acreditamos que os artistas contemporâneos e suas práticas colaborativas muito têm a contribuir. Renata Marquez, em sua tese de doutorado, *Geografias Portáteis: arte e conhecimento espacial* (2009, p. 21), supõe uma “epistemologia estética” para uma aprendizagem das alteridades

do espaço, baseada no pensamento de Eduardo Viveiros de Castro, que, no livro da série *Encontros*, organizado por Renato Sztutman (2008), se vale desse termo para se referir à cultura indígena. Ao comparar o pensamento dos xamãs com o pensamento dos cientistas, o antropólogo comenta: “Para nós, explicar é reduzir a intencionalidade do conhecido. Para eles, explicar é aprofundar a intencionalidade do conhecido, isto é, determinar o ‘objeto’ de conhecimento como um ‘sujeito’. [...] Sejam objetivos? – Não! Sejam subjetivos, diria o xamã, ou não vamos entender nada. [...] Aquele ideal de subjetividade que penso ser constitutivo do xamanismo como epistemologia indígena, encontra-se, em nossa civilização, encerrado [...] [n]a arte. [...] É justamente essa distinção [entre arte e ciência] que parece não fazer nenhum sentido no que estou chamando de epistemologia xamânica, que é uma epistemologia estética. Ou estético-política, na medida em que ela procede por atribuição de subjetividade ou ‘agência’ às chamadas coisas” (VIVEIROS DE CASTRO, *In*: SZTUTMAN [org.], 2008, p. 41-43). Voltando ainda uma vez a Marquez (2009, p. 21), ela diz que: “Uma epistemologia estética emprega a arte como experiência de conhecimento [...] necessária ao estudo dos fenômenos da vida. Para os índios, os rituais e as pinturas corpóreas não são adorno, e sim rede de comunicação dos códigos de compreensão ambiental.”

6 O termo “artista-tipo” refere-se, aqui, àqueles artistas que atuam em um universo (contexto) de interesse específico (no caso deste artigo: questões sociais, políticas e epistemológicas) e a partir de um determinado modo de operar que o vincula a uma outra atividade (tida como não-artística) à qual sua atividade como artista se funde, o que gera um desdobramento de seu papel social e de sua atuação profissional em diversos contextos, muitas vezes convencionalmente identificados como não-artísticos. Já faz algum tempo que discussões sobre os “modos de ser artista” ocupam críticos e artistas. Na primeira parte de uma trilogia escrita na década de 1970, intitulada *The Education of the Un-Artist (Part I [1971], Part II [1972] e Part III [1974])*, o artista Allan Kaprow propôs quatro categorias para a arte, dependendo do modo como o artista opere sua produção e se insira (ou não) no sistema de arte, a saber: *art-art* (que lida com formatos consagrados), *antiart* (que se refere a uma produção desestabilizadora dos padrões convencionais), *nonart* (que se refere ao que ainda não foi pensado como arte, mas informa sua realização ao meio artístico) e *un-art* (que envolve práticas voltadas para a transformação de atividades e situações, desenvolvidas por pessoas que abrem mão da condição de artista) (KAPROW [1971], 2003, p. 216-221). Já o crítico e curador Nicolas Bourriaud, em seu texto *Qu'est-ce qu'un artist (aujourd'hui)* ([2002], 2003, p. 77), fala do artista contemporâneo como um “intruso”, que não só “habita todas as formas de arte [...] mas também [...] outros campos culturais”. O artista Joseph Kosuth, por exemplo, discorreu sobre *O artista como antropólogo* (1975) e o crítico e historiador da arte Hal Foster, sobre *O artista como etnógrafo* (1996). E o artista, crítico e curador Ricardo Basbaum, em vários de seus textos, aborda o conceito de “artista-etc” – termo cunhado por ele para se referir ao artista que atua em outras áreas, questionando “a natureza e a função de seu papel como artista” e “traz [...] para o primeiro plano conexões entre arte&vida ([como] o ‘an-artista’ de Kaprow) e arte&comunidades” (BASBAUM, *In*: MOURA [org.], 2004, p. 21-23). Diríamos que os “artistas-tipo” apresentados neste artigo aproximam-se, por um lado, do *un-artist* (an-artista) proposto por Kaprow, no que tange à natureza das práticas que desenvolvem (ou se propõem desenvolver), embora, por outro, reafirmem sua condição de artistas, o que os colocaria no âmbito dos *non-artists* (não-artistas).

7 Vide o poema de Maiakóvski (1893-1930) *Ordem do dia aos exércitos da arte*, que traz versos como “As ruas são nossos pincesis/ E paletas as nossas praças” (MILLIET [trad.], 1954, p. 181).

8 Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3911/novembergruppe>. Acesso em: 6 jun. 2019.

9 Palavras de Rodrigo Duarte para ressaltar o que ele considera um certo tom otimista, ainda que um tanto crítico, presente na obra *Eros e Civilização* (texto original de 1955), de Herbert Marcuse, em contraposição ao enfoque sombrio do mundo contemporâneo encontrado na obra *Homem unidimensional*, de 1964, do mesmo autor (DUARTE, 2008, p. 58).

10 O conceito da *Grande Recusa*, que aparece em vários escritos de Marcuse, se consolida, em definitivo, em sua obra *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud* (2009), na qual o autor diz que “as formas de liberdade e felicidade que [o valor de verdade da imaginação] invoca pretendem emancipar a ‘realidade’ histórica. Na sua recusa em aceitar como finais as limitações impostas à liberdade e à felicidade pelo princípio de realidade, na sua recusa em esquecer o que ‘pode ser’, reside a função crítica da fantasia” (2009, p. 138). Apoiado nas ideias de Adorno (*apud* MARCUSE, 2009, p. 139), que diz que a “grande recusa” é “característica primordial” da realização estética [entenda-se, “arte”], Marcuse diz que a “Grande Recusa é o protesto contra a repressão desnecessária, a luta pela forma suprema de liberdade” (2009, p. 139) diante de uma realidade insatisfatória. E que “a fantasia é cognitiva na medida em que preserva a verdade da Grande Recusa ou, positivamente, na medida em que protege, contra toda a razão, as aspirações de realização integral do homem e da natureza, as quais são reprimidas pela razão” (2009, p. 147).

11 Ideia apresentada por Jorge Menna Barreto no Laboratório *Adesão, Embate e Indiferença: Práticas Artísticas Contextualizadas*, do qual participamos, durante o II SEMINÁRIO ARTEHOJE: Intervenções/Arte Pública/Cidades, promovido pela Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP), na cidade de Ouro Preto, MG, em 2008.

12 BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 157.

13 **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva** (agenda online). Disponível em: <http://www.bienal.org.br/agenda/2365>. Acesso em: 7 jun. 2019.

14 **Restaurante-obra que integra a 32ª Bienal de São Paulo** (informativo e entrevista). Disponível em: <http://cargocollective.com/jorgemennabarreto/32-Bienal-SP-Restaurado>. Acesso em: 7 jun. 2019.

15 Renata Marquez, em seu texto *Arte como prática de fronteira* (BETHÔNICO, 2013, p. 14-21), apresenta o termo “artista-pesquisador” do modo como entendemos e propomos aqui.

Prática artística em comunidade indígena *Kaingang*: Por uma metodologia colaborativa

*Artistic practice in Kaingang indian community:
For a collaborative methodology*

Kalinka Lorenci Mallmann

Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria
E-mail: kalinkamallmann@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6597-3925>

Dra. Andreia Machado Oliveira

Professora do Departamento de Artes Visuais e da Pós-Graduação
em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria
E-mail: andreiaoliveira.br@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8582-4441>

Marcelo Eugenio Soares Pereira

Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande
do Sul
E-mail: marceloeugenio85@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5620-2128>

RESUMO:

O projeto artístico DNA afetivo *kame* e *kanhru*, prática artística colaborativa em uma comunidade indígena *kaingang*, é a referência para pensarmos em modos de fazer colaborativos em arte. Assim, o objetivo desse artigo é investigar como essas práticas se constituem. Para isso, baseia-se em discursos de artistas e críticos de arte contemporâneos engajados em práticas artísticas de cunho político e social, tais como Helguera (2011) Kester (2011) e Lacy (1995). Desse modo, busca-se responder as questões: qual é o lugar do artista e sua atuação? Como conceber o tempo dessas práticas e quem é o seu público? Como falar de uma autoria colaborativa e de que forma se apreendem essas práticas a partir do

sistema de arte? Como resultado de tais indagações, apresentam-se possibilidades metodológicas no campo da arte colaborativa.

Palavras-chave: *Arte Contemporânea. Arte Colaborativa. Comunidade.*

ABSTRACT:

The affective DNA artistic project *kame* and *kanhru*, a collaborative art practice in a *kaingang* indigenous community, is the benchmark for thinking about ways to make collaborative art. Thus, the purpose of this article is to investigate how these practices are constituted. For this, it is based on speeches by contemporary artists and art critics engaged in political and social artistic practices, such as Helguera (2011) Kester (2011) and Lacy (1995). Thus, we seek to answer the questions: what is the artist's place and performance? How to conceive the timing of these practices and who is your audience? How to talk about a collaborative authorship and how are these practices learned from the art system? As a result of such inquiries, methodological possibilities are presented in the field of collaborative art.

Keywords: *Contemporary Art. Collaborative Art. Community*

Artigo recebido em: 10/06/2019
Artigo aceito em: 29/08/2019

Durante as últimas décadas alguns artistas se aventuraram no contexto público e vêm realizando um modelo de arte efetiva e afetiva, relacionada com os lugares e sua gente (LIPPARD, 2001). Esses projetos artísticos colaborativos, vinculados a grupos ou comunidades específicas, ocorrem deslocados das instituições artísticas e espaços legitimados em arte e requerem um período de tempo alargado para sua realização. Tais práticas interagem com o público em meio a sua rotina e espaço comum de convivência coletiva. Assim, torna-se necessário rever a noção tradicional de público, vinculada a um processo linear entre artista, produção e espectadores / participantes.

Entende-se, em um primeiro momento, que as produções artísticas vinculadas ao outro, ou seja, que dependem do público para a sua realização enquanto obra de arte, posicionaram o artista como artista / propositor. E o público espectador, nessa acepção, ganhou novas denominações como participante, interator, coautor. Todavia, essas nomenclaturas utilizadas para classificar a ação do público perante a constituição inicial da obra deixam de ser tão válidas quando consideramos os parâmetros de uma colaboração efetiva em propostas artísticas colaborativas em comunidade. De modo similar, as noções de autoria, e mesmo de autoria compartilhada (coautoria), podem ser percebidas de forma distinta, quando consideradas como um processo mais hegemônico, que pouco diferencia o artista dos outros indivíduos que atuam no projeto artístico. Tais práticas revelam o distanciamento do artista dos seus lugares de ação convencionais e, simultaneamente, instauram uma nova dinâmica, substituindo procedimentos múltiplos e movendo o artista rumo a um posicionamento lateral nesse processo (CIRILLO; KINCELER; OLIVEIRA, 2015).

De acordo com Paloma Blanco *et al.* (2001, s.p.), o artista deve aprender: “cómo colaborar, cómo desarrollar públicos específicos y múltiples estratos, como cruzar hacia otras disciplinas”. Ademais, é necessário apreender que não se trata de uma obra / objeto em questão, mas de uma prática construída por meio de diversas relações entre os indivíduos. Logo, apesar de promoverem alguns resultados por meio das ações em arte (fotografias, vídeos, sites, exposições, entre outras), eles se encontram descentralizados.

Nesse sentido, os modos de fazer em coletivo são processuais na medida em que as ações não visam um resultado final. Em outras palavras, considera-se arte todo o processo desses fazeres compartilhados. Trata-se de uma estrutura aberta e fluída, que forma-se a partir de fazeres diversos, descentralizados e compostos por distintos agentes (PAIM, 2012).

Em projetos colaborativos, os diálogos entre os participantes tornam-se uma importante ferramenta utilizada para reconhecer um problema, uma necessidade ou para dar voz à uma questão comum ao grupo. Visto que as práticas colaborativas são também dialógicas, as reuniões, os laboratórios de criação e os encontros são métodos considerados efetivos. Os projetos artísticos concebidos e executados em grupo, quando imersos num sentido de colaboração, mantêm um formato aberto e processual. Podemos dizer que são práticas não lineares, pois estão à deriva do pensamento e ação de diversos indivíduos distintos. Desse modo, as “tentativas”, as “contradições”, as “verificações” e os “retrocessos” são efeitos dessa abertura (PAIM, 2012).

Levando em conta algumas das questões anteriormente assinaladas, foi desenvolvido o projeto DNA afetivo *kame* e *kanhru*. Este projeto está vinculado à pesquisa de mestrado da artista visual Kalinka Mallmann (UFSM), com colaboração do estudante indígena de História, Joceli Sirai Sales (UFSM), sob orientação da Prof^a. Dr^a Andreia Oliveira. O projeto teve início em 2016 e atualmente permanece ativo com a parceria do LabInter (UFSM), a Pró-reitoria de Graduação (UFSM) e o Observatório dos Direitos Humanos (UFSM). Conta com a colaboração da comunidade indígena *kaingang* Terra do Guarita, localizada no noroeste do estado do Rio Grande do Sul (MALLMANN, 2018).

Vale lembrar que há, atualmente, indígenas da cultura *kaingang* nos estados brasileiros do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná e Região Sul de São Paulo. Espalhados por várias comunidades e territórios indígenas, esta população está estimada em aproximadamente 34.000 pessoas. Levando tais dados em conta, o projeto visa ativar as marcas exogâmicas da cultura *kaingang* por meio de ações criativas em arte e tecnologia.

Segundo a mitologia *kaingang*, o Sol e a Lua influenciam e dão sentido à vida comunitária. Para eles, o princípio do Sol é *kame*; enquanto o princípio da Lua é *kanhru*. Esses conceitos cósmicos refletem o sistema de liderança, em termos de um todo social composto por duas metades, que são opostas e complementares (JACODSEN, 2013).

Por conseguinte, os *kaingang* são diferenciados entre si pelas marcas de *kame* e *kanhru* (os *kame* são representados por linhas paralelas e geometrias abertas; enquanto os *kanhru* são simbolizados por um círculo preenchido e geometria fechada). Esta padronização gráfica pode ser identificada nas pinturas corporais utilizadas nas cerimônias, rituais, festivais e, principalmente, no artesanato.

Quando o casamento é realizado de acordo com essa concepção, os *kame* devem se casar apenas com os *kanhru* e vice-versa, e as crianças receberão apenas a marca paterna. Aqueles com as mesmas marcas são irmãos, e aqueles com diferentes marcas são cunhados (JACODSEN, 2013). A partir dessa premissa, o nome do projeto DNA afetivo *kame* e *kanhru*, surge para representar esse parentesco concebido como cosmológico, e não biológico.

Vale ressaltar que as comunidades *kaingang* sofreram com o processo de colonização durante um longo período. Uma das consequências disso se reflete no fato de que os indígenas passaram a necessitar de documentos oficiais para assegurar seus direitos e registrar suas propriedades, pois não eram aceitos socialmente. Consequentemente, a cultura do homem branco os obrigou a adotar nomes e sobrenomes caucasianos e, com isso, as práticas identitárias estabelecidas pelas marcas *kame* e *kanhru* acabaram sendo praticamente extintas.

Nesse viés, as propostas do projeto DNA afetivo *kame* e *kanhru* buscam reforçar o senso de identidade e de pertencimento, bem como reduzir a pressão social que incita os *kaingang* a assimilarem exclusivamente a cultura caucasiana dominante. Com esses objetivos em mente são realizados, desde 2016, constantes laboratórios de criação audiovisual no território da aldeia *kaingang* Terra do Guarita (RS), e estão programados para que ocorram, pelo menos, dois encontros semestrais entre a comunidade e os colaboradores do projeto. Em 2017, foi realizada uma ação em *webart* por meio do *facebook* (criação de um padrão

visual por meio da plataforma *twibbon*, que modificou as fotos de perfil dos usuários do *facebook* que aderiram à proposta, identificando-os entre *kaingang kame* ou *kanhru*), que envolveu indivíduos *kaingang* de diversas comunidades; em 2018, um mapeamento afetivo dessa comunidade e, atualmente (2019), está sendo elaborado um jogo digital para dispositivos móveis.

Baseado na concepção *kaingang* das metades, esse jogo incorpora diversos elementos culturais, com o intuito de um aprendizado lúdico para os jogadores. O *game* está sendo produzido por integrantes do projeto, e conta com a colaboração direta das crianças da escola da aldeia (EEIEF Gormecindo Jete Tenh Ribeiro). Elas colaboram desenhando personagens, animais, alimentos e ocupações cotidianas, tais como nadar e pescar, agregando, dessa maneira, novos elementos ao enredo do jogo, assim como na sua estrutura visual.

No mapeamento realizado na comunidade, em novembro de 2018, dividiram-se grupos com a missão de entrevistar cada residência da aldeia, assinalando, em um mapa analógico do território, as famílias *kame* e as *kanhru*. Além disso, as crianças tiveram autonomia para produzir narrativas digitais com o uso de *tablets*: filmando, fotografando e intervindo em fotos no decorrer das visitas. Essa ação de criação de narrativas digitais proporcionou às crianças uma realidade expandida, que passa a incorporar temporalidades e espacialidades simultaneamente.

Por meio dessa prática, foi possível perceber a prevalência das famílias *kanhru* na aldeia. Contudo, o objetivo principal foi propiciar que essas crianças se identificassem como indivíduos *kaingang*. Seguindo as sugestões de Grant Kester (2011), a realização prática do projeto com os *kaingang*, no território da comunidade, transforma-se em um gesto artístico performativo, onde as reuniões, as criações em oficinas audiovisuais, a participação em eventos comunitários, as conversas com os membros da comunidade, entre outras ações, podem ser consideradas como formas importantes para a realização de uma arte efetivamente colaborativa.

Entre as variadas experiências já propiciadas pelo projeto nos deteremos, neste estudo, nos mapas mentais criados com o intuito de lançar luz aos percursos trilhados e, ao mesmo tempo, refletir, com o auxílio de imagens e palavras, sobre um fazer colaborativo em arte por

meio de cinco etapas. A partir da descrição e reflexão acerca da criação e utilização dos mapas mentais, pretendemos apontá-los como uma possibilidade na constituição de uma prática artística colaborativa entre artistas, colaboradores e comunidade.

Primeira etapa - Do desejo ao direcionamento

Essa fase inicial é um direcionamento consciente ao outro, podemos falar também de um engajamento social que se configura por meio da arte. Há um desejo de produzir um trabalho colaborativo em arte atrelado às questões de cunho social, que partem do proponente. Nessa abordagem, a arte seria usada como “meio para criar, incrementar, ou reativar relações sociais entre os participantes” (PAIM, 2012, p. 85). Além disso, o artista, com o objetivo de influenciar na percepção comum das coisas, deve projetar ideias e formas sobre os modos de pensar e atuar das pessoas em seus próprios lugares e entornos. A arte, nesse aspecto, é uma possibilidade de ativação, de fomento e de resistência atrelada aos indivíduos e seus territórios.

Outro ponto relevante é considerarmos a atuação do artista na sociedade por meio da sua produção em arte. Nessa perspectiva, o artista pode apropriar-se do sistema e do mercado artístico para gerar fomento e incentivo para questões específicas de grupos sociais, as quais poderiam continuar passando despercebidas.

Assim, a vontade de envolver-se em propostas artísticas engajadas socialmente parte de uma escolha atrelada a um desejo do artista, o que não deixa de se configurar como uma fagulha inicial de todo processo colaborativo em arte. Não obstante, tudo se trata, ainda, de um potencial latente, à deriva de infinitas possibilidades, conforme demonstrado na ilustração (FIGURA 1).

Podemos perceber, aqui, o artista movido pelo desejo de propor uma prática artística colaborativa direcionada ao outro (comunidades indígenas). Porém, a proposição em arte ainda não foi moldada, pois está atrelada diretamente à intervenção dos colaboradores futuros, e

ao local que acolherá a proposta. Segundo Lafuente e Cancela (2006), se você deseja que os protótipos (projetos) sejam verdadeiros, o envolvimento das comunidades afetadas se torna essencial desde o princípio.

Segunda etapa - Proposição compartilhada

Nesta etapa, as relações com o outro começam a ser construídas e o desejo inicial passa a ser uma vontade compartilhada. As intenções tornam-se possíveis por meio dos desejos dos integrantes da comunidade, que traz consigo a intenção de fomentar a valorização da cultura *kaingang* em meio aos processos tecnológicos atuais.

É relevante compreender que, embora as práticas artísticas colaborativas digam respeito a

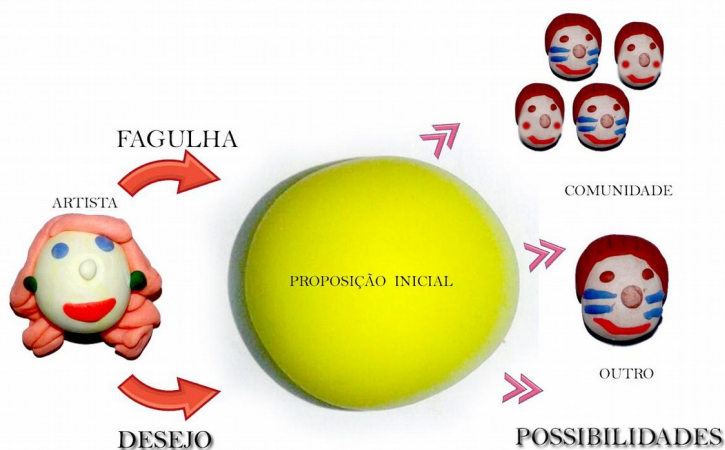


Figura 1 - Mapa Mental, etapa 1, 2018
Fonte: Kalinka Mallmann

projetos potencialmente abertos e experimentais, é necessário que haja planejamento inicial. Nessa segunda etapa, a proposição passa a ser moldada de forma colaborativa (FIGURA 2). Nesse ponto, se define o tema a ser abordado (o quê), os espaços (aonde), as

ações em arte (como), o público (com quem) e o cronograma (quando e por quanto tempo), com destaque especial para os elementos “público” e “tempo”, no contexto das práticas colaborativas em comunidade.

Os diversos encontros com os colaboradores, no projeto DNA afetivo *kame* e *kanhru*, proporcionaram traçarmos uma ativação das marcas *kame* e *kanhru* por meio de ações em arte e tecnologia (mapeamento na aldeia Terra do Guarita, laboratórios de criação audiovisual, desenvolvimento do game para android e ação no *facebook*).

Tendo em vista que a proposta no *facebook* e as atividades na Terra do Guarita iniciam em 2016, e ambas continuam em desenvolvimento, atentamos para a problemática que envolve o cronograma nessas práticas colaborativas. Ainda que o projeto de mestrado tenha a duração de dois anos, as ações na comunidade extrapolam os limites de tempo que o sistema (aqui compreendido como a academia) impõe.

O fracasso de projetos de arte socialmente engajada está diretamente relacionado ao tempo limite imposto, pois, ao apressar os resultados, acaba por prejudicar o curso natural dessas práticas. Assim, a maioria das propostas artísticas em comunidade que se tornam eficientes são desenvolvidas por artistas que já trabalham no local há muito tempo, e esses têm a compreensão aprofundada dos participantes. Além disso, projetos em arte socialmente engajada falham ao serem replicados em locais distintos do que gerou as primeiras ações, já que as práticas artísticas colaborativas estariam em constante afetação pelo meio que abarca a proposta, compreendendo como meio o local e seus indivíduos (HELGUERA, 2011).

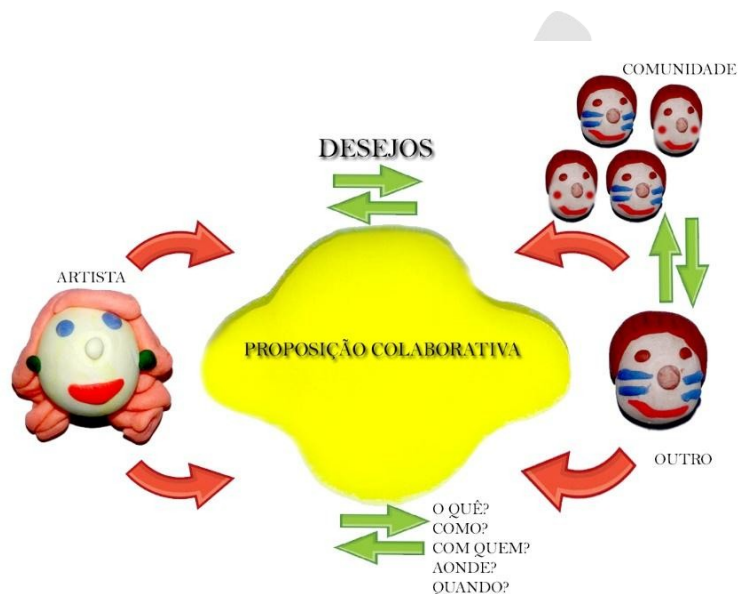


Figura 2 - Mapa Mental etapa 2, 2018
 Fonte: Kalinka Mallmann

Ao subvertermos a ideia de suposta lentidão (como sinônimo de incompetência) em propostas articuladas em grupos, e defendermos o uso da lentidão como parâmetro de sensibilidade às questões temporais intrínsecas ao trabalho em grupo, o tornamos eficiente. Logo, o tempo alargado em projetos colaborativos atua como um aliado, pois evita a tentação de caminhos mais fáceis para se chegar em determinado resultado exigido, mantendo, assim, o foco nas interações entre os indivíduos. Nesse sentido, a lentidão é, sem dúvida, uma forma de romper com o paradigma de acordo com o qual uma ideia somente é válida quando gera lucros financeiros; é amplamente difundida e se torna disputada por clientes. Além disso, executar projetos de maneira morosa pode nos tornar melhores cidadãos, pois à medida que refletimos sobre nossas ações, permitimos que os projetos realizados impactem as vidas de todos aqueles que se sentem marginalizados (LAFUENTE; CANCELA, 2006).

Terceira Etapa - Abordagem criativa

As ações em arte e tecnologia vinculadas à cultura *kaingang* são abordagens criativas que objetivam ativar o uso das marcas exogâmicas *kame* e *kanhru*, proporcionando encontros entre os indivíduos e gerando uma rede colaborativa, afetiva e conectada. Assim, realizou-se a ação em *webart* “eu sou *kame* e eu sou *kanhru*” e laboratórios de criação audiovisual com as crianças *kaingang* na aldeia Terra do Guarita. Nessas propostas, a arte atua como dispositivo para fomentar as questões da cultura *kaingang* e, paralelamente, busca instaurar um sentido de colaboração e de solidariedade entre os indivíduos.

Nessa fase da ação, se percebe um fazer colaborativo mais intenso (FIGURA 3), passando a atingir um número maior de pessoas atuantes na prática artística. É importante ressaltar que a rede online utilizada a partir da proposta em web arte, no *facebook*, proporciona um alargamento da esfera dessas relações.

O uso das redes possibilitam que os *kaingáng* de comunidades separadas geograficamente possam estar em contato e envolvidos no mesmo sentido de pertencimento. Verifica-se que quanto maior o número de pessoas compartilhando as atividades nessas ações em arte, mais se desconstrói o processo verticalizado entre o artista e esses colaboradores.

Também foi possível observar que as práticas na comunidade e o envolvimento das crianças nas propostas da cartografia do local e nos laboratórios de criação audiovisual, possibilitou uma gama de desdobramentos. Desse modo, a proposição em arte passa ser um acontecimento contínuo, que se expande a cada troca entre os sujeitos.

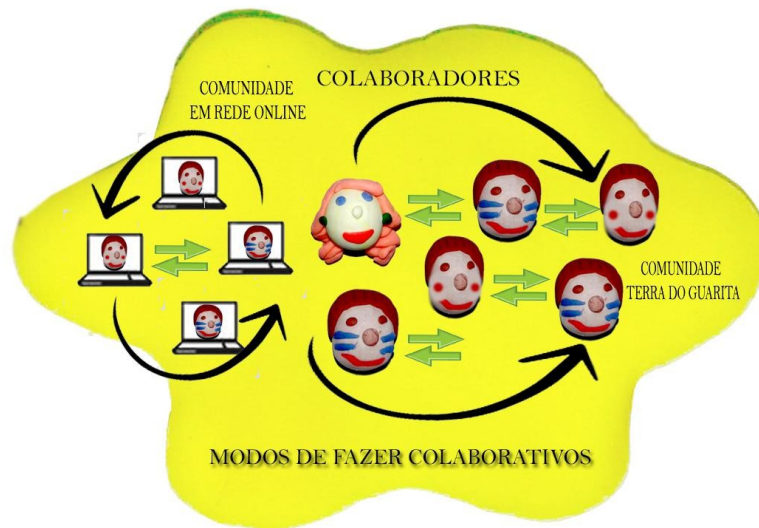


Figura 3 - Mapa Mental etapa 3, 2018
 Fonte: Kalinka Mallmann

Mas, afinal, como falar sobre o público em práticas artísticas colaborativas quando a obra se funde com a própria comunidade? É importante sublinharmos que os conceitos primeiros de público em arte (aquele que contempla/assiste/participa/interage), não são suficientes para compreendermos a atuação desses sujeitos (comunidade Terra do Guarita e indivíduos *kaingang* em rede online) em práticas artísticas colaborativas.

Principalmente porque essas pessoas não são deslocadas para um espaço ou situação específica em arte, como um museu ou uma performance na rua. Pelo contrário, as ações acontecem inseridas em suas vidas cotidianas e se apropriam de fazeres comuns, como a troca de uma foto de perfil no *facebook*, uma oficina audiovisual na escola, um caminhar pela aldeia, e outras ações. Nessa acepção, estamos falando de colaboradores, ora autores e, por vezes, público. Para Helguera (2011), há três níveis distintos de público em projetos artísticos socialmente engajados: o público imediato de participantes e colaboradores; o mundo crítico da arte, que concede a legitimação; e a sociedade em geral, ao se aproximar, pela mídia, por exemplo, daquilo que foi realizado.

Quarta etapa - Fluxo contínuo

A esta altura, partindo de um fazer essencialmente colaborativo em arte, em plena abertura e continuidade, a proposição artística torna-se uma prática em fluxo contínuo. A partir do mapa mental abaixo, visualiza-se uma ordem não linear entre artista e colaboradores, na medida em que os fazeres vão sendo compartilhados e a autoria, conseqüentemente, distribuída (FIGURA 4).

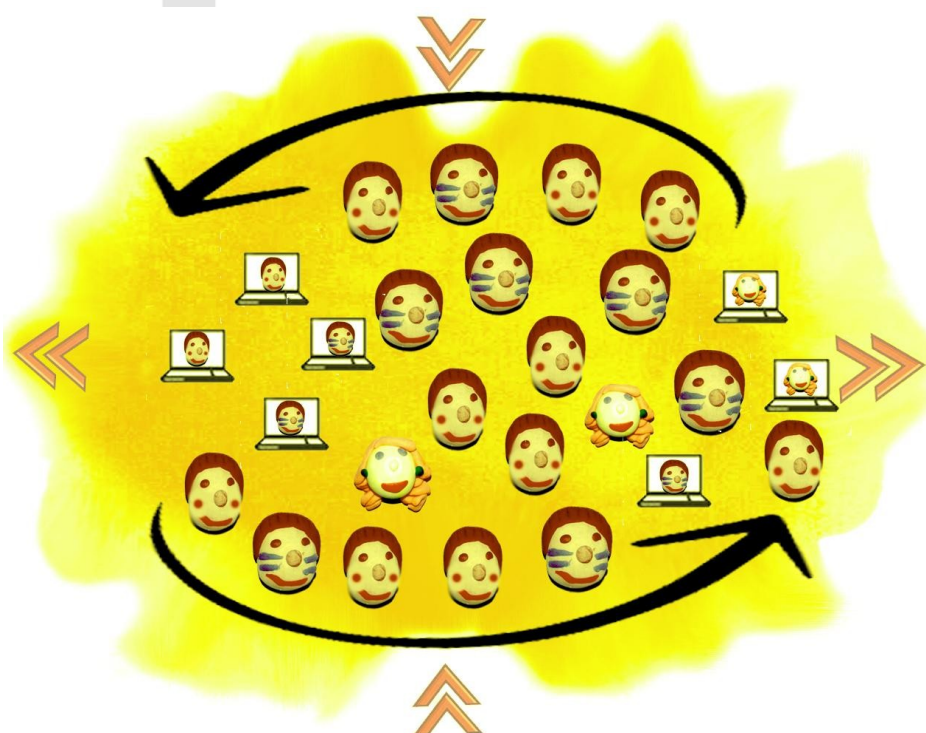


Figura 4 - Mapa Mental etapa 4, 2018
Fonte: Kalinka Mallmann

Podemos notar que, ao posicionar suas vontades, possibilidades e limites, a comunidade ganha espaço. Visto que o fomento que norteia uma proposta colaborativa em arte diz respeito diretamente aos grupos locais e às comunidades em questão, o artista tende a abrir mão da autonomia relacionada aos fazeres, proporcionando mais voz a esses grupos. No projeto proposto, muitos desvios ocorreram até então. É importante salientar que, nesse momento da prática instaurada na comunidade, algumas propostas já foram finalizadas, outras ainda ganham forma, e muitas novas possibilidades provavelmente serão exploradas.

Nesse ponto, a prática colaborativa torna-se autogerenciada pelos acontecimentos, em que as etapas 2 (planejamento) e 1 (ações), retornam com frequência. Conseqüentemente, algumas ações proporcionam outros desdobramentos e permitem a entrada de novos colaboradores no projeto, compartilhando outras formas de fazer. Assim, o projeto torna-se cada vez mais compartilhado, transdisciplinar e passa a agregar indivíduos com interesses mútuos. Podemos perceber que, quanto mais se compartilham os fazeres, numa ação artística colaborativa, a autonomia do artista e as noções de autoria tornam-se ainda mais regidas por um contexto amplamente colaborativo. Em outras palavras, o artista atua também como mediador, colaborador e, muitas vezes, observador crítico. Nessa perspectiva, podemos vislumbrar o seu papel, nos termos de Lacy (1995), como o de um artista analista, em que o trabalho vinculado à estética é, posteriormente, acrescido do discurso da obra pelas reflexões e problematizações sobre os fazeres.

Em relação ao projeto DNA afetivo *kame* e *kanhru*, podemos atribuir a ausência física do artista, em algumas ações, por objetivos intencionais, ou decorrências naturais e imprevistos. Um dos objetivos está relacionado ao incentivo do protagonismo dos integrantes das comunidades, para que possa haver uma perpetuação do projeto, com ou sem a participação do artista. Nesse sentido, Cláudia Paim faz uma analogia em relação às produções artísticas em coletivo, que consideramos pertinente para compreendermos o processo colaborativo dessas práticas artísticas: ela discorre sobre as pegadas na areia que “[...] ao iniciar uma caminhada, podem ser ainda observadas, mas com o movimento se intensificando, elas se misturam num solo revolvido” (PAIM, 2012, p. 83).

Quinta etapa – Visualização

Legitimar essas práticas enquanto propostas em arte provoca um movimento de retorno ao sistema artístico e, de certo modo, aos modelos que posicionam linearmente o artista (aqui definido como um coletivo entre artista, outros colaboradores e comunidade), a obra (apresentação do projeto artístico de forma documental, de registros audiovisuais e outras possibilidades), e o público espectador (FIGURA 5).

A problemática dessa legitimação gira principalmente em torno da autoria, pois em projetos artísticos colaborativos socialmente engajados, de acordo com Helguera (2011) p. 42): “[...] a ideia de que uma interação social intangível entre um grupo de pessoas pode constituir o núcleo de uma obra de arte ultrapassa a noção de uma autoria que parte apenas do artista”. Assim sendo, é pertinente refletir sobre como se configura essa autoria colaborativa em relação à recepção da prática artística a partir do sistema, além de compreendê-la em meio aos fazeres compartilhados.

Para Helguera (2011), a tendência de utilizar a documentação como prova de uma prática e como o vestígio de uma obra, pode estar relacionada ao legado da arte baseada em ações durante a década de 1970. Muitas vezes os registros, como fotografias, vídeos e escritos (entre outras abordagens), podem se tornar “obras de arte em si mesmas”, substituindo o trabalho original e desviando do principal sentido da proposta em arte. Para ele, a documentação de projetos socialmente engajados não deveria ser uma extensão exclusiva do autor, pois trata-se de um resultado de uma “dinâmica intersubjetiva” e seria incongruente que essa documentação seja um processo unilateral do artista.

Nesse sentido, em projetos nos quais a experiência de um grupo de participantes está no cerne do trabalho, é de suma importância registrar suas respostas, evidenciando as características de uma autoria colaborativa. Outra questão significativa está atrelada à ética como elemento ativo nessas práticas instauradas em comunidade. Por exemplo, no momento de expor o projeto a um público heterogêneo, que abrange pessoas não familiarizadas com o sistema e mercado artísticos, muitas vezes os indivíduos das comunidades não estão

cientos desse desdobramento, sendo necessário uma negociação leal entre artista e comunidade. Diante disso, é relevante que haja um entendimento, por parte da comunidade, sobre o campo artístico, ou seja, onde o artista atua e suas implicações legais.

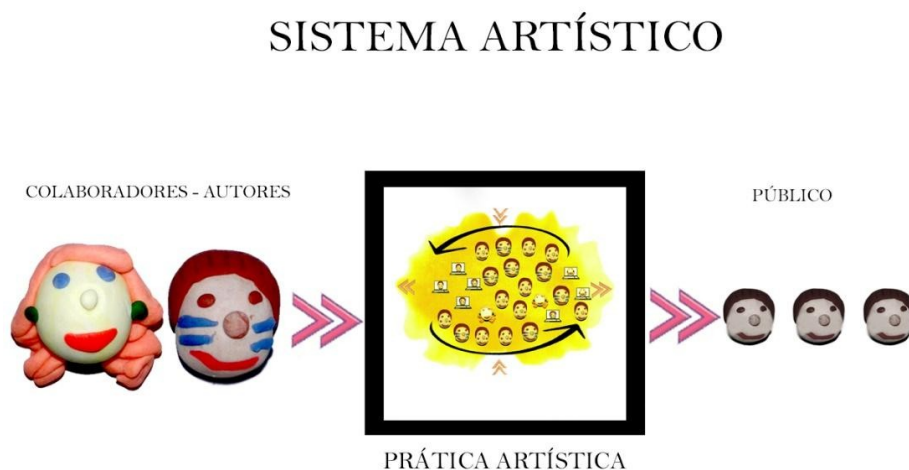


Figura 5 - Mapa Mental etapa 5, 2018
Fonte: Kalinka Mallmann

Essa negociação é uma questão de lealdade, em que a comunidade precisa compreender que o trabalho também proporciona benefícios ao artista. Mesmo que não seja possível, ou até mesmo apropriado, explicar a arte conceitual e sua contribuição na história da arte para pessoas que nunca se aproximaram do contexto artístico, a honestidade e a franqueza são fundamentais para que se estabeleçam relações de confiança. A confiança é, pois, fundamental para se engajar em atividades produtivas com outras pessoas (HELGUERA, 2011).

No projeto DNA afetivo *kame* e *kanhru*, desde o princípio foi exposto que a prática fazia parte de um projeto de pesquisa em artes. Assim, todas as formas de visualização são negociadas entre todos os envolvidos. Coletivos como o Dialogue (Índia) e o grupo Ala Plástica (Argentina), entre muitos outros grupos de artistas que trabalham com comunidades

no contexto da arte contemporânea, possuem sites próprios que apresentam seus projetos em formato de breves descrições, e alguns registros audiovisuais. Essa forma de mostrar-se, de modo mais documental, nos parece típica de projetos artísticos colaborativos socialmente engajados.

Acreditamos que essas abordagens específicas de visualização das práticas colaborativas em comunidade não se tratam de simples oposição ao mercado da arte, de um movimento no sentido contrário. cremos que diz respeito, sobretudo, a buscar outros caminhos, outros desvios, que indaguem os parâmetros já consolidados relativos à obra enquanto um produto estético final. Nesse sentido, há formas de manter a autoria colaborativa no recorte dessas práticas orientadas para o sistema, desde que a documentação se torne, nas palavras de Helguera (2011, p. 75): “[...] um componente cotidiano e evolutivo do evento, não um elemento de pós-produção, mas uma coprodução de espectadores, intérpretes e narradores”. Sendo assim, a documentação das etapas do projeto não serve apenas para relatar as experiências realizadas, mas principalmente para reverberá-las, a fim de que possam afetar uma gama maior de indivíduos.

Nesse contexto, documentar não é um “exercício retrospectivo”, mas, sim, “prospectivo”, capaz de potencializar futuros desdobramentos e não apenas portar-se como um arquivamento fechado do que já foi realizado (FREIRE; GÓMES; LAFUENTE, 2017). Além disso, documentar para “socializar”, “formalizar” e expandir, num movimento de abertura e de envolvimento com o outro (*Ibidem*)

À guisa de conclusão, podemos verificar que as práticas artísticas essencialmente colaborativas desviam o foco de um retorno ao sistema / mercado e se concentram nas relações, nos encontros, e em gerar confiabilidade e receptividade. Conseqüentemente, o termo colaboração torna-se muito mais complexo do que apenas apreendê-lo como um trabalho entre muitas pessoas, principalmente quando o situamos “em comunidade”.

Em outras palavras, a denominação “práticas artísticas colaborativas em comunidade” sugere especificidades a partir de um posicionamento ético ao outro, que deve atuar desde o princípio. E é nesse aspecto que se revelam o tempo expandido e a abertura ao outro, em contraposição a autonomia dos fazeres dessas propostas artísticas. Além disso, verifica-se

que a colaboração, como significado de um trabalho unido, revela camadas mais profundas do que tão somente refletir a respeito de uma autoria compartilhada em relação às práticas artísticas. Nesse sentido, a colaboração está estritamente relacionada ao afeto, à empatia, à solidariedade e à conectividade que há entre os indivíduos.

pós:

REFERÊNCIAS

- BLANCO, Paloma. et al. **Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa**. In: Explorando el terreno. Salamanca, España: Ed. Universidad de Salamanca. 2001. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=1146>. Acesso em: 3 mar. 2017.
- CIRILLO, J.; KINCELER, J. L.; OLIVEIRA, L. S. **Outro Ponto de Vista: práticas colaborativas na arte contemporânea**. 2014. Disponível em: https://issuu.com/lso_rj/docs/livro_anpap_-_primeira_vers__o__fin. Acesso em: 28 ago. 2017.
- FREIRE, Juan; GÓMEZ David; LAFUENTE, Garcia Antonio. **El arte de documentar**. 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/33809850/El_arte_de_documentar. Acesso em: 25 jun. 2018
- HELGUERA, Pablo. **Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques**. New York: Handbook, 2011.
- JACODSEN, Joziléia Daniza Jagso Inácio. A importância do grafismo para a preservação e valorização da cultura kaingáng. In: KAINGÁNG, Susana Fakó. **Eg Rá nossas marcas**. São Paulo: DM Projetos Especiais, 2013.
- KESTER, Grant H. **The one and the many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context**. Durham, CN: Duke University Press: 2011.
- LAFUENTE, A. G.; CANCELA, M. **Cómo hacer un prototipo**. 2006. Disponível em: <http://laaventuradeaprender.educalab.es/documents/10184/64755/Como-hacer-unprototipo.pdf> . Acesso em: 10 nov. 2017.
- LACY, Suzanne. **Mapping the terrain: new genre public art**. Seattle, WA: Bay Press, 1995.
- LIPPARD, Lucy. Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. In: BLANCO, Paloma de, et al. (ed.). **Modos de hacer**. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. p. 51-71. Disponível em: https://vidaacademicaenlinea.cenart.gob.mx/aulavirtual/archivos/4/docs/m3/lippard_mirando%20al%20rededor%20correccion.pdf. Acesso em: 3 mar. 2017.
- MALLMANN, Kalinka. **DNA Afetivo Kamê e Kanhru: Prática artística colaborativa em comunidade kaingáng**. Orientadora: Dra. Andréia Oliveira Machado. 2018. 108 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Santa Maria, RS, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/15763>. Acesso em: 15 jul. 2019.
- PAIM, Cláudia. **Táticas de Artistas na América Latina: Coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados**. Porto Alegre: Panorama Crítico Ed., 2012. 200p. Disponível em: https://issuu.com/panoramacritico/docs/livro_paim_amostra_issuu. Acesso em: 28 nov. 2017.

GIA e PORO: Práticas artísticas colaborativas e a produção pública do espaço urbano

GIA and PORO: Collaborative artistic practice and public production of the urban area

Dra. Ludmila Britto

Professora de História da Arte da Universidade Federal da Bahia-UFBA

E-mail: ludmilabritto@gmail.com
ORCID:0000-0002-4327-9182

Dr. Marcelo Faria

Professor do Departamento de Educação da Universidade Estadual de Feira de Santana - BA

E-mail: marcelo.faria65@gmail.com
ORCID 0000-0002-9793-8964

RESUMO:

Este texto discute a importância da ação de alguns coletivos artísticos como parte importante de produção social do espaço nas cidades contemporâneas. Compreende a cidade como um conjunto de territórios – como um espaço de multiterritorialidade –, dotada de fronteiras, e esses territórios são definidos a partir de múltiplas trajetórias que nela se manifestam. Investiga algumas ações dos coletivos GIA e PORO e procura interpretar sua importância como ação contra-hegemônica de produção do espaço, abrindo possibilidades de interpretação e apropriação espacial da cidade, concebendo-a como espaço público.

Palavras-chave: *Espaço Público. Práticas Colaborativas. GIA e PORO.*

ABSTRACT:

This text aims at discussing the importance of the action of some artistic collectives as important part of the social production of space in contemporary cities. It understands the city as a set of territories - as a site of multi-territoriality -, with boundaries defined from multiple trajectories that manifest in it. It investigates some actions of the collectives GIA and PORO GIA and tries to interpret its importance as counter-hegemonic action of space production, opening possibilities for interpretation and spatial appropriation of the city, conceiving it as a public space.

Keywords: *Public Space. Collaborative Practices. GIA and PORO.*

Artigo recebido em: 28/05/2019
Artigo aceito em: 13/08/2019

Algumas considerações sobre a Cidade

Muitos coletivos de arte, agrupamentos que atuam na realização de trabalhos artísticos em conjunto, propõem ações estéticas e ético-políticas que desejam interferir na “normalidade” cotidiana dos transeuntes de diferentes cidades. Por atuarem quase sempre nas ruas das cidades e interferirem em sua dinâmica e paisagem usual, esses trabalhos são chamados – entre outras nomenclaturas possíveis – de intervenções urbanas¹.

As ações desses grupos contribuem para afirmação do caráter público² de parcelas do espaço urbano, tornando-as um espaço comunicacional e interativo, constituindo novas territorialidades a partir de proposições e ações artísticas colaborativas, que ativam um caráter público de interação / participação dos cidadãos e cidadãs.

A ação dos coletivos artísticos procura, com suas intervenções, promover formas de apropriação do espaço, em um sentido contra-hegemônico, seja na significação social de seus objetos e fluxos, por exemplo, na afirmação do caráter público de parcelas da cidade, seja na afirmação da lentidão, ou mesmo de “permanecer” imóvel, em contraste à velocidade e ao movimento. São pequenas resistências (ações contra-hegemônicas) engendradas pelos coletivos na (re)apropriação e vivência criativa do meio urbano, que contornam as fronteiras e desafiam o poder estratégico daqueles que desejam controlar esses espaços.

Diante da espetacularização das cidades como desdobramento da sua mercantilização, as intervenções urbanas agem como táticas nômades, como tentativa de interferir sutilmente no cotidiano dos transeuntes, frente às problemáticas políticas, culturais e sociais. Trata-se de fagulhas de criatividade que tendem a operar no tecido urbano de maneira micropolítica, instaurando pequenas tensões e articulações moleculares, sutis, que podem vir a impulsionar novos desejos, encontros e afetos. São desvios no cotidiano “automatizado” dos cidadãos, que intencionam gerar efeitos imprevisíveis no espaço urbano supostamente / estrategicamente construído e controlado.

O espaço urbano deve ser compreendido como uma dimensão aberta, em processo permanente de produção, tanto em sua dimensão material objetiva – na composição e arranjo dos objetos – como em sua dimensão imaterial, das significações e usos. Assim, a intervenção

BRITTO, Ludmila; FARIA, Marcelo. **GIA e PORO: Práticas artísticas colaborativas e a produção pública do espaço urbano**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

dos coletivos artísticos participa ativamente do processo, uma vez que interfere na percepção espacial das pessoas, desnaturalizando situações e torcendo significações e usos.

Os espaços urbanos, as cidades, aparecem, por exemplo, em autores como Luís Sérgio Abrahão (ABRAHÃO, 2008) e Milton Santos (SANTOS, 2014) como conjuntos complexos de apropriação / dominação que compõem um modo híbrido: podemos localizar, nas cidades, o espaço público urbano, que englobaria os “espaços de uso comum (...), como praças, largos e avenidas” (ABRAHÃO, 2008) e o espaço público político – indissociável do primeiro – como espaço das trocas simbólicas e afetivas, espaço das constantes disputas e negociações engendradas entre os cidadãos. Para Abrahão, os chamados espaços públicos seriam:

Espaços imprescindíveis ao exercício da cidadania e à manifestação da vida pública, lugares onde deviam estar assegurados os direitos do cidadão ao uso da cidade, a acessibilidade à memória, segurança, informação, conforto, circulação, além do acesso visual à arquitetura e à estrutura urbana. (ABRAHÃO, 2008, p.16.)

Dessa maneira, a materialidade dos espaços públicos urbanos estaria atrelada diretamente a uma realização sociopolítica de produção e apropriação, ao menos como potência, como possibilidade, ainda que se realize predominantemente como dominação, como reprodução do sistema hegemônico.

A associação dessas duas esferas – material e imaterial –, segundo Milton Santos, culminaria, então, na produção social do espaço. O espaço – e conseqüentemente, a cidade – se constitui “como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistema de ações – uma diversidade de situações e de processos” (SANTOS, 2014, p. 64) que combina, de forma tensa, os desígnios do poder hegemônico e o uso social do território, por todos, incluindo os subalternos que ofertam aos territórios múltiplos sentidos.

Os diversos agentes estão permanentemente em processo de territorialização, o que faz com que seus movimentos constituam, demarquem, sobreponham, remarquem fronteiras no espaço urbano, constituindo diferentes territórios que dialogam de forma mais ou menos tensas em função de suas qualidades e relações.

E é na tensão das fronteiras que delimitam e fazem interagir as múltiplas territorialidades que a cidade se anima, se conforma como dimensão política da vida humana, afinal,

Esse viver no limite, entre a multi/transterritorialidade e o contornamento, não significa, assim, estancar o movimento pela presença de uma fronteira (...) um lugar de encontro (ou, em outras palavras, do com-front[o] e do des-encontro), o espaço em que nos deparamos com o Outro, realizamos o movimento mais explícito de (re)definição de nós mesmos – seja no aprofundamento do próprio olhar sobre nossa singularidade, seja na indagação colocada pelo olhar do outro que nos impõe, ao mesmo tempo, contestações, afirmações, relativizações.(HAESBAERT, 2011, p. 17)

A cidade figura, então, como expressão material das relações sociais, com suas contradições e disputas: uma obra em aberto, em que cada um de nós participa ativamente da sua construção, transformação e apropriação, em que “cooperação e conflito são a base da vida em comum”. (*Ibidem*.p. 322) Os cidadãos estariam sempre alterando e provocando uma série de deslocamentos no espaço da cidade, transformando-a constantemente e a si próprios. Afetam o espaço ao seu redor e são por ele afetados simultaneamente: “a ação é o próprio homem” (ARENDETT, 1997, p. 82).

Ação e Prática Colaborativa:

Hannah Arendt explica que a sociabilidade – o *viver* relacionando-se com o *outro* é uma condição da natureza humana. Baseando-se em Aristóteles, afirma que “todas as atividades humanas são condicionadas pelo fato de que os homens vivem juntos”(*Ibidem*.p. 31).

A ação³ também seria uma característica fundamental da condição humana, sendo que evocaria, igualmente, uma instância relacional: “a ação (...) não pode sequer ser imaginada fora da sociedade dos homens” (ARENDETT, 1997). A ação (assim como o discurso) como potência é o cerne da vida política do homem, e o possibilita a estar sempre pronto para instaurar no mundo *algo novo*. A ação como campo de experiência da vida política, então, torna-se efetiva quando praticada em conjunto, na esfera da pluralidade, no momento em que atinge o “Nós, o verdadeiro plural da ação, que surge em toda parte, onde os homens vivem juntos”⁴.

A *obra* – uma das condições humanas no pensamento de Arendt, ao lado da ação e do labor⁵, compondo a tríade fundamental daquilo que a autora denomina Vida Activa – é responsável pela produção da cidade, sendo definidos seus objetos e formas, sua estrutura física. A ação, por sua vez, define os sentidos e usos coletivos que animam a vida social – a esfera pública – além de estabelecer, por parte das estruturas de poder vigentes, sua normatização e regras de conduta.

O fazer artístico, como afirmação da liberdade e da ludicidade, passa a se configurar como um possível deslocamento da ordem estabelecida, como ação subversiva que procura romper com a naturalização dos usos do território e suas normas vigentes, atuando de maneira contra hegemônica. Consideramos, então, que a ação e o viver junto são elementos constituintes da arte colaborativa. Por que atuar em um coletivo artístico? Para potencializar uma ação que ganha força a partir da sociabilidade e do compartilhamento de ideias, que se materializam em ações artísticas efetivas e que, por isso, tomam parte no processo de produção espacial, sempre procurando iniciar algo novo, como sentido, ou como objeto.

Uma outra est(ética) se faz presente na ação colaborativa. No lugar do trabalho artístico individual, ainda calcado na figura romantizada do “artista gênio / solitário” do século 19, emerge uma arte que intenciona participar ativamente do entorno sócio-político e cultural que os circunda, intervindo na teia de sentidos que compõe o espaço. Se, segundo Arendt, “só a ação depende inteiramente da constante presença dos outros” (ARENDDT, 2005) acreditamos que tal afirmação aplica-se à esfera artística, que assume um caráter político no momento em que engendra novos espaços para reflexão crítica e troca de experiências: é o instante da partilha e da fricção entre diferentes pontos de vista.

É importante ressaltar que a ação – assim como o discurso – estão estritamente relacionados à produção espacial que, por seu caráter eminentemente político, inauguram a dimensão coletiva e negociada dos sentidos do espaço, portanto, evidenciam seu caráter público. É por meio do caráter político das manifestações artísticas coletivas / colaborativas que alguns territórios urbanos se consolidam como de uso comum, territórios esses, onde se buscam – e produzem – novas formas de sociabilidade.

A dimensão política é uma característica fundamental dos coletivos artísticos, uma vez que, entre seus membros, há sempre a necessidade de cooperação, convívio e pressupõe a prática artística associativa, elaborada, praticada e “assinada” em conjunto. Fulvia Carnevale⁶, artista do grupo *Claire Fontaine*, assinala que a palavra “colaboração” pode assumir conotações negativas, pois pressupõe uma espécie de cooperação “com o inimigo”. Trabalhar em um coletivo, sem dúvida, implica certos conflitos e embates ideológicos (estamos falando de agrupamentos formados por diferentes indivíduos, com suas idiossincrasias e dessemelhanças, que, muitas vezes, se contrapõem à possíveis sociabilidades), além de uma convivência constante que pode gerar – e efetivamente gera – conflitos e incompatibilidades, que se assemelhariam a tal cooperação “com o inimigo”, citada por Carnevale.

Esse caráter dissensual e dialógico – e eminentemente político – é, por conseguinte, de suma importância para a prática dos coletivos artísticos, marcado por similaridades e diferenças que obrigam trocas e negociações permanentes, conflitos e enfrentamentos constantes. Essa dimensão política de forma mais ou menos aparente, está manifesta nas produções.

A crítica de arte britânica Claire Bishop, ao assinalar o ressurgimento do interesse pelas práticas colaborativas e participativas nos anos 1990, assinala uma variedade de nomenclaturas que tentam identificar e definir esses fazeres: arte socialmente engajada, arte comunitária, comunidades experimentais, arte dialógica, “littoral art”⁷ intervenção artística, arte participativa, arte colaborativa, arte contextual e, mais recentemente, práticas sociais (BISHOP, 2012, p. 1).

A autora opta pela utilização do termo *arte participativa*, uma vez que a maioria dos trabalhos que se adequam a tais conceituações envolvem a participação de um grande número de pessoas. Nos parece oportuno, entretanto, utilizar a terminologia *colaborativa* para nomear a prática artística dos coletivos que estamos abordando no presente artigo, não obstante que ela englobe, muitas vezes, a participação de um público amplo, aproximando-se da *arte participativa* descrita por Bishop⁸

As terminologias *arte socialmente engajada*, *arte comunitária*, *comunidades experimentais* e *práticas sociais*, sem dúvida, referem-se a projetos de coletivos com um viés social mais proeminente, que, muitas vezes, articulam-se com movimentos sociais e têm sedes autogeridas, ou contam com apoios institucionais diversos. Tais iniciativas dialogam com a “virada social” da arte contemporânea descrita por Bishop e, com as *narrativas comunitárias* definidas pelos curadores Felipe Brait e Rosa Apablaza, que seriam certos agenciamentos ligados a movimentos sociais e / ou a espaços que visam à aglutinação de diversos públicos, caracterizados por *pautas políticas específicas e desenvolvimento de atividades que chamem atenção para causas de interesses comuns dentro do contexto urbano* (APABLAZA; BRAIT, 2016).

Geralmente, essas coletividades heterogêneas desenvolvem projetos a longo prazo e tendem a ser comparados, muitas vezes, com projetos sociais, estabelecendo e se identificando como organizações, associações, plataformas de produção ou espaços culturais diversos, por exemplo. Nesse preâmbulo, podemos tomar como exemplo o coletivo turco *Oda Projesi*, formado por três artistas mulheres⁹, que articulou suas ações em Istambul em um apartamento¹⁰ alugado, de 3 quartos, no antigo bairro de Galata (localizado no centro da capital turca), entre 1997 e 2005. Lá, as artistas organizavam ações que envolviam os moradores do bairro, trabalhos colaborativos que contavam com a participação de um público amplo e heterogêneo.

Segundo Bishop, “o apartamento proporcionou uma plataforma para projetos gerados pelo grupo em cooperação com seus vizinhos” (BISHOP, 2012, p. 20), como também com outros artistas, que poderiam ser exposições, debates, oficinas – como a oficina infantil realizada em parceria com o pintor turco Komet – ou intervenções diversas, tais como o piquenique comunitário, realizado com o artista alemão Erik Göngrich em 2001, ação intitulada *Pic-Nic City*. O espaço do *Oda Projesi* era autogestionado, e as artistas não tinham – nem desejavam tal tipo de articulação – nenhum tipo de apoio institucional, atitude que garantia a autonomia de suas ações, que não estariam subordinadas a expectativas externas aos desejos das artistas e da comunidade como um todo.

Nesse contexto, a pesquisadora Cláudia Paim, ao investigar práticas e fazeres de alguns grupos latino-americanos, elencou traços em comum que caracterizam os coletivos contemporâneos de maneira geral, sem, com isso, delimitar perfis fechados, enfatizando que tais características podem não estar presentes, simultaneamente, nas coletividades observadas:

- fazeres que não obedecem a decisões tomadas por um núcleo fechado; são descentralizados e compositivos de muitas falas;
- não-hierarquizados;
- podem ter mobilidade;
- são emancipatórios e positivos – propõem a saída da rigidez das ideias prontas e revelam o que elas têm de construção ideológica;
- utilizam a auto-organização e são autogestionados e também são modos de fazer desburocratizados e ágeis;
- apresentam tendência a operar com noções de *site-specific* ou *oriented-site*;
- contam com autoria coletiva em, pelo menos, alguma etapa dos projetos;
- usam o *cyberespaço* (como espaço da prática ou como meio para a sua organização e difusão); e
- podem ser realizados por coletivos de artistas ou com formação heterogênea¹¹.

Paim finaliza afirmando que “Os fazeres coletivos (...) podem ou não narrar suas ações dentro do sistema das artes. Eles podem ainda reagir a ideias dominantes dentro deste sistema e também do sistema maior – o capitalismo – no qual ele se encontra. Isto é, reagem desde dentro” (PAIM, 2009).

Além das características citadas pela pesquisadora, que certamente podemos observar nos coletivos que investigamos, é possível avistar nos fazeres do PORO e GIA, assim como o caráter político que expusemos anteriormente, associados, a amizade entre os componentes que, de certa forma, ajudam a compreender sua longa duração¹². Uma outra questão que podemos constatar é sobre a predileção por atuar em colaboração com outros coletivos, em que uma ampla rede de trocas e cooperação é articulada para realizar suas ações / intervenções no espaço urbano, com o intuito de torná-lo de apropriação pública.

O fato é que a colaboração é operada de diferentes modos, e não existe uma fórmula pronta: cada grupo trabalha de maneira colaborativa que se diversifica, terminando por construir táticas de colaboração / cooperação muito próprias. Apesar de ser possível identificar certas características gerais que configuram muitos coletivos contemporâneos, cada grupo, sem dúvida, carrega consigo suas singularidades e especificidades.

Podemos entender as práticas dos coletivos contemporâneos como políticas no sentido que instauram rupturas com as regras e convenções vigentes, propondo novos discursos e narrativas outras na cidade, formas de ver / enxergar os seus diferentes elementos (sejam eles materiais ou simbólicos), que abrem fissuras na maneira usual de experimentarmos o meio urbano e com ele nos relacionarmos. Dessa maneira, a partir das premissas de Jacques Rancière, a política pode ser considerada como *dissenso*, como *desentendimento*, como uma constante busca de discussões necessárias para pensarmos nossa maneira de ser / estar no mundo.

A estética aparece, então, intrinsecamente atrelada à política – nessa mesma instância da discussão e de uma constante negociação (distanciando-se das concepções tradicionais da estética como puramente um ramo da Filosofia ou como uma teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade) como explica o próprio Rancière – a estética considerada “um modo de articulação de maneiras de fazer” (RANCIÈRE, 2005, p. 13) que terminam por determinar transformações nos indivíduos e em sua comunidade. A ação artística articularia “maneiras de fazer” que acarretam alterações na esfera do sensível; a arte pressupõe, dessa forma, um comum partilhado. Trata-se de transformar, como coloca Ana Longoni, a tradicional estética contemplativa em ação¹³.

GIA e PORO

Retomando a importância das ações colaborativas expressas no início do trabalho, gostaríamos de argumentar em favor da ação dos coletivos artísticos GIA¹⁴ e PORO¹⁵ como possibilidade de questionamento / subversão das práticas homogeneizadoras e automatizadoras do cotidiano, propondo novas possibilidades de interpretação e apropriação do espaço

urbano. Para tanto, devemos indagar: de que forma ocorrem essas práticas artísticas contemporâneas? De que maneira os grupos GIA e PORO, nos últimos anos, vêm propondo ações que conclamam novas territorialidades na cidade?

Um dos primeiros trabalhos realizados pelo GIA foi o *Caramujo*, um ambiente construído com plástico amarelo, em que o grupo propõe a experimentação coletiva de uma nova territorialidade. Uma barraca simples, improvisada, que pode assumir diferentes funções, a partir do contexto onde estiver inserida. Trata-se de uma arquitetura efêmera, que pode servir de abrigo, transformar-se em um ambiente de festa ou em uma simples cobertura, uma sombra convidativa para os dias ensolarados. A respeito do trabalho, Alejandra Muñoz afirma que

o ativismo político do GIA busca inserção no contexto das dicotomias exacerbadas em escala mundial entre o rolo compressor do capitalismo ilimitado e as resistências desesperadas de minorias que se opõem ao esmagamento. É o caso do projeto Caramujo no qual a realidade de habitação improvisada do sem-teto, “efêmero permanente” cada vez mais visível nas cidades brasileiras, se confunde com a poética dos Parangolés de Oiticica. A estrutura questiona a função primária do abrigo, a ocupação de um lugar, o processo de Territorialização e expectativa de um espaço sem imagem (a fachada representativa), sem forma e sem função (a planta distributiva de usos e divisões do espaço) pré-estabelecidas. (MUNOZ, 2004)

O *Caramujo*, então, tem o poder de se reinventar e se metamorfosear a cada situação, seguindo os desejos e as necessidades do público envolvido. No entanto, enquanto ambiente efêmero, é um espaço que existe enquanto for percebido e vivido por um determinado grupo, o que pressupõe uma partilha sensível em sua apropriação/uso. Sua estrutura precária e fluida tenciona os espaços demarcados e as construções fixas da cidade – que Francesco Careri chama de espaço sedentário (CARERI, 2013, p. 40).

O caramujo, molusco do grupo dos *gastrópodes*, comum em várias regiões do Brasil, movimenta-se lentamente e carrega uma concha – sua “casa” – nas costas. Esse fato influenciou a criação do *Caramaujo*: o GIA carrega consigo a tenda amarela para diversos lugares, propondo a vivência de uma territorialidade livre, não hierarquizada e lúdica. A barraca amarela se suspende com a força do improviso, da gambiarra e da colaboração. A lona esticada com amarrações e nós diversos pode ser constantemente remodelada, como uma cobertura / barraca nômade em contínua transformação.



Figura 1 – GIA *Caramujo* (2005) – Recife – PE
Fonte: Acervo GIA.

Em Recife, em 2005, um vendedor ambulante apropriou-se da barraca amarela, montada no centro da cidade, para anunciar – em um microfone – e comercializar seus produtos, apresentando um pequeno *show* para atrair os consumidores: enquanto manipulava uma cobra em suas mãos, divulgava os produtos à venda; em São Paulo, 2006, também na área central da cidade (nas proximidades do Largo São Francisco), o GIA montou um *Caramujo* que serviu como abrigo temporário para os moradores de rua em um dia chuvoso, que terminou com um samba entoado / tocado por todos; inúmeras vezes, em Salvador, a tenda amarela funcionou como cobertura para pontos de ônibus em dias ensolarados e chuvosos,

ou na Festa do Bonfim. O Caramujo do GIA, portanto, demarca uma fração de território, propondo, com sua lona amarela, uma territorialidade móvel, que existe enquanto errância e deslocamento.

No caso da intervenção *Arrumadinho*, o plástico amarelo do *Caramujo* deixa de ser um abrigo efêmero e assume uma função diferenciada. Nessa ação, o GIA dispõe, de maneira aleatória, sobre a lona amarela, uma série de objetos e tenta estabelecer um circuito de trocas com o público. Não há uma preocupação estética – ou de outra ordem – na escolha desses elementos, dispostos casualmente em um local da cidade, escolhido previamente pelo grupo. Junto a eles, uma placa é colocada com os dizeres: “Olá! Este é um espaço livre! Você pode pegar qualquer objeto e colocar outro no mesmo lugar”. Tais objetos, num primeiro momento, podem aludir aos refugos da sociedade de consumo, acumulações que remetem ao “facilmente descartável”, que, no entanto, se opõem aos circuitos de trocas de mercadorias vigentes.

Para interagir com o “Arrumadinho”, o participante da ação deve trocar um objeto por outro, sem nenhum tipo de norma pré-estabelecida: basta levar consigo um objeto ali apresentado e colocar outro em seu lugar; talvez as únicas regras desse jogo sejam a permuta, a imprevisibilidade e a confiança no outro. Um tipo de solidariedade que não faz parte dos processos de competitividade e expansão que norteiam o consumo de produtos e a lógica de funcionamento do capitalismo neoliberal. Num mundo marcado pela produção e comercialização de produtos em larga escala, em que os mesmos produtos são rapidamente trocados, substituídos e desvalorizados, algumas ações coletivas sugerem a subversão dessa lógica. Nas palavras do GIA:

O nome *Arrumadinho* vem daquela comida, onde é colocado em uma única vasilha feijão, salada, farofa, carne; todos arrumados de forma independente, apesar de estarem na mesma vasilha, muitas vezes em camadas (...) O *Arrumadinho* provoca um novo olhar sobre algum tipo de espaço, quer dizer, na medida em que você observa algum lugar com elementos que se diferenciem da paisagem, pelo simples fato de estarem arrumados de forma organizada, eles causam um certo distúrbio. A possibilidade da permuta provoca as pessoas para que elas troquem elementos, então, passa a existir uma tensão sobre “o que trocar”...“eu vejo alguma coisa que me interessa, eu posso trocar...será que eu posso trocar por isso? O que será isso?” Enfim, é um

trabalho interessante porque, exatamente, se insere de forma muito silenciosa no cotidiano, e de forma muito delicada, proporciona outra forma de olhar para o espaço, que muitas vezes já não é observado¹⁶.

Em uma outra instância, além de chamar atenção para locais específicos da cidade que passam despercebidos aos olhares dos cidadãos, o GIA tenta potencializar o cidadão como agente ativo na cidade, que, a partir da sua autonomia e vontade, pode resistir aos processos de controle e normatização dos espaços públicos; há uma sugestão da apropriação do espaço da cidade que substitui o *valor de troca* pelo *valor de uso*, a partir das premissas de Henri Lefebvre (LEFEBVRE, 2001).



Figura 2– GIA *Arrumadinho*. Paris, França - 2012
Fonte: Acervo GIA.

A cidade, então, muitas vezes se encontra fragmentada em infinitos microterritórios: cartazes, *banners*, *outdoors*, panfletos, *stickers*, faixas e toda sorte de material gráfico se aglutinam e se espalham formando uma trama simbólica/imagética híbrida e desordenada. Paisagens em contínuo processo de desterritorialização e reterritorialização, palimpsestos espaço-temporais que caracterizam as cidades em movimento. Algumas ocupações coletivas tomam corpo nesse universo gráfico, mesmo que de maneira efêmera e descontínua.

Na cidade, segundo Milton Santos, podemos distinguir atividades racionais, que visam a fins práticos, e atividades comunicacionais, mediadas por símbolos. O geógrafo, então, assinala a “oposição entre uma interação mediada pelas técnicas e sua racionalidade e uma interação mediada pelos símbolos e pela ação comunicacional”(SANTOS, 2014, p. 315)

Essa dimensão é fundamental na promoção do modelo dominante de produção e consumo pela valorização de imagens de sucesso vinculadas fundamentalmente à eficácia da ação individual e a competitividade. As atividades comunicacionais atravessam as relações tecidas cotidianamente, trocas intersubjetivas, negociações sociais contínuas – que organizam o real existente – a partir de três processos seguidos: “o Eu-para-mim mesmo; o outro-para-mim; o Eu-para-o outro (...)”, prossegue o autor: “É desse modo que se constroem e refazem os valores, através de um processo incessante de interação” (*Ibidem.* p. 315-316).

Percebendo-se enquanto indivíduo que participa de um universo mais vasto, de uma coletividade, o sujeito vivencia as experiências da alteridade urbana. Foram essas premissas que inspiraram o PORO na criação do cartaz *eu-para-o-outro-para-mim* (que integra a série *Por outras Práticas e Espacialidades*)¹⁷ colado em diferentes espaços públicos.

No cartaz, podemos visualizar um sistema labiríntico delineado tal qual uma colmeia de abelhas, traços que remetem às possíveis conexões e agenciamentos micropolíticos em processo nas cidades. A cidade é desenhada pelo PORO, no cartaz, como um organismo produtivo colaborativo, e aqui poderíamos evocar Joseph Beuys, que utilizou a metáfora da colmeia como representação de uma “sociedade ideal” verdadeiramente democrática, caracterizada pela igualdade social em diferentes esferas, sendo a criatividade e inventividade dos indivíduos valorizadas como potências revolucionárias. Embora estejamos longe desse ideal conclamado por Beuys, as proposições coletivas desejam, com seus micro desvios poéticos, imaginar outras cidades possíveis¹⁸.

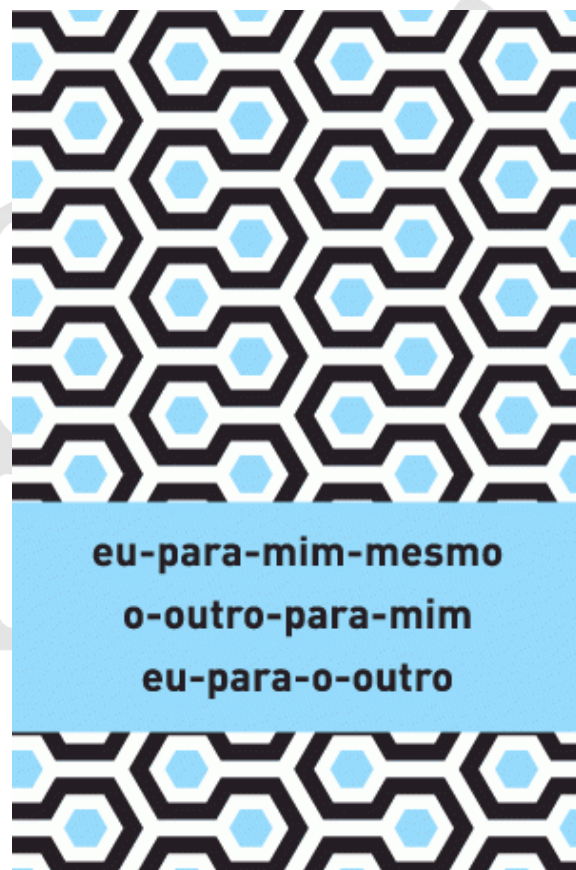


Figura 3 - PORO: *Por outras Práticas e Espacialidades: eu-para-o-outro-para-mim* (2010)
Fonte: <http://poro.redezero.org/>.

Se os meios de comunicação hegemônicos utilizam diferentes espaços da cidade – ratificando seu processo de espetacularização – tomando conta da paisagem urbana (principalmente nos grandes centros), a mobilidade e a versatilidade dos meios utilizados pelos coletivos operam na contramão desse consenso. Táticas, linguagens e materiais diversos, portanto, são utilizados para disseminar mensagens que propõem outros enunciados e territorialidades inusitadas.

Territorialidades

Uma das características marcantes do processo de globalização é o movimento que altera de forma significativa não apenas a configuração física do espaço – e de seus territórios – mas também os fluxos que nele se realizam, e condicionam nossa experiência espaço-temporal. Os fluxos transcorrem em diversas direções, com diferentes sentidos e densidades, e conformam – por sua multiplicidade – um espaço complexo cheio de limites, fronteiras que demarcam os territórios das ações hegemônicas.

No entanto, os espaços urbanos comportam uma multiplicidade bastante variada e complexa de interesses que também procuram se territorializar, e cujo movimento se dá não apenas nas linhas de fronteiras, mas também no interior dos territórios, de tal forma que devemos reconhecer a existência de um processo que Haesbaert¹⁹ tem chamado de multi-territorialidade que seria a possibilidade de trânsito e usos múltiplos dos territórios, seja em sua dimensão jurídico política, seja na sua dimensão simbólica.

Segundo Haesbaert, “não nos movimentamos simplesmente entre “localizações” (genéricas / abstratas), mas entre “lugares”, dotados de significação, e “territórios”, moldados no interior de relações de poder”(HAESBAERT, 2011. p. 18). É importante ressaltar essa distinção proposta pelo autor entre significação (lugar) e relações de poder (território), bem como da interação entre elas, de tal forma que possamos pensar os territórios urbanos como parte das relações sociais conflitivas, como apontou Lefebvre, entre processos de dominação – que naturalizam a perspectiva dominante como norma – e os de apropriação, composto pela diversidade de possibilidades dos indivíduos e grupos de se apropriar do espaço urbano, fazendo valer seus interesses, isto é, se territorializando. E os processos de identificação e desidentificação dos diferentes grupos no uso dos espaços urbanos, que implica reconhecer a multiplicidade de interesses e desejos de seus agentes.

Comentando as proposições de Doreen Massey sobre os fluxos (territorializações) e a composição dos lugares em complexidade, Haesbaert nos lembra, com relação ao movimento, que o fundamental não é reconhecer “quem é mais ou menos móvel, mas quem, especialmente nos pontos de conexão, detém o poder de deslanchar ou de impor o movimento – e/ou sua interrupção e sua suspensão” (*Ibidem*. 2011, p. 18).

Duas questões nos parecem importante destacar, em primeiro lugar, o reconhecimento da existência de fronteiras que, segundo Thomas Nail (NAIL,2016), não se reduzem a linhas que separam duas composições, mas são, elas mesmas, parte de um processo social que produz limites e orienta fluxos específicos, que transitam de um lado ao outro em maior ou menor liberdade; em segundo lugar, é fundamental retomar a questão do poder como uma *relação* que incide não apenas sobre cada um dos indivíduos, mas como o exercício de uma hegemonia sobre os territórios e suas populações (FOUCAULT, 2004).

O exercício de poder sobre o território pode ser compreendido como a tentativa de definir (delimitar) o lugar de cada coisa no espaço, e de controlar os fluxos (quais e por onde) que nele circulam, e é dessa forma que se conformam as fronteiras espaciais. É na fronteira, compreendida em sua dimensão relacional que se torna possível o reconhecimento das relações de poder de forma mais explícita, e que nelas se encontram – se reconhecem, se (des)identificam, se confrontam – as diferenças sociais que disputam as possibilidades de afirmação no espaço, a vontade de se “territorializar”, de se objetivar materialmente ou simbolicamente no espaço.

Em cidades como Salvador e Belo Horizonte – onde GIA e PORO realizam a maioria de suas ações, respectivamente, e isso vale para todas as cidades grandes no centro e na periferia –, o controle sobre o território é fundamental, seja na composição e arranjo dos objetos, seja na produção de normas – na forma de leis ou sistemas de informação –, que tendem a facilitar o trânsito dos fluxos dominantes (sistêmicos) em detrimento dos fluxos não hegemônicos ou hegemonzados (subalternizados) que são interditados, ou têm sua fruição dificultada.

De uma forma geral, podemos afirmar que as ações hegemônicas – no centro e na periferia – tendem a criar as condições necessárias de inserção das cidades no circuito global de reprodução do sistema capitalista, muitas vezes transformando o próprio espaço urbano como mercadoria, como é o caso dos polos turísticos como Salvador, Barcelona, Paris, Buenos Aires e muitas outras. Produz-se imagens das cidades que devem ser exploradas em seu processo de realização como mercadoria, por exemplo, Salvador “cidade da música”, da alegria e da festa.

Diante dessa subordinação ao capital e aos interesses privados dos agentes hegemônicos, a cidade tende a fragmentar e esvaziar seus espaços públicos privilegiando a gestão de seu espaço a partir de uma ótica estratégica de controle e vigilância dos espaços construídos, que prima por uma homogeneização dos aparatos culturais; “é uma negação radical da cidade enquanto espaço político (VAINER, Carlos *apud* ARANTES, 2013) enquanto espaço da cidadania e das multiplicidades e heterogeneidades, e é nessa negação que os coletivos artísticos emergem com suas táticas de operação móveis e efêmeras, que têm por finalidade criar tensões com os fluxos dominantes – objetivos e simbólicos – e resgatar a dimensão política do urbano e da cidade.

Para não concluir:

Para finalizar, mas não concluir, gostaríamos de resgatar a discussão do espaço como uma dimensão política da vida em sociedade, os processos de territorialização, suas fronteiras (e contornamentos) e a importância do fazer artístico na construção do lugar.

Doreen Massey (1994), em seu clássico texto “O sentido global do lugar” (*A global sense of place*) reivindica uma perspectiva progressista na construção de um lugar em oposição a uma perspectiva identitária que isola o lugar do processo mais amplo de produção do espaço na globalização. Para ela, o lugar seria resultado (e processo permanente) da convergência de trajetórias que compõem um híbrido no qual os sujeitos se movimentam e produzem suas vidas.

Ao propor uma relação com o movimento mais amplo de produção espacial, Massey chama nossa atenção para a importância do agir local – e da responsabilidade dessas ações – na composição dos diversos lugares. Assim, não haveria submissão, mas uma relação dinâmica entre os processos de maior escala e a ação de escala local, presente em todos os lugares.

Nesse sentido, a ação dos coletivos artísticos, que por meio de suas ações reconfiguram as fronteiras dos territórios hegemônicos de reprodução do sistema e afirmam a apropriação coletiva da cidade, é fundamental como força política. Seu agenciamento local, focado na

partilha do sensível, desloca do plano puramente estético para o plano ético-político de produção do espaço urbano, produzindo tensões, novas fronteiras e novos territórios, ampliando as possibilidades de apropriação social do espaço urbano.

Investigar suas atuações é valorizar a possibilidade da ação política nos termos de Hannah Arendt, isto é, de agir no sentido de inaugurar algo novo, seja na dimensão material da cidade, seja no movimento das ações urbanas.

REFERÊNCIAS

- ABRAHÃO, Sérgio Luís. **Espaço Público: do Urbano ao Político**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.
- ARANTES, Otília et al. **A Cidade do Pensamento Único: Desmanchando Consensos**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- ARENDDT, Hannah. **Trabalho, Obra, Ação**. Arendt, H. Cadernos de Ética e Filosofia Política, n. 7, p. 175-201, 2005.
- APABLAZA, Rosa; BRAIT, Felipe. **Cartografia sobre Coletivos de Intervenções Urbanas no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.
- BISHOP, Claire. **Artificial Hells: Participatory Art and Politics of Spectatorship**. Londres: Verso, 2012.
- CAMPBELL, Brígida; TERÇA NADA, Marcelo. (org). **Intervalo Respiro: Pequenos Deslocamentos**. São Paulo: Radical Livros, 2011.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética**. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- CORREIA, Adriano. (org.) **Hannah Arendt e a condição humana**. Salvador: Quarteto, 2006.
- DE CERTEAU, Michel . **A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer**. São Paulo: Vozes, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **Security, Territory, Population: Lectures at the College de France 1977-1978**. New York: Galimard, 2004.
- FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. (org.) **Conceitualismos do Sul**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.
- HAESBAERT, Rogério. **Multi/transterritorialidade e contornamento: do trânsito por múltiplos territórios ao contorno dos limites fronteiriços**. In: FRAGA, Nilson (org.). **Territórios e fronteiras: (re)arranjos e perspectivas**. Florianópolis: Insular, 2011.
- HAESBAERT, Rogério. **Viver no Limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

KILLIAN, Ted. Public and Private, Power and Space. In: LIGHT, A.; SMITH, J. **Philosophy and Geography II: The Production of Public Space**. New York: Orwman & Littlefield Publishers Inc., 1998. p.115-134.

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

MASSEY, Doreen. A Global sense of Place. In: MASSEY, Doreen. **Space, Place and Gender**. Cambridge: Cambridge Press, 1994. p. 146 -156.

MUÑOZ, Alejandra Hernandez. **Entre dois nada...**o GIA. 2004. Disponível em: <<http://giabahia.blogspot.com/>>. Acesso em: 18 out. 2019.

NAIL, Thomas. **Theory of the border**. New York: Oxford University Press, 2016.

PAIM, Cláudia. **Coletivos e Iniciativas Coletivas: Modos de Fazer na América Latina**. 2009. 294 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: Estética e Política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: EDUSP, 2014.

WACHTER, Ellen Mara de. **Co-Art: Artists on Creative Collaboration**. New York, London: Phaidon, 2017.

NOTAS

1 A intervenção urbana, dialogando com o espaço da cidade e introduzindo inflexões poéticas, questionamentos sexuais, sociais, políticos ou estéticos na arena pública, oferecia um pouco o que faltava na dita “arte pública”, ou seja, espontaneamente, diálogo com o local, quebra do protocolo “sério” da arte convencional, participação do público (...) ênfase nas sensações e interpretação (ROSAS, Ricardo. *Hibridismo Coletivo no Brasil: Transversalidade ou Cooptação?* Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/mesa_01/mesa1_ricardo_rosas).

2 É importante retomar aqui a noção desenvolvida por Ted Killian de que público e privado não seriam categorias ontológicas do espaço, mas potenciais que se desenvolvem na tensão entre os processos de apropriação e dominação propostos na obra de Henri Lefebvre (KILLIAN, 1998).

3 Hannah Arendt faz uma distinção clara entre as dimensões trabalho, obra e ação na composição da vida ativa. O primeiro refere-se fundamentalmente à produção das condições necessárias para prover a sobrevivência biológica dos indivíduos; o segundo, à produção de objetos e instrumentos que dão forma à materialidade do espaço, mas ainda desprovida de sentidos; é por meio da ação – da relação entre os homens na vida comum – que se produz o sentido da vida em comum, é a ação política que atribui sentidos ao mundo. Nossa ação é sempre coletiva, seus processos imprevisíveis e irreversíveis são produto da coletividade que demandam por sua natureza, uma dimensão política para a sua efetivação e, quando necessário, resignificação, reorientação de percursos.

4 MAGALHÃES, Theresa Calvet de. Ação, Linguagem e Poder: Uma releitura do Capítulo V da obra *The Human Condition*. In: CORREIA, Adriano. (org.). **Hannah Arendt e a condição humana**. Salvador: Quarteto, 2006. p. 66

5 O labor refere-se às atividades voltadas para a satisfação e manutenção da vida biológica, sendo indispensável para *produzir tudo o que é necessário para manter vivo o organismo humano* (ARENDR, 2005). Na tradução desse texto/conferência de 1960, Adriano Correia substitui o termo *labor* – utilizado, inicialmente, por Roberto Raposo na tradução de *A Condição Humana*, que serve de base para o presente artigo – por *trabalho*.

6 Como aponta Wachter (2017, p. 20).

7 O termo *Littoral art* foi criado pelo artista / curador / pesquisador Bruce Barber, para nomear certas práticas artísticas que ocorrem fora das instituições tradicionais do mundo da arte.

8 Bishop (2012) desenvolve argumentações sobre *arte participativa*.

9 *Oda Projesi* é um coletivo de Istambul, Turquia, formado por três artistas mulheres: Özge Acikkol, Günes Savas e Secil Yersel.

10 Em turco, *Oda* significa quarto/espaço e *Projesi* significa projeto.

11 Para saber mais sobre os *modos de fazer* coletivos pesquisados por Cláudia Paim, ver: PAIM, 2009.

12 O PORO finalizou suas atividades em 2017; os integrantes do GIA trabalham juntos há dezessete anos, sua formação data de 2002, e já tiveram sua formação inicial modificada algumas vezes.

13 LONGONI, Ana In: FREIRE; LONGONI, 2009, p. 101.

NOTAS

14 O GIA – Grupo de Interferência Ambiental – surgiu em 2002 na cidade de Salvador, Bahia. O grupo tem formação heterogênea: seus integrantes são designers, arte educadores, produtores culturais, músicos e artistas visuais. É no terreno do improvisado, de novos arranjos, além de uma certa dose de imprevisibilidade e aleatoriedade, que o GIA atua. Para mais informações sobre o grupo: www.giabahia.blogspot.com.br.

15 O coletivo mineiro PORO atuou entre 2002 e 2017; formado por Marcelo Terça-Nada! e Brígida Campbell. Os trabalhos do grupo são produzidos e reproduzidos a partir de diferentes possibilidades gráficas e procuram se adentrar nos sistemas de circulação existentes, gerando momentos de leveza no cotidiano da cidade (CAMPBELL, B.; TERÇA-NADA!, 2011, p. 8), propondo micro-ruídos no cotidiano comum. Para mais informações sobre o grupo: <http://poro.redezero.org>.

16 Depoimento do GIA cedido aos autores em março de 2017.

17 A série Por Outras Práticas e Espacilidades é composta por treze cartazes, originalmente impressos em serigrafia no formato 70x100cm, afixados em locais públicos. Para saber mais: <http://poro.redezero.org/>

18 O PORO também estimula o público a reproduzir, compartilhar e disseminar seus trabalhos: em tempos de expansão e democratização da internet, os trabalhos – sempre disponíveis para *download* no *website* do PORO – podem ser multiplicados e distribuídos de maneira ampla, processo em que o público é um elemento crucial.

19 HAESBAERT, Rogério. Multi/transterritorialidade e “contornamento”: do trânsito por múltiplos territórios ao contorno dos limites fronteiriços. (p.15-31) *In*: FRAGA, Nilson (org.): **Territórios e fronteiras: (re)arranjos e perspectivas**. Florianópolis. Ed. Insular, 2011.

Atrocidades Maravilhosas e Tupinambá Lambido: ocupações imagéticas na cidade do Rio de Janeiro entre Afeto Política e Arte

Atrocidades Maravilhosas and Tupinambá Lambido: imaging occupations in the city of Rio de Janeiro between Politics, Affection and Art

Dra. Laura Burocco

Pós-doutoranda em Linguagens Visuais no PPGAV-UFRJ

E-mail: brasil_aura@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7767-4941>

RESUMO:

O artigo apresenta as duas campanhas de lambe-lambe que o coletivo *Tupinambá Lambido* realizou no biênio 2017/2018 em um movimento nacional chamado *Aparelhamento*, que conseguiu financiar de forma autônoma 46 intervenções contra o estado de exceção e retrocesso no qual o país se encontra. As campanhas são observadas a partir de uma perspectiva histórica, estabelecendo um vínculo com o coletivo *Atrocidades Maravilhosas*, ativo no começo de 2000, do qual alguns dos integrantes do coletivo *Tupinambá* faziam parte. Ao analisar as duas intervenções, pode-se observar como os artistas vêm modificando e repensando a própria ação ao longo do tempo, a partir das mudanças da sociedade e do próprio entendimento do trabalho da arte.

Palavras-chave: *Arte ativista. Autoria. Redes sociais.*

ABSTRACT:

BUROCCO, Laura. *Atrocidades Maravilhosas e Tupinambá Lambido: ocupações imagéticas na cidade do Rio de Janeiro entre Afeto Política e Arte*

PÓS: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v.9, n.18: nov.2019
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

172

The article presents the two wheat paste posters campaigns that the *Tupinambá Lambido* collective held during 2017 and 2018 within a Brazilian art movement called *Aparelhamento*. This national movement managed to autonomously finance 46 interventions against the state of exception and regression in which the country finds itself. The two campaigns are observed from a historical perspective that connects them to the *Atrocidades Maravilhosas*, a collective to which some of the *Tupinambá's* members were part in early 2000. The analysis show that artists have been modifying and rethinking their own actions since then, considering society changes and their own understanding of the work of art.

Keywords: *Art activist. Authorship. Social networks.*

Artigo recebido em: 31/05/2019
Artigo aceito em: 29/08/2019

O *Tupinambá Lambido* surgiu a partir da iniciativa de artistas e representantes da cultura que, no dia 23 de maio de 2016, ao constatarem o desmonte do Ministério da Cultura, resolveram ocupar a Fundação Nacional de Artes (Funarte) de São Paulo como expressão de negação do governo do presidente recém-empossado Michel Temer. O movimento das ocupações estendeu-se pelo por todo o Brasil como protesto ao começo daquele que, ao longo dos últimos três anos, tornou-se um dramático projeto de desmonte da educação, e desvalorização da produção artística e cultural livre no país.

Antes de Michel Temer conseguir a reintegração de posse do prédio da Funarte-SP, os artistas paulistanos lançaram uma chamada a todos artistas do Brasil para que doassem seus próprios trabalhos para que fosse organizado um leilão que permitisse a arrecadação de fundos para serem destinados à produção de trabalhos que denunciasses o estado de exceção política em que o país se encontrava que se perpetua até os dias atuais.

Esse movimento nacional de resistência autogerenciada foi chamado de *Aparelhamento*, que, além de artistas, contava com ativistas e pessoas preocupadas com o “rumo apocalíptico” que o país estava tomando. Estabeleceu-se, então, como diretiva interna o anonimato dos artistas pertencentes ao grupo, e um sistema de seleção coletiva dos trabalhos a serem financiados por meio de consultas via *e-mail*. As propostas tinham que chegar completas, incluindo planejamento estratégico, de realização e orçamento. As propostas de orçamento menor do que quinhentos reais eram aceitas automaticamente. As propostas com valores superiores eram votadas, por meio de consulta via *e-mail*.

Apesar das dificuldades da gestão de uma lista de e-mail da qual participavam cerca de 200 artistas espalhados por um território nacional, o *Aparelhamento* conseguiu financiar 46 projetos no país de forma independente – entre eles, o carioca *Tupinambá Lambido*.

Este artigo apresenta o trabalho do *Tupinambá Lambido* no biênio 2017/2018 a partir de uma perspectiva histórica que o liga ao coletivo *Atrocidades Maravilhosas*, que reuniu vinte artistas cariocas ativos no começo do ano de 2000. A ideia é de se dar ênfase nas diferenças do contexto sócioespacial da cidade do Rio de Janeiro, apontando como isso afeta e acaba sendo afetado pelas interferências propostas por essas duas intervenções coletivas.

Nesse sentido, ao analisar as duas intervenções / ações, observa-se a forma com que os artistas vêm modificando e repensando a própria ação ao longo do tempo. Interessa aqui observar a interação que se estabelece com terceiros sujeitos que, apesar de não terem sido tomados desde o começo como tais, acabam se tornando partes integrantes da ação. Assim, este artigo apresenta uma abordagem etnográfica e se utiliza principalmente das declarações que fazem parte de uma conversa coletiva, realizada com os integrantes do coletivo *Tupinambá*. As declarações do grupo encontram-se entre aspas e o anonimato da pessoa que as fez é mantido.

Além dessas fontes primárias, o artigo baseia-se em troca de mensagens via *e-mail* (coletivas e individuais) com os artistas e na análise de material disponibilizado pelo próprio coletivo (filmes, relatório de atividade, imagens, dissertação de mestrado, entrevistas) e material disponível *online*: *Facebook*, artigos e exposições realizadas em diferentes lugares. Ao que concerne o coletivo *Atrocidades Maravilhosas* as reflexões são o resultado de uns anos de observações e conversas com uns integrantes do coletivo que foram atualizados ao longo da conversa com o/as integrantes do coletivo *Tupinambá*. Houve uma conversa adicional com duas das mulheres que integraram o grupo *Atrocidades*. Também foi analisado o documentário *Atrocidades Maravilhosas* (2000), de Lula Carvalho, Pedro Peregrino, Renato Martins.

O Tupinambá Lambido

O *Tupinambá Lambido* nasceu do desejo de junção de alguns artistas cariocas com o intuito de criar uma campanha de cartazes “lambe-lambe”¹ contra o estado de exceção e retrocesso no qual o país se encontra. Como “ato de resistência, dentro do que a arte permite”, os cartazes adotam o grande formato utilizado na divulgação de shows e eventos na cidade, apropriando e subvertendo essa mídia popular. A partir da experiência pregressa de alguns integrantes do coletivo, que já tinham participado do *Atrocidades Maravilhosas*, o coletivo afina a estratégia a ser utilizada para realizar a intervenção composta de duas séries de cartazes de 3 metros. A primeira série, que saiu nas ruas em abril de 2017, é composta de nove cartazes, dos quais sete são de produção individual e dois de coletivas, produzidas em 40 cópias de cada um; a segunda, de 2018, é composta de seis cartazes individuais e saiu na rua em agosto desse ano. Os cartazes foram produzidos em serigrafia, salvo exceção de alguns que foram em *plotter*, em função da imagem fotográfica requerer policromia. Por meio da contratação de um fornecedor de serviço que “na época de 2000 era líder de mercado porque faziam as serigrafias mais bacanas”, técnica que agora, em 2018, torna-se quase obsoleta porque “ninguém mais faz serigrafia, todo o mundo faz *plotter*”, com uma consequente perda de qualidade das imagens que habitam as ruas da cidade. O uso da serigrafia em intervenções de arte-ativismo remonta a uma tendência, em que o *Atrocidades Maravilhosas* se utilizou, que se difundiu no começo do ano de 2000 de produzir estampas serigráficas para chamar a atenção da população para questões políticas e sociais. Entre esses pode-se lembrar do argentino Taller Popular de Serigrafia, criado na Assembleia Popular de San Telmo, Buenos Aires (MESQUITA, 2011, p. 159). Ao se perguntar se fazia diferença o trabalho ser impresso em *plotter* ou serigrafia a resposta do grupo foi firmemente pelo sim, ligando a técnica ao entendimento da intervenção como um trabalho de arte. Não apenas tem uma questão prática / logística ligada aos custos, números de estampas, policromia e gráfica, mas, especialmente, a uma questão de cuidado estético:

BUROCCO, Laura. *Atrocidades Maravilhosas e Tupinambá Lambido: ocupações imagéticas na cidade do Rio de Janeiro entre Afeto Política e Arte*

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

O impacto e a resistência da cor são bem melhores com serigrafia. Tem uma quantidade de tinta no papel que faz a cor ficar mais resistente, determinando uma maior qualidade em textura. Com o plotter as cores embranquecem.

Esse cuidado estético e autoral, apesar de ser uma autoria diluída em uma identidade coletiva representada pelo coletivo *Tupinambá*, se expressa nas preocupações suscitadas pela possibilidade dos cartazes serem liberados por uma reprodução autônoma por parte dos apreciadores *online*, prática que foi realizada, por exemplo, pelo projeto “Cartazes: Por outras práticas e espacialidades” da dupla PORO, em 2013.

Existe um cuidado estético porque são cartazes que tem atrás um pensamento, uns cuidados são feitos por um determinado tipo de ação, são pensados para morar na rua, são definidos como um conjunto. Nos reunimos diversas vezes para definir as cores, as combinações, por pensar na potência da imagem. Existe a preocupação de produzir uma imagem que habite a cidade, num sentido pleno, para que ela seja uma campanha na cidade. Não faz sentido produzi-los em formato A3, pode ter uma diluição. Seria outro tipo de cartaz.

A questão da qualidade da imagem em contraponto à quantidade das imagens a serem difundidas na rua introduz a complexidade da relação entre o fazer da arte e o fazer da política “nem sempre a ação política tradicional está levando o lado da poesia e de como diferentes sujeitos estão sentindo-se com esse mundo”, essa relação dá à intervenção um caráter mais intimista. Mesmo que a ação do coletivo seja a de ‘viralizar’ na internet, não há nela a intenção de se difundir nacionalmente no território; por isso não pretende disponibilizar um dispositivo para ser reproduzido em outras cidades do país.

Assim, os cartazes são uma ação pensada a partir de uma questão nacional, que se liga à situação política do país, mas que entende a sua realização na especificidade do contexto local da cidade do Rio de Janeiro. Não existe liberdade de reprodução do trabalho – como na proposta por Graziela Kunsch, que disponibiliza na internet de forma aberta para download uma série de frases contra o *impe-*

achment da presidenta eleita Dilma Rousseff. O que chamou a minha atenção é o feito de ser o *Tupinambá* mesmo a compartilhar na própria página do *Facebook* o link que permite acessar as frases, criando uma ambiguidade entre a posição ativista da proposta do coletivo e outras ações – como essa mencionada – que parecem ser mais abertas a uma apropriação política do trabalho. Apesar de as razões serem múltiplas, entre elas foram mencionadas: a regulamentação jurídica da utilização do lambe-lambe em diferentes cidades brasileiras “apesar de estar se tornando obsoletos, esses lambes são muito específico do Rio. Aqui existe um limbo, são proibidos, mas ainda existem nos tapumes. Em São Paulo é impossível por lei, em Belo Horizonte é possível apenas fora do centro, assim a ação não é tão simples de se reproduzir”²; a logística “dificuldade de ter espaços grandes o suficiente por acolher cartazes de 3 metros cada, e a dificuldade implícita em colar cartazes desse tamanho”; a segurança “precisa de um aparato enorme por fazer algo que não é permitido, e você está em situação tensa”; o custo “imagina como seria isso no nível nacional em termos de custo e produção”, o que prevalece é a intenção de preservar a qualidade estética das imagens em quanto trabalho de arte.

Diferentemente do coletivo *Atrocidades Maravilhosas*, no qual cada autor tinha um próprio tema e os cartazes eram menores (97x120 cm), mas que eram impressos em um número bem maior de cópias (250 por cada imagem) que, ao se repetir na colagem, compensavam em termos de visibilidade, os cartazes do *Tupinambá* são um conjunto modular de ampla dimensão (3 metros) que criam um diálogo entre eles no momento de ser colados nas paredes. Se os componentes do *Atrocidades Maravilhosas* colam os próprios cartazes nas ruas nas madrugadas, assumindo o risco de uma ação ilegal, os cartazes do *Tupinambá* são colados por coladores profissionais contratados. O que determina essa escolha é uma razão econômica e estratégica: ao se delegar a colagem a coladores profissionais, se garante maior visibilidade e durabilidade do trabalho:

Com o profissional que contratamos fizemos um mapeamento de locais por ser colocados estrategicamente, em termos de visibilidade e duração. Ele é um possuidor desses lugares, e nos acrescentamos alguns a esses que ele já domina.

Nesse sentido, os lugares se repetem, formando a distribuição informal, um território imagético da cidade operado por parte desses profissionais envolvidos nas ações. Essa figura externa ao coletivo acaba se tornando, portanto, parte essencial para alcançar o resultado que o trabalho propõe: “construir paisagem”. Isso não garante apenas a durabilidade, enquanto possuidor de lugares, mas “entende muito bem a distribuição de cor, está há décadas trabalhando com isso. Também [entende] sobre a questão da leitura da imagem e do tamanho das letras nos textos”. Assim, aquele que seria um profissional externo torna-se a efetivamente um parceiro do trabalho, chegando até a imprimir nele uma marca própria, sugerindo a utilização das margens brancas que facilitam a leitura do texto e definem melhor o fundo, mas que também é um signo distintivo dos ‘seus’ cartazes. Se o coletivo mantém o anonimato, o parceiro externo parece querer fazer o contrário. Da mesma forma é – nas palavras do coletivo – ele que “compra a briga” porque “no final é [sic] ele que saiu na rua para colocar os cartazes” e faz isso até de forma autoral. Cada um mostra, portanto, uma autoria própria: uma coletiva representada por uma personagem, o Tupinambá; outra individual, do profissional colador de cartazes.

Desse modo, o feito de “ser ele a comprar a briga” tem relevância também na necessidade de existir uma afinidade política entre o coletivo e esse profissional colador, confirmada na afirmação “ele viu imediatamente a questão política”, apesar de ele questionar a razão de fazer lambe-lambe, de não vender nada.

Curiosamente o feito de ‘não estar vendendo nada’ é apontado no caso do *Atrocidades* como a forma de se desvincular de uma eventual repressão por parte da polícia. Interessa-me particularmente a relação entre os/as autores/as (coletivo) das imagens e o profissional (colador) responsável pela reprodução delas, ou seja, entre as imagens criadas e circuladas. Se o coletivo concentra a atenção na qualidade da criação o colador foca na qualidade da distribuição. A reprodução

física das imagens, em parte controlada pelos autores, fica solta na sua circulação, recolocadas em diferentes ângulos da cidade “o colador cola na Piedade, na saída do metro Nova América, ele vai longe”, onde o longe é muito subjetivo e pressupõe também diferentes formas de as imagens serem recebidas pelos transeuntes; não temos dúvidas de que a opressão da vigente situação política no Brasil seja percebida de forma diferente por quem mora em Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro, e quem mora na Avenida Brasil, por exemplo.

Arte e Política

Uma das dificuldades levantadas no funcionamento do *Aparelhamento*, ao juntar artistas com ativistas, foi a de se estabelecer um diálogo entre sujeitos que, apesar de terem um objetivo comum, utilizam dispositivos diferentes. Essa dificuldade se expressa também como uma questão recorrente no domínio expandido de práticas relacionais, atualmente conhecidas por uma grande variedade de nomes: arte socialmente engajada, arte baseada em comunidades, comunidades experimentais, arte dialógica, arte litoral, participativa, intervencionista, arte baseada em pesquisas e arte colaborativa.

Nesse contexto, cabe indagar: como administrar o limite entre o possível alcance desses projetos de arte colaborativos e as enormes demandas que situações sociais fragilizadas requerem? E como tratar a questão da duração desses projetos para ter algum tipo de resposta em um contexto fragilizado que, pelo contrário, pareceria exclusivamente ser utilizado como cenário pelo próprio projeto de arte? O caso do *Tupinambá Lambido* me parece em parte fugir dessas questões, escolhendo interagir no inconsciente fragilizado das pessoas que circulam no território da cidade, mais que se colocar em um determinado território físico fragilizado. Mesmo assim, mantém abertas outras questões. Confirmar-se o que Bishop (2008, p. 146) define como característica das anteriormente mencionadas formas de arte engajadas “tais práticas estão menos interessadas em uma estética relacional [a diferença do *Tupinambá* – nota da autora] seja traba-

lhando com comunidades preexistentes, seja estabelecendo sua própria rede interdisciplinar”. A intenção do trabalho do *Tupinambá*, pelo contrário, direciona-se à subjetividade das pessoas de forma dupla: de um lado quer oferecer um amparo, do outro quer instigar uma reação nas pessoas. Assim, o que se torna relevante, além da duração da ação na rua, os coladores garantem a permanência dos cartazes por cerca de 60 dias, é também a escolha dos momentos de colocar os cartazes na rua. A primeira campanha foi colocada no momento da greve geral de 28 de abril de 2017, cerca de 300 lambes espalhados na região metropolitana. A segunda começou em agosto 2018, por seguir acompanhando a campanha presidencial de 2018, que levou ao segundo turno das eleições em outubro de 2018. Mesmo assim, a relação que o projeto estabelece com os seus destinatários é bastante contraditória. De um lado, afirma-se que o trabalho “surgiu de uma urgência de resposta a deterioração radical do contexto político [...] A gente começa a pensar em arte e política e na urgência de reagir, de resistir”. Por outro lado, dá-se ênfase à dimensão pública do trabalho como “vontade de produzir um trabalho de arte que se aproxime do cidadão”, condição dita “própria da arte pública”.



Fotografia 1 – Captura de tela do documentário *Tupinambá Lambido*, de Lucas Parente - 2018
Fonte: *Tupinambá Lambido*, de Lucas Parente, 2018.

Fotografia 3 – Primeira campanha do coletivo *Tupinambá*, entre abril e junho de 2017 - Rio de Janeiro

Fonte: autor anônimo, imagem retirada do perfil do *Facebook* do coletivo *Tupinambá*.

BUROCCO, Laura. *Atrocidades Maravilhosas e Tupinambá Lambido: ocupações imagéticas na cidade do Rio de Janeiro entre Afeto Política e Arte*

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Existe uma certa divergência entre as duas afirmações em termos de quem são os sujeitos envolvidos. Se na primeira afirmação os / as artistas se colocam como principais sujeitos da própria arte política a partir de uma urgência própria, apesar de compartilhada pela sociedade, no segundo caso, expressam uma vontade de trazer o cidadão por dentro do trabalho, enquanto arte pública. Sem querer subestimar as dificuldades que essa observação requer, “é uma mídia [o lambe-lambe - nota da autora] que não tem como ter feedback muito comprovado”, as duas posições me parecem prestar uma atenção frágil nas respostas que o trabalho suscita no público, entendido nem tanto como espectador, mas como sujeito político. Confirmam-se as interrogações sobre as possibilidades da arte ativista, “dentro dos limites do que a arte permite”, de criar diálogos com o/ as outro/as. Ao comentar as reações ao Temer Vermelho se afirma: “Temer era muito visado, pichado, rasgado, uma espécie de vudu. Teve que ser repostado em alguns lugares. Acontecia a destruição total do lambe-lambe não apenas

Fotografia 4 - Primeira campanha do coletivo, entre abril e junho de 2017, Rio de Janeiro
Fonte: *Facebook* do *Tupinambá*, autor anônimo

rasgado”, “uma mulher veio três vezes jogar ácido na cara do Temer”. Uma raiva parecida foi direcionada ao cartaz do ‘O Golpe’ na arte do jornal ‘O Globo’ num local próximo de uma das sedes da Globo, no centro do Rio. A reação aos trabalhos assume um valor catártico por alguns, e se torna expressão do estado de violência pela qual a sociedade brasileira está passando, particularmente numa cidade brutalizada como o Rio de Janeiro. Também a imediata retirada deles – “não chegaram ao dia depois” – da frente do prédio do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social BNDES, e do prédio do Ministério da Educação MEC denunciam a volta a um estado de censura por sua vez expressão da intolerância que corrói o país.³Se a maioria das interferências / intervenções não passava de uma pichação, os cartazes com superfície branca ofereceram espaço por respostas textuais, especialmente a bandeira amarela da “A solução mais fácil é colocar o Michel”. Como desdobramento e parte importante do trabalho teria sido, a meu ver, interessante ter mais documentação do que tiveram essas interações catárticas do cidadão enquanto sujeito político na própria cidade.

Ao constatar na experiência anterior do *Atrocidades Maravilhosas* que a dimensão pública do trabalho foi alcançada melhor pelo filme que pela ação em si, o *Tupinambá Lambido* aponta, na reprodução oferecida pela internet: as imagens são postas para circular através da utilização das *hashtags* #tupinambalambido #lambescontragolpe, da página do *Facebook* e *Instagram*. O resultado parece ter sido alcançado em parte, demonstrando a existência de uma certa fragilidade na nossa relação com essas plataformas, e confirmando que mais do que nos apropriarmos delas, elas se apropriam de nós. “O trabalho surgiu, surgiu o nome, criou-se uma página, mas a divulgação nas redes sociais tinha que ser mais agressiva para viralizar realmente. Mas não sabemos das técnicas, não dominamos elas”. Especialista de comunicação virtual domina as técnicas que permitem essa difusão midiática, assim como o colador domina as técnicas da comunicação da rua “entende sobre distribuição da cor, questão da leitura da imagem, tamanho das letras nos textos”. Se, entre o *Atrocidades* e o *Tupinambá*, o aporte da bagagem de conhecimento dos coladores profissionais gerou um avanço nas formas de ocupar a rua, a vontade de fazer os cartazes passar a

ocupar não apenas a rua, mas também a internet – meio que ainda não existia na época do *Atrocidades* – através da divulgação nas redes, feitas pelos próprios membros do coletivo, não foi particularmente bem-sucedida. Como já tinha acontecido com o *Atrocidades*, o grande veiculador da experiência para além do visível nas ruas da cidade do Rio, foi o filme (*Tupinambá Lambido*) e a ampla difusão que o trabalho recebeu através de exposições e conversas. Como observadora externa – não estava no Brasil naquele momento – mas ainda participante porque sempre estamos presentes no mundo onipresente da internet, era evidente como a maioria das pessoas durante a campanha presidencial 2018 postavam para si e pelos próprios círculos de amigos. Cada vez mais as pessoas estavam ‘desfazendo amizades’ online com pessoas que pensavam diferente de si. O que faz sentido como estratégia de preservação emocional, mas não faz sentido como estratégia midiática de comunicação antagônica.

De forma parecida, observando a página *Facebook* do *Tupinambá*, os *posts* acabam circunscritos a amigos próximos aos integrantes, ou quanto menos pessoas do mesmo meio das artes e cultura, e registram um número de compartilhamentos e de curtidas não completamente satisfatórios de acordo com os parâmetros considerados efetivos para esse tipo de comunicação.

Assim o *Tupinambá* concentra mais esforços na ampliação da rede quando, acredito, sua força continua a estar nas ruas, por meio do imediatismo e pela simplicidade das mensagens, no cuidado das imagens, nas interações físicas e imediatas das pessoas. Antes que compartilhar as fotos nas próprias redes sociais, as pessoas entram em contato físico com o trabalho, posando com ele ou fotografando-o das janelas do próprio trajeto de ônibus, por exemplo. Fazendo isso, elas apropriam-se dele.

As pessoas reparam na imagem na rua pelo tamanho, pelas cores e pelo feito de existir numa realidade concreta. Se é verdade que a rede já deve ser considerada como parte da nossa vida real, falta-lhe ainda (não sabemos por quanto) ela ter concretude própria da vida humana (MILLER, 1987; ESCOBAR, 1994). O bombar-

deio de imagens feitas rapidamente passar na tela de um celular, ou no vídeo de um computador, agrava o que já Simmel (1973) definiu como uma resposta blasé ao hiper-estímulo da cidade do século 19. Ao ser colada num muro, a imagem se torna concreta, criando um possível choque na atual apatia.

Existem variadas formas de leituras dos cartazes: de quem está no carro e passa rápido, quem está parado no trânsito – os dois não têm como voltar; e de quem está a pé e pode parar ou passar rápido, mas, mesmo assim, tem como voltar, se quiser.

Acredito que é por meio dessas múltiplas formas de leituras que a atenção para o corpo volta, e a imagem consegue alcançar aquela intenção que tinha desde o começo: de oferecer amparo, ou de instigar uma reação nas pessoas. É naquele momento que a imagem faz que nós deixemos de ser esses autômatos que estamos nos tornando, por assumir os nossos medos ou as nossas reações (VIRILIO, 2000).

Amparo e Subversão

Falando de trabalho coletivo, Claudia Paim aponta à proposta de Francisco Ortega “de pensar a amizade na sociedade contemporânea como outra forma possível de prática social e também política. A amizade como um apelo a experimentar formas de sociabilidade e comunidade, a procurar alternativas às formas tradicionais de relacionamento (ORTEGA, 2000, p. 23-24, apud PAIM, 2009, p.126). No caso da experiência do Tupinambá – neste momento histórico em que a sociedade brasileira se encontra – leva-se essa visão da amizade além do vínculo existente entre os membros do coletivo por tentar se estender ao cidadão carioca. “Os textos dos cartazes não são particularmente subjetivos; são textos de uma leitura bem básica, direta, que qualquer pessoa da rua possa se identificar com aquele”. Sente-se a necessidade de estar juntos, por uma prática de cuidado coletivo. “Existe a vontade de querer dividir mais as coisas porque esta muito barra pesada. Você tem os cartazes na rua como uma especial de alento. Não estamos sozinhos”. Se “as pessoas são afetadas pelo que vem na cidade” então colocar essas mensagens nas ruas dela significa criar uma forma de solidariedade, recolhida um momento de empatia, como se dizia, uma volta ao humano, além de “criar uma paisagem de pensamento na cidade”.

Assim, o *Tupinambá* assimila um fazer próprio da estética relacional que, ao se concentrar nas interações humanas, nas potencialidades do cotidiano, do ordinário e das relações sociais, trata a cidade como um corpo que se alimenta e fortalece por meio dos afetos, contatos e a trocas e trata os muros como a superfície que esse corpo cidade oferece para travar desentendimentos e produzir arte e, com ela, uma sociedade diferente.

No entanto, essas observações contrastam com algo visível na página do *Facebook*. A resposta que o coletivo dá aos numerosos posts de pessoas que querem ajudar – “me chama para ajudar!”, “[se] precisar de mão de obra, tamo aí”, “estou indo para o Rio dia 1o de maio. Ficarei até o dia 31. Gostaria de saber, se posso acompanhar vocês durante a colagem pelos muros da cidade”, “ótimo

trabalho! Gostaria de contribuir. Como fazer? – é sempre a mesma: “partilhe, fotografe nas ruas, e sempre lembre das nossas *hashtags!*” Se uma das intenções que o grupo declara é aquela da necessidade de encontro que corresponde a um sentimento generalizado na sociedade brasileira, “Ninguém solta a mão de ninguém” foi o *slogan* que imediatamente surgiu depois do resultado das eleições presidenciais se tornar público,⁴ essa ruptura representada pelo uso das *hashtags*: #tupinambalambido #lambescontragolpe, se de um lado torna-se compreensível pelo anseio de atingir o maior público possível – mas, ao mesmo tempo, ser impossível amparar todo/as – parece ser em contradição a essa vontade de encontro presencial que a prática da produção coletiva implicitamente traz, apontando uma possível diferença entre o fazer da arte e do ativismo. Por outro lado, levanta-se a questão sobre as expectativas em relação ao papel da arte. Se nos anos noventa assistimos à difusão do “imperativo social do desempenho” (YUDICE, 2013, p. 135), que subentende um dever social da arte, em tempos recentes aponta-se ao que Steyerl (2019) define como um ‘desempenho geral’ relativo à presença física do artista que se expressa nas múltiplas tarefas requeridas além do próprio trabalho. Continua, assim, uma discussão que parece não ter fim.

No que se refere ao caráter subversivo do trabalho, ou seja – como de acordo com o dicionário português “aquele que prega ou executa atos visando à transformação ou derrubada da ordem estabelecida” – existem duas aparentes abdições a esse caractere subversivo. A primeira diz respeito às estratégias midiáticas que o *Tupinambá Lambido* adota para propagar suas ações em suas próprias mídias. Fernandes (2019, p. 143) aponta que “o caráter subversivo é deixado de lado, mas seu acento político não”, assim também os integrantes do coletivo afirmam que “uma coisa alimenta a outra” de forma recíproca (a rua e a rede). A segunda refere-se à escolha do *Tupinambá* ter decidido terceirizar a colagem dos cartazes na rua. Mais que abdicar à subversão, o coletivo escolhe mover a

subversão para um outro plano. Se o *Atrocidades Maravilhosas* entendia em 2000 subverter o mundo das artes na busca / criação de espaços expositivos efêmeros – nas palavras de Alexandre Vogler autor do projeto:⁵

Comecei a pensar nesse trabalho mais diante a uma ideia de veicular o trabalho de arte fora das formas usuais das galerias e dos museus. Primeiro porque isso não atende a uma necessidade interna nossa, pelo menos de um nível local carioca e brasileiro.

Ao perguntar aos integrantes do *Tupinambá* “O que vocês queriam?”, imediata foi a resposta irônica (e em parte utopicamente realista) “derrubar o governo!” O desejo vai, assim, além de um desejo circunscrito à realidade do meio das artes. Quando se indica como subversiva a apropriação da utilização de cartazes normalmente utilizados como ferramenta comercial e lucrativa (de publicidade e venda) para “vender nada”, explicita-se uma subversão das ordens dos valores nos quais, nesse momento histórico, o poder está querendo organizar a sociedade brasileira. Valores – ou poderia se dizer des-valores – ligados a um retrocesso dos direitos básicos dos cidadãos brasileiros em prol do crescimento econômico de uma restrita elite oligárquica (SOUZA, 2017).

Desse modo, se o *Atrocidades* trata das políticas do artista, agindo dentro do espaço urbano, o *Tupinambá* “trata o enredo orquestrado por representantes políticos e econômicos, com o endosso da mídia, que permite a expropriação da coisa pública”. A subversão faz que não apenas seja expropriada a funcionalidade dos cartazes, mas também a funcionalidade das logos (do Banco Santander ou do jornal *O Globo*), o simbolismo da bandeira do país que, ao se tornar preta, permite que o seu lema republicano “ordem e progresso” apareça apenas num corte exíguo, ou a moeda com os rostos de Michel Temer e de Eduardo Cunha, autores principais desse enredo maquiavélico. Parece uma volta da tendência que Claudia Paim (2009, p. 153) descreve:

Se, a partir dos anos 50, as vanguardas em países como Argentina e Brasil realizavam questionamentos sobre as instituições, a autonomia e o papel do artista, elas passaram, na década seguinte, a denunciar a repressão, a ditadura e os interesses econômicos dominantes.

Arte e Arte



Fotografia 5 - Galpão Bela Maré, exposição “Travessias 5 - Emergências”, Rio de Janeiro – 2017

Fonte: Página do Facebook do Tupinambá, autor anônimo.

É o cuidado estético por trás da produção de cada imagem que compõem o conjunto dos cartazes do *Tupinambá* o define como um trabalho de arte. Como tal, os cartazes participaram da exposição “Travessia 5: Emergência e Arte”, no Galpão da Bela Maré, do Rio de Janeiro, com curadoria de Moacir dos Anjos; da exposição ‘Arte Para uma Cidade Sensível’, no Museu Mineiro de Belo Horizonte, com curadoria da Brígida Campbell; além da Exposição Afronta no Plano Piloto de Brasília. Os artistas foram chamados a falar sobre o próprio trabalho no Museu

BUROCCO, Laura. *Atrocidades Maravilhosas e Tupinambá Lambido: ocupações imagéticas na cidade do Rio de Janeiro entre Afeto Política e Arte*

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Nacional da República de Brasília, no XXI Encontro dos Alunos da Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ “Políticas Incendiárias”, no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, e na Cinemateca do MAM-RJ e na Casa França Brasil também no Rio de Janeiro. Os cartazes foram vendidos por colecionadores no formato de dois conjuntos que reproduzem, em um tamanho menor, as duas campanhas em estampa *fine-art*. A venda do primeiro conjunto pagou a segunda campanha, enquanto a venda do segundo será destinada a pagar uma eventual terceira.

Ao ler os comentários da página do *Facebook*, há quem refira-se ao trabalho como uma intervenção situacionista com o “Situacionismo na veia”, e outro comentário – “ISSO É UM ESPETÁCULO!!!” – parece-me confirmar o que Debord já remarcava “ao analisar o espetáculo, fala-se de certa forma a própria linguagem do espetáculo” (1994, p. 15). De forma parecida, a centralidade dada às interações via *Facebook*, ou *Instagram*, e a insistência na reprodução das imagens pelo uso do # pode rematar ao projeto “One and Other”, realizado em Londres em 2009 por Antony Gormley. O artista convida o público a ocupar o ‘Fourth Plinth’ de Trafalgar Square, em Londres, cada proposta por uma hora, por cem dias. O projeto recebeu 34.520 pedidos e as atividades foram continuamente transmitidas via internet, chegando a configurar o projeto como o “nascimento da Twitter Art” (HIGGINS, 2009). Apesar de o *Tupinambá* estar longe de ter conseguido tal efeito midiático, a atenção dada a sua reprodução na rede parece se aproximar do que observado por Bishop (2012, p. 277):

Em um mundo onde todos podem expor suas opiniões a todos, não estamos diante de uma capacitação em massa, mas com um fluxo interminável de egos nivelados à banalidade. Longe de ser opositora ao espetáculo, a participação agora se fundiu inteiramente com ela.

Para concluir sobre a difusão do trabalho, Lucas Parente realizou um documentário experimental de 10 minutos que, na hora que este artigo estava sendo escrito (maio 2019), está circulando em vários festivais de cinemas, entre eles: o Noda International Film, Festival na Índia onde recebeu menção honrosa; Los Angeles CineFest, nos Estados Unidos, onde se classificou como semifinalista; Mov(i)e Activism International – Activist Documentary, no Film Festival em Berlim;

International Heritage, Film Festival de Lisboa; Figari Film Fest, na Sardegnia, Italia onde se classificou como semifinalista; The Lift-Off Sessions Global Network, no Reino Unido; InShort Film Festival, em Lagos, Nigéria. O documentário emprega “um artifício dramático (o falso sequestro do colador ao qual o documentário é dedicado – nota da autora) para chamar a atenção para fragilidade da vida humana em uma ditadura”. Nas palavras do produtor:

Esse detalhe do sequestro é um momento “mockumentary”, bem controverso, admito, mas traz à tona desaparecimentos como o do Amarildo, além de fazer uma referência direta às fanfics e fake news, muito em voga tanto hoje, quanto na época em que o filme foi idealizado (2016).

Ao se confirmar, mais uma vez, a complexidade da relação entre arte e ativismo, entre crítica ao espetáculo e participação nele como produtores de artes, introduz-se também uma reflexão sobre a utilização por parte do coletivo do anonimato – que definiria-se seletivo, “uns desses trabalhos estão em exposições”, “no mundo das artes todos sabem, mas na rua não é tão obvio” e que lembra a escolha do colador de identificar os cartazes como ‘seus’ por conta da sugestão de utilizar a margem branca. Se o anonimato é requerido pelas diretrizes do *Aparelhamento*, em termos de preservação e suposta segurança dos/as autores/as, esse cuidado não se estende ao colador, que assume o risco de “botar a cara na rua”.

Em uma ‘intenção ativista’ do coletivo, permanece a questão: qual seria o trabalho de arte criado pelo *Tupinambá Lambido*? Os cartazes na rua (arte política), as interações das pessoas (“Sintam-se à vontade para compartilhar nossas fotos e postar aqui os cartazes que acharem pela cidade! Usem nossas hashtags #tupinambalambido #lambescontragolpe”) (arte pública) ou os cartazes impressos em fine-art, vendido ao colecionador (arte mercadoria)?

Conclusões

Tomando a distinção que Mesquita faz de arte política e arte ativista – “a diferença entre arte política e arte ativista está em entender a chave conceitual de uma arte política que representa oposição, ao passo que a arte ativista produz exemplos de oposição que procuram interrogar os meios usados para comunicar uma mensagem” (SHOLETTE, *apud* MESQUITA, 2011, p. 39) – o trabalho do *Tupinambá Lambido*, mais que configurar uma ação de arte política, configuraria uma de arte ativista ao se apropriar do meio dos lambes ‘para produzir uma instância de oposição’ não apenas ao retrocesso da sociedade (por meio do conteúdo das mensagens veiculadas) mas também às formas que a política continua comunicando-se:

A gente tenta disputar a subjetividade das pessoas através de algo que nós artistas já temos como acúmulo, essa capacidade de comunicar através de uma estética que não seja uma estética da CUT. Tentar tornar as coisas mais bonitas.

O que parece, por sua vez, fazer voltar o trabalho a um regime poético representativo de visibilidade das artes (RANCIERE, 2009, p31).

Essa tensão, entre igualdade / qualidade, participação / espectador, indica um impasse que caracteriza todo o debate sobre arte participativa e socialmente engajada, em função de uma dificuldade que Bishop aponta no feito que “os julgamentos sociais e artísticos não se fundem facilmente e, de fato, parecem exigir critérios diferentes” (2012, p. 275). Essa tensão, então, mostra-se mais presente no caso do *Tupinambá* que no *Atrocidades* como consequência das mudanças que ocorreram não apenas âmbito do debate inerente à arte – pense, por exemplo, a inserção do mesmo lambe ou grafite no mercado – mas também por razões ligadas à história pessoal das pessoas envolvidas nos dois projetos que, ao longo dos vinte anos que os separam, vieram definindo as

próprias carreiras artísticas, ocupando espaço de arte institucionalizados, seja na academia como nos lugares “próprios das artes” – galerias, feira de artes e museus - que no começo dos anos 2000 ele/as fugiam.

pós:

REFERÊNCIAS

BISHOP, C. A virada social: colaboração e seus desgostos. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, jul. 2008;

BISHOP, C. **Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship**, London: Verso-New Left Books, 2012.

DEBORD, G. **A sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1994.

ESCOBAR, A. **Welcome to Cyberia: Notes on the Anthropology of Cyberculture**. *Current Anthropology*, v. 35, n. 3, p. 211-231, 1994.

FERNANDES, T. **Entre a (auto)destruição e a sobrevivência da imagem: intervenção urbana, mídia tática e a performatividade do registro do efêmero**. Orientador: Prof. Dr. Ivair Junior Reinaldim. 2019. 159 f. Dissertação. (Mestrado em Artes Visuais) - ,Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

HIGGINS, C., The birth of Twitter Art, London, **The Guardian**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2009/jul/08/fourth-plinthy-antony-gormley>. Acesso em: ago. 2019.

MESQUITA, A. **Insurgências Poéticas Arte Ativista e Ações Coletivas**. São Paulo: Annablume Editora, 2011.

MILLER D. **Material Culture and Mass Consumption**. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

ORTEGA, F. **Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

PAIM, C., **Coletivos e Iniciativas Coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea**. Orientadora: Profa. Dra. Blanca Brites. 294 f. 2009. Tese (Doutorado em) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em:

<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/17688/000722624.pdf?sequence=1>. Acesso em: ago. 2019.

RANCIERE, J. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO Editora 34, 2011.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio. (org.) **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1973.

SOUZA, J. A **Elite do Atraso: da escravidão à Lava Jato**. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

STEYERL, H. The Terror of Total Dasein - Economies of Presence in the Art Field. **DISMagazine**. Disponível em: <http://dismagazine.com/discussion/78352/the-terror-of-total-dasein-hito-steyerl/>. Acesso em: ago. 2009.

VIRILIO P. La velocità della Liberazione. **EMinesis Eterotopia**, Milano, 2000.

YUDICE, G. **A Conveniência da Cultura**. Usos da Cultura na Era Global. Belo Horizonte: Belo Horizonte Editora, 2013.

Filmes:

ATROCIDADES MARAVILHOSAS. [Parte 1] Grupo de artistas ocupa a cidade do Rio com cartazes lambe-lambe. Abril 2000. Realizadores: Renato Martins, Lula Carvalho e Pedro Peregrino. Documentário. Curta- Metragem. 16 mm. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C-EBmw3zBaY>.

ATROCIDADES MARAVILHOSAS. [Parte 2] Grupo de artistas ocupa a cidade do Rio com cartazes lambe-lambe. Abril 2000. Realizadores: Renato Martins, Lula Carvalho e Pedro Peregrino. Documentário. Curta- Metragem. 16 mm. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cfGxB-bvIUw>.

NOTAS

1 Define-se como lambe lambe: “um pôster artístico de tamanho variado que é colado em espaços públicos. Podem ser pintados individualmente com tinta látex, spray ou guache. O pôster lambe-lambe faz parte das novas linguagens da arte urbana contemporânea assim como o sticker art” fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Poster_Lambe-lambe

2 O decreto municipal 14.481, de 26 de dezembro de 1995, na cidade do Rio de Janeiro, Disciplina a veiculação de publicidade de eventos e produtos artísticos em tapumes de obras e painéis especiais [...] ou seja, os colados em muros, postes e viadutos são considerados ilegais, e fiscais podem retirá-los. (Cf. mail.camara.rj.gov.br/APL)

3 Em setembro de 2018 a mostra Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, no Santander Cultural, em Porto Alegre, tendo como foco temático diversidade sexual, foi suspensa por pressão exercida nas redes sociais pelo Movimento Brasil Livre (MBL); uma tentativa do Museu de Arte do Rio (MAR) de trazer a mostra para a cidade foi desautorizada pelo prefeito Marcelo Crivella. Em Campo Grande (MT), a polícia apreendeu uma tela exposta no Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul, sob a mesma acusação de apologia à pedofilia. E um juiz proibiu a peça Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu, minutos antes da estreia, no Sesc Jundiáí, em São Paulo, em 15/9 – posteriormente, a exibição foi liberada pela Justiça em Porto Alegre.

4 Depois da eleição do Bolsonaro, ao sentimento de incerteza com o futuro do país, somou-se o temor, especialmente por parte da população LGBT, negra, feminina e indígena, diante das abomináveis declarações e atitudes que marcaram a trajetória de Bolsonaro até a presidência. A artista mineira Thereza Nardelli postou na sua rede social uma imagem acompanhada pela frase na qual ela diz ter sido uma lembrança de algo que sua mãe sempre lhe disse, como incentivo e reconforto em momentos difíceis. A frase é também reconhecida como “grito de pavor” nos barracos improvisados do curso de ciências sociais da USP, durante a ditadura militar, quando os agentes do regime cortavam a luz para invadir o local.

5 Essa citação é parte de um extrato de fala de Alexandre Vogler no filme *Atrocidades Maravilhosas*, realizado em 2000 por Renato Martins, Lula Carvalho e Pedro Peregrino.

A metodologia colaborativa em artes visuais como processo poético

*Collaborative methodology in visual arts
as a poetic process*

Dra. Claudia Vicari Zanatta

Professora do Departamento de Artes Visuais e PPGAV,
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: claudia.zanatta@ufrgs.br

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-1312-6203>

RESUMO:

O artigo propõe uma breve análise sobre práticas colaborativas e seus processos a partir dos exemplos de propostas dos artistas Francis Alys, Santiago Sierra e do grupo Frente 3 de Fevereiro. São enfocados alguns aspectos dos processos colaborativos articulados por tais propostas e, a partir deles, se diferencia prática colaborativa de criação colaborativa. Além disso, propõe-se a metodologia colaborativa como um processo poético.

Palavras-chave: *Arte. Colaboração. Poética.*

ABSTRACT:

The article proposes a brief analysis on collaborative practices and their processes from the examples of proposals of the artists Francis Alys, Santiago Sierra and the group Frente 3 de Fevereiro. Some aspects of the collaborative processes articulated by such proposals are focused on, and based on these collaborative practice is differentiated from collaborative creation. In addition, a collaborative methodology is proposed as a poetic process.

Keywords: *Art. Collaboration. Poetics.*

Artigo recebido em: 31/05/2019

Artigo aceito em: 30/08/2019

A temática da colaboração é oportunidade para refletirmos sobre alguns aspectos referentes a como o assunto vem sendo focado ao longo de um extenso caminho de práticas colaborativas na arte. Colaborar implica estabelecer relação e, de certo modo, é um contraponto ao individual. Se especularmos os significados da palavra, chegaremos a *laborar com* (trabalhar com, atuar com). É em seu sentido de *trabalhar conjuntamente* que a palavra colaborar será utilizada neste artigo. Tal termo, ao implicar “mais de um” atuando conjuntamente, traz subjacente a ideia de compartilhamento de pontos em comum, a partir de afinidades e de certa sintonia entre colaboradores. Contudo esse entendimento não basta para indicar a realidade do que ocorre nas relações colaborativas.

Nas artes visuais, podemos observar uma perspectiva pendular no que se refere ao tema, pois há uma oscilação entre valorizar e desvalorizar o modelo colaborativo. A formação do artista, o mercado e a história da arte têm suas bases na ação individualizada, e não na colaboração. Tanto a produção das obras como os discursos gerados a seu respeito historicamente enfatizaram o trabalho feito por indivíduos que se distinguiriam por serem dotados de expressão única, diferenciados das pessoas comuns. Essa concepção, sob muitos aspectos, perdura até hoje e se relaciona à existência de sujeitos geniais, que produziriam algo pessoal, intransferível: o autor único (MIRANDA, 2014). O sociólogo Howard Becker, em seu livro *Art Worlds*, de 1982, nos dá a dimensão dessa ênfase histórica na figura do artista como um indivíduo excepcional ao citar um contrato feito em 1445 entre o pintor Piero della Francesca e um cliente, determinando que, na realização da pintura sobre a qual o contrato versa: “(...) nenhum pintor coloque sua mão no pincel a não ser Piero” (BAXANDALL, 1972, p. 20, *apud* Becker, 1982, p.16). É interessante essa cláusula, pois ao mesmo tempo em que busca cercar a presença de outros trabalhadores afora Piero della Francesca na feitura da obra, indica que a prática de “laborar com” era uma realidade tão presente ao ponto de ser necessária explicitar sua coibição mediante via contratual.

Todavia, mesmo em cenários que não as favorecem, as práticas colaborativas têm tido importância fundamental ao longo da história da arte. Em uma perspectiva ampla, Howard Becker, apresenta o ponto de vista de que toda arte seria

uma produção coletiva, fruto de uma rede de colaborações na qual o artista seria um dos elementos de uma cadeia produtiva constituída por fornecedores, distribuidores, público, críticos, teóricos (BECKER, 1982). É importante esse argumento por explicitar que qualquer obra é fruto e se insere em um amplo contexto. Becker nos faz perguntar não somente sobre o que uma obra *é*, mas o que ela *é em relação* a um sistema e *como compõe* com ele. Independentemente de aceitarmos ou não essa ideia de que o conjunto da estrutura do sistema das artes e suas convenções formariam uma grande rede colaborativa, o fato é que artistas desde muito tempo vem atuando em colaboração, seja unidos a mestres em ateliês, seja via poéticas próprias, seja vinculados a movimentos, e, mais recentemente, especialmente a partir dos anos 1980, sob a forma de coletivos de arte.

No final dos anos 90, o teórico francês Nicolás Bourriaud chama a atenção para o aspecto relacional de muitas práticas artísticas que, no percurso mais recente da história da arte, passaram a colocar ênfase no âmbito das relações humanas. Segundo o autor,

Essa história [da arte], hoje, parece ter tomado um novo rumo: depois do campo das relações entre Humanidade e divindade, a seguir entre Humanidade e objeto, a prática artística agora se concentra na esfera das relações inter-humanas, como provam as experiências em curso desde o começo dos anos 1990 (BOURRIAUD, 2009, p. 39-40).

Frequentemente tal deslocamento vai propiciar o surgimento de práticas desenvolvidas em colaboração.¹ Nesse cenário, muitos autores dedicaram-se a perguntar o que levaria os artistas a trabalhar de forma colaborativa. Entre vários motivos, são citadas a busca de autonomia para realizar projetos e o desejo de autogestão, a aproximação por afinidades e amizades, a necessidade de organização frente à precariedade do apoio (especialmente financeiro) do sistema das artes, a maior eficácia na produção, articulação e legitimação das propostas, a opção por desenvolver coletivamente algumas relações mais experimentais (ALBUQUERQUE, 2006; MESQUITA, 2011; PAIM, 2012).

No panorama das poéticas realizadas conjuntamente, contraponto aos posicionamentos individualizados, a prática colaborativa tem sido supervalorizada em vários aspectos. Um deles refere-se a discursos nos quais fica subentendido que a metodologia colaborativa oportunizaria relações menos hierarquizadas, mais democráticas, horizontalizadas e representativas. Todavia, nem sempre colaboração e desierarquização andam de mãos dadas. Frequentemente, na prática colaborativa, diferentes partícipes têm posições bem diferenciadas uns dos outros.

Observemos o exemplo de uma prática colaborativa proposta pelo artista Francis Alys, em 2002, no âmbito da Bienal Iberoamericana de Lima. Nesse evento, Alys, realizou com o crítico de arte Cuauhtémoc Medina e com o artista Rafael Ortega a ação denominada *Quando a fé move montanhas*. Alys convocou 500 colaboradores de uma região com poucos recursos financeiros, em Lima, para, sob o sol escaldante, moverem simultaneamente 10cm centímetros de uma duna de areia situada em uma área dos arredores da cidade. Todas as ações e o modo de executá-las foram definidos previamente pelo artista e os 500 voluntários cavaram conjuntamente a duna, posicionando-se em linha reta, usando camisetas brancas e pás fornecidas pela Bienal (FIGURA 1).



Figura 1 – Francis Alys. *Quando a fé move montanhas*. Lima, Peru, 2002
Fonte: Francis Alys (2010)

Nessa obra, a estrutura mediadora do evento foi essencial para que se acionasse os 500 colaboradores voluntários, os quais realizaram trabalho não remunerado (diferentemente dos dois artistas e do curador) para que os objetivos fossem alcançados. *Quando a fé move montanhas* foi, segundo Alys, “máximo esforço, mínimo resultado”, constituindo-se em uma “resposta épica” ao panorama político que o artista havia presenciado anos antes, no contexto peruano, marcado pelos protestos coletivos da população em relação à política do governo Fujimori. Segundo o artista, a proposta seria, nesse caso, uma alegoria social desse contexto de manifestações coletivas (ALYS, 2010).

Poderíamos dizer que *Quando a fé move montanhas* é uma proposta colaborativa, mas que segue muitos dos padrões encontrados nas práticas individuais, com a autoria vinculada à predominância da figura do artista. Os 500 colaboradores que cavaram foram convidados a executar uma obra que não previa espontaneidade ou criatividade em um transcurso fechado a possibilidades que não estivessem consideradas e determinadas *a priori*. Os partícipes atuaram como executores passivos, com a proposta colaborativa gravitando em

torno ao propositor (o artista autor). Ao observar essa proposição, podemos depreender que criação colaborativa e proposta colaborativa não são sinônimos, embora tenham em comum uma mesma metodologia, a colaborativa.

Em casos menos hierarquizados que o da proposição *Quando a fé move montanhas*, durante os processos colaborativos podem permanecer figuras de coordenação centralizadas, mas que permitem flutuações entre os colaboradores no que se refere a esse âmbito. Em muitos casos, não há a figura de um coordenador e encaminhamentos são deliberados coletivamente. Na esfera das decisões conjuntas, quando há o predomínio da presença da voz ativa de todos os partícipes se poderia falar em autoria coletiva ou colaborativa. Quando se trata de autoria coletiva, muitas vezes ocorre até a decisão de omitir nomes individuais tanto para enfatizar a prática grupal ou mesmo por razões de segurança, como no caso da atuação do grupo *Guerilla Girls*.

Toda colaboração implica consenso mínimo inicial; é preciso um acordo – que pode ser momentâneo e circunstancial – para que o processo se inicie (se aceita trabalhar colaborativamente). Contudo, mesmo no início, os partícipes das práticas colaborativas podem ter objetivos diferentes. As narrativas a respeito de processos colaborativos, na maioria dos casos, apontam para o compartilhamento de objetivos e de finalidades entre os colaboradores, mas nem sempre é assim.

Se analisarmos as práticas colaborativas remuneradas propostas por Santiago Sierra, por exemplo, veremos que os objetivos dos colaboradores diferem dos do artista. A prática artística de Sierra expõe cruamente a estreita relação entre capital e exploração, pagando para que os colaboradores (frequentemente pessoas que não têm nenhum poder de troca ou de negociação, a não ser seus corpos e seu tempo livre de desempregados) realizem atividades, muitas vezes, aviltantes. Aos colaboradores interessa sobreviver e, para tanto, aceitam a remuneração quase sempre irrisória proposta pelo artista; a Sierra, interessa justamente tensionar essas relações exploratórias entre arte, capital e trabalho. Frequentemente o artista leva ao limite esse tensionamento, apostando e desejando alguma reação antagônica por parte dos contratados. Exemplo dessa

intenção foi a obra *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas*, na qual os contratados sustentaram por quatro horas diárias, por cinco dias, exatamente o que o título da obra indica: uma parede de uma galeria que foi arrancada e inclinada 60 graus. O artista comenta sobre a atitude serviçal e passiva dos colaboradores:

Pensei que iria provocar uma rebelião ao vivo. Mas quando vejo que eles ficam por 5 dias e que querem o salário, realmente achei que tinha subestimado a capacidade de entrega do ser humano ao mundo do trabalho... É uma obra que me deixa perplexo.² (IRAIZOZ, 2004, 09').



Figura 2 - Santiago Sierra. *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas*. México, DF, 2000
Fonte: Santiago Sierra.

Sierra, de origem espanhola, recebeu ao longo de sua carreira inúmeras críticas pelo fato de contratar principalmente pessoas no contexto latino-americano. No entanto, quando a Espanha entrou em profunda recessão no início dos anos 2000, o artista realizou uma proposição em Madri, em 2013, indicativa de que as relações exploratórias se dão em qualquer âmbito, a partir do momento em que os sujeitos não possuem condições de negociar sua força de trabalho.

Na proposição de 2013, intitulada *El trabajo es la Dictadura* (FIGURA 3), Sierra pagou (salário mínimo) para que 30 colaboradores desempregados escrevessem oito horas diárias, em uma galeria, durante nove dias, repetidamente, em livros fornecidos pelo artista, a frase: *El trabajo es la Dictadura*. No vídeo³ que relata o processo de trabalho, vemos os colaboradores conscientes da situação em que se encontram, mas com poucas possibilidades de rejeitar a oferta de trabalho. A frase proposta inteligentemente por Sierra é escrita literal da própria condição à qual os colaboradores estão submetidos ao aceitar trabalhar em sua proposta, mas também pode ser ampliada para indicar as relações de trabalho nas sociedades baseadas no mercado. (Esse assunto lembra também triste e ironicamente a famosa frase existente na entrada do campo de concentração em Dachau: “arbeit macht frei”, ou seja, “o trabalho liberta”.)

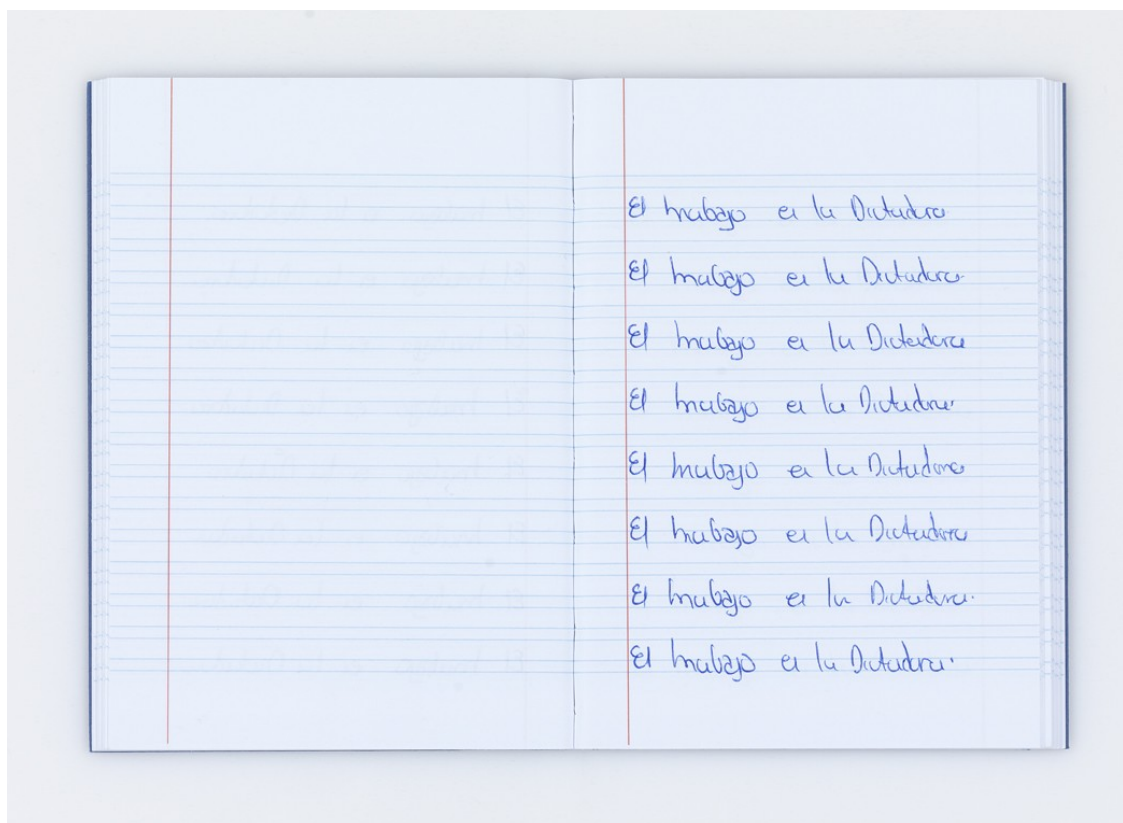


Figura 3 - Santiago Sierra. *El trabajo es la Dictadura*. Madri, 2013.
Fonte: ivorypress.com

Grant Kester corrobora a perplexidade de Sierra frente à passividade de seus colaboradores quando submetidos a situações abusivas quando escreve sobre a classe trabalhadora como agente de luta política e de transformação a partir de uma visão nada animadora. Segundo Kester, a classe trabalhadora no capitalismo global:

Foi substituída por um exército incipiente de trabalhadores espalhados pelo globo, cuja opção mais radical é a migração “nomádica” aos centros metropolitanos do mundo desenvolvido para servir de mão-de-obra barata (KESTER, 2006, p. 21).

Nas obras colaborativas de Sierra aqui apresentadas, realmente não se detecta conflito ou revolta contra a proposta do artista: aceita-se o contrato. Nesses exemplos observados, a participação dos colaboradores é evidentemente instrumental. No caso de Sierra, o uso instrumental deliberado da prática colaborativa explicita cruamente a natureza de teor exploratório intrínseca à constituição de relações contratuais que constituem as bases do capitalismo. Nesse âmbito, conforme Grant Kester, torna-se fundamental exercitarmos a reflexão crítica, mas principalmente ética a partir do que algumas poéticas colaborativas suscitam (KESTER, 2011).

Como fica evidenciado, há diversos modos de colaborar. Em alguns casos, as relações colaborativas são mais permanentes do que nos exemplos tratados anteriormente, como nas agrupações que se constituem como coletivos. Em nosso contexto, o grupo de pesquisa e ação direta *Frente 3 de Fevereiro* é um dos coletivos que se constitui com membros que vêm trabalhando colaborativamente há vários anos, enfocando a problemática do racismo na sociedade brasileira. O grupo tem realizado algumas ações de grande impacto visual que se revelam quase como gritos no cenário brasileiro, marcado pela discriminação e pelas desigualdades. Uma das propostas da *Frente 3 de Fevereiro* se valeu, por exemplo, de bandeiras gigantes exibidas em lugares bem específicos. Uma delas, com a frase *Zumbi Somos Nós*, foi estendida sobre a torcida em meio a um jogo de futebol, no estádio Pacaembú lotado, em São Paulo (FIGURA 4).



Figura 4 - Frente 3 de Fevereiro. Bandeira *Zumbi Somos Nós*. Pacaembú, São Paulo, 2006.
Fonte: <https://www.flickr.com/photos/satocasadalapa/3659380227/>

Daniel Lima descreve outra das ações da *Frente 3 de Fevereiro* com as bandeiras:

14 de julho de 2005. Final da Taça Libertadores da América. São Paulo e Atlético Paranaense jogam a partida que decidirá o melhor time de futebol das Américas. No estádio lotado, mais de 75 mil pessoas assistem ao jogo. Em suas casas, milhões de espectadores olham a tela da TV. No meio da transmissão, uma bandeira gigante começa a ser aberta pela torcida. Uma frase se revela: “BRASIL NEGRO SALVE” (LIMA, 2011, p. 54).

Estender as bandeiras em um estádio de futebol, uma das arenas populares mais representativas (no imaginário) do país, contou com a colaboração de dezenas de torcedores que, ao estarem em sintonia ideológica com a proposta, abriram e seguraram as bandeiras, gerando instantes efêmeros de grande impacto, que se desfizeram como ato poucos momentos depois, mas que rasgaram ainda mais a narrativa rota que indica a sociedade brasileira como feita de diversidades que são respeitadas. O gesto de abrir a bandeira conjuntamente sobre si mesmos (os torcedores ficaram embaixo das bandeiras) é eloquente o suficiente e não necessita explicações.

Voltemos ao argumento já indicado anteriormente de que criação colaborativa difere de colaboração. Há uma grande diferença entre colaboração e colaboração ativa no sentido de os partícipes poderem interferir e contribuir nos processos que se desenvolvem nas poéticas. Em práticas colaborativas que atuam mediante caminhos processuais (entendidos aqui como situações que permitem aberturas e participação criativa dos colaboradores nas decisões sobre os modos, formatos e rumos das propostas), percebe-se que a própria articulação da colaboração passa a ser 'autopoiética', ao inventar arranjos próprios e organizações, quer sejam temporárias, quer sejam permanentes, muitas vezes de modo experimental. Digamos que, nas relações processuais abertas, pouco está dado, frequentemente nem o papel do artista está definido; funções e determinações surgem ao longo do caminho. Ou seja, a metodologia da prática colaborativa entendida não como um *a priori*, mas algo a ser elaborado ao longo dos processos de criação e de negociação entre os partícipes. É comum que os debates, discussões definam e mesmo alterem o rumo das poéticas ou como elas se constituem. Quando há participação ampla nos processos colaborativos, até mesmo a tendência ao surgimento de ideias divergentes e de conflitos entre os pares aumenta, o que pode ser extremamente importante para que se aprofundem e se repensem posicionamentos, por exemplo. Essa instância a ser produzida (e a ser gerenciada) se constitui também como poética e a própria metodologia da colaboração, então, pode ser ela mesma entendida como obra.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Fernanda. **Troca, soma de Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição**: uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005). Orientadora: Profa. Dra. Blanca Brites. 2006. 273 f. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Instituto de Artes, Univesidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- ALÿS, Francis. **Numa dada situação / In a given situation**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BAXANDALL, Michael. **O olhar Renascente** - Pintura e Experiência Social da Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BECKER, Howard S. **Art Worlds**. Los Angeles, London: University of California Press, 1982.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- FRENTE 3 DE FEVEREIRO. **Zumbi somos nós**: cartografia do racismo para o jovem urbano. São Paulo: Programa de Valorização de Iniciativas Culturais; VAI, 2006.
- IRAIZOZ, A. **Metrópolis**: Santiago Sierra. Madrid: RTVE, 2004. Disponível em: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-santiago-sierra/945193/>. Acesso em: 14 mar. 2019.
- KESTER, Grant. **The One and The Many**. Contemporary Collaborative art in a Global Context. London: Duke University Press, 2011.
- KESTER, Grant. **Collaboration, Art and Subcultures**. 2006. Disponível em versão inglês-português em: http://communitybasedpractices.pbworks.com/f/Kestercollaboration_art_and_subcultures.pdf. Acesso em: 20 abr. 2019.
- LIMA, Daniel Correia Ferreira. **Nós**: microcrises. Orientadora: Suely Belinha Rolnik. 2011. 124 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2011.
- MESQUITA, André. **Insurgências poéticas**: arte ativista e ação coletiva (1990-2000). São Paulo: Annablume-Fapesp, 2011.
- MIRANDA, Fernando. De lo expositivo a la acción pedagógica. In: AAVV. **Colaboración**. El ojo colectivo. Formas de Hacer Coletivo. Montevideo, Alonso + cracioun (ed). 2014.
- PAIM, Cláudia. **Táticas de Artistas na América Latina**. Coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados. Porto Alegre: Ed. Panorama Crítico, 2012.

NOTAS

1 Alguns artistas tais como Rirkrit Tiravanija, Maurizio Cattelan, Vanessa Beecroft, Philippe Parreno, Liam Gillick, apresentados (e promovidos) por Bourriaud em seu livro *Estética Relacional* frequentemente trazem o aspecto colaborativo nas práticas relacionais que desenvolvem.

2 Tradução livre de: "*Pensaba que iba a provocar una rebelión en directo. [...] Cuando veo que se mantienen 5 días y que quieren su salario, realmente pensé que había subvalorado la capacidad de entrega del ser humano al mundo del trabajo. [...] Es una obra que a mí me ha dejado perplejo*" (Iraizoz, 2004: 09').

3 Disponível em: <https://vimeo.com/58532943>. Acesso em: 10 mar. 2019.

Valsa com Bashir: Táticas, territórios, espaços e resistência da arte

Waltz with Bashir: *Tactics, territories, spaces and art resistance*

Dra. Ana Cláudia de Freitas Resende
Jornalista, Mestre e doutora em Artes pela UFMG
E-mail: aclaudiareseende@yahoo.com
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2810-662X>

RESUMO:

Este trabalho celebra a homenagem da *Revista Pós* à artista Cláudia Paim, fundamentando-se na importância da obra *Táticas de artistas na América Latina* e propondo, de forma ousada, extrapolar seus estudos, aplicando-os às práticas colaborativas na Sétima Arte, em Israel. Para isso, toma-se como objeto de estudo o filme *Valsa com Bashir* (2009), um documentário em animação que se atreve a entrelaçar os universos ficcional e não ficcional, aparentemente antagônicos. Enfatiza-se, aqui, a criação artística e a formação de redes de colaboradores, que ultrapassou limites conceituais, técnicos, orçamentários e geográficos, culminando no reconhecimento internacional.

Palavras-chave: *Cláudia Paim. Valsa com Bashir. Táticas de artistas.*

ABSTRACT:

This paper celebrates the *Revista Pós's* homage to the artist Cláudia Paim, based on the relevance of the work *Artists tactics in Latin America* and boldly proposes to extrapolate her studies, applying them to the collaborative practices in the Seventh Art in Israel. In order to achieve this main objective, this text analyzes the film *Waltz with Bashir* (2009), a documentary in animation, which dares to interweave the fictional and non-fictional

universes, apparently antagonistic. The emphasis is on the artistic creation and the formation of networks of collaborators, which went beyond conceptual, technical, budgetary and geographical limits, culminating in international recognition.

Keywords: *Cláudia Paim. Waltz with Bashir. Artists tactics.*

Artigo recebido em: 31/05/2019

Artigo aceito em: 28/07/2019

PÓS:

Introdução

A pesquisa de Paim (2009) tem como foco os modos de fazer coletivo e iniciativas coletivas, observadas desde os anos 90 do século 20, a partir da América do Sul. Este estudo revela a aplicabilidade dos estudos da autora também no século seguinte, avançando as fronteiras do continente americano em direção ao Oriente Médio, precisamente em Israel, onde surgiu a ideia e a iniciativa de se produzir o filme autobiográfico *Valsa com Bashir* (*Vals im Bashir*, Israel / França / Alemanha / EUA / Finlândia / Suíça / Bélgica / Austrália, 2008).

Trata-se de um longa-metragem autobiográfico produzido em animação, baseado na história de vida de Ari Folman, ex-combatente da Primeira Guerra do Líbano¹ e cineasta israelense. Ele encontra um velho amigo que sofre com pesadelos sobre o conflito e começa a imaginar se haveria falhas em suas próprias memórias. Num esforço para descobrir a verdade, Folman procura velhos amigos e ousa confrontar-se com os horrores da guerra. “Aclamado como inovador e devastador, *Valsa com Bashir* mistura animação e documentário para criar uma experiência diferente de tudo o que você já testemunhou”, informa a sinopse na contracapa do DVD.

A proposta ousada de mesclar os universos, comumente delimitados, entre ficcional e não ficcional, por meio de um documentário em animação, torna este objeto de estudo um rico conteúdo para se analisarem o fazer artístico e os seus desdobramentos técnicos, criativos, sociopolíticos, baseados na formação de uma rede de colaboradores que desafiaram os próprios conhecimentos e recriaram o fazer cinematográfico, limitado pela tecnologia local e escassez de recursos financeiros. Somam-se a essa rede os colaboradores-entrevistados, que tiveram de superar os próprios traumas para recuperar a história, passando a agentes sociais.

A obra culmina em uma liberdade expressiva, essencial à narrativa fílmica, capaz de resgatar passagens históricas cujos registros fílmicos eram inexistentes e ilustrar as memórias dos sobreviventes da Primeira Guerra do Líbano, graças à animação.

Táticas de mostrar-se

Paim (2009, p. 23) entende que há diversas motivações do que chama de “táticas de mostrar-se”, que poderiam ser

Tanto a de realizar exposições fora dos espaços tradicionais de arte como a vontade de sublinhar um espaço específico. [...] Entretanto, essa ação reflete críticas em relação à ausência ou à insuficiência de espaços no sistema das artes, quanto a políticas culturais e estrutura física.

Outra força motriz é a autonomia na forma de expor.

Todas as motivações supracitadas impulsionaram o cineasta israelense Ari Folman a realizar seu filme. No âmbito particular, a ideia surgiu de uma conversa com um amigo, Boaz, também ex-combatente na Primeira Guerra do Líbano. Vinte anos depois do conflito, Folman foi procurado por Boaz, que o confidenciou um trauma: ele tinha pesadelos com os cachorros que fora obrigado a matar durante o combate. Sem entender como poderia ajudar o amigo, Folman questionou o porquê de procurar por um cineasta, e encontrou na arte a justificativa do amigo (FIGURA 1):



Figura 1 - Fotograma de *Valsa com Bashir*

Nota: A imagem refere-se à seguinte cena: Bar/Int. - 5min42s - Cineasta: “Tentou de tudo?”. Boaz: “O quê?”. Cineasta: “Terapia, um psiquiatra, shiatsu, alguma coisa...”. Boaz: “Não, nada. Tentei você!”. Cineasta: “Sou só um diretor!”. Boaz: “Filmes não são terapêuticos? Você já tratou de tudo em seus filmes, certo?”. Cineasta: “Nada desse tipo”. Boaz: “Nenhuma memória do Líbano?”. Cineasta: “Não, não mesmo!”. Boaz: “Tem certeza?”. Cineasta: “Não!”. Boaz: “Beirute, Sabra e Chatila?”. Cineasta: “Algo sobre isso?”. Boaz: “Você estava a apenas cem metros do massacre!”. Cineasta: “No máximo, 200 ou 300 metros. A verdade é que nada ficou registrado na minha memória”. Boaz: “Sem memórias e sem sonhos? Nunca pensa nisso?”. Cineasta: “Não... não... não...”.

Essa conversa foi o suficiente para que Folman refletisse e percebesse que havia falhas em sua memória sobre o massacre de Sabra e Chatila. Tal bloqueio virou uma inquietação que o motivou a investigar o que se passara. Aconselhado por um amigo psicólogo, o diretor procurou por ex-combatentes que lutaram a seu lado. Ele iniciou sua busca e decidiu transformá-la em filme, como um processo de catarse:

É uma espécie de terapia dinâmica porque, ao invés de sentar-se diante de alguém pagando US\$ 150 por 50 minutos e sentindo-se bem ao sair, você realmente faz coisas. Você viaja, conhece gente. Você as grava. Você ouve o que grava. Você digita, escreve um roteiro. Você filma. Edita. Você lida mesmo com a situação. E esse é um processo de cura, claro (DVD - Extras: “Entrevista com o diretor Ari Folman”, aos 6min20s).

O diretor conta como começou o processo de pré-produção:

Primeiro, nós anunciamos na Internet. Estávamos procurando histórias da Primeira Guerra do Líbano. Tivemos a resposta de cem ou mais pessoas que eu achei que estavam ansiosas para que alguém ouvisse suas histórias. Elas estavam esperando como se por alguém que apertasse um botão para que elas liberassem as emoções reprimidas (DVD - Extras: "Soldados surreais: o *making of* de *Valsa com Bashir*", a 1min35s).

Em busca de sua história e de seu filme, Ari Folman realizou muitas viagens, tanto para encontrar os entrevistados quanto para angariar recursos para sua obra. Ele conta que a escolha pela animação causou estranheza, questionamentos e até dificuldades de parcerias para a realização da obra:

Quando eu iniciei este projeto, tinha 80 mil dólares, para começar. E fiz a cena que você está vendo agora, do helicóptero chegando a Beirute. Era uma cena de três minutos. E eu viajei com ela ao *Hot Docs* de Toronto, um festival de documentário em Toronto, tentando angariar dinheiro para o filme. É um grande acontecimento para documentaristas, o *Hot Docs*. Havia 40 pessoas na mesa. Elas viram a cena que você está vendo agora. Trinta e oito me fizeram uma pergunta: por que animação? Por que não contar essa história com pessoas reais? Eu disse a elas que eram pessoas reais. Só eram desenhadas. Enfim, quando você vê essas pessoas reais na tela, com uma câmera digital ou analógica não importa, sempre vão ser pontos e linhas. Não são pessoas reais que ficam na sua tevê. Então qual o problema de você usar as mesmas vozes e desenhar essas pessoas para a posteridade? Elas são menos reais? Quem disse que essas pessoas são menos reais por serem desenhos? Descobri que a indústria do cinema, em geral, é muito, muito limitada, não está aberta a uma nova dimensão de cinema. Foi difícil para mim. E as únicas pessoas que acreditaram em mim, desde o início, a não ser as de Israel, onde foi bem mais fácil convencer a todos, porque me conheciam... As únicas pessoas foram do d'Art de France e os responsáveis por um fundo privado aqui nos EUA, STVI (DVD - Extras: "Comentários do diretor", aos 53min17s).

Esse relato reflete como o contexto histórico, social, político e econômico, segundo Cláudia Paim, contribui para a emergência de coletividades, cujo formato tem se diferenciado do modelo tradicional de ateliê / estúdio, em que há a figura do mestre e seus discípulos. E foi em Israel mesmo que o grupo se formou e criou suas próprias técnicas em prol de um objetivo comum: produzir o documentário em animação *Valsa com Bashir*.

Apesar dos poucos recursos técnicos, Ari Folman justifica sua opção estética: “Guerra, em geral, deve ser a coisa mais surreal da Terra. A única forma de combinar tudo isso junto e contar tudo numa história só seria por meio da animação. Isso me deu liberdade total como cineasta” (aos 5min4s). Assim, em sua autobiografia, o diretor imprimiu sua perspectiva pessoal, do ponto de vista técnico, estético e narrativo, a fim de “narrar a verdade da forma mais adequada, não a dissimulando por trás de um elegante véu de ficção”, como defendia Flaherty (*apud* RAMIÓ; THEVENET, 1985, p. 157), para infundir “à realidade o sentido dramático”. E como todo documentário, que parte de uma ideia conceitual, Resende (2014, p. 146) destaca:

Valsa com Bashir provoca reflexão sobre a insanidade de uma guerra; porém, não como o faz a ficção - a exemplo de filmes como *Apocalypse Now* (EUA, 1979), de Francis Ford Coppola -, mas sob o ponto de vista de seres humanos (com base em depoimentos reais) obrigados a lutar, a matar e a arriscar suas próprias vidas.

Contudo, do ponto de vista narrativo, *Valsa com Bashir* rechaçou as premissas do documentário moderno: em vez de imagens *in loco* e som direto, o diretor levou os entrevistados para o estúdio e substituiu suas imagens por animação, como conta Ari Folman: “Todo o filme foi filmado primeiro em vídeo, no estúdio, porque eu pensei que o ouvido humano não toleraria bem sons de locações, em animação. Estamos acostumados aos filmes da Disney, lindos, com som claríssimo. E precisamos desse som claríssimo” (Extras: “Comentários do diretor, Ari Folman”, aos 12min30s).

Entretanto, apesar de admitir a produção das entrevistas em estúdio, Folman faz questão de ressaltar que não houve “rotoscopia”, enaltecendo o trabalho da equipe no processo de criação do movimento, em vez de meramente “copiá-lo”, por meio de rotoscopia.² O diretor de animação, Yoni Goodman, explica: “Quando você cria a animação do nada, você inventa o movimento. Você usa a referência para conseguir o movimento certo” (DVD - Extras: “Soldados surreais: o *making of* de *Valsa com Bashir*”, a 1min7s).

Após os vídeos em estúdio, que permitiram as sonoras³ sem ruídos, bem como os parâmetros para a reprodução dos biótipos dos entrevistados que aceitaram expor suas imagens, a equipe de desenhos entrou em ação, ressaltando o processo de criação:

Desenhamos o filme da estaca zero, de acordo com o vídeo. Não do vídeo. Significa que fizemos *storyboards* a partir do vídeo e, depois de feitos, nós os utilizamos em um movimento básico. Isso nos daria o *storyboard* animado. Nos Estados Unidos, chamariam de *videoboard* (DVD - Extras: “Soldados surreais: o *making of* de *Valsa com Bashir*”, aos 3min38s).

E assim, da “estaca zero”, todo o processo de produção de *Valsa com Bashir* foi coletivo. Segundo Paim (2012, p. 7), coletivos são agrupamentos de artistas ou multidisciplinares que, sob um mesmo nome, propositalmente atuam de forma conjunta, criativa, autoconsciente e não hierárquica. O processo de criação pode ser inteira ou parcialmente compartilhado e busca a realização e visibilidade de projetos e proposições. Com exceção do roteiro, exclusivo ao sujeito autobiografado, o primeiro caso se aplica a *Valsa com Bashir*. O diretor de animação, Yoni Goodman, conta: “E não tínhamos exatamente uma infraestrutura em Israel e, portanto, ninguém a quem perguntar: ‘Como se faz isso? Como se faz aquilo?’” (DVD - Extras: “Soldados surreais: o *making of* de *Valsa com Bashir*”, a partir de 2min33s). Nesse caso, o coletivo surgiu em torno do fazer artístico, em um constante processo de aprendizado técnico, tecnológico e criativo. Por se tratar do segundo filme de animação israelense, o tamanho reduzido da equipe foi outro desafio, como conta o diretor:

Lembro que, um dia, no estúdio, nós vimos *Procurando Nemo* [*Finding Nemo*, EUA, 2003, de Andrew Stanton e Lee Unkrich], o filme da Pixar. Vimos os créditos finais e havia 40 pessoas responsáveis pela iluminação do filme. Nós rimos tanto, porque eles tinham 40 pessoas responsáveis pela iluminação e nós tínhamos oito pessoas fazendo o filme todo. Só para você ver a proporção do nosso estúdio. Quero dizer, é o segundo filme de animação israelense lançado. O primeiro foi em 1961. Era um filme de *stop motion*. Eu nunca vi. E o pessoal que trabalhou em *Valsa com Bashir* fazia filmes infantis, curtas de um a dois minutos. E foi uma experiência incrível para eles fazer um filme de longa-metragem, sem dúvida. Mas prometemos que, no próximo filme, teremos 15 animadores. Vamos quebrar o recorde! (DVD - Extras: “Comentários do diretor, Ari Folman”, aos 48min48s).

No decorrer do trabalho, a equipe se deparou com a dificuldade de animar cenas com pouca ação, como a do protagonista andando devagar na praia. O espírito de coletividade, em prol do fazer artístico, impulsionou novas descobertas e, em contraste com movimentos bruscos, tais como os de tiroteios, o grupo imprimiu ritmo e dramaticidade ao filme.

Sob a liderança do sujeito autobiografado, que desejava tornar a expressão humana a mais natural possível, emergiu outro esforço conjunto. Yoni Goodman conta:

Nós usamos pedaços gerados por computador, utilizando *Flash*. Você pega as peças prontas e as move. Mas a dificuldade dessa técnica é que faz tudo parecer rígido. O que nós fizemos, além de apenas mover as peças, foi dividir cada peça de uma forma diferente, usando uma hierarquia interna, em mais peças (DVD - Extras: “Soldados surreais: o *making of* de *Valsa com Bashir*”, a partir de 4min3s).

A maior parte do filme foi realizada com animação em cortes. O diretor explica como foi o processo de animação das faces dos personagens (FIGURAS 2, 3):

Se quiser transformá-la em uma cena de animação, você terá de... Por isso se chama cut out. Cortar alguma coisa em oito pedaços diferentes. E cada um deles em outros quinze pedaços. Oito vezes quinze, dá quanto? Cento e vinte pedaços. E aí você dá ao computador, ao software, a ordem de como mexer esses 120 fragmentos no rosto (DVD - Extras: “Soldados surreais: o *making of* de *Valsa com Bashir*”, a partir de 4min28s).



Figura 2 - Fotogramas referentes ao comentário do diretor



Figura 3 - Fotogramas referentes ao comentário do diretor

Essa gama de possibilidades nos modos de fazer pelos quais os indivíduos ou grupos “se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção socio-cultural”, defendidas por Paim (2009, p. 19), são também ratificadas por De Certeau (2002, p. 41). E assim, ultrapassando os limites técnicos, tecnológicos e financeiros, a equipe de *Valsa com Bashir* é um exemplo da força motriz, da “resistência da arte”, tão apregoada por Cláudia Paim. E como ela resiste?

Promovendo situações nas quais possam emergir subjetivações não programadas. Sendo assim, ela é política. Os coletivos ou iniciativas coletivas que são conscientes da resistência que exercem podem visar a produção de contrapoder, de contrainformação, ou de contra-projetos de sociabilidades (PAIM, 2009, p. 22).

Aqui se encaixa uma característica do filme documental, descrita por Michael Rabiger, que aponta o documentário como presença e consciência: “Hoje em dia, a tecnologia nos permite filmar os acontecimentos com a marca de seu autor, tal como se manifestam” (RABIGER, 2001, p. 20, tradução nossa).⁴ Rechaça-se, portanto, a ideia de reprodução do real, e sim do(s) ponto(s) de vista que se quer contar a história. O autor destaca também possibilidades do fazer coletivo:

Um documentário é uma construção feita com base em evidências. Seu objetivo é fazer com que os espectadores vivam a experiência pela qual os autores passaram, enquanto buscam entender o significado dos fatos concretos que vão acontecendo diante de seus olhos. [...] Posto que os filmes, frequentemente, são realizados em colaboração, a sensibilidade pode surgir também coletivamente, a partir

dos membros do grupo de pessoas que trabalham juntas. Ao final, é outro grupo quem a consome, a audiência. O cinema, e especialmente o filme documental, é verdadeiramente uma forma de arte social (RABIGER, 2001, p. 21, tradução nossa).⁵

Em um documentário, as entrevistas se remetem às “subjetivações não programadas”, supracitadas. A forma como o diretor trabalhou esse material em *Valsa com Bashir* foi determinante para a consciência coletiva de resistência ao poder. Apesar de focar em sua história de vida, Ari Folman fez questão de pontuar as lembranças comuns aos ex-combatentes que entrevistou: garotos lançando granadas, extermínio de cavalos no hipódromo, filmes pornôs e o jornalista que caminhou vagarosamente em meio ao fogo cruzado. A obra revela, portanto, o ponto de vista e as sensações do sujeito oprimido, obrigado a lutar na guerra. É assim que ela reconta a história oficial da Primeira Guerra do Líbano. Desse modo, torna-se política, fruto da resistência, ampliando “o olhar para compreender os indivíduos e a sociedade em que estão inseridos” (RESENDE, 2014, p. 193). Ao longo de sua história, o filme “documental” revelou diferentes e cada vez mais ousadas formas de pensar e realizar obras, sempre tendo como premissa o contexto histórico-social.

Desterritorializar e compor novos territórios

Os modos de fazer são práticas desobedientes e resistentes. Não há fórmulas nem regras. Graças à animação, a equipe de *Valsa com Bashir* pôde recriar os personagens. Alguns entrevistados só puderam constar do filme devido à liberdade criativa e narrativa que permitiu a recriação de novos rostos e vozes para os que desejavam dar seus depoimentos, mas não queriam ser identificados, como conta Ari Folman:

Dois personagens de nove são atores. E todos os outros são eles mesmos, como eu, no filme. Um deles não queria que, no trabalho, soubessem que ele fuma maconha. Algo assim, sabe. Razões estúpidas. E eles me deram liberdade para eu mostrar suas histórias, mas não quiseram aparecer. Agora, eles contam pra todo mundo: “Aquele que fuma maconha no filme, sou eu”. Mas agora é tarde

demais e nós tivemos de trazer atores para fazerem suas vozes e inventamos novos rostos. Desenhamos rostos (DVD - Extras: "Entrevista com o Diretor Ari Folman", aos 6min55s).

O processo criativo do filme também esteve aberto à influência externa: a animação japonesa, a qual Folman é "admirador confesso, em termos do *design* (FIGURA 4), do movimento dos personagens" (DVD - Extras: "Comentários do diretor, Ari Folman", aos 6min45s).



Figura 4 - Fotogramas de Valsa com Bashir, aos 6min48s

A *animé*⁶ se caracteriza pela estética, próxima do desenho mangá (quadrinhos japoneses),⁷ e pelos movimentos, constantemente interrompidos por longas projeções de imagens estáticas, que estabelecem um diferencial na ilusão de movimento. Lamarre ressalta a característica singular da *animé* na desconstrução de espaço e tempo dos fotogramas (LAMARRE, 2002, p. 186). Do ponto de vista narrativo, o filme sofreu influências internas. As cenas de filmes pornô, recorrentes aos ex-combatentes, tiveram de ser negociadas com membros da equipe,

que não as queriam incluir por motivos familiares, morais ou religiosos. Apesar das diferenças, inerentes a qualquer grupo, os modos de fazer coletivos reúnem qualidades constantes, destacadas por Paim:

São processuais (as ações não são percebidas como um fato acabado, são caminhos que se fazem ao longo do percurso, o próprio processo é tido como mais relevante, produzindo mais sentidos); são positivas (são ações, provocam situações); são inventivas (criam outras maneiras de fazer); são experimentais (procedimentos de laboratório, feitura de testes) (PAIM, 2009, p. 23).

Apesar de toda dificuldade, seja técnica, orçamentária (o orçamento foi de US\$ 1,5 milhão),⁸ ou de qualquer outra ordem, *Valsa com Bashir* foi o primeiro filme de animação a ser indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro.⁹

Ativar espaços

Ativar um espaço é um modo de fazer. É torná-lo um território vivenciado. Um lugar de tramas de relações entre os indivíduos e onde estes possam ainda se reconhecer, ao mesmo tempo em que entram em contato uns com os outros. Paim (2009) explica:

A utilização dos espaços públicos das cidades por coletivos ou artistas individuais não obedece a fórmulas. Podem-se usar diversos meios, tais como a fotografia, vídeo, texto, o próprio corpo e, ainda, escolher diferentes táticas. Coincidem no desejo de contato direto com o outro e na vontade de ativar os espaços nos quais atuam (PAIM, 2009, p. 145).

Para realizar sua obra, Ari Folman teve de ativar e criar vários espaços: confrontou-se com os traumas deixados pela guerra, superou a indústria cinematográfica, que não reconhecia um documentário em animação, estabeleceu relações com indivíduos (ex-combatentes e equipe técnica), angariou recursos financeiros, apesar de escassos, e conseguiu realizar seu filme, dentro das limitações. Um meio para realizar contatos foi a internet.

E assim foi composta a trilha sonora, toda original, resultado de uma parceria artística. Ativar esse espaço implicou no processo criativo invertido do que se faz comumente na Sétima Arte, como conta o diretor:

É um ótimo momento para falar em Max Richter, compositor do filme. Eu não o conhecia antes, mas, quando escrevi o roteiro de *Valsa com Bashir*, ouvia os álbuns dele no meu estúdio e, de certa forma, ele compôs a trilha do roteiro, porque era a única música que eu ouvia. É uma música muito deprimente, melancólica. Quando acabei o roteiro, pesquisei o nome dele no Google. Encontrei seu nome. Vi que ele tinha um site. E escrevi para ele: “Você acabou de escrever a trilha do meu roteiro. Talvez queira escrever a trilha do filme todo”. Expliquei para ele que tipo de filme era. Um mês depois, viajei até Edimburgo e comecei a trabalhar no filme. E acabamos os primeiros esboços da música toda antes de começarmos a trabalhar na animação. Só tínhamos o vídeo, mas tínhamos a música toda e foi essencial para mim, porque eu queria que os animadores escutassem a música nos seus fones enquanto faziam a animação das cenas, para que pudessem captar a sensação das cenas completas enquanto as faziam. E a música, é claro, afeta muito a atmosfera de cada cena. Então é melhor quando os animadores sabem que tipo de música teremos no fim. Normalmente não fazemos isso. Fazemos a trilha do filme depois (DVD - Extras: “Comentários do diretor, Ari Folman”, aos 22min53s).

As músicas escolhidas para a festa no barco foram fiéis ao estilo da década de 1980. Para isso, Ari Folman buscou outra parceria, uma especialista no assunto, como explica:

A música dos anos 80 não é mérito meu. Minha formação musical acabou em 1975, ou algo assim, com *Blood on the tracks*, de Bob Dylan. Então tive de procurar uma consultora, que foi, claro, minha editora, Nili Feller. Ela cresceu nos anos 80 e, para ela, é a única música que existe. Então ela escolheu as músicas que estão no filme. Acho que fez ótimas escolhas, mas eu não as poderia ter feito (Extras - “Comentários do diretor, Ari Folman”, aos 15min32s).

Assim, em nome da dramatização desejada, *Valsa com Bashir* harmoniza cenas fortes de guerra com a trilha sonora musical, que vai da valsa ao rock.

Arte como resistência

A retração de mercado nas artes, dentro de um contexto político (ditadura na América, foco de estudo de Paim; Primeira Guerra do Líbano, objeto deste estudo) e de economia escassa impulsionam a criatividade e associações. Rolnik explica:

[A vida pública] constitui justamente o lugar que muitos artistas escolheram para montar seus dispositivos críticos, jogando-se em uma deriva para fora do terreno igualmente irrespirável das instituições artísticas. Nesse êxodo, criam-se outros meios de produção, bem como outros territórios vitais (daí a tendência em organizar-se em coletivos que se relacionam entre si, unindo-se em torno de objetivos comuns, seja no terreno da cultura ou da política, para retomar logo sua autonomia) (ROLNIK, 2007, p. 106-107).

Foi o que ocorreu em *Valsa com Bashir*. Todas as dificuldades foram superadas em nome da arte. Em hora alguma, em suas entrevistas, o diretor cita momentos em que ele ou a equipe tenha sucumbindo diante de um novo desafio. Ao contrário, quanto maior a dificuldade, maior era a resistência e a criatividade. “A arte se torna política quando sua presença e suas qualidades estéticas são indissociáveis dos esforços para transformar as condições de vida no mundo”, refletem Blanco *et al.* (2001, p. 274).

E essa é a base de um filme documental: apresentar uma nova visão de mundo. Foi com essa intenção que o Ari Folman realizou seu filme: recontar a história oficial da Primeira Guerra do Líbano, do ponto de vista do sujeito oprimido:

Para mim, foi essencial mostrar a guerra nesse filme. Apresentar a guerra através dos olhos de um soldado comum e mostrá-la de uma maneira, que as guerras são fúteis, onde quer que aconteçam. São ideias tolas, de líderes pequenos com grandes egos. E, ao contrário de muitos filmes americanos, que mostram que a guerra é horrível, péssima, mas que os caras são legais e se trata de glória, bravura e a fraternidade dos homens, e essas coisas estúpidas. Não existe nada disso na guerra. E foi essencial para mim porque eu achei que podia alcançar um público mais jovem com esse tipo de animação. E se eu puder abrir a mente de um jovem antes que ele pense que é legal ir à guerra, talvez ele veja esse filme. Quero dizer, ninguém

que vê esse filme acha o cara do filme legal. E ninguém, nenhum adolescente que vê pensa: “Certo, a guerra é horrível, mas eu quero ser o cara do filme”. Ninguém quer ser o cara neste filme (DVD 2 - Menu “Entrevista com o diretor, Ari Folman”, aos 7min51s).

O coletivo abraçou a causa e, somados os esforços, o objetivo de semear a ideia conceitual antiguerra foi alcançado. De acordo com Paim (2009, p. 7), os coletivos têm uma formação fixa e, simultaneamente, móvel, isto é, possuem um núcleo fixo e parceiros que são mobilizados com base em determinados projetos. Em *Valsa com Bashir*, o resultado impulsionou outro projeto coletivo. Segundo Resende (2014)

O sucesso e a boa recepção abriram espaço para Ari Folman permanecer no campo do documentário em animação. Em 2014, segundo o jornal britânico *The Guardian* (citado por *O Globo*), o diretor iniciou seu novo projeto: produzir um filme, em animação, sobre a história de Anne Frank, judia alemã, vítima do Holocausto, morta aos 15 anos, em 1945 (RESENDE, 2014, p. 163).

E do ponto de vista documental, Folman e sua equipe vão continuar recontando a história.

Considerações finais

Valsa com Bashir é a força da ideia e da prática compartilhadas. O que torna essa obra da Sétima Arte possível é o fazer coletivo, foco do estudo de Paim (2009). As relações sociais são a base do vasto campo das formas de fazer dos coletivos e das iniciativas coletivas.

O filme aqui estudado é resultado da integração e participação de diferentes atores envolvidos, cujo processo se constitui na etapa fundamental, calcada na criatividade, perseverança e invenção, resistindo às limitações técnicas, orçamentárias e geográficas. Trata-se de uma equipe que se constituiu em torno de uma obra de arte, portanto, com um objetivo comum. O grupo organizou-se e subdividiu-se, tecnicamente, criando novos modos de fazer animação. Dessa

forma, alcançaram liberdade expressiva e experimentos de sucesso, que culminaram não somente na realização da obra, mas de seu reconhecimento internacional.

Foram várias motivações de “táticas de mostrar-se”, iniciada pela inquietação do diretor, ex-combatente na Primeira Guerra do Líbano, disposto a confrontar-se com o passado. Seguiu-se a busca por aliados técnicos, financeiros e entrevistados. A partir disso, ativaram-se espaços, fazendo emergir um território vivenciado, que até então não havia em Israel.

Por fim, *Valsa com Bashir* firmou-se no campo da arte como resistência, sob vários aspectos: técnico, geográfico, orçamentário, político, social e histórico. Particularmente, do ponto de vista do diretor, Ari Folman, o filme funcionou graças à resistência pessoal. Afinal, o amigo Boaz (com quem a conversa deu origem ao filme) estava certo: “Filmes são terapêuticos!”. E, de acordo com o cunho social, inerente ao documentário, também podem ser transformadores.

REFERÊNCIAS

BLANCO, Paloma et al. (org.). **Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2002.

DENIS, Sébastien. **O cinema de animação**. Tradução: Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.

LAMARRE, T. From animation to animé: drawing movements and moving drawings. **Japan Forum**, Montreal, n. 14, v. 2, p. 329-367, 2002.

PAIM, Cláudia. **Táticas de artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços sugestionados**. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2009.

PAIM, Cláudia. **Táticas de artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços sugestionados**. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2012.

RABIGER, Michael. **Dirección de documentales**. 2. ed. Madrid: IORTV, 2001.

RAMIÓ, Joaquim; THEVENET, Homero (org.). **Fuentes y documentos del cine**. Barcelona: Fontamara, 1985.

RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. **O documentário em animação: tenuidade e simbiose entre ficção e não ficção**. 2014. 204 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG), Belo Horizonte, 2014.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2006.

NOTAS

- 1 “Resultado das tensões e conflitos entre árabes e israelenses pela posse do território da Palestina. Israel ocupou quase todo o território palestino, obrigando a população a ocupar os países vizinhos. Milhares de palestinos migraram para o sul do Líbano, onde passaram a viver em situação precária [...]” Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia/guerra-no-libano-conflito-envolveu-cristaos-e-muculmanos-do-libano.htm>. Acesso em: 24 abr. 2014.
- 2 O grupo de animadores nega veementemente o uso da rotoscopia para ressaltar o trabalho “artesanal” da equipe, sem qualquer tipo de parâmetros técnicos para realizar o trabalho.
- 3 Termo técnico, mais comum em telejornalismo, que indica a fala de um personagem/entrevistado.
- 4 “[...] hoy día la tecnología nos permite filmar los acontecimientos con el sello de su autor tal como se manifiestan”.
- 5 “Un documental es una construcción hecha a base de evidencias. Su objetivo es hacer vivir a los espectadores la experiencia por la que sus autores han pasado, mientras tratan de entender el significado de los acontecimientos concretos que se van sucediendo ante sus ojos. [...] Dado que las películas suelen llevarse a cabo en colaboración, la sensibilidad puede surgir también colectivamente de determinados miembros de ese grupo de personas que trabajan juntas. Posteriormente, es otro colectivo quien la consume, la audiencia. El cine y especialmente el documental, es verdaderamente una forma de arte social” (RABIGER, 2001, p. 21).
- 6 A palavra *animé* tem sentido controverso. Para os japoneses, é a animação, em geral, produzida ou não no Japão. Os ocidentais costumam empregar o termo para se referir, exclusivamente, à animação japonesa. Segundo Denis (2010, p. 176), os anglófonos a denominam de *japanimation*.
- 7 “Mangás são histórias em quadrinhos japonesas, ao contrário das histórias em quadrinhos convencionais, sua leitura é feita de trás para frente. Teve origem através do Oricom Shohatsu (Teatro das Sombras), que na época feudal percorria diversos vilarejos contando lendas por meio de fantoches. Essas lendas acabaram sendo escritas em rolos de papel e ilustradas, dando origem às histórias em sequência, e conseqüentemente originando o mangá. [...] Com o passar do tempo o mangá saiu do papel e foi parar na televisão, transformando-se em animes (desenhos animados), ganhando mais popularidade e aumentando o número de fãs em todo o mundo” Disponível em: <http://www.brasilecola.com/artes/o-que-e-manga.htm>. Acesso em: 4 maio 2014.
- 8 Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-125077/curiosidades/>; <http://mkmouse.com.br/sinopses/ValsacomBashir2008.pdf>; <http://brazilianpost.org/1984/28/05/2009/valsa-com-bashir-waltz-with-bashir-2008/>. Acesso em: 4 maio 2014.
- 9 Disponível em: <http://cinepop.virgula.uol.com.br/criticas/valsacombashir.htm>. Acesso em: 2 fev. 2014.

Molduras e carimbos da corporeidade em Fernanda Magalhães: Ações artísticas colaborativas em favor da diferença

Corporeity frames and stamps in Fernanda Magalhães: Collaborative artistic actions in favor of difference

Júlia Mello

Professora Assistente no Departamento de Comunicação Social da UFES,
doutoranda em Artes Visuais no PPGAV/EBA-UFRJ e bolsista CNPq
E-mail: juliaalmeidademello@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8454-2453>

RESUMO:

Este texto apresenta uma análise de duas ações colaborativas dirigidas por Fernanda Magalhães em prol da visibilidade da mulher gorda: “Classificações científicas da obesidade” (1997) e “Ação 8” (2006). Magalhães, com outras mulheres, confronta exclusões sociais, permitindo uma leitura que visa a desconstrução de convenções que permeiam o imaginário cultural, elaboradas a partir de elementos da tradição da história da arte. À luz de autoras como Lynda Nead (1992), Almazán e Clavo (2007) e Rosalyn Deutsche (2008), busca-se entrelaçar arte e política, levando em conta a potência do corpo e das ações conjuntas na transgressão de discursos hegemônicos.

Palavras-chave: *Arte. Corpo. Política. Fernanda Magalhães.*

ABSTRACT:

This text presents an analysis of two collaborative actions directed by Fernanda Magalhães regarding to the issue of visibility of fat women: "Classificações científicas da obesidade" (1997) ("Scientific Classifications of Obesity") and "Ação 8" (Action 8) (2006). Through these works, Magalhães and other women confront social exclusions, giving to the matter a deconstruction reading of conventions that permeate the cultural imaginary elaborated from elements of art history. Based on authors such as Lynda Nead (1992), Almazán and Clavo (2007) and Rosalyn Deutsche (2008), the text interweaves art and politics and takes into account the power of the body and joint actions in the transgression of hegemonic discourses.

Keywords: *Art. Body. Politics. Fernanda Magalhães.*

Artigo recebido em: 09/06/2019
Artigo aceito em: 07/08/2019

Contextualizando a diferença

Perceber a recorrência do corpo gordo na arte contemporânea, principalmente a partir do final do século 20 e início do 21 quando as políticas de identidade ganham mais força e a sua relação com questões de gênero, permite aprofundar nas possibilidades de rejeições de hierarquias, sistemas e normas. Afinal, muitas dessas produções, sobretudo pelo viés da cultura visual, podem ser aproximadas pela potência em representar o corpo gordo na contemporaneidade,¹ estando em confronto com certas ordens oriundas de padrões artísticos e estéticos, de discursos médicos, científicos e psicológicos, de determinadas regras da moda e da desigualdade de gênero.

Os projetos de Fernanda Magalhães se iniciam na década de 1990 como resultado da opressão de ser gorda em um contexto que a considerava (e que, apesar do discurso de diversidade vigente, ainda a considera), entre inúmeras características negativas, assexuada, doente e possuidora de distúrbios alimentares. O caráter de *autorrepresentação* e de *autobiografia*,² presente nas práticas da artista, reforça a possibilidade de entrecruzamentos de identidades, subjetividades e permite a construção de tramas e sentidos pensando no âmbito das experiências coletivas, contribuindo para uma compreensão sócio-histórica da percepção do corpo gordo.³

Magalhães tem uma trajetória artística marcada por três momentos de destaque: o primeiro, quando viajou ao Rio de Janeiro, na década de 1990, e ainda iniciava a sua construção poética que resultou em fotografias que dialogavam com a opressão de ser gorda em uma cidade que exige corpos em “forma”; o segundo, quando começou a trabalhar questões concernentes a gênero por meio da técnica que denomina *fotografias contaminadas*; e, o terceiro, quando passou a discutir abertamente as exclusões, buscando dar voz a silenciados pelas barreiras sociais. Esse momento é marcado por uma série de ações que envolvem instalações, *performances* e manifestações no espaço público, realizadas frequentemente em conjunto com outros(as) integrantes.

Tanto nas *performances* quanto em seus desdobramentos, o papel de Magalhães está diretamente relacionado com o que Almazán e Clavo (2007) dizem a respeito de arte política e ativismo. Em muitas *performances*, a artista se compromete com determinados coletivos⁴ e os registros fotográficos e videográficos carregam o teor político do confronto de normas e condutas sociais, consideradas pela artista como preconceituosas e injustificáveis. Grande parte das ações de Magalhães ocorre na *esfera pública* que é definida por Almazán e Clavo (2007, p. 65) como “uma arena de atividade política”. Segundo as autoras, a esfera ou espaço público é o local onde se assumem identidades e compromissos, portanto as atividades artísticas realizadas nesse contexto são eminentemente políticas – embora seja evidente que a arte política seja um terreno amplo e arriscado. As autoras indicam que há diversas maneiras de atuar na esfera pública, e uma delas em conjunto com grupos ativistas e coletivos sociais, muitas vezes em ações radicais, contribuindo para alargar as fronteiras da arte.

Ainda que as análises das ações a seguir estejam pautadas em pesquisa bibliográfica e no acervo de trabalhos de Fernanda Magalhães, consideramos também relevantes para o estudo contatos anteriores com obras e processos da artista, incluindo a *performance* “A natureza da vida” (iniciada em 2000 e ainda em processo), que faz parte do terceiro momento da trajetória da artista comentado anteriormente. Nos trabalhos, veremos que as questões de gênero e o preconceito contra a corpulência são ativados por meio de corpos despídos. Lynda Nead (1992) reconhece a potência do corpo despido em confrontar antigos valores socioculturais engessados e enraizados, associando-o à obscenidade que em diversos momentos foi utilizada como artifício por mulheres que realocaram seus corpos no campo artístico, reivindicando o seu lugar, não como corpos em exposição, mas como corpos em atuação. Linda Nochlin (1999), em um ensaio no qual também reflete sobre o corpo despido, afirma que o corpo nu – aquele proporcional e equilibrado, apolíneo, descrito por Kenneth Clark (1956) como o corpo que respeita com clareza o cânone da perfeição –, está morto e o que vive agora é o corpo que se revela por completo, considerando sua feiura, seus excessos.

Corpos-molduras

Em 1997, Magalhães desenvolveu um projeto que resultou na instalação “Classificações científicas da obesidade”. Nesse momento, a artista começava a ampliar seus questionamentos referentes à corporalidade, estética e gênero, não mais se escondendo como fazia nos trabalhos iniciais, passando a incluir outras mulheres para trazer uma visão da arte como elemento de relevância na discussão da situação dos corpos na contemporaneidade. No projeto em questão, Fernanda Magalhães apropriava-se de elementos oriundos do discurso médico para questionar espaços e visões:

Nestes trabalhos, incorporo as tabelas médicas de classificação, as fronteiras do corpo, a relação com o mundo, com o outro e com as diferenças, expressando as sensações do meu corpo, os sofrimentos e as vivências, através das pesquisas realizadas e do arquivo de textos e imagens recolhidos ao longo dos anos (MAGALHÃES, 2008, p. 93)

Quando realizou “Classificações científicas da obesidade”, já havia esclarecido os pontos que gostaria de tratar na sua arte. Se, no início de 1990, a londrinense sentia-se excluída pelos excessos corpóreos, em 1997, após embates entre emagrecer e manter-se gorda, buscava a homologação da sua forma, “estendendo-se ao corpo do outro, em especial ao das mulheres” (MAGALHÃES, 2008, p. 90).

Desse modo, Magalhães convidou integrantes do grupo *Mulheres Gordas*⁵ que possuíam diferentes silhuetas para participar de uma ação fotográfica. Ela atuava disseminando a proposta de resistência aos padrões por meio da crueza de corpos despídos não configurados como saudáveis, belos e harmoniosos, confirmando o que Almazán e Clavo (2007) lembram: em todo regime de poder há resistência e esta pode ser reverberada pelas manifestações artísticas. As autoras entendem *arte ativista* como uma forma de arte política que transita entre o político e o social, uma rede que conecta a organização comunitária com a arte. A arte ativista possui um caráter radical e urgente e é importante ressaltar que valoriza o processo de realização e recepção da obra ou ação, em vez do objeto ou produto em si.

Nesse aspecto, cabe considerarmos Rosalyn Deutsche (2008), que assinala que o ativismo social se direciona ao reconhecimento de particularidades coletivas marginalizadas e é utilizado por diversos movimentos novos que defendem e estendem os direitos adquiridos e que propagam a exigência de novos direitos baseados em necessidades diferenciadas. Em complemento a isso, segundo Almazán e Clavo (2007), o ativismo político e a arte têm contaminado um ao outro por bastante tempo, porque estiveram intimamente relacionados à criação de imagens e à autorrepresentação. Nesse contexto, os artistas (e não apenas eles) se convertem, posicionando-se como cidadãos ativistas.

A conclusão do projeto de Magalhães se deu com uma instalação (FIGURA 1) que revelava que o ativismo se propagava com vários corpos, referenciando as tabelas médicas utilizadas para a classificação dos níveis de gordura corpórea nomeados por “normal”, “sobrepeso”, “obesidade” e “obesidade mórbida”. O projeto levantava a questão sobre a eficácia dessas categorizações e a frequente associação negativa que essas nomenclaturas recebem, na medida em que aumentam o nível de gordura. Além disso, esse tipo de classificação ou tipificação produz os “corpos-molduras” de diferentes tamanhos e larguras, que podem ser aqui, hipoteticamente, pensados como a antítese do emolduramento do corpo feminino no seio da estética ocidental. Desse modo, se considerarmos o que Didi-Huberman (2013) comenta acerca da tradição da história da arte – ela estar condicionada a uma norma estética que se constrói a partir da seleção de belos objetos –, veremos que os corpos-molduras estão promovendo a desconstrução dessa narrativa que considera corpos contidos, que, como indica Nead (1992), respeitam o emolduramento da moral social e as proporções clássicas.

Ainda de acordo com Nead, a história da arte tradicional sempre buscou metaforicamente “selar” o corpo feminino, contendo-o e “despoluindo-o” e os corpos suspensos na instalação vão justamente buscar a subversão dessas premissas. A corpulência representada em diferentes facetas reforça a lembrança da vulnerabilidade do corpo feminino ao longo da história da cultura ocidental. Corpo que, em função dos aspectos culturais atrelados à realidade política e social de difer-

entes momentos, esteve no domínio do olhar masculino, nas diversas esferas familiar, científica, ideológica, filosófica e religiosa. Corpo que, diante de discursos legitimadores, foi moldado, controlado, construído. As imagens produzidas pela artista com outras mulheres subvertem o ordenamento do corpo feminino, pois trazem uma espécie de imprecisão aos olhos da estética ideal.

Outro aspecto de destaque dos corpos-molduras é sua função de ocultar as “massas”, trazendo o vazio, sem carne, sem gorduras. Também aqui há uma espécie de ironia embutida diante dos cortes e incisões promovidos pela medicina na redução de medidas. Os visitantes poderiam se dispor ao lado desses contornos, experimentando novos “lugares-corpos” suspensos por fios de náilon que contrastavam entre leveza e peso.



Figura 1 – Fernanda Magalhães, “Classificações científicas da obesidade”, Balaio Brasil, Sesc Belenzinho, São Paulo, dezembro de 2000
Fonte: MAGALHÃES, 2014.

Magalhães, ao agir de maneira colaborativa, revelando a(s) diferença(s), amplia a crítica ao modelo clássico de representação dos corpos das mulheres – frequentemente disponíveis sexualmente para o espectador (supostamente homem, branco e heteronormativo). Como indica Nead (1992), o nu feminino propõe definições particulares do corpo feminino e lança normas específicas de visualidade. No projeto da artista, as mulheres reforçam a autonomia dos seus olhares e escolhem como querem ser vistas.

Corpos-carimbos

Entre 2003 e 2008, Magalhães realizou uma série de ações conjuntas que tratavam de temas diversos: sexualidade, morte, liberdade, diversidade. Todas as ações consistiam em carimbar diferentes corpos em lençóis brancos, algo que pode ser analisado em paralelo às antropometrias de Yves Klein, produzidas na década de 1960. Para fins de pesquisa, nos limitaremos a “Ação 8” (2006), realizada no atelier da artista, com a participação de duas integrantes do grupo *Mulheres Gordas*, Patrícia Martins Custódio e Caroline de Cássia Bispo, além da fotógrafa Graziela Diez. Na *performance*, cada integrante tinha a sua vez de fotografar e ser fotografada, redirecionar o olhar, enquadrar, marcar-se, ser marcada (FIGURA 2).



Figura 2 – Fernanda Magalhães, Performance “Ação 8”, 2006
Fonte: MAGALHÃES, 2008.

Aqui, como em “Classificações científicas da obesidade”, há a apropriação de um modelo, discurso ou prática que é ressignificado. Se retomarmos aos corpos contidos descritos por Nead (1992), temos na história da arte um bom exemplo com Yves Klein. O artista pintou modelos com a cor que ficaria conhecida como “*International Klein Blue*”, as fez se “carimbarem” em grandes folhas como se fossem pincéis vivos e o resultado foi apresentado com o título de “Antropometrias” (FIGURA 3). A ação foi realizada com uma orquestra que tocava a “Sinfonia



Figura 3 – Yves Klein, “Antropometrias”, Performance realizada em Paris, 1960

Fonte: YVES, 2018.

Monótona”, composta pelo artista, que consistia em apenas uma nota tocada por 20 minutos seguida de 20 minutos de pausa enquanto uma plateia assistia (YVES, 2018).

Diferentemente da sujeição das modelos às ordens do “maestro”, na “Ação 8”, eram as participantes as próprias vozes dos movimentos. Mais uma vez, corpos despidos, confrontando a longa tradição do nu que se encarrega, na maioria das vezes, de corpos brancos, jovens, ocidentais e se não são longilíneos, concentram volumes em partes específicas (quadril, coxas ou seios), mantendo a cintura curvilínea. As modelos de Klein reforçam esse discurso com um padrão que parece se articular com o pensamento clássico de beleza constituída em ordem, simetria e definição. O ideal clássico concentrado na unidade e integridade da forma influenciou diretamente a cultura ocidental, a estética, a história da arte, entre outros campos e, graças a ele, a ampla representação do corpo feminino, ao longo de séculos, esteve pautada na lógica, precisão e ordenamento. Algo que Nead (1992) chama de “controle estético do corpo feminino”.

A *performance* teve um papel fundamental na transformação do processo criativo de Fernanda Magalhães e no englobamento de outras questões. No passado, intimida com a hegemonia da magreza, realizava ações entre quatro paredes, sozinha. Deixou de dançar e praticar o teatro, artes que compuseram sua formação, em função do preconceito em relação à sua forma. Ela conta que aos poucos a repressão foi sendo rompida, tomando a forma de *performances* que passaram a permear seu cotidiano. Foi a partir de então que diz ter assumido conscientemente as suas ações.

A performance surgiu como necessidade de expressar pelo corpo, buscando deixar transbordar minhas faces submersas. Extravasar é assumir esta linguagem como arte e como vida. As dores transformaram-se pelo trabalho. A performance é uma forma de voltar a

dançar, trazendo as transformações do meu corpo que, liberto de amarras, busca, no outro e na ação da troca, a sua própria reconstrução (MAGALHÃES, 2008, p. 84).

A troca sugerida pela artista é efetivada na “Ação 8” pelo contato, pela conjugação dos corpos. Entremeados, tramados, entrelaçados, os carimbos coloridos estampam memórias, momentos, afirmações e posicionamentos (FIGURA 4). Trata-se, mais uma vez, de corpos que escapam das normas médicas, dos discursos científicos e da hegemonia da magreza escultural. Corpos que confirmam a indissociação da esfera artística com a ética e a política, contribuindo para o rompimento de ordens. Desse modo, esses corpos-carimbos, impregnados de afetos, podem ser vistos como “sujeito(s)-corpo(s) que resiste(m) à normalização”, buscando “pontos de fuga frente a códigos” que envolvem imagens e instituições (PRECIADO; CARRILLO, 2010, p. 55).



MELLO, Júl
em favor da
PÓS:Revista
Disponível

porativas

41

Figura 4 - Fernanda Magalhães, Performance, “Ação 8”, 2006
Fonte: MAGALHÃES, 2008.

Conclusão

Os corpos agindo em conjunto mostram-se como potentes geradores de embates necessários na esfera pública. Tomando de empréstimo mais uma vez as considerações de Almazán e Clavo (2007), o impacto político da arte ativista pode não ser percebido em curto prazo, embora se origine muitas vezes de uma situação de urgência, mas contribui efetivamente para o fortalecimento da representação de comunidades ou grupos sociais no espaço público. O projeto de Magalhães, agindo pela troca e compartilhamento de experiências, não apenas se produz na esfera pública, mas, sobretudo, quer produzir na esfera pública. Ainda que a artista direcione as ações, são os membros do grupo que compõem toda a estrutura do trabalho, das narrativas aos registros dos corpos que se configuram em grandes matrizes para impressões de emoções. O tom do início da conjugação corpórea pode ser observado nos relatos a seguir, de uma das participantes das ações:

[...] Sempre fui gorda. Gordíssima. Transbordante. [...] Carne branca e flácida arrebatando a pele. Sucessão de acúmulos, montinhos, dobras. [...] Aceitei como se aceitam as fatalidades oraculares. O corpo era uma evidência. O espelho, sistematicamente voltado para mim, dizia do aleijão, da imutabilidade das formas que me constituíam (CAMPOS, 2007, *apud* MAGALHÃES, 2008, p. 101).

Como as demais integrantes e a própria artista, Campos compartilha suas dores, exclusões, reflexões e vivências, indicando que as ações se desenvolvem para uma troca de cores, molduras, formas e texturas de reivindicação de um espaço para posicionamentos e questionamentos. Assim, esses momentos de colaboração têm caráter de posicionamento político que busca advertir as pessoas sobre o perigo de se manter uma posição passiva frente às imposições do sistema, aos aprisionamentos marcados pelos modelos engessados de gênero, corpos e identidade. São práticas apoiadas na subversão que incorporam

autores, envolvem o público, misturam e embaçam fronteiras, consideram as fragilidades e potências do corpo e sua relação com o eu e o espaço, por meio dos excessos, da matéria.

Por fim, ao convidar indivíduos de diferentes locais e posições, a artista amplia a possibilidade de conexão com a arte, dando visibilidade às inúmeras formas de agir, transcendendo a subjetividade rumo à coletividade.

REFERÊNCIAS

- ALMAZÁN, Yayo Aznar; CLAVO, María Iñigo. Arte, política y activism. **Concinnitas**, ano 8, v. 1, n. 10. Rio de Janeiro: UERJ, 2007.
- ARFUCH, Leonor. (Auto)biografía, memória e história. **Clepsidra**, Buenos Aires, v. 1, n. 1, 2014.
- CLARK, Kenneth. **The nude: a study in ideal form**. 1. ed. Nova Jersey: Princeton University Press, 1956.
- DEUTSCHE, Rosalynd. **Agorafobia**. Barcelona: MACBA, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MAGALHÃES, Fernanda. **Corpo Re-construção**. Ação Ritual Performance. Orientadora: Lygia Arcuri Eluf. 2008. 260 f. Tese. (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- MAGALHÃES, Fernanda. Classificações científicas da obesidade. **Labrys**, Santa Catarina, UFSC, v. 1, n. 1, 2014.
- NEAD, Lynda. **The female nude: art, obscenity and sexuality**. 1. ed. Londres: Routledge, 1992.
- NOCHLIN, Linda. Off beat and Naked. Artnet.com, nov. 1999. Disponível em: <http://www.artnet.com/Magazine/FEATURES/nochlin/nochlin11-5-99.asp>. Acesso em: 21 jun. 2018.
- PRECIADO, Beatriz. Entrevista com Beatriz Preciado. Entrevista cedida a: Jesús Carrillo. **Poiésis**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF, Niterói, n. 15, ago. 2010. Disponível em: http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis15/Poesis_15_EntrevistaBeatriz.pdf. Acesso em: 24 jul. 2013.
- SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. **Interfaces: women, autobiography, image, performance**. 5. ed. Michigan: University of Michigan Press, 2012.
- SMITH, Terry. **Contemporary art: world currents**. 1. ed. Nova Jersey: Pearson, 2011.
- YVES Klein. **MoMa**. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/80530>. Acesso em: 24 jun. 2018.

NOTAS

- 1 Entendemos “contemporaneidade” nos termos do historiador de arte Terry Smith (2011), simultaneamente condição fundamental deste tempo e multiplicidade de modos de estar presente e de coexistir com outros tempos.
- 2 Segundo Smith e Watson (2012), autorrepresentação significa representar-se a si mesma em um ato que constitui a subjetividade e a interação com a memória, a identidade, a experiência e o agenciamento. Autobiografia consiste em um elemento fundamental para o desenvolvimento de debates em torno de gênero, subjetividade e representação do corpo feminino no Ocidente.
- 3 Leonor Arfuch (2014) sugere que as narrativas “(auto)biográficas” estão entremeadas no contexto sócio-histórico, funcionando como um sintoma que revela fenômenos culturais, midiáticos e políticos do presente.
- 4 Incluindo o Coletivo Manada, o Coletivo Elza e o Coletivo Fotocuir.
- 5 Segundo Magalhães (2008), desde que iniciou as abordagens sobre o corpo da mulher gorda, produz encontros com mulheres gordas com o objetivo de aprofundar seus trabalhos. As reuniões consistem em discussões, entrevistas e registros de memórias das participantes, que incluem colegas, alunas, familiares e conhecidas que se encontram envolvidas e implicadas no projeto da artista.

Los Ingovernables: Arte, Hackers, Colaboratividad y Resiliencia en la era de la Cultura Postdigital

Los Ingovernables: Arte, Hackers, Colaboratividade e Resiliência na era da Cultura Pós-Digital

Fernando Luiz Ferreira Rabelo

Doutorando na Universidade Politecnica de Valencia-Espanha, programa de Doutorado em Produção e Investigação em Artes Visuais

E-mail: ferluife@doctor.upv.es

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8481-070X>

RESUMO:

O presente artigo exhibe um panorama histórico dos laboratórios de *hackers*, os *Hacklabs*, que foram considerados um importante movimento político, cultural e artístico espanhol, no início dos anos 2000. Trata de princípios estruturais desses ambientes construídos de forma colaborativa, autônoma, que promovem a reciclagem de tecnologias, práticas artísticas e *software livre*. Além da contextualização histórica, apresenta novos paradigmas do período pós-digital que proporcionam um ambiente propício para o surgimento de novas formas de organização política e artística diante de uma cultura formada pelo determinismo tecnológico. Por meio de dois exemplos atuais, os centros colaborativos a Tabacalera e a Ingovernable na cidade de Madrid - Espanha, conclui que seja importante e necessário existir espaços não institucionalizados, livres e abertos para a comunidade que pratica metodologias de resiliência tecnológica e social independentes.

Palavras-chave: *Hackers. Arte. Colaboração.*

RESUMEN:

El artículo presenta un enfoque histórico sobre el movimiento de los laboratorios de hackers, los Hacklabs, una importante escena activista, cultural y artística en España a principios de los años 2000. Especifica los principios estructurales de esos ambientes construidos principalmente por la producción colaborativa, la gestión autónoma, la reutilización de tecnologías, las prácticas artísticas y el *software* libre. Además de la contextualización histórica presenta paradigmas del Postdigital que conllevan un ambiente propicio para el surgimiento de nuevas formas de organizarse, de actuar política y artísticamente ante las contradicciones del determinismo tecnológico. A través de ejemplos actuales - los centros sociales La Tabacalera y La Ingovernable de Madrid- concluye que es importante y necesario tener espacios no institucionales, libres y abiertos a la comunidad que continúan practicando los métodos de resiliencia tecnológica y social independientes.

Palavras clave: *Hackers. Arte. Colaboración.*

ABSTRACT:

This article presents a historical overview of the hackers' laboratories, the Hacklabs, which were considered an important Spanish political, cultural and artistic movement in the early 2000s. It deals with structural principles of these environments built in a collaborative, autonomous way, which promote the recycling of technologies, artistic practices and free software. Besides the historical contextualization, it presents new paradigms of the post-digital period that provide a favorable environment for the emergence of new forms of political and artistic organization in the face of a culture formed by technological determinism. By means of two current examples, the collaborative centers Tabacalera and Ingovernable in the city of Madrid - Spain, I conclude that it is important and necessary to have spaces not institutionalized, free and open to the community that practices methodologies of technological and social resilience independent.

Keywords: *Hackers. Art. Collaboration.*

Artigo recebido em: 30/05/2019
Artigo aceito em: 12/08/2019

El cambio de Paradigmas de la arte digital

El presente artículo es parte de una investigación doctoral sobre nuevas tecnologías y los dispositivos de creación artística digital. Tiene como enfoque la cuestión de cómo el artista crea con nuevos medios sin conllevar el determinismo tecnológico en sus creaciones. Según Armin Medosh (2005), una vez que las nuevas tecnologías se han inventado y se han lanzado al mundo, tienen un impacto irresistible en el mundo social. Esto implica que la historia es en gran parte resultado del impacto de las nuevas tecnologías que determinan todo alrededor incluso el arte.

Las rupturas del determinismo

A partir de los años 70 a través del movimiento de contracultura en los EUA sugieran personas dispuestas a desestabilizar la política de las guerras, criticar el poder de las corporaciones, democratizar la cultura y el conocimiento tecnológico. Una nueva e importante revolución estaba a surgir: la revolución de la microelectrónica. Ese momento inicial, experimental, “*underground*”, de expansión creativa y colaborativa tecnológica fue iniciado al inicio de los años 80 en los E.U.A y rápidamente resultó en un enorme cambio social y cultural, que he puesto la producción tecnológica en las manos de las personas que creaban tecnologías en sus trasteros. La motivación democrática iniciada por esos técnicos en microelectrónica e informática, que más tarde se denominaría por *hackers*, mostró que iba a ser posible cambiar el control de las industrias a través de una acción de liberación creativa, el *D.I.Y* – do it *yourself*– o hágalo tu mismo, para que cualquiera tuviese como montar su propio aparato digital. A través de ese momento surgió el *personal computer*, o el ordenador personal.

Los pequeños grupos de hackers que crearon el mundo digital en sus casas empezaron a crecer financieramente por la intensa utilización y reproducción de sus equipos. A partir de ese libre “*bang*” creativo y de mayores inversiones en el mercado de nuevas tecnologías

surgieron empresas de capital cerrado como Apple, Oracle, Sun Microsystems. El crecimiento fue de tal manera que tuvieron que proteger sus negocios en patentes y centralizar la información. Lo que anteriormente fue libre y generoso transformarse en competencia y privado y además dejó de estimular otras personas curiosas en simples usuarios. Las empresas y sus creadores digitales explotaron en el mundo en todas las formas y formatos (videojuegos, *smartphones*, portátiles, tabletas, etc.) y hoy están tan insertas en nuestra cotidianidad que son prácticamente imperceptibles en nuestras vidas.

Hoy en día estamos envueltos por las nuevas tecnologías y nuestra cultura se ha visto afectada por los cambios que tuvimos por el desarrollo de las mismas. En gran parte, desde el principio de ese periodo digital, así como en la actualidad, encontramos muchos argumentos que justifican el avance tecnológico, pues ese avance también é el lucro de una enorme industria multinacional.

La transformación de datos analógicos a digitales ha pasado su *clímax*. [...]la mayoría de actividades sociales han cambiado; de lo singular a lo colectivo, de lo privado a lo público, de lo cívico a lo comercial, de lo pacífico a lo violento, y ahora se basan en algoritmos digitales para la detección, la comunicación y la coordinación y el control [...]una particularidad de esa tecnología es la capacidad de manejar volúmenes de información mucho mayores que la infraestructura analógica anterior (STALDER, 2018, p.9).

Al mismo tiempo que nuevas tecnologías amplían el sentimiento de confort también aumentan las variables de errores. Después de los años 90 los problemas empiezan a multiplicarse principalmente por su rápido desarrollo y por una utilización mucho más consumista, descartable, con perjuicios graves para el ambiente y la sociedad. Hoy los vicios, las incertidumbres y las paradojas de nuestro entorno necesitan ser más visibles, más debatidos, más criticados para generar preguntas y provocar respuestas. Este momento crítico está caracterizado por el periodo Postdigital según Santaella (2016).

Estamos reflexionando sobre nuestras relaciones afectivas, sociales, políticas y culturales, intermediadas por las máquinas abstractas. La Era Postdigital empezó como una acción de freno en esa velocidad descontrolada de la industria, con el retorno de los sistemas analógicos y de la preocupación ambiental, con el ciclo de las tecnologías obsoletas y la genera-

ción de una incontrolable basura electrónica. Por todo el mundo se llevan a cabo acciones activistas para llamar la atención sobre los cambios climáticos, la sociedad viciada en el consumo, los cambios sociales de las redes y varios otros efectos. El periodo Postdigital no se configura solamente como una visión crítica, sino que también es un momento de acción contra el sistema vigente y eso aconteció en el movimiento de los *Hacklabs*.

Según Mercè Molist,¹ un *Hacklab* suele ser una habitación repleta de ordenadores reciclados, donde se reúnen sus integrantes una vez a la semana para "cacharrear", hacer cursos o montar acciones. El resto del tiempo se comunican a través de listas de correo. Sus ocupaciones básicas son "dar uso a viejos ordenadores, construir redes, experimentar con cortafuegos, redes inalámbricas, hacer charlas y talleres que permiten acercar a la gente tecnologías que se quieren presentar como solo aptas para expertos", explican en sus *FAQ*.

Los laboratorios de *hackers* también pueden encontrarse como *hackerspaces* aunque no tengan nombres iguales, su definición sigue siendo la misma. Son espacios frecuentados por personas con intereses comunes de socializar, de conocer y colaborar en proyectos de ciencia, nuevas tecnologías y artes digitales o electrónicas. Pueden ser vistos como un laboratorio de comunidad abierta, un espacio donde diversas personas de diferentes sitios pueden unirse. Posibilitan que cualquier persona interesada pueda entrar, independientemente de su nivel de información o formación. Abren la infraestructura y los ambientes necesarios para desarrollar sus proyectos artísticos y tecnológicos.

Los espacios son refugios para el desarrollo del "*copyleft*", que es el opuesto al derecho de autor o *copyright*. En ese punto es una acción contundente y crítica, transgresora, para incentivar el cambio de los sistemas de creación cultural vigentes, que están determinados por la lógica de mercado, en la que existe demasiado valor individual y poco colectivo. Es una forma de expresión cultural que realmente quita el valor del genio artista, generalmente individual, y lo sustituye por una visión de creación compartida, libre, de conocimientos y valorada por su multiplicación expresiva. O sea, el autor consiente la apertura de su creación para distribuir, copiar o modificar su obra que puede ser utilizada comercialmente desde

que tenga una citación del creador. En general los usuarios son practicantes y distribuidores del *software* libre donde permiten una creación digital abierta, compartida y con mínimo de costes.

Hacklabs y Hack Meetings

Los primeros *Hacklabs* aparecieron en Italia, y estaban enfocados en la intersección entre la tecnología y la acción social. Su metodología fue mezclar la tecnología con lo político-social, el arte y el activismo en los espacios físicos y virtuales como lugares de reunión y acción. El primero fue el *Freaknet Medialab*, surgido en 1994 de una BBS, un sistema de archivos digitales personales accesibles por otros usuarios. En general los *Hacklabs* fueron construidos a través de los encuentros de *hackers*: los *Hackmeetings*.

Sin embargo, luego se les presentó la necesidad de que, además del encuentro y del contacto a través de las redes telemáticas, precisaban también de espacios físicos permanentes, espacios autónomos donde pondrían experimentar, crear y aprender junto a otras personas con inquietudes similares. Surge así uno de los primeros espacios, el LOA *Hacklab*. A continuación van extendiéndose los espacios y empiezan a abrirse locales por toda la geografía italiana, y la propuesta traspasa las fronteras. Los laboratorios proliferan especialmente en las grandes ciudades.

Según Montserrat Boix y Nómada [s.d.]:²

resulta poco útil y hasta triste experimentar en solitario aquellas cosas que puedes hacer fácilmente con otros; porque no queremos aislarnos sino todo lo contrario, del mundo que nos rodea; porque el cuarto de cada un@ es demasiado pequeño para montar redes de ordenadores; porque lo digital no sustituye a lo orgánico; porque es gozoso aprender y hacer cosas junt@s.

La metodología de actuación de los *Hackmeetings* funcionó como una distribución horizontal y descentralizada de creación de espacios sociales que empezaba en local del evento que dejaba una nueva célula o un nuevo *Hacklab*. Los encuentros generalmente ocupaban espacios ociosos y a través de las actividades propuestas generaban condiciones físicas y tecnológicas para la creación del espacio *a posteriori*. El primer *Hacklab* que nació de un *Hackmeeting* fue el Firenze, en 1998, después de la celebración del primer *Hackmeeting* en Italia.

El manifiesto del *Hackmeeting* italiano en 2003 subraya que se trata de encuentros de la comunidad y de la contracultura digital y plantea una visión del *hacking* como actitud no exclusivamente informática. Nuestro ser – dice el manifiesto – "...se muestra en la cotidianidad incluso cuando no usamos computadoras. Se muestra cuando luchamos por cambiar todo aquello que no nos gusta como la información falsa y pre confeccionada, la utilización de la tecnología para defender la dignidad y la libertad, la mercantilización y las restricciones impuestas en la división del conocimiento y del saber".³

Así, describe Armin Medosh (2005), las tecnologías no solo existen como artefactos técnicos, sino que implican ciertas formas de organización social que ayudan a crear y mantener la estructura de poder vigente y hacer subliminalmente que también dependemos de ellas.

En general los encuentros suelen tener una duración de tres días, durante los que se organizan talleres, charlas y conferencias relacionadas con el mundo de la telemática liberada, el *software* libre, los ciberderechos, la criptografía y el *hacking* en general y, sobre todo, se plantean con un fuerte nexo de unión con colectivos sociales y artísticos que utilizan la red como un espacio de comunicación, divulgación y lucha de sus causas.

Como describe la autora Mercè Molist Ferrer, los participantes "artistas de la denuncia social, los *Hacklabs* tuvieron su momento también en España como los centros neurálgicos del "*hacktivismo*"⁴ colaborativo. Sus espacios de trueque fueron centros sociales, alquilados u "okupados" y los virtuales, listas de correo, canales de *chat*, *webs* o *wikis*". Así, los laboratorios de *hackers* fueron un importante movimiento de tecnología social alternativa en España. Desde los años 2000, se crearon más de 22 espacios en casi toda la península.

Los *Hacklabs* se caracterizaban principalmente por sus habituales reuniones sociales en las que se compartían habilidades y se colaboraba en proyectos. También intentaban concienciar a la población local del control que se intenta tener sobre los usuarios en las nuevas tecnologías, así como también en la vida real, y del aprovechamiento que los monopolios hacen de ellos. Además del proceso de concienciación, en el que enseñaban que la creación es libre para todos y que no es necesaria la piratería de programas o sistemas operativos, proponían otras alternativas de creación como ejemplo un conjunto de herramientas gratuitas para manipulación audiovisual insertadas en el software libre.

La mayoría de los espacios fueron ocupados sin autorización y sin subvenciones comerciales ni ningún auspicio institucional. Las personas creaban un grupo autónomo y proponían el encuentro en la red y eso garantizaba la motivación inicial para apoderarse de los espacios vacíos, donde limpiaban, reciclaban, recibían donaciones de vecinos y locutorios y creaban un espacio comunitario, con actividades culturales diversas, incluso capoeira, radio libre, arte o *software* y *hardware* libre. Más allá de la utilización de herramientas, también proponían el incentivo de nuevas prácticas artísticas a través de la producción y distribución libre basadas en la nueva propuesta del *creative commons*.⁵

La existencia de los *Hacklabs* en casi toda España sin duda fueron referencia y prueba de que había una nueva posibilidad de explotación del mercado creativo institucionalizado y fue donde empezaran los *Medialabs*.⁶

La descentralización de los lugares de creación y divulgación artística implica la reconfiguración de una identidad territorial perdida que, presentándose como irrecuperable, decide reinventarse a partir de un nuevo concepto de espacio de fusión y fruición, un punto de encuentro y de adición de diversas realidades que se encuentran en un ámbito local, procedentes a su vez de otros ámbitos locales, pertenecientes todos a una misma red de intercambios (CASANOVA, 2017, p. 1).

El *hacker* no es solo quien estudia informática y sabe cómo funcionan los dispositivos digitales, ni tampoco un pirata informático que roba datos. Es aquel que no acepta las determinaciones de una sociedad y propone investigar a fondo para romper con los conceptos

cerrados por las diversas cajas negras culturales, sociales y políticas. La ética *hacker* según el manifiesto del teórico australiano Mckenzie Wark es un sistema de producción de conocimiento y se puede aplicar a cualquier tipo de caja negra, incluso al arte.

¿Hacker y arte?

Según algunos relatos sobre la historia de internet, unos estudiantes del MIT –*Massachusetts Institute of Technology*– inventaron la palabra *hacker* a partir del sonido que hacían las piezas de una maqueta al ensamblarse. La onomatopeya *hack* fue utilizada para describir un ensamblaje constructivo y mecánico, pero hoy es ampliamente utilizada para cualquier tipo de construcción o reconstrucción de mecanismos no previstos por la industria tecnológica. El *hack* puede ser comprendido como la *heurística* en el arte, palabra que proviene del griego y quiere decir “¡lo encontré!”; tiene la misma raíz etimológica que el “*Eureka!*” de Arquímedes.⁷

Así como la palabra del autor, el *hacker* también es considerado un experto o entusiasta de cualquier tipo, cualquiera que disfrute del reto de superar creativamente las limitaciones que le rodean [...] En el proceso creativo el hacker no acepta ninguna autoridad (política, religiosa, militar) que no sea su propia experimentación con el límite, toda autoridad técnica o cognitiva es una autoridad que posee únicamente un valor instrumental y, muy a menudo, un reconocimiento y respeto, pero nunca un valor trascendental que pueda desembocar en una obediencia disciplinada o una falta de cuestionamiento y aceptación (BARADIARAN, 2003, p.8).

La búsqueda del *hacker* es la necesidad burlar, hacer de otra manera, la economía tecnológica del consumo abriendo y sus cajas negras cerradas. Creen que ese sistema dificulta el acceso a otros procesos creativos y aumenta la competitividad en los procesos de innovación así como también la dependencia del consumidor. Esta es una necesidad que se satisface a través de registros de patentes, código cerrado en el desarrollo de software y creaciones de tecnologías opacas. Sin embargo el artista también es considerado el desafiador de las creencias en el mundo contemporáneo, el descubridor de otras miradas, sentidos, formas y estéticas capaces de abrir las cajas negras del sistema de signos vigente.

Luis Silveira Guadalupe (2010) interpreta los textos de Herbert Marcuse in su libro “Alienación Artística” y plantea que la vanguardia artística es contra el carácter decorativo que el arte asumió durante ese periodo. Por eso, la contestación del artista se convierte en un análisis crítico de toda la sociedad. En el mundo digital dicen que los buenos hackers desarrollan el hábito de cuestionarlo todo.

Si la sociedad y el arte son cada vez más irreconciliables, no se puede decir lo mismo de la relación entre el arte y la tecnología: su convergencia es algo intrínseco al propio proceso de producción. La afinidad entre tecnología, definida como “creación de cosas con base en la razón”, y arte, entendida como “creación de cosas con base en la imaginación”, fue obliterada por el proceso histórico, que atribuyó los cambios en la vida real a la tecnología y relegó al arte a los dominios del imaginario. Marcuse habla de la existencia de dos dimensiones apartadas: en el mundo social real el dominio de la tecnología y la tecnología como medio de dominación, en el mundo estético, de apariencia ilusoria. En un proceso paradójico, los avances científicos, el culto a las máquinas y su consumo, llevaron a una creciente desvalorización de la naturaleza y valorización del mercado consumidor. ¿En ese proceso donde se da la actuación del artista, o del hacker?

[...]“el hecho de que el arte pudiera haberse situado en la vanguardia también en un ámbito de mercado es una cuestión interesante que plantearse [...] el mundo del arte y el mercado de valores tienen algo en común [...] mientras no comprendamos que las inversiones pertenecen al ámbito de la ficción, estas serán capaces de producir efectos devastadores en la realidad; efectos indudablemente peores que la creencia o la fe en el arte (GIELEN, 2014, p.22).

Espacios de divulgación: los *Dorkbots*

Los *Hacklabs* en general eran creados en espacios pequeños, así como los trasteros del inicio de la informática, iban desde los que estaban fuera de las casas okupas, por una cuestión económica, hacia los que estaban ocupando, porque tenían que dividir y compartir el espacio. Así, tenían un espacio limitado para sus experimentaciones y era casi imposible proponer exhibiciones o cualquiera forma de exhibir sus investigaciones. Fue en esa laguna

de donde surgieron los *Dorkbots*. Un *Dorkbot* es un encuentro mensual de artistas, ingenieros y ciudadanos en general interesados en eso que llaman "arte electrónico" en el sentido más amplio del término. Se autodefinen como "gente que hace cosas raras con electricidad".

En Internet, como en la página de *Dorkbot Madrid*,⁸ se encuentra la explicación de que el encuentro "es una reunión mensual de artistas (sonido, imagen, movimiento o lo que sea), diseñadores, ingenieros, estudiantes, científicos y otras personas interesadas que quieren compartir sus invenciones con el uso creativo de la electricidad". Las reuniones de los *Dorkbots* son gratuitas y abiertas al público.

El evento de origen, *Dorkbot-nyc*, fue iniciado por Douglas Repetto en el cambio de los años 2000 con el apoyo material de la Universidad de Columbia. Más tarde se fueron creando *Dorkbots* en otras ciudades. En <http://dorkbot.org>, podemos encontrar gran parte de ellos pero como son eventos completamente descentralizados es casi imposible saber cuántos existieron en total.

Según las informaciones encontradas, su propósito es:

- Dar a las personas que hacen cosas extrañas una oportunidad para una revisión informal por pares.
- Establecer un foro para la presentación de nuevas obras de arte / tecnología / software / hardware.
- Ayudar a establecer relaciones y fomentar la colaboración entre personas con diversos antecedentes e intereses
- Darnos a todos la oportunidad de ver las cosas geniales en las que trabajan nuestros vecinos.

La red de *Dorkbots* funciona como una "franquicia" no comercial: cualquiera puede montar uno en una ciudad; tan solo necesita escribir a info@dorkbot.org y cumplir ciertos requisitos mínimos. La organización es abierta y sigue unos principios básicos. Los proponentes pueden hacer sus propias modificaciones, entre las que se pueden incluir sedes, invitados y

hasta el tema. En la web de *Dorkbot* Madrid se encuentra: "el único criterio es que *Dorkbot* es, de Londres a Los Ángeles y de Madrid a Mumbai, que lo celebra "gente que hace cosas raras con electricidad"".

Actualmente los *Hacklabs* y los eventos de los *Dorkbots* han disminuido en todo el mundo. Los espacios okupas fueron cazados por el gobierno y las personas despejadas. La cultura de la creatividad y el dominio en la creación y protección de redes digitales ganaron un inmenso valor de mercado y algunos *hackers* empezaron a ganar más dinero dejando el colectivo, enfocándose en su sustento individual. La industria comprendió la laguna que había sido abierta, pues los espacios creativos y de colaboración habrían desaparecido, y juntamente con los ayuntamientos empezaron un gran proceso de institucionalización de los espacios creativos.

Molist Ferrer apunta que el *hacker* hispano "se murió" en el momento en que las empresas empezaron a capitalizar las ideas de los miembros de esta cultura. Describe un diálogo entre sus miembros:

(...) y empezamos a ganar mucho dinero y muchos de nosotros nos enterramos en una cúpula de cristal para que otros compañeros de profesión, que en otro tiempo fueran amigos de "batallitas", no se enteraran de lo que estábamos trabajando y ganando dinero, porque pasaron a ser "Amigos" a "Competidores" (FERRER, 2014, p.259)

La escena *hacker* no fue la única en hundirse, solo fue más rápida. La comunidad del *software* libre sucumbió también. Los grupos de usuarios fueron siendo abandonados porque se convirtieron en innecesarios. Grandes empresas empezaron a desarrollar *software* libre, como *IBM*, *Oracle*, *Apple*, *Sun* y demás. En ese momento "eran noticias vistas con orgullo", pero todo se desmoronó por completo cuando se constató que algunas empresas compraban proyectos de *software* libre para dejarlos sin inversiones y acabarlos, como forma de aniquilar la competencia.

En los últimos años la cultura se ha transformado. Los *Medialabs* van apareciendo en todo el mundo, y con muchas más inversiones que los *Hacklabs*, y son reconocidos como importantes centros de investigación en el mundo. Ya han surgido los primeros, como el MIT *MediaLAB* en Nueva York o el *Medialab Prado* en Madrid, uno de los más importantes espacios de creación colaborativa actuales.

Conclusión: la continuidad de la resiliencia

La *resiliencia* se define como “la capacidad de asumir con habilidad situaciones límite y superarse a ellas”; una especie de necesidad de sobrevivir resurgiendo de la adversidad, adaptándose y sobrepujándose de un problema.

Según Morales y Colino (2014, p.139), la palabra

es un término derivado del verbo *resilio*, *resilire*: saltar hacia atrás, rebotar; que significa volver a la normalidad, especialmente después de alguna situación crítica e inusual. La resiliencia tecnológica, por lo tanto, se podría decir como un retorno a un desarrollo y consumo responsable y sostenible de la tecnología.

La resiliencia al actual control monetario, vertical e individualista, puede ser comprendida como la construcción de metodologías de coexistencia en gestiones sostenibles, colaborativas, autónomas y sin ánimo de lucro por una sociedad cada vez más justa e igualitaria. Una vez que, como en los ejemplos explicados arriba, el capital o el lucro se convierte en el fin de una asociación, grupo o empresa la colaboración se ve restringida, la información es cerrada por la competencia y los demás, que no están en el grupo, pasan a ser concurrentes peligrosos o clientes potenciales.

Como ejemplos actuales de resiliencia tecnológica, artística, social y conclusión que esa metodología funciona a través de procesos colaborativos presentaremos dos espacios creativos que resistieron las embestidas capitalistas y adaptaron sus prácticas para coexistir en el mundo de las iniciativas privadas.

Esos lugares contienen todos los conceptos desarrollados arriba, pues mezclan espacios de encuentros, actividades abiertas de creación, cursos de producción, enseñanzas en derecho digital, investigación y exhibición de artistas y de obras. Destacaré dos de ellos, situados en la ciudad de Madrid, España, que son el centro social la Tabacalera y el centro social de comunes urbanos la Ingobernable.

Centro Social Autogestionado La Tabacalera

Después de la desocupación de la Fábrica de Tabacos de Madrid por la empresa de Tabacos en los años 2000, el edificio quedó abandonado durante más de diez años. Olvidado por los gestores municipales, el edificio se quedó sin uso y se empezó a degradar. Lo ocurrido despertó a un grupo activistas del barrio, que plantearon su ocupación con fines sociales, proponiendo diversas actividades culturales artísticas libres para llamar la atención del público local y exponer la capacidad invisible, en ruina, que podría ser el imponente edificio situado en el barrio central de Lavapiés.

En 2009, el ayuntamiento de Madrid finalmente “descubre” el potencial del edificio y propone una gran reforma con un presupuesto de 30 millones de euros que no se lleva adelante por falta de dinero. Así, el gobierno pasa la gestión del edificio a la asociación SCCPP, Sabotaje Contra el Capital Pasándoselo Pipa, para que hagan un proyecto artístico-cultural válido por un año. La asociación llamó a la participación popular y a otros colectivos para organizar el centro Social Autogestionado La Tabacalera – LTBC –, que utiliza 9.200 metros cuadrados del edificio. La propuesta del grupo fue considerada tan buena que desarrollaron un nuevo contrato que incluía el mantenimiento de los espacios hasta la fecha.

En su página web encontramos que el LTBC "es un centro social, impulsa la participación directa de los ciudadanos en la gestión del dominio público. Un centro cultural que entiende la cultura como una noción que abarca las capacidades creativas y sociales de la ciuda-

danía. Dichas capacidades comprenden no solo la producción artística, sino también la acción social, el pensamiento crítico y la difusión de ideas, obras y procedimientos que buscan expandir y democratizar la esfera pública"⁹.

También encontramos su metodología, que plantea una autonomía de organización y desarrollo de la iniciativa por parte de quienes la proponen. Una gestión pública y democrática donde exista una efectiva participación. La difusión de actividades culturales de bajo coste y de cultura libre programadas en oposición a las prácticas clásicas, institucionalizadas, de la gestión cultural. LTBC no puede ser un recurso de proponentes que tienen o quieren privilegios pues no es privativa, ni apropiable y sí para lo público, el procomún¹⁰. No suele ser un objeto de un grupo permanente y el concepto es la apertura a nuevos proyectos, composiciones, nuevos acontecimientos en los diversificados niveles de implicación en el trabajo, su cotidianidad, limpieza y vivencia.

En La Tabacalera no existen actividades propuestas solo por el grupo interno, ya que la apertura es para el que está fuera, quien precisa del espacio, como las redes vecinales, grupos musicales, artistas y todos aquellos que están de acuerdo con los criterios definidos de la "cultura libre y gratuita, cooperación, horizontalidad, transparencia, uso no lucrativo ni privativo, sino colectivo, solidario y responsable de los recursos...". A través de esas características la LTBC puede ser considerada "un experimento singular y un referente público y, por tanto, inapropiable por las partes que lo han impulsado".

El dossier de La Tabacalera propone definiciones hacia el entendimiento del arte en el contexto actual: "las prácticas artísticas no son mera expresión, correa de transmisión o herramienta representacional, sino que despliegan prácticas singulares conectadas con los cambios sociales. Del mismo modo, las prácticas sociales no son camuflajes de diseños programáticos de futuros previstos". Según el documento, "la relación entre arte y contexto es una crítica al concepto de representabilidad y desde La Tabacalera apuestan por la contextualidad como parte constitutiva de la práctica artística y de la experiencia estética". Afirman que la investigación e integración se hace junto con los "presupuestos productivos y receptivos" de la obra de arte, quizás intentan eludir los procesos de mercantilización. En ese caso pretenden "ampliar el ámbito de la consideración elitista del/a "artista" según la cual se otorga a las instituciones y expertos clásicos el privilegio de calificar lo que es arte".

Otras prácticas amplían el margen de actuación del artista, como las que contextualizan productiva y políticamente el trabajo artístico: "El lazo social con agentes diversos fundamenta nuevas experiencias y prácticas artísticas, y su distribución comunicativa puede buscar o necesitar otras esferas públicas que amplíen su comprensión, faciliten la interactividad y favorezcan la retroalimentación".

La Ingobernable

La Ingobernable, así como La Tabacalera, es un centro social de colectivos urbanos pero los colectivos participantes en La Ingobernable están, en su mayor parte, formados por mujeres activistas. En su página *web* encontramos que este centro está "(...) construido entre todas y para todas, un espacio libre de actitudes sexistas, racistas, homófobas y tránsfobas. Nos construimos desde la igualdad y la solidaridad".¹¹

Sus temas engloban preocupaciones ecológicas, étnicas y solidarias. Sus ideales feministas están basados en la paridad de género, la igualdad de oportunidades sin distinción de razas o valores monetarios y la lucha contra la violencia contra las mujeres. El tema ecológico se debe a la crítica al modo de producción capitalista, la mercantilización del mundo y el agotamiento de las materias primas. La cuestión étnica se justifica por el avance de la extrema derecha en España y el aumento del racismo. Así que la solidaridad es una consecuencia de todas las actitudes sumadas.

El edificio está localizado en la calle Gobernador, 39 y fue construido para ser sede de la Universidad Pública (UNED) y sirvió de sede al Centro de Salud de Retiro. Después el gobierno municipal de Ana Botella cedió el edificio a Emilio Ambasz, un arquitecto relacionado con la FAES –Fundación de José María Aznar–, para hacer un museo a través de una inversión multimillonaria que no aconteció debido a la especulación y corrupción de licencias, y así como en La Tabacalera, el factor burocrático, que llevó al espacio al desuso. El proyecto institucional, según la página de La Ingobernable, "fue fuertemente contestado por sectores muy amplios de la sociedad madrileña, y tras encontrarse paralizado (por otros motivos), logramos liberarlo para ponerlo de nuevo al servicio del común".

El centro surgió de una actitud de negligencia pública y fue ocupado por los colectivos que reivindican más espacios públicos y libres en Madrid. El nombre es debido al contexto de que el centro "no se gobierna, sino que se construye desde el esfuerzo conjunto y agregado de todas las que trabajamos para hacer de ella un bien común". Su principal órgano de coordinación es la asamblea de días alternados que intenta permitir la mayor presencia posible. Funciona gracias a la colaboración de los colectivos implicados, que lo utilizan para desarrollar sus actividades "ya sea para realizar sus reuniones y asambleas internas, para ofrecer cursos y talleres (poesía, yoga, boxeo, teatro, idiomas, informática, etc.), hacer fiestas para financiar proyectos sociales, etc."

Sin recibir ningún presupuesto generan de media 100 actividades al mes, organizadas por 50 colectivos fijos. Ya ha habido más de 100.000 personas que han pasado por el edificio y "en dos años La Ingobernable se ha convertido en el centro neurálgico de una forma de entender la ciudad ajena a los ritmos que imponen los poderes financieros, las burbujas inmobiliarias y la inflación turística".

En la página web también encontramos que uno de los colectivos es responsable por el Hacklab Ingoberlab 301, que mantiene las tradiciones de creaciones en tecnologías libres y actividades de investigación en hacktivismo¹² digital, cibersororidad,¹³ narrativas interactivas, creaciones en audio y vídeo con *software* libre, etc.

La historia de los Hacklabs y sus estímulos creativos así como sus versiones actualizadas – La Tabacalera y La Ingobernable – deberían ser más investigadas como ejemplos internacionales de proposiciones efectivas de una contracultura de la privatización de la expresión cultural y social. Es importante conocer y promover las metodologías alternativas creadas por espacios y grupos no institucionalizados como propuestas para acciones en un mundo cada vez más consumidor, más dependiente de relaciones comerciales y de competencias personales.

Sin embargo, investigar esas estructuras sociales abiertas y sus eventos culturales gratuitos se torna necesario en el contexto del tardocapitalismo (MÖNTMANN, 2006), donde la consideración de lo político en el arte está impregnada por un amplio discurso crítico contra los

mecanismos de globalización, privatización y precarización de las formas de vida y de expresión autorales. La creciente valorización de las obras costosas, de los espacios institucionalizados y de los eventos que necesitan altos presupuestos para su creación y usufructo limita y rechaza a una amplitud de creadores y espacios alternativos que no pueden insertarse por no aceptar las reglas o normas vigentes. Los algoritmos presentados contienen posibles salidas y alternativas que fueron exitosas en el pasado y siguen siendo ejemplos de formas emancipatorias de acción existentes a través de la colaboratividad, de la igualdad de oportunidades de expresión sociales y culturales.

Según Möntmann (2006, p.3),

es fundamental para la nueva concepción de las instituciones... una comprensión radicalmente otra de la esfera pública y de la estructura del espacio público. Con la actual tendencia al aumento de la privatización, la seguridad, la rivalidad y la exclusión en el espacio público, es inconcebible hoy un espacio democrático homogéneo en el que los diferentes intereses puedan ser llevados a la práctica y vividos en una relación armónica.

Las instituciones privadas, así como los gobiernos liberales, dejan claro que no aceptan y limitan las acciones para cerrar cualquier propuesta no basada en sus sistemas financieros, como observamos en el cierre de varios Hacklabs en el mundo, en la no valorización del software libre o en la constante recriminación del hacker como una pieza importante de la transformación social. Surge en esa imposición aceptada como normal la necesidad de presentar otra concepción de posibles modelos de agrupación colectiva que promueven la creatividad colaborativa libre de leyes o derechos, que a su vez promueve la generosidad de conocimiento, el reciclaje de conceptos y tecnologías con bajo presupuesto para crear una red de potencial para la transformación social.

FUENTES REFERENCIALES

BARANDIARAN, Xabier. **Hacklabs**: Ensamblaje colectivo de la tecnopolítica como realidad social v.1.0. Bilbao: Metabolik BioHacklab, 2003.

CASANOVA, Teresa Valdaliso. El concepto de "Estación Creativa": un proyecto reticular basado en el proceso creativo compartido. En: **CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES - ANIAV**, 3º, 2017, Valencia. Anais [...] Valencia, 2017.

FERRER, Mercé Molist. **Hack History.es**: La historia nunca contada del underground hacker en la península ibérica. Barcelona: Autor Editor, 2014.

GIELEN, Pascal. **Creatividad y otros fundamentalismos**. Madrid: Brumaria, 2014.

JIMÉNEZ, Alejandro. Copyleft y creative commons: una alternativa para la libre difusión del conocimiento. **Innovación Educativa** [en línea], n. 7, Julio-Agosto 2007. .Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=179421210007>. Acesso em: 10 ago. 2019.

MANDOLINI, Ricardo. Heurística y Arte: una contribución para la comprensión de los procesos artísticos creativos. **Revista de Humanidades de Valparaíso**. Valparaíso, 10.22370, p. 63-92, 1 maio 2013.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**. São Paulo: Ed. LTC, 1999.

MOLIST, Ferrer. **Hackstory.es**: La historia nunca contada del underground hacker en la Península Ibérica. Madrid: Autor-Editor, 2014.

MORALES, L. G.; COLINO, V. G. Resiliencia tecnológica. **Arte y políticas de identidad**. Murcia, v. 10-11, p. 135-154, 2 maio 2014.

MÖNTMANN, Nina. **La empresa de la institución artística en el capitalismo tardío**. Janeiro 2006 . <http://eipcp.net/transversal/0106/moentmann/es>. Acesso em 17 ago 2019.

POSTMAN, Neil. **Technopoly**. The Surrender of Culture to Technology. Nueva York: Vintage Books, 1993.

SANTAELLA, Lucia. **Temas e dilemas do pós-digital**: a voz da política. São Paulo: Paulus, 2016.

STALDER, Felix. **The Digital Coddition**. Cambridge, Massachusetts: Polity Press, 2018.

SILVEIRA, Luís Gustavo Guadalupe. **Alienação Artística**: Marcuse e a ambivalência política da arte. Porto Alegre: Ed. Edipucrs, 2010.

SWAINE, Michael; FREIBERGER, Paul. **Fire in the Valley**: The Birth and Death of the Personal Computer. Carolina do Norte: Pragmatic Bookshelf, 2014.

WARK, Mckenzie. **A Hacker Manifesto**. Cambridge: Harward University Press, 2004.

RABELO, Fernando Luiz Ferreira. **Los Ingovernables: Arte, Hackers, Colaboratividad y Resiliencia en la era de la Cultura Postdigital**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

NOTAS

- 1 MOLIST, Mercé. Accesible en: <http://www.hacklabs.org>.
- 2 BOIX, M.; NÓMADA. Accesible en: <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article298>.
- 3 BERTOLA, Vittorio. Accesible en: <https://www.hackmeeting.org/hackit07/index.php?page=manifiesto&lang=es>.
- 4 Un acrónimo de hacker y activismo. La utilización no-violenta de herramientas digitales ilegales o legalmente ambiguas persiguiendo fines políticos.
- 5 <https://creativecommons.org/>
- 6 Laboratorio mediático.
- 7 MANDOLINI, Ricardo. **Heurística y Arte:** una contribución para la comprensión de los procesos artísticos creativos. Revista de Humanidades de Valparaíso, .Valparaso, p. 63-92, 10.22370, rhv, 01 maio 05/2013
- 8 Accesible en: <http://dorkbot.org/dorkbotmadrid/>.
- 9 Accesible en: <http://latabacalera.net/c-s-a-la-tabacalera-de-lavapies/>.
- 10 El “procomún” (traducción al castellano del “commons” anglosajón) es un modelo de gobernanza para el bien común. La manera de producir y gestionar en comunidad bienes y recursos, tangibles e intangibles, que nos pertenecen a todos, o mejor, que no pertenecen a nadie. Accesible en: <https://www.colaborabora.org/colaborabora/sobre-el-procomun>.
- 11 Accesible en: <https://ingobernable.net/>.
- 12 “*Hactivismo*” es una utilización no-violenta de herramientas digitales ilegales o legalmente ambiguas con fines críticos y políticos.
- 13 Aquel que propone una solidaridad feminista en los medios digitales.

O “cinema” cantado dos Maxakali

The sung “cinema” of the Maxakali

Dr. Charles Antônio de Paula Bicalho

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) - Unidade Cláudio

E-mail: charlesbicalho@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4281-2141>

RESUMO:

Este estudo trata de aspectos da imagem na arte verbal dos Maxakali ou *Tikmû'ûn*, povo indígena que habita Minas Gerais. Com população em torno de dois mil indivíduos, os Maxakali falam sua língua ancestral, o Maxakali, do tronco linguístico Macro-Gê. Seus cantos rituais, chamados *yãmîy*, são pródigos na apresentação de imagens que descrevem elementos de seu mundo terreno e espiritual. Objetos, personagens, cenários, cenas e diálogos que compõem suas narrativas tradicionais emergem condensados em seus cantos durante seus rituais *yãmîyxop*. Compostos segundo um método ideogrâmico e emitidos em certa sequência, os cantos rituais *yãmîy* dão aos rituais maxakalis um caráter proto-cinematográfico, uma vez que evocam imagens sequenciais para narrar. Com foco no filme *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali* (2016), uma realização da produtora *Pajé Filmes* com os Maxakali, baseada em história tradicional deste povo, procura-se demonstrar como a lógica do ritual auxilia na estruturação da obra audiovisual.

Palavras-chave: *Imagem. Cinema. Maxakali.*

ABSTRACT:

This study focus on image aspects in the verbal art of the indigenous people *Maxakali* or *Tikmû'ûn*. With a population of around two thousand individuals living in three territories in the state of Minas Gerais, Brazil, the *Maxakali* speak their ancestral language, the *Maxakali*, from the *Macro-Gê* linguistic stem. They are lavish in presenting images in their ritual chants, which depict elements of their real and spiritual world. Objects, characters, scenarios, situations, scenes and dialogues that make up their traditional narratives emerge condensed into their songs during their rituals.

Compound according to an ideogramic method and emitted in a certain sequence, the ritual chants, called *yãmîy*, give the Maxakali *yãmîyxor* rituals a proto-cinematographic character, since they evoke sequential images to narrate. Focusing the movie *Konãgxeka: the Maxakali Flood* (2016), a production by *Pajé Filmes* with the Maxakali people, based on a traditional story of this people, we seek to demonstrate how the logic of the ritual helps in structuring the audiovisual work.

Keywords: *Image. Cinema. Maxakali.*

Artigo recebido em: 03/06/2019
Artigo aceito em: 13/08/2019

“Alguns componentes da máquina cinemática estão em uso há muitos séculos: formas de projeção, imagens em movimento, viagens imóveis e iluminações visionárias.”
(Jonathan Crary)

“A imagem não é uma exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras.”
(Jacques Rancière)

Em *Pré-cinemas e pós-cinemas* (1997), Arlindo Machado afirma que “pode haver uma representação mais eloquente do movimento, da duração, do trabalho modelador do tempo e do sincronismo audiovisual nas formas pré e pós-cinematográficas do que nos exemplos ‘oficiais’ da *performance* cinematográfica” (p. 9). E, mais à frente, continua:

Quanto mais os historiadores se afundam na história do cinema, na tentativa de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos para trás, até os mitos e ritos dos primórdios. Qualquer marco cronológico que possam eleger como inaugural será sempre arbitrário, pois o desejo e a procura do cinema são tão velhos quanto a civilização de que somos filhos (p. 14).

Acreditamos oferecer aqui algumas pistas daquilo que Machado ainda julga “reprimido na grande maioria dos discursos históricos sobre o cinema”. Ou seja, “o devir do mundo dos sonhos, o afloramento do fantasma, a emergência do imaginário e o que ele tem de gratuito, excêntrico e desejante, tudo isso, enfim, que constitui o motor mesmo do movimento invisível que conduz ao cinema” (MACHADO, 1997, p. 15). Dito de outro modo, esperamos demonstrar como o ritual tradicional de povos como os maxakalis de algum modo já pode trazer um certo impulso em direção ao cinema e seu mecanismo de associação da imagem e seu movimento ao som.

Os Maxakali, seus *yãmîy* e seus *yãmîxop*

Os Maxakali ou *Tikmû’ûn*¹ são um povo indígena de aproximadamente dois mil indivíduos que vivem em três territórios no estado de Minas Gerais. Suas reservas se localizam nos municípios de Bertópolis e Santa Helena de Minas, no Vale do Mucuri, e no município de Ladainha, próximo à cidade de Teófilo Otoni.

Povo bilíngue, os maxakalis falam sua língua ancestral, o Maxakali, e o português. As crianças só iniciam o aprendizado sistemático da língua portuguesa por volta dos 10 anos de idade, após sedimentada a língua maxakali, como estratégia de preservação linguística e cultural.

A religião Maxakali é baseada em seus espíritos *yãmîy* e na realização de seus rituais *yãmîyxop*. Animais e outros elementos da natureza, além de espíritos de pessoas falecidas, tornam-se *yãmîy* para os Maxakali. Outros objetos, inclusive exógenos, como o avião ou helicóptero, futebol, sanfona e até o próprio “homem branco”, acabaram por se tornar *yãmîy* no complexo de rituais *yãmîyxop*.

Canto, dança, culinária, figurino, bem como outros estímulos sensoriais, são acessados na realização dos rituais *yãmîyxop* para homenagear e se relacionar com os espíritos *yãmîy*. Os Maxakali nomeiam também seus cantos de *yãmîy*, pois ser espírito pressupõe a existência de canto, ou cantos, que o corporifique ou represente (ver POPOVICH, 1976; ALVARES, 1986; BICALHO, 2010; TUGNY, 2011). Portanto, a palavra nomeia tanto o espírito quanto o canto. A partícula *xop* de *yãmîyxop* tem o sentido de “grupo ou reunião”. Os rituais, então, são reuniões de espíritos e humanos, bem como um momento em que uma quantidade de cantos, entre outros elementos, são agenciados para a realização do encontro entre o mundo terreno e o mundo dos espíritos.

Ideogramaxakali: canto e imagem e a montagem literária

Há uma categoria de cantos *yãmîy* que Bicalho (2007a) analisa enquanto gênero poético e reconhece um modo ideográfico de composição, ao estilo do imagismo do poeta norte-americano Ezra Pound, que, em sua prática e teoria, faz uma associação ao ideograma chinês e japonês e, conseqüentemente, à poesia oriental. Tal associação é retomada depois pelo poeta e teórico concretista Haroldo de Campos (1994). É notória também a associação, pelo viés do ideograma, que o cineasta russo Serguei Eisenstein (2002) faz com relação à linguagem cinematográfica.

Como exemplificação, reproduzimos de Bicalho (2007b) a “Canção do martin-pescador pequeno”, presente no *Livro de Cantos Rituais Maxakali* (2004), de autoria indígena:

O martin-pescador pequeno está na árvore seca
Ele desce no rio
Ele entra na água
Ele sai com um peixe
Ele está parado comendo o peixe
Ele corta caminho entre dois morros
Ele vai rio abaixo
Ele vai rio acima
Ele voa entre o céu e a terra
Ele desce no rio grande
(MAXAKALI, 2004).

Cada verso do canto-poema maxakali pode ser visto como a descrição de uma ação, como se o poema fosse o roteiro sintético de uma cena. “Do nosso ponto de vista, estas são as frases de montagem. Listas de planos” (2002, p. 38), escreve o cineasta russo Serguei Eisenstein sobre o *haikai*, um gênero de poesia japonesa. No poema maxakali, é como se cada verso fosse a tomada de uma ação na composição da cena de um filme: entre uma ação e outra, há um corte (o final do verso). Como se cada verso fosse um plano. No entanto, Eisenstein não menciona que os versos no *haikai* apresentam ações. De fato, no gênero poético japonês, muitas vezes o verso apenas apresenta uma imagem, como uma paisagem, uma situação, ou mesmo um sentimento ou sensação, sem necessariamente algo acontecer ali. A ação pode aparecer em verso subsequente, ou simplesmente não aparecer, e o poema apenas uma descrição ou revelação. E é por esse viés, o da descrição, que enxergamos aqui uma analogia. Os cantos maxakalis são igualmente descritivos, sejam de ações, de situações, sejam de outros aspectos (há cantos que trazem apenas diálogos, por exemplo). Eisenstein, efetivamente, enfatiza que a escrita japonesa ou ideograma é, “de qualquer modo, nascido da conjugação dupla do descritivo como método” (EISENSTEIN, 2002. p. 38). E reconhece que ele se repete na pintura tradicional do Japão: “exatamente o mesmo método (em seu aspecto descritivo) age também nos mais perfeitos exemplos da arte pictórica japonesa” (*Ibidem*). Por nosso turno, enfatizamos aqui a analogia existente entre ambos os métodos (o japonês ou ideogramático e o maxakali ou indígena) na apresentação de uma relação entre os planos para a construção do sentido ou conceito, e não necessariamente na apresentação de uma ação nos ditos “planos” ou versos.

A antropóloga Bruna Franchetto (2012) refere-se à impressão cinematográfica parecida, percebida sobre seu trabalho de tradução de cantos ameríndios brasileiros. São “eventos em primeiro plano das cenas de fundo” (p. 41). A analogia com a linguagem cinematográfica é reforçada quando ela acrescenta: “cena em pinceladas, fotogramas, que deixam intuir uma estória sempre presente na memória” (p. 46-7).

Já o francês Claude Lévi-Strauss, em “A eficácia simbólica”, ao analisar a estilística de um canto xamanístico dos índios Cuna, do Panamá, chama a atenção para algo parecido, usado como recurso de memorização. Ao tratar das descrições minuciosas de determinadas situações que se repetem no poema, ele escreve: “é como se fossem, dir-se-ia, filmados ‘em câmara lenta’”. Enfatizamos aqui não a “câmara lenta”, mas o “como se fossem (...) filmados”. Lévi-Strauss não esmiuça em seu texto o que exatamente no canto indígena o remete à lógica da filmagem. Talvez o fato de o canto listar versos que apresentam um conteúdo facilmente “visualizável” na mente. Ou talvez o fato de o canto apresentar explicitamente uma sequência de ações facilmente imagináveis. O foco da análise do antropólogo, todavia, não é a associação com a linguagem cinematográfica. Tal passagem de sua obra é utilizada aqui como pretexto para percebermos algo da semelhança imagético-sequencial no modo de composição dos cantos indígenas. Transcrevemos abaixo o canto mencionado por Lévi-Strauss para que se possa comparar com o canto maxakali exposto acima:

A parteira dá uma volta dentro da cabana;
A parteira procura pérolas;
A parteira dá uma volta;
A parteira põe um pé diante do outro;
A parteira toca o solo com seu pé;
A parteira coloca o outro pé para a frente;
A parteira abre a porta de sua cabana; a porta de sua cabana estala;
A parteira sai...

Mas existe também outra categoria de cantos *yãmîy* que Bicalho (2018, 2010) demonstra ser pródiga na fixação ou congelamento de certos elementos de suas histórias tradicionais ou mitos. Assim como uma fotografia ou pintura está para uma narrativa ou um acontecimento, os cantos *yãmîy* dos Maxakali estariam para suas histórias.

Cotejando as narrativas com os cantos até agora traduzidos (...), verificamos uma relação intertextual em que alguns cantos entoados nos *yãmîyxop* maxakali funcionam como construções imagéticas de cenas, situações, personagens, diálogos, dentre outros aspectos presentes nas suas histórias (BICALHO, 2018, p. 92).

Como comprova Tugny (2011), “os cantos *yãmîyxop* reproduzem a experiência e a visão de algo que se passa ‘aqui’ na aldeia, e alhures, onde os espíritos podem se postar durante o trabalho dos cantos” (p. 3).

Em âmbito mais amplo, que engloba práticas literárias de outros povos indígenas, Bicalho reforça a argumentação com o antropólogo Lévi-Strauss, relido pelo poeta Octávio Paz, e pelo antropólogo brasileiro Viveiros de Castro, este último abordando o caso dos índios Araweté:

Talvez possamos associar tais cantos-*yãmîy* aos mitemas, na acepção que Lévi-Strauss dá a esse termo, que é posteriormente reelaborado por Otávio Paz (1970): ‘frases ou sentenças mínimas que, por causa de sua posição no contexto, descrevem uma importante relação entre diferentes aspectos, incidentes, e personagens da história’ (p. 27). Vê-se que os cantos Maxakali, à primeira vista tão lacônicos e sintéticos, atravessariam as narrativas Maxakali numa relação claramente intertextual com a mitologia, esse ‘conjunto virtual’ de que fala Viveiros de Castro (1986) quanto à arte verbal dos Araweté: ‘A mitologia Araweté parece operar como um conjunto virtual que subjaz, na função de contexto, à proliferação cotidiana dos cantos xamanísticos (p. 41) (BICALHO, 2018, p. 100-101).

Tais cantos *yãmîy*, dessa maneira, quando emitidos nos rituais *yãmîyxop*, recontam, de modo cantado e bastante imagético, as histórias tradicionais dos Maxakali. Uma vez que toda a comunidade participante do ritual é conhecedora das histórias tradicionais a que os cantos se referem, a cantoria ritualística se configura num modo de reaccessar tais histórias, fragmentariamente.

Do “cinema” cantado ao cinema digital

Em 2016, depois de vários filmes documentários, a produtora audiovisual Pajé Filmes, com sede na cidade de Belo Horizonte desde 2008, deu início à produção de filmes de animação com os Maxakali.

No filme *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali* (2016)², os cantos *yãmîy* foram tomados como guias, perfazendo uma espécie de roteiro cantado sintético que serviu de base para a produção. O roteiro do filme é baseado em história tradicional maxakali, em que um pajé e sua esposa encontram uma lontra no rio e estabelecem com ela uma parceria na pescaria: o animal os ajuda a localizar onde os peixes estão e o casal, após conseguir recolher os peixes com uma rede, alimenta o animal com os maiores peixes. A sinopse do filme complementa: *Konãgxeka*, na língua indígena maxakali, significa “água grande”. Trata-se da versão maxakali da história do dilúvio. Como um castigo, por causa do egoísmo e da ganância dos homens, os espíritos *yãmîy* enviam a “grande água”.

Por meio de pesquisa, foram coletados, registrados e traduzidos os *yãmîy* que compõem a sequência de cantos do ritual correspondente à história *Konãgxeka* na tradição maxakali. E foi esse acervo de cantos (transcritos para a língua portuguesa em parceria com Isael e Sueli Maxakali) que serviu também de trilha musical para o filme em questão.

Assim, o primeiro canto surge na abertura do filme:

xupapox kutok pu konãg xanã
konãg xanã

chama a água para o filhote da lontra
chama a água

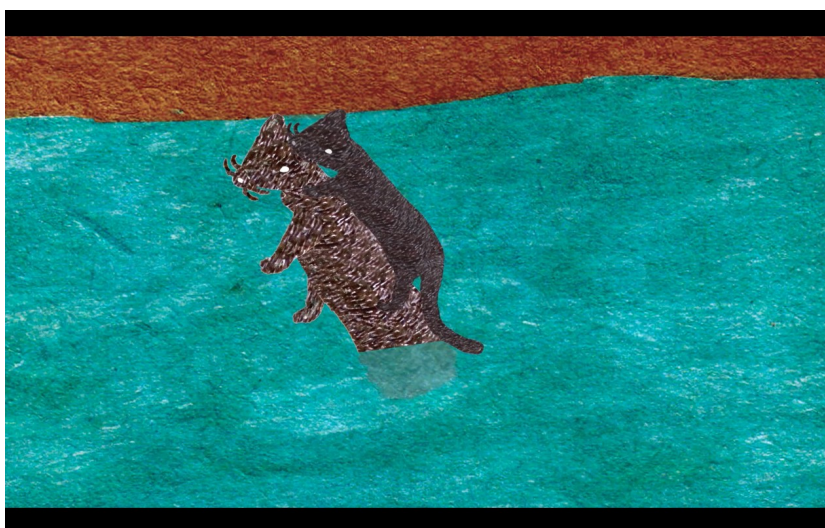


Figura 1 – Frame de *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali* - 2016
Fonte: Pajé Filmes.

Este canto situa o participante do ritual maxakali no ambiente que serve de *hábitat* para o animal personagem da história. Não à toa, foi utilizado na abertura do filme para sonorizar um plano de situação inaugural da história.

O segundo canto surge no filme em plano que continua a contextualizar o aparecimento do personagem animal:

xupapox xex mûn yõg
kuk yânãm xex mōyânãm nã mi
(KONÃGXEKA, 2016, 01:05)

é da lontra
a água que brilha

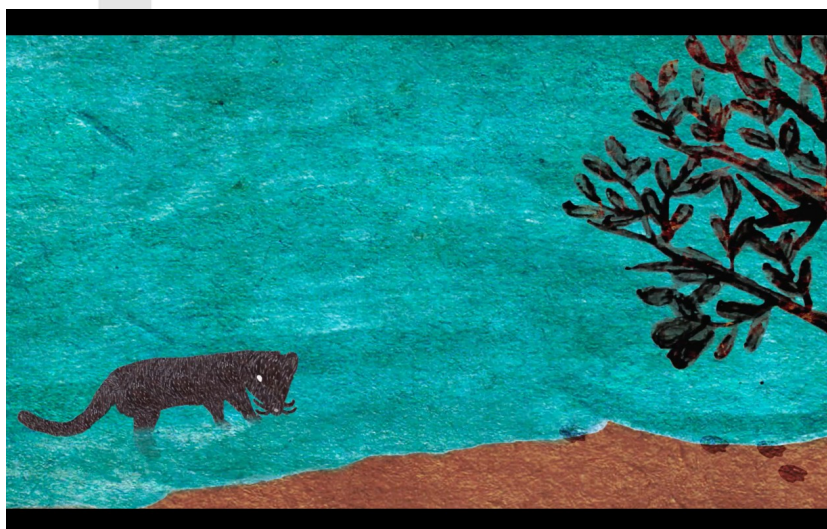


Figura 2 – Frame de *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali* – 2016
Fonte: Pajé Filmes.

O terceiro canto se refere ao momento do clímax do filme quando ocorre o cataclismo que dá nome à película. Suas palavras se resumem a descrever, de modo minimalista, a situação de um personagem que se encontra sentado quando tem início a grande chuva:

tex xeka pu yõg îyûm
tex xeka pu yõg îyûm
(KONÃGXEKA, 2016, 04:05)

embaixo da grande chuva me assento
embaixo da grande chuva me assento



Figura 3 – Frame de *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali* – 2016
Fonte: Pajé Filmes.

O quarto canto se apresenta quando, após o dilúvio, dois espíritos *yãmîy* de abelha surgem para libertar o personagem ainda preso dentro de sua “arca”, um tronco de árvore oco em que ele se escondera para se salvar da enchente, lacrando a sua entrada com couro de veado e lama:

*xanãmok xex ãm mõi
yãmîy yîmap
xanãmok xex ãm mõi
yãmîy yîmap
pi a ãpata xi pi a ãmtox
îg pu ma tu nãy nûy igxut
(KONÃGXEKA, 2016, 06:30)*

a abelha grande voa
o espírito esvoaça
a abelha grande voa
o espírito esvoaça
“Onde está seu pé e sua cabeça?
Pra gente poder tirar você”



Figura 4 – Frame de *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali* – 2016
 Fonte: Pajé Filmes

Esse canto contém a fala dos espíritos em questão, que dialogam com o personagem preso dentro do tronco, perguntando onde exatamente se localizavam os pés e a cabeça do índio na extensão do tronco, para que os espíritos soubessem onde bater o machado para cortar a madeira sem atingir o corpo do sobrevivente lá dentro.

O quinto canto surge no momento em que o personagem, agora liberto do tronco de árvore, tem de acasalar com uma fêmea de macaco, como fora determinado pelos espíritos *yãmîy* que o libertaram:

*nêyê yêyê
 kuyōg te yōg îg mîy
 kuyōg te yōg îg mîy
 yêyê yêyê
 ãyōg te yōg îg mîy
 ãyōg te yōg îg mîy
 yêyê yêyê
 pamak te yōg îg mîy
 pamak te yōg îg mîy
 yêyê yêyê
 kãyã te yōg îg mîy
 kãyã te yōg îg mîy
 yêyê yêyê
 topa te yōg îg mîy
 topa te yōg îg mîy
 yêyê yêyê*

(KONÃGXEKA, 2016, 07:10)

nêyê yêyê
o macaco me matou
o macaco me matou
yêyê yêyê
a cutia me matou
a cutia me matou
yêyê yêyê
a armadilha me pegou
a armadilha me pegou
yêyê yêyê
a cobra me picou
a cobra me picou
yêyê yêyê
topa me pegou
topa me pegou
yêyê yêyê

Tal canto prenuncia a sequência de três acasalamentos que o sobrevivente realizará em busca da parceira que lhe proporcionará o filho humano ideal ao repovoamento do mundo: primeiro, a macaca; segundo, a porca do mato; terceiro, a corsa.

O sexto canto segue após o malfadado nascimento de uma cria animal e não humana com a macaca. Após o sacrifício do filhote, o índio continua sua busca, até encontrar a porca. O canto correspondente é uma síntese imagética do animal em seu *hábitat*.

xamup ãm yíxux ãã mi
xamup ãm yíxux ãã mi
(KONÃGXEKA, 2016, 08:15)

porco no mato camuflado
porco no mato camuflado



Figura 5 – Frame de *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali* – 2016
Fonte: Pajé Filmes.

O sétimo canto na sequência descreve a visão que o personagem tem quando do primeiro encontro com a corsa:

*nûynãgtut mōxa xip
nûynãgtut mōxa xip hã mō xuî ha
mōxaxip hã mō kopaha
mōxaxip hã mō
(KONÃGXEKA, 2016, 09:15)*

a mãe do veado lá
a mãe do veado lá no mato
ela entra no brejo
ela entra

O oitavo e último canto, que se encontra nos créditos finais do filme, refere-se ao espírito que narra a história do dilúvio em questão. Sabemos que, na tradição religiosa maxakali, os espíritos *yãmîy*, geralmente representados por elementos da natureza (sobretudo os animais), são os narradores de suas histórias e, portanto, de seus rituais:

*mōymōka tap ãm
pemi ãxup nûy
mōymōka tap ãm
pemi ãxup nûy*

o gavião preto
voa alto
o gavião preto
voa alto

Como de praxe, o canto em sua síntese, limita-se a descrever o voo da ave.

Torna-se fácil lembrar da narrativa em sua completude quando são facilmente lembradas as sequências de suas ações mais significativas, sintetizadas em cantos que são sabidos de cor. O mesmo princípio foi aplicado à produção do filme *Konãgxeka*.

Diagrama e cronofotografia: fixação e êxtase

Os cantos *yãmîy* dos Maxakali parecem funcionar, pois, como diagramas para suas histórias. “Um diagrama é sobretudo um ícone, um ícone de relações inteligíveis”; “um diagrama – embora possa ter normalmente traços simbolóides, assim como traços de natureza próxima à dos índices, é, não obstante, acima de tudo, um ícone das formas de relações na constituição de seu objeto” (PEIRCE 1895, *apud* CAMPOS, 1994, p. 81). É desse modo que parece funcionar a sequência de cantos que perfazem um ritual *yãmîyxop* maxakali. Ao se emitirem alguns cantos determinados, é possível reconstruir toda a narrativa correspondente mentalmente. E, a partir daí, representar, por meio de outros materiais, os elementos que compõem a encenação do ritual, por meio de outras linguagens, para além da língua e do canto: figurino, alimento, coreografia, etc.

Tal procedimento é o mesmo do método ideogrâmico que subjaz à composição dos cantos *yãmîy* em si, como demonstrado também em “Ideograma e pensamento selvagem: a arte e a ciência do *yãmîy* maxakali” (BICALHO, 2007a), em que se analisa a relação entre a arte maxakali e sua ciência, imbricadas no método de seus espíritos *yãmîy*, ao mesmo tempo produtores de arte e de conhecimento. Assim, “o que temos no *yãmîy* é o que é chamado de ‘montagem de atributos’” (p. 179). Ou, como escreve Géfin (1982), relativamente ao método poético do norte-americano Ezra Pound: “a base mesma do método ideogrâmico, a ‘afinidade intuitiva pela descrição de particularidades’ de Pound” (p. 5).³ Ou seja, se por um lado o canto se configura enquanto diagrama do tema que aborda (um animal ou um espírito, por exemplo), por outro lado, a sequência de cantos se configura enquanto diagrama da narrativa. Para tanto, demanda-se a realização do ritual, evento que convoca os cantos em sequência determinada.

Sobre a cronofotografia de E. J. Marey (fundamento teórico do cinema moderno), Virilio (2015) diz que ela faz “desaparecer o corpo, em prol de uma combinação instantânea de dados” (p. 58). Estamos de fato diante da noção de diagrama semiótico; ou seja, uma reunião de dados estruturais fundamentais de um objeto, desprezando o que for supérfluo, para compor sua imagem. O que seria em essência a “estética da desapareição”, sugerida pelo título da obra do autor. Tal concepção vai ao encontro do método ideográfico, que nos dá uma imagem de traços primordiais da coisa representada ou mencionada (“montagem de atributos” ou “descrição de particularidades”), seja em nível micro (na composição dos cantos), seja em nível macro (na recomposição cantada das narrativas nos rituais), no caso maxakali.

Conseqüentemente, continua Virilio, a ilusão visual do cinema, que “destrói a percepção consciente do espectador”, provocaria uma fixação do olhar na coisa, “que não pode durar muito mais que um segundo sem o sério risco de ver o sujeito cair em transe hipnótico ou em algum estado patológico análogo” (WOLF *apud* VIRILIO, 2015, p. 58). Nesse caso, o cinema cantado maxakali provocaria semelhante “fixação” do olhar na coisa; por mais de um segundo, no entanto; levando, portanto, ao transe ritualístico. Se Marey, como quer Virilio, “reduz o movimento do ser vivo a alguns sinais luminescentes” (VIRILIO, 2015, p. 59), também o fazem os Maxakali com seus cantos, igualmente proporcionando aos participantes de seus rituais *yãmîyxop* “penetrar num universo nunca visto, onde nenhuma forma nos é dada” (*Ibidem.*), muito provavelmente porque a forma privilegiada aí é aquela que se transforma: a metamorfose (BICALHO, 2013). A cronofotografia e o diagrama, ambos uma espécie de duplo do real, nos revelariam outros aspectos da visão ou da imagem que fazemos do mundo, assim como um ritual pode ser a recriação de aspectos deste mundo.

Considerações finais

Diante do que foi aqui exposto, esperamos ter demonstrado como a produção do filme *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali* (2016) dialoga com o ritual maxakali e a sequência de cantos que o perfazem. O conhecimento da língua maxakali e de suas expressões literárias, e da

natureza do ritual *yãmîyxop* e de sua estrutura é de grande auxílio em todo o processo de produção audiovisual com os Maxakali ou *Tikmû'ûn*. O diálogo com a tradição ritualística, de base oral, mostra-se fundamental para a concepção da obra cinematográfica maxakali.

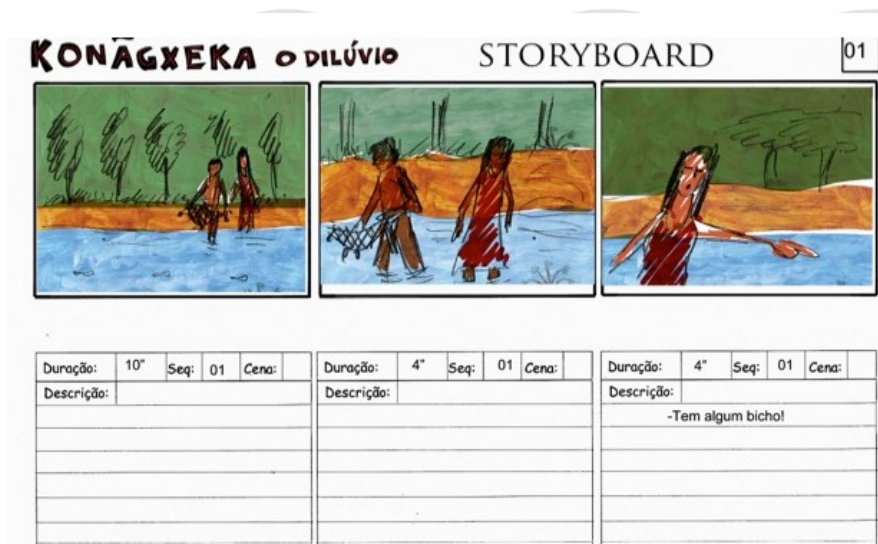


Figura 6 – Storyboard de *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali* – 2016
 Fonte: Pajé Filmes, 2016.

Uma vez articulando seus cantos, de modo deliberado, para referenciar suas narrativas, os Maxakali se tornam autores de um discurso com forte apelo visual e sequencial, baseado em palavras cantadas. Emitir tais cantos específicos, relativos a narrativas determinadas, respeitando combinações ordenadas, configuraria uma linguagem específica, diferente de outros tipos de emissão de cantos ritualísticos que não necessariamente remetem a alguma narrativa. Se para Metz (2014), o cinema “pode ser considerado como uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas” (p. 127), o modo de ordenação dos cantos maxakalis sugeriria algo da lógica do mecanismo da linguagem cinematográfica.

Desde a criação do roteiro, a concepção dos personagens, passando pela criação do *storyboard* e a direção de arte, bem como de outros aspectos, desde a pré-produção até a pós-produção, conhecer a tradição mais profunda, expressa nos rituais *yãmîyxop* dos Maxakali, nos ajuda a perceber que os princípios da arte cinematográfica já podem estar dados em

todas as culturas, uma vez que a busca pela representação, não só da imagem, mas também de sua sequência e movimento, podem já estar presentes nas expressões mitológicas e ritualísticas.

Thomas Edison vislumbrou uma função didática para o cinema quando disse que futuramente as aulas seriam dadas usando o seu mecanismo de projeção de imagens. Já Bergson, segundo Virilio (2015, p. 47) afirmara: “O mecanismo do nosso conhecimento usual é de natureza cinematográfica” (BERGSON *apud* VIRILIO, 2015, p. 47). De fato, ao tomarmos o ritual maxakali na perspectiva aqui proposta – a de um princípio cinematográfico –, tendo o ritual *yãmîyxop* como um complexo mecanismo de conhecimentos e de linguagens, poderíamos corroborar a afirmação de Edison. Os rituais *yãmîyxop*, com seus cantos *yãmîy* projetando imagens mentais por meio do canto, são fonte de informação e conhecimento, de socialização e de arte.

REFERÊNCIAS

- ALVARES, M. M. **Yãmîy, os espíritos do canto**: a construção da pessoa na sociedade Maxakali. Mestrado em Antropologia Social. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1986.
- BICALHO, Charles. A imagem na arte verbal Maxakali: aspectos de uma poética de pajelança. **Revista Galáxia**, PUC-SP, p. 88-109, 2018.
- BICALHO, Charles. Metamorfose na literatura Maxakali. **Em Tese** – revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit), FALE-UFMG, Belo Horizonte, v. 19, n.13, p. 11-23, 2013.
- BICALHO, Charles. **Koxuk** – a imagem do yãmîy na poética maxakali. Orientadora: Profa. Dra. Maria Inês de Almeida. 2010. 229 f. Tese. (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- BICALHO, Charles. Ideograma e pensamento selvagem: a arte e a ciência do yãmîy maxakali. **Revista Gragoatá**, Universidade Federal Fluminense, v. 12, n. 23, p. 169-187, 2007a.
- BICALHO, Charles. *Yãmîy maxakali*: um gênero nativo de poesia. **Revista Aletria**, Faculdade de Letras da UFMG, v. 16, p. 119-132, 2007b.
- CAMPOS, Haroldo de. (org.). **Ideograma** – lógica, poesia, linguagem. 3 ed. São Paulo: Edusp, 1994.
- EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- GÉFIN, Laszlo K. **Ideogram** – history of a poetic method. Austin: U. of Texas Press, 1982.
- KONÃGXEKA: o Dilúvio Maxakali. Direção e roteiro: Charles Bicalho e Isael Maxakali. Brasil: Pajé Filmes, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_XKNdLtJZGs
Acessado em: 18 de outubro de 2019.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural**. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1997.
- MAXAKALI, Povo. **Yãmîy xop xohi yôg tappet** – Livro de cantos rituais Maxakali. Belo Horizonte: Secretaria Estadual de Educação de Minas Gerais, 2004.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- PEIRCE, C. S. **Semiótica**. 3 ed. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

POPOVICH, A. Harold. **Maxakali Supernaturalism**. Dallas, Texas: Summer Institute of Linguistics, 1976.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

TUGNY, Rosangela Pereira. Reverberações entre cantos e corpos na escrita *Tikmû'ûn*. **Revista Transcultural de Música**, n. 15, 2011. Disponível em: https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_18_Pereira.pdf. Acesso em: dez. 2018.

VIRILIO, Paul. **Estética da desapareição**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté**, os deuses canibais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

NOTAS

- 1 Palavra maxakali com a qual os índios se autodenominam. Seu significado aproximado é “humanidade”.
- 2 Pode-se assistir ao filme no canal da produtora Pajé Filmes no YouTube no link: https://www.youtube.com/watch?v=_XKNdLtJZGs
- 3 *“the very basis of the ideogramic method, Pound’s ‘intuitive affinity for description by particulars’”*

Revisitando Edward Yang. Imagética, autoficção e temporalidade

*Edward Yang revisited –
Imagery, autofiction and temporality*

Dr. Marcos Aurélio Felipe

Professor associado do Centro de Educação-CE,
da Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN

E-mail: aurelio.felipe@uol.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5529-0100>

RESUMO:

Este ensaio consiste no estudo da imagética, da história e da temporalidade em Edward Yang. Busca investigar como essas dimensões são configuradas em um *regime de imagéité* que, a partir da concepção de rede cinematográfica, estrutura-se em graus de aproximações e distanciamentos entre visibilidade e invisibilidade, na materialidade narrativa da história e na temporalidade labiríntica e circular. Com a análise fílmica e contextual de *Aquele dia na praia* (1983), *Um dia quente de verão* (1991) e *As coisas simples da vida* (2000), conclui-se que, ao configurarem regimes narrativos sobre questões centrais do cinema (imagéticos, históricos e temporais), os filmes se constituem como linguagem na dialética com a realidade que abordam e com o mundo histórico que (re)inventam, com doses significativas de autoficcionalização e intersecção entre histórias individuais e coletivas.

Palavras-chave: *Edward Yang. Regimes narrativos. Linguagem do cinema.*

ABSTRACT:

This study deals with imagery, history and temporality in the Edward Yang. It aims at investigating how these dimensions are configured through a

regime de imagéité (regime of imagery) that worked within degrees of closeness and distancing of visibility and invisibility, based on the conception of the cinematographic network in order to bring forth the narrative materiality of the story, its labyrinthine and circular temporality. It will present a contextual and filmic analysis of *That day on the beach* (1983), *A brighter summer day* (1991) and *Yi Yi* (2000). Results show that, through the configuration of narrative regimes regarding the central questions of cinema (imagery, history and temporality), these films are constituted as language, while also being constituted in a dialectical relationship with the social reality that they address and with the historical world that they (re)invent, (trans)figure and (de)construct, with significant doses of autofiction and an intersection between individual and collective histories.

Keywords: *Edward Yang. Narrative regimes. Language of cinema.*

Artigo recebido em: 03/06/2019
Artigo aceito em: 13/08/2019

Introdução

Edward Yang (Yang De-chang) nasceu em 6 de novembro de 1947, em Xangai, China Continental, e morreu em 29 de junho de 2007, em Los Angeles, Califórnia (EUA), por consequência de um câncer. Um dos diretores centrais da História do Cinema de Taiwan, ao lado de Hou Hsiao-hsien e Tsai Ming-liang, legou-nos uma obra fundamental para o cinema contemporâneo. Estudou nos EUA, voltou a Taiwan nos anos 1980 e, por duas décadas, realizou sete longas-metragens e um dos segmentos de *In our time* (1982), que, ao lado de *O homem sanduiche* (1983), é o filme seminal do Novo Cinema taiwanês (CHIAO, 2005). Moldado por uma escritura delicada e pungente, Yang nos permite pensar sobre problemáticas centrais da linguagem: a imagética, a história e a temporalidade narrativa em abismo – além de intercalar a essas questões de base doses significativas de autoficção e intersecção entre histórias individuais e histórias coletivas mesmo no plano da ficção.

No primeiro plano de *As coisas simples da vida* (2000, de Edward Yang), por exemplo, a cerimônia de um casamento em Taipei, Taiwan, com os noivos, os familiares e os convidados dispostos em níveis distintos no campo da imagem. No centro do quadro, vemos o jovem casal prestes a selar o matrimônio; e, ao lado, provavelmente, um dos padrinhos, além de outros convidados um pouco mais atrás – com os demais convidados, ao fundo, a observarem o ritual que se realizava. Nesse plano de abertura, dois elementos são intrigantes: o enquadramento corta ao meio o corpo do convidado que está à esquerda do quadro e, sem o uso do plano-contraplano, quem celebra a aliança daqueles dois jovens taiwaneses não se inscreve na imagem. Permanece, assim, no fora de campo, sem figurar como elemento visual perceptível do mundo histórico.

Alguns planos mais à frente, vemos os noivos, com os seus familiares e amigos, posicionados para uma fotografia. O plano dos personagens distantes não se materializa em fotograma e, por extensão, em fotografia (diegética ou histórica), como em *Um tempo para viver, um tempo para morrer* (1985, de Hou Hsiao-hsien). A

montagem corta para um plano mais próximo do grupo de crianças, com o menino Yang-Yang (Jonathan Chang), serenamente, tentando identificar quem, das meninas posicionadas às suas costas, “tica” na sua cabeça e depois em seus ombros nessa brincadeira de “tica-e-esconde”. Desse modo, o diretor cria um quadro de inocência, com Yang-Yang virando a cabeça de um lado para outro e as meninas rindo por saberem que não conseguirão ser identificadas (ou vistas). Em outro segmento desse mesmo prólogo, a ex-namorada do jovem taiwanês que acabara de se casar chega à cerimônia.



Figura 1 – Plano de abertura

Fonte: AS COISAS simples da vida (2000) | (c) 1+2 Seisaku Linkai

Com isso, acompanhamos a sua reação intempestiva a uma das presentes e o seu choro no colo da mãe já velha do noivo. Nesse contexto imagético, com o jogo intrincado entre visibilidade e invisibilidade, quando a ex-namorada do noivo aparece pela primeira vez no campo da imagem é em um plano que não consegue registrar a totalidade humana e espacial diante da câmera, pois o quadro está compartimentado, seccionado, dividido em dois. A mediação é feita por uma porta que, parcialmente, mostra-nos o ambiente e os personagens em

um enquadramento mais estreito do que o enquadramento geral, com um quadro secundário dentro do quadro primário que, naturalmente, origina-se a partir da câmera que – digamos assim – gera o quadro ontológico – em *mise en abyme*.

O dispositivo que desenvolve graus distintos de visibilidade e invisibilidade (o fora de campo, a impossibilidade de ver, o campo fragmentado), apresenta e ausenta o mundo histórico, regula “o antes e o depois, a causa e o seu efeito”, produz e altera semelhança, “assegura e desfaz a ligação de percepções”, vincula e desvincula o visível e seus significados, “joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança”; constitui, em *As coisas simples da vida*, um complexo *regime de imagété* (RANCIÈRE, 2012, p. 9-26). Ou o que, em Edward Yang, chamamos de regime(s) narrativo(s), que se irradia(m) por sua obra, como no encerramento do prólogo, quando o personagem de Wu Nien-jen (cunhado do noivo), displicentemente, coloca de “cabeça para baixo” a fotografia clássica do casamento que acontece no dia da sorte, cuidadosamente, escolhido, do calendário chinês para a cerimônia.

Questões de imagem, da linguagem do cinema e seus meandros estilísticos, são intensamente mobilizados em *Aquele dia na praia* (1983), *Um dia quente de verão* (1991) e *As coisas simples da vida* (2000). A partir desse corpus e dessas questões, revisitaremos a poética de Edward Yang neste percurso entre a análise imanente e contextual, os estudos acadêmicos de cinema e a contribuição da crítica, as dimensões da esfera biográfica e histórica – intercalando os três níveis do trabalho analítico que nos guiaram no percurso sobre a obra de Yang: o temático, o formal e o metarreflexivo (MONTEIRO, 2018).

Regime imagético

NJ (Wu Nien-jen) de *As coisas simples da vida* é o patriarca de uma família taiwanesa de classe média em um filme estruturado por certa polifonia, o que significa que o *regime de imagété*, que domina a composição, a encenação e o modo como os

personagens divisam o mundo, não segue apenas a sua trajetória. Ao focar no núcleo familiar, “com a arte de filmar sem destacar qualquer elemento” (PEREIRA, 2011, p. 4), Edward Yang faz de cada um dos seus membros ramos de uma árvore maior, que se irradiam pelos núcleos e pelos personagens secundários: o cunhado e a esposa, a mãe e a filha que moram ao lado, os amigos da empresa. NJ, portanto, não domina a centralidade da câmera, ainda que, na condição de patriarca da família, nucleie os destinos dos demais membros, que retomaremos mais à frente: a esposa, a sogra e os seus dois filhos.

Com o filme em andamento, após o casamento do seu cunhado, sabemos que NJ faz parte da diretoria de uma empresa de produção de softwares e jogos eletrônicos da Taipei do final dos anos 1990. Vemo-lo em reuniões, contrariando a opinião dos colegas de trabalho e defendendo o ponto de vista que nem sempre coincide com o do chefe imediato. Sua atuação, destacada dos demais membros da diretoria, leva-o a assumir responsabilidades maiores e a viajar a trabalho para conquistar novos mercados e novas marcas. NJ aparece, efetivamente, logo no terceiro plano de *As coisas simples da vida*, quando pergunta ao cunhado e a sua noiva se não querem fazer uma foto com ele e a sua esposa. Para além do trabalho, o personagem de Wu Nien-jen é marcado pelas relações com a esposa e os filhos e por um amor da juventude que não esqueceu, como verbaliza ao final quando a serviço da empresa viaja para Tóquio, Japão.

Além do “desejo de captar a realidade e as transformações da sociedade, bem como uma identidade taiwanesa” (CHIAO, 2005, p. 50, tradução nossa), uma das constantes narrativas do Novo Cinema de Taiwan está na dimensão (auto)biográfica – sobretudo, na obra de Hou Hsiao-hsien (nos filmes dos ciclos autobiográfico e histórico). No sentido de uma *autobiographie collective* (FRODON, 2005), significa que as histórias individuais (dos diretores e dos personagens próximos) estão inscritas nas histórias coletivas (dos fatos da geo-história asiática). Assim, o cinema revela sempre as experiências dos diretores, roteiristas

e atores (respectivamente, em *Os garotos de fengkuei*, 1983; *Um verão na casa do vovô*, 1984; *Mestre das marionetes*, 1993) e momentos da História de Taiwan (Um dia quente de verão).

No caso de *As coisas simples da vida*, não só o nome NJ é uma referência ao ator que o interpreta (Wu Nien-jen) – o que já confunde personagem fictício/personagem real ou “seres fictícios” com “seres da semelhança” (RANCIÈRE, 2012, p. 126). Mas também há *passagens e experiências* da trajetória do personagem NJ que coincidem com *passagens e experiências* da trajetória do ator Wu Nien-jen. Por isso, por meio de pesquisa contextual, ao voltarmos à autobiografia cinematográfica *Poeira ao vento* (1986, de Hou Hsiao-hsien), identificamos que foi baseada em um amor da adolescência do roteirista (Wu Nien-jen) que, sem conseguir efetivar-se em sua inteireza, gerou um território de perda e dor – como o amor que NJ perdera na juventude e tenta reviver em Tóquio, quando, trinta anos depois, reencontra a personagem madura de Ko Su-yun.¹

“Eu nunca mais amei ninguém!” – é o que diz NJ em um diálogo tortuoso com Sherry, que antecede a cena na qual o vulto da personagem de Ko Su-yun se perde na penumbra do quarto de hotel onde estão hospedados. Nessa cena, a câmera posiciona-se do lado externo a nos mostrar, ao mesmo tempo, a silhueta de um corpo feminino aos pedaços no campo da imagem e a cidade de Tóquio refletida no fora de campo por meio da vidraça da janela. Sobretudo nessas passagens, que adensam os dramas afetivos do passado do personagem, Edward Yang abre espaço para Wu Nien-jen não mais escrever (assim como o fez Hou Hsiao-hsien em *Poeira ao vento*), mas (re)encenar e (re)viver como *intérprete de si* uma perda que o marcou, profundamente, no passado, naturalmente, de forma transfigurada, com o corpo já envelhecido experienciando uma espécie de (auto)ficção.

De certo modo, em *As coisas simples da vida*, Yang (auto)ficcionaliza-se em NJ, ao emprestar a sua formação e atuação profissional similar ao personagem, pois estudou engenharia de informática e trabalhou em um laboratório de desenvolvi-

mento de softwares nos EUA dos anos 1970. Assim, “Sem dúvida há uma fusão íntima entre os três homens, os verdadeiros Yang e Wu e o NJ fictício”. Portanto, “esta história não é apenas a história de Edward Yang” (FRODON, 2010, p. 122-123, tradução nossa). (Auto)ficcionaliza-se em Yang-Yang, que, além do próprio nome, coloca em pauta uma perspectiva sobre a imagem, as questões da visibilidade e da invisibilidade, depois que ganha do seu pai NJ uma câmera fotográfica. “Papai, só podemos conhecer a verdade pela metade?”. Entretanto, em Edward Yang, *Os terroristas* (1986) já tinha inscrito a fotografia como narrativa e desejo de ficção.

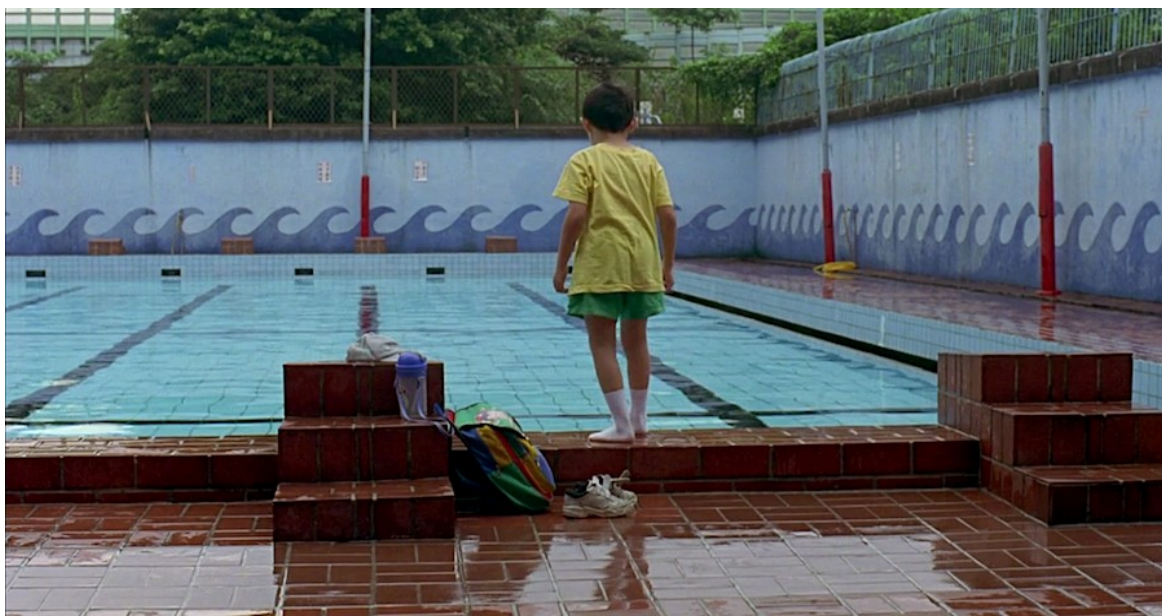
Ao trabalhar no campo da (auto)ficção, Edward Yang promove uma inversão biográfica. Transfere o tempo da sua juventude para um personagem mais velho (NJ) e a sua profissão como homem de cinema, para a psiquê de um menino de oito anos (Yang-Yang) perambulando e experimentando com sua câmera fotográfica. É como se projetasse em NJ, que trabalha como executivo em uma empresa de softwares, o que poderia ter acontecido à sua trajetória; e em Yang-Yang, “uma espécie de *alter-ego* do realizador, sublinhada pela coincidência dos próprios nomes”, “a sensibilidade e inquietação da ‘criança-que-virá-a-ser-cineasta” (PEREIRA, 2011, p. 3). Em mais de um momento, as relações entre personagens por ser pai-filho juntam os dois Yangs – especialmente, na sequência das fotografias feitas pelo “artista” que o engenheiro descobre numa gaveta e não compreende o particular “ponto de vista”.

Apesar de não ter qualquer pacto autobiográfico na perspectiva lejeuneana (LEJEUNE, 2014), uma condição para que Yang tenha desenvolvido autoficção, em *As coisas simples da vida*, pode ser observada na homonímia autor-narrador-personagens – especificamente, no tocante ao menino Yang-Yang (no caso do próprio Yang) e ao ator Wu Nien-Jen e o seu personagem (no caso do próprio ator). Mas, verticalmente, a correlação entre diretor e personagens, incluindo Wu, acontece no âmbito das atuações “análogas” em tempos profissionais e de perceptivas, como já analisamos, com o diretor usando um “conjunto de procedimentos de

ficcionalização de si” (JEANNELLE, 2014, p. 131), ainda que o narrado fuja do factual. Com isso, Yang promove uma “autoficção voluntária”, “da autobiografia à ficção sem abrir mão da verossimilhança” (GASPARINI, 2014, p. 203).

Portanto, com o menino Yang-Yang e suas peripécias com a câmera fotográfica, Edward Yang trabalha sobre uma substância e não sobre a realidade autobiográfica em si, à qual se vincula como homem de cinema por meio de uma dimensão autoficcional. Entretanto, o mundo histórico do menino não tem validade referencial, como narratividade de fatos reais, mas apenas validade fictícia assentada em “situações imaginárias”, preservando a homonímia “relativa” entre autor/personagem e a substância autoficcional do seu entorno. Passamos da *perspectiva doubrovinskiana* – na qual a narrativa inscreve-se na “matéria estritamente autobiográfica” – para a perspectiva colonniana, em que a narratividade se desenvolve de “maneira romanesca” longe da “autenticidade dos fatos” (JEANNELLE, 2014, p. 132-133)² – tomando as tendências dos estudos de autoficção para melhor nos situarmos nos meandros autobiográficos de Yang. No entanto, a face autobiográfica de Edward Yang, em *As coisas simples da vida*, não passa de um pretexto, escreveria Colonna (2014), principalmente, porque o que entra em jogo é um *regime de imagiété* que, além de envolver todo o filme, mobiliza-se como vetor narrativo no menino Yang-yang.

Se NJ articula os núcleos dramáticos da empresa de softwares e jogos eletrônicos e da sua própria família (com mulher, sogra e filhos), Yang-Yang vincula outro núcleo no qual acompanhamos suas ações: a escola – no papel dos colegas e do professor que desdenha das fotografias que descobre depois que Yang-Yang foge da instituição, atravessa ruas e avenidas e as pega no laboratório do bairro. Peripécia que acompanhamos por meio da câmera de Edward Yang, bem como de monitores de vigilância da escola, que refletem e defratam o mundo visual pela



natureza textural e por sua fixidez inabalável da imagem da câmera de vigilância posta sobre a rua. No instante em que Edward Yang apresenta o mundo por outro regime de imagem (granulada, trêmula e de qualidade reduzida), quando, por meio dessas câmeras de vigilância, divisamos o menino Yang-Yang sair da escola, atravessar a passagem sobre a avenida e retornar pelos espaços da instituição, é-nos dada a possibilidade de olhar para a realidade de outra maneira, forma, quadro, composição, imagética.



Figura 2 e 3 – Campo / Fora de Campo

Fonte: AS COISAS simples da vida (2000) | (c) 1+2 Seisaku Linkai

FELIPE, Marcos Aurélio. **Revisitando Edward Yang. Imagética, autoficção e temporalidade**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Se “só conseguimos ver a realidade pela metade”, como observa o garoto Yang-Yang, temos uma escritura que apresenta as situações de várias perspectivas, quase como se tivéssemos a totalidade imagética: com o campo e o fora de campo, paradoxalmente, simultâneos (como a do quarto de hotel em Tóquio, que volta a se repetir na empresa em que a esposa de NJ trabalha) e as fotografias das nuças das pessoas feitas por Yang-Yang (que, ao ser indagado pelo seu tio, explica que a angulação garante aquilo que não se consegue ver – não com estas palavras). Parece haver, em *As coisas simples da vida*, um *tour de force* de regulação do visível – apresentando e ausentando o mundo, vinculando e desvinculando expectativas –, que modela a narratividade em Edward Yang.

Em mais de um momento, o desejo de capturar o espaço fílmico em sua plenitude (o modo como NJ é filmado no quarto do hotel em Tóquio, com o “fora de campo” refletido no espelho no qual divisamos o personagem de Wu Nien-jen sentado na cama, além do próprio dispositivo fotográfico do menino Yang-Yang e dos monitores de vigilância do condomínio – outro momento em que a textura do vídeo entram em campo e constitui outra dimensão espacial e fílmica) sucede ao indefinido/indeterminado de algumas sequências. (quando, por exemplo, vemos, em quadro fixo, Yang-Yang pular na piscina da escola e não o vemos retornar à superfície, pois, ao mergulhar, permanece no fora de campo da imagem – invisibilidade – e em um contexto que não sabemos o que aconteceu e quais os desdobramentos – em um dos momentos mais angustiantes do filme – em um quadro de crueldade psicológica para a espectadorialidade que Edward Yang coloca à mesa).

Integrando a estrutura polifônica de *As coisas simples da vida*, Edward Yang acompanha as trajetórias da sogra (Tang Ru-yun), da esposa (Elaine Jin) e da filha (Kelly Lee) de NJ. Desde o início, a avó de Yang-Yang entra em coma após uma queda no seu condomínio. Depois de uma temporada no hospital, retorna para casa e, acamada, recebe os membros da *família Jian* que passam a conversar, a contar suas histórias cotidianas, seus segredos e esperanças, a partir de um regime imagético que, ao privilegiar o primeiro plano, coloca em cena o campo e

o fora de campo que dão as cartas. Já a esposa de NJ – Min-Min – entra em crise psicológica e se muda para as montanhas para um tratamento espiritual budista, retornando apenas ao final, para reatar os laços afetivos com o esposo, quando a segunda chance que tem é descartada; e para velar o corpo da sua mãe que os deixara. Irmã mais velha do garoto Yang-Yang, Ting-Ting beira à juventude. Vemo-la em diversos níveis de relações: de amizade com a vizinha musicista que acabara de se mudar para o mesmo prédio; cheia de afetividade com os pais e o irmão; com a avó (por cujo perdão insiste por suspeitar que foi a responsável pela queda que a levava ao coma); e com um possível namorado.

Em um *regime de imagiété*, no qual, permanentemente, joga-se entre o visto e o não-visto, o estabelecimento e a quebra de expectativas, há um desejo de ficção a invadir o *tableaux* naturalista que nos dá a impressão de se movimentar por suas próprias leis, sobretudo nas sequências em que Ting-Ting e o seu namorado (re)encenam os passos e os gestos que NJ relembra com a namorada da juventude em Tóquio: as mãos pela primeira vez que se tocam em uma rua de Taipei, o abandono no quarto do hotel. Narração e (re)encenação alternando-se, a partir de um jogo de montagem, em que é o filme, conscientemente, quem lembra e reconstitui.

Acrescente-se o flerte de Edward Yang com o *fantástico*, quando, em um quadro mizoguchiano (*Contos da lua vaga*, 1953), no qual os sonhos sem que notemos substituam a vida, Ting-Ting sonha com a avó, que lhe dá um pássaro de papel e a coloca no colo como em uma *pietà às avessas*. Ao despertar, se já não tem mais o corpo ancestral encostado ao seu, a jovem taiwanesa retém, em uma das mãos, o pequeno pássaro que só a linguagem consegue restituir como *realidade*. Adensa, assim, esse *desejo de ficção* ou “uma liberdade de narração” (FRODON, 2010, p. 121) permanentemente em campo no cinema de Edward Yang.

As coisas simples da vida encerra com a carta do menino Yang-Yang sobre o passar do tempo; o que as pessoas ainda não conhecem e o que nunca viram. Uma carta que, ao final, é lida para a avó no leito de morte – ou no fora de campo, concreto

e imaginário, da imagem (AUMONT; MARIE, 2012).³ Mas outros *regimes de imagiété* narrativos nascem da escritura de Edward Yang e ganham densidade em filmes como *Um dia quente de verão* e *Aquele dia na praia* quando, respectivamente, incorporam a história na carne do corpo narrativo e a temporalidade labiríntica em abismo, que, organicamente, dilatam tempos e espaços, personagens e situações, desdobrando-se entre “o tempo como construção e montagem e o tempo como dilatação da imobilidade” (BADIOU, 2015, p. 46).

Como o regime imagético e polifônico de *As coisas simples da vida*, os regimes de historicidade e de temporalidade narrativos são, nos filmes em questão, os vetores de dramaticidade e da encenação.

Temporalidades

Em *Um dia quente de verão*, Edward Yang, segundo Isabelle Wu (2010, p. 219, tradução nossa), “atinge o apogeu da sua arte de realizador”. Baseado em uma tragédia humana real, que envolve um casal de adolescentes, foca na disputa entre gangues na Taipei de 1960 e vai além da barbárie juvenil, da qual resulta uma das cenas mais violentas. Mas, sob o *regime de imagiété yangniano*, oculta-se na escuridão que domina a barbárie, com a quase ausência de luz e de visibilidade que impede divisarmos os atos sanguinários. Guarda, com *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, os vínculos com o embate entre as gangues de adolescentes; e, com *A cidade das tristezas* (1989), o painel histórico de uma Taiwan pós Revolução Chinesa de 1949. Se bem que aqui Edward Yang foca no período imediatamente posterior ao que demarca o término desse último filme de Hou Hsiao-hsien, como analisamos em outro momento (FELIPE, 2019).

Se em Hou a face autobiográfica não secundariza o contexto, em *Um dia quente de verão*, Edward Yang trabalha um estado de coisas que revela o regime coercitivo de Taiwan imposto pelos nacionalistas após fugirem da Revolução de Mao. Permanentemente, vemos tanques, jipes e caminhões militares atravessando as ruas e a vida dos personagens, além da impactante sequência do interrogatório do pai do adolescente Xiao Si'r (Chen Chang) (personagem central do filme) que não

encerra “uma situação histórica particular”, mas “assume um caráter universal” (FRODON, 2010, p. 87). O que Hou faz na abertura de *Um verão na casa do vovô*, Yang inscreve em todo o filme, como a estrutura militarizada do Kuomintang, com a hierarquia e a obediência típicas de um regime ditatorial, impregnada na estrutura hierarquizada da escola, na qual estudam os garotos das gangues.

Em determinada cena, caminhando pelos corredores da escola, os adolescentes Si'r e Ming recuam, encostam e se escondem para não ser vistos pelo supervisor militar. Nesse mesmo diapasão, Yang inscreve no corpo da narrativa o fardamento escolar; a posição ereta disciplinar; a repreensão pública e imediata por qualquer questionamento a um superior (a ordem); e o recuo da gangue ao ver caminhões, jipes e tanques militares. Mas, em Edward Yang, a desobediência civil entra em cena nos atos de rebeldia dos adolescentes, que também revidam os superiores, o que pode ser feito em 1991 depois que a Lei Marcial já se encerrara em 1987; e Taiwan passa a ser regida pela democracia. Essa dimensão histórica consiste no principal *moteur du film* (FRODON, 2010, p. 86), aproximando-se, sem, no entanto, superar os dramas dos personagens.



Figura 4 – Estrutura narrativa militarizada
Fonte: UM DIA quente de verão (1991) | (c) Jane Balfour Films

No Novo Cinema de Taiwan, no qual os diretores “escolheram deliberadamente escrever em imagens a história do seu país” (WU, 2010, p. 216, tradução nossa), Yang realizou em *Um dia quente de verão* o que Hou fez em *A cidade das tristezas* – com a mesma polifonia e densidade histórica, talvez mais preso aos dramas humanos e à ficção e, paradoxalmente, menos à História. Impressionante como essas duas dimensões são fortes ao longo do filme, sem que restem esvaziadas as potencialidades documental e ficcional que encerram o percurso do adolescente Xiao Si'r nas relações com a sua família (pai, mãe e irmãos), com as gangues e os amigos da escola e com a jovem Ming – por quem se apaixona e define o seu destino numa coda trágica como a Taiwan do Kuomintang. Talvez tenha sido uma forma de os dramas pessoais equipararem-se aos dramas históricos.

Nessa rede dramática, as histórias dos personagens secundários, com seus dramas, renascimentos e finais não muito felizes, desenvolvem-se em paralelo: o líder da gangue, o irmão de Si'r, o grupo de rock. O título internacional do filme: um dia quente de verão – é um verso de uma música de Elvis Presley, que um

dos amigos de Xiao Si'r canta e grava mesmo sem saber inglês. Aliás, o rock'n'roll é fato temporal demarcatório de certa ocidentalização de Taiwan, como traço da presença americana na geopolítica e como materialidade histórica narrativa. Assim, o filme de Edward Yang não guarda a memória de uma época, mas é a própria memória condensada em um *regime de imagéité*.

Em *Um dia quente de verão*, sobretudo ao condensar a dimensão militarizada do Regime do Kuomintang na dimensão imagética, o diretor Edward Yang foge do esquema interpretativo sobre a interface cinema-história como relação sujeito-objeto, nos termos que analisa rancièreano, quando, ao constatar que “Existem duas maneiras de atar cinema e história, fazendo um de seus termos o objeto do outro”, propõe ver “como as noções de cinema e de história são interdependentes”. Desse modo, não só Yang torna interdependentes esses dois espectros, como ainda, ao imbricar um no outro, trabalha nas três dimensões da inscrição cinematográfica na história: “o tipo de trama em que um filme consiste, a função de memorialização que ele cumpre e a maneira como atesta uma participação em um destino comum” (RANCIÈRE, 2017, p. 247, 249).

Como em *As coisas simples da vida*, o desejo de ficção ronda de forma significativa *Um dia quente de verão*, sobretudo porque estamos em um espaço fílmico de natureza histórica, mesmo que Edward Yang não tenha qualquer obsessão com o “filme de época”. Intensifica-se mais ainda porque, como já analisamos, a dimensão histórica não é o objeto da representação (externo à imagem), mas a própria obra que com ela se confunde. Esse desejo de ficção, que rompe o quadro naturalista aparente, revela-se, principalmente, nas *performances* dos atores (alguns deles, quase imberbes) nas sequências dos embates irrealis entre as gangues, que, sob a direção de Yang, são desvinculadas de toda e qualquer brutalidade. Chega ao ápice simbólico quando, nas dependências do consultório médico, Xiao Si'r emula o duelo clássico do *western* hollywoodiano, como se estivesse em um ritual.

Já em *Aquele dia na praia*, que foi corroteirizado com Wu Nien-jen e tem a discreta participação no elenco de Hou Hsiao-hsien, duas amigas se reencontram treze anos depois em um restaurante de algum hotel de Taipei: Terry Hu interpreta a jovem pianista Tan Weiqing, que está na cidade para um concerto; já Sylvia Chang faz Jia-li, que tem o ar das mulheres que viveram todas as vidas pela liberdade que emana. Um dos primeiros planos, no qual vemos e ouvimos um rádio sobre o criado mudo, informa-nos sobre a presença na cidade da jovem pianista taiwanesa. Em seguida, basta um telefone para Jia-li contatar Weiqing e agendarem um encontro para conversarem sobre suas vidas, as passagens e as trajetórias no tempo. Edward Yang, de início, apresenta-nos a pianista Weiqing de forma um tanto solene e introspectiva, como se guardasse uma história de segredos.

No restaurante, após a pianista Weiqing cancelar a coletiva de imprensa, as duas conversam, olham-se e silenciam e falam sobre o passado. Aos poucos, o tempo vai se abrindo em abismos, com a temporalidade da memória em labirinto se confundindo, permanentemente, com a temporalidade narrativa. Mais uma vez, sob a escritura de Edward Yang, forma e conteúdo constituem um só invólucro, corpo narrativo e matéria fílmica – como já vimos em *Um dia quente de verão* com a “militarização” de um regime de força se materializando em corpos, performances, espaços, gestos, comportamentos e nas imagens. Desde os primeiros planos de *Aquele dia na praia*, um regime de temporalidade ganha densidade, aponta os primeiros ramos de um tronco em processo de expansão, pois, naquela mesa, Edward Yang nos coloca no campo dos sentimentos e das paixões.

Aquele dia na praia abre com um plano geral de uma praia, no qual divisamos apenas silhuetas de pessoas à beira mar distantes em um *tableaux* marcado pelas cores da alvorada. De repente, o plano reduz o campo da imagem para um homem mostrando à outro algo que encontrara. Estamos no território do indefinido, sem qualquer informação a mais da imagem que Yang nos dá de início. Mais à frente, na segunda metade do filme, quando esses mesmos planos voltam à tela, saberemos que se trata de um frasco de comprimidos que, supostamente,

pertencia ao marido de Jia-li, cujo corpo a guarda-costeira procura no mar. Portanto, *Aquele dia na praia* inicia com uma situação dramática que pertence ao final da história, mas que, curiosamente, ao abrir o filme, não pertence às lembranças de nenhuma das duas personagens. Existe em si, independente!

O regime de temporalidade, ao intercalar passado, presente e futuro, confunde-se com o regime de memória e a materialidade narrativa de *Aquele dia na praia*. Apresenta-se em complexas operações, que, mesmo que “*Au fil du recit* tome grandes liberdades com a cronologia” (FRODON, 2010, p. 52, tradução nossa), apenas o flashback não explica. Quando nos primeiros planos a pianista Tan Weiking recorda o dia em que conheceu a jovem Jia-li, enquanto aguardava o seu namorado (irmão da personagem de Sylvia Chang), Yang não deixa dúvidas da memória em curso – pois, ao partir e retornar a Weiqing, as recordações estão no intervalo entre um plano e outro, o que não acontece com o plano de abertura daqueles homens na praia. Se, posteriormente, fará parte das lembranças de Jia-li, essa cena se antecede à personagem: existe em si – como plano autônomo.



Figura 5 – Plano de abertura
Fonte: AQUELE dia na praia (1983) | (c) Central Motion Pictures

Se em *As coisas simples da vida* não há dúvidas, logo de entrada, de que o filme tratará das trajetórias de toda uma família, Edward Yang nos *engana* quando sugere, inicialmente, que *Aquele dia na praia* é sobre a pianista e não sobre a sua amiga. Após treze anos, elas se encontram, mas, em campo, desenvolve-se sobretudo a história de Jia-li, a relação com o seu irmão (Ming Hsu), com os seus pais e, principalmente, com o seu esposo Cheng Dewei (David Mao). Como as mulheres de Yasujiro Ozu (*Flor do equinócio*, 1958), Jia-li recusa a tradição dos casamentos arranjados, ao fugir de casa em uma determinada noite, o que recordará mais à frente – com a câmera dentro do quarto dos pais observando o seu vulto através das divisórias da casa onde morava. Essa mesma fuga, veremos uma segunda vez numa inversão ótica sob a perspectiva da sua mãe, que, na verdade, testemunhou a fuga.

Em *Aquele dia na praia*, como se fosse uma constante narrativa, Yang desenvolve um flashback dentro de outro e, de forma circular, repete planos e cenas já apresentados. Sentadas no restaurante, Jia-li recorda o dia em que recebeu a notícia da polícia que, provavelmente, o seu esposo havia se afogado no mar – cujo

corpo não mais vem à tona, nem mesmo se tem notícias.⁴ Ao se dirigir à praia, a partir do primeiro flashback, passa a lembrar da primeira vez que esteve ali com o jovem Cheng Dewei – ao mirar a mesma cerca que corta a areia branca da praia. Não são apenas rápidos flashes de memória, instantâneos que apresentam fatos revisitados, mas longas e variadas sequências que entram em cena, provocando uma espécie de temporalidade labiríntica narrativa.

Quando a câmera retorna ao presente, já não sabemos mais sobre o que elas tratavam no último diálogo. São sublimes, pela delicadeza que encerra em um *tableaux* quase sépia, as sequências em que Jia-li lembra da casa da sua infância. Uma criança a descobrir a hipocrisia do mundo dos adultos (a enfermeira sendo assediada por seu pai que era médico na residência hospitalar onde moravam, pois nela funcionava uma espécie de clínica mantida pela família) e a brincar no escorrego debaixo da grande árvore do quintal. No regime de temporalidade de Edward Yang, um dos momentos recordados invade o presente – a partir da bola, incessantemente, arremessada pelo irmão da personagem de Sylvia Chang, que, diante do casamento arranjado por seu pai e da iminência de perder a bela pianista, extravasa a dor com a força corpórea que lhe resta e, em sonoridade, reverbera no plano que retorna à face de Tan Weiqing numa transição perturbadora.

Epílogo

A confluência dos dois planos – da “fúria” corpórea do irmão de Jian-li e do rosto introspectivo de Weiqing – dessa última sequência analisada, a partir da sonoridade incessante da bola arremessada contra a parede, gera um “contrato audiovisual” (CHION, 2016, p. 7), que atesta a interdependência dos domínios do sonoro e do visual, com “uma percepção influenciando a outra e a transformando”.

Nesses casos, “não vemos a mesma coisa quando ouvimos” (a face de Tan Weiqing, que, ao retornar ao campo da imagem, materializa perceptivamente o som da bola sendo arremessada) e “não ouvimos a mesma coisa quando vemos” o mesmo objeto em outro contexto visual (a mesma face de Weiqing que, na sequência, dá outro significado aquela sonoridade de outro tempo e espaço, como se somatizasse o relato impulsionada pela memória de perda). Nesse plano-síntese, como em toda a sua obra, a *escritura edwardyangniana* condensa e desloca significados. Ao pensarmos o Novo Cinema de Taiwan, é preciso colocar em perspectiva o conceito de rede cinematográfica de forma mais expandida e estendê-lo a outros realizadores, pois é complexo o intercâmbio, sobretudo, entre Edward Yang, Hou Hsiao-hsien, Wu Nien-jen e Chu Tien-Wen. Sem contar com o intercâmbio de Wu em diversos filmes (como roteirista e ator), *Histórias de Taipei* (1985), por exemplo, é interpretado por Hou – que divide o roteiro com Tien-wen, que, por sua vez, escreveu quase toda a obra do diretor de *Flores de Xangai* (1998).

No entanto, a contribuição mais significativa do Novo Cinema taiwanês, sobretudo da escritura de Edward Yang, foi colocar em pauta e problematizar a “questão Taiwan” – ao se voltar para o passado na sua relação com a China Continental e o Regime do Kuomintang (como também fizera Hou Hsiao-hsien em *Bons homens, boas mulheres*, 1995) e para as problemáticas do contemporâneo, materiais e afetivas (como, da mesma forma, pautou Tsai Ming-liang em *Cães errantes*, 2013).⁵

Nos regimes narrativos de *As coisas simples da vida* – imagético, histórico e temporal –, não só se constata uma escritura fílmica que problematiza dimensões fundamentais da linguagem do cinema. Mas também se identifica que os filmes, ao se estruturarem como linguagem, ao mesmo tempo, constituem-se na dialética com o contexto temático (social, político, cultural) que abordam e com o mundo histórico que (re)inventam, (trans)figuram e (des)constroem. Constata-se, na obra de Edward Yang, o adensamento de uma concepção de imagem que coloca em jogo a visibilidade e a invisibilidade; que modula o quadro e a nossa percepção; a inscrição da história como materialidade narrativa e não apenas

como temática; que refuta toda e qualquer relação esquemática sujeito-objeto; e o labirinto e a circularidade de temporalidades, que, independentemente da não originalidade, testemunha já no primeiro longa-metragem a maturidade que perpassa toda uma filmografia, fundamental para o cinema contemporâneo.

pós:

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- BADIOU, Alain. O cinema como experimentação filosófica. In: YOEL, Gerardo (org.). **Pensar o cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 31-82.
- BURDEAU, Emmanuel. Rencontre avec Hou Hsiao-hsien. In: FRODON, Jean-Michel (org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiers du Cinema, 2005. p. 65-133.
- CHIAO, Peggy. Aux sources du sentiment national. In: FRODON, Jean-Michel (org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiers du Cinema, 2005. p. 49-51.
- CHION, Michel. **A audiovisual**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2016.
- COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 39-68.
- GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita M. Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 21-38.
- FELIPE, Marcos Aurélio. Problemáticas do contemporâneo em Tsai Ming-liang: memória, distanciamentos e sexualidade. **Aniki**, v. 5, n. 2, p. 257-283. 2018.
- FELIPE, Marcos Aurélio. Dimensões (auto)biográficas em Hou Hsiao-hsien. **E-compós**, v. 22, p. 1-23, 2019.
- FRODON, Jean-Michel. En Haut du Manguier de Fengshan, Immergé dans L'espace et le Temps. In: FRODON, Jean-Michel; SALLES, Walter (org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiers du Cinema, 2005. p. 11-28.
- FRODON, Jean-Michel. **Le cinema d'Edward Yang**. Paris: Éditions de l'éclat, 2010.
- JEANNELLE, Jean-louis. A quantas anda a reflexão sobre autoficção? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 127-164.
- LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 67-110.
- LEJEUNE, Philippe. Peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 21-38.
- LOPES, Frederico. Um certo sorriso e a urgência do olhar. **Doc On-line**, n. 2, p. 130-134, jul. 2007.

MONTEIRO, Lúcia Ramos. Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho. **Ars**, n. 33, ano 16, p. 197-217, 2018

PEREIRA, Ana Catarina. A insustentável leveza do ser em Yi Yi. **O Olhar**, São Carlos, n. 24-25, p. 1-9, jan./dez. 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. Historicidade no cinema. **Significação**, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 245-263, jul./dez. 2017.

WU, Isabelle. Edward Yang: cine-topographie. In: FRODON, Jean-Michel. **Le cinéma d'Edward Yang**. Paris: Éditions de l'éclat, 2010. p. 216-220.

FILMOGRAFIA

A CIDADE das tristezas. Título original: Beiqíng chéngshì. Diretor: Hou Hsiao-Hsien. Taiwan: 1989. (2h 37min).

AS COISAS simples da vida. Título original: Yi yi. Diretor: Edward Yang. Taiwan; Japão: 2000. (2h 53min).

AQUELE dia na praia. Título original: Hai tan de yi tian. Diretor: Edward Yang. Taiwan: 1983. (2h 46min).

BONS HOMENS, Boas Mulheres. Título original: Hao nan hao nu. Diretor: Hou Hsiao-Hsien. Taiwan: 1995. 1 DVD (1h 48min).

CÃES errantes. Título original: Jiao you. Diretor: Tsai Ming-liang. Taiwan; França: 2013. (2h 18min).

CONTOS da lua vaga. Título original: Ugetsu. Diretor: Kenji Mizoguchi. Japão: 1953. (1h 36min).

FLOR do equinócio. Título original: Higanbana. Diretor: Yasujiro Ozu. Japão: 1958. (1h 48min).

FLORES de Xangai. Título original: Hai shang hua. Diretor: Hsiao-Hsien Hou. Taiwan; Japão: 1998. 1 DVD (2h 10min).

HISTÓRIA de Taipei. Título original: Qing mei zhu ma. Diretor: Edward Yang. Taiwan: 1985. (1h 59min).

HOMEM sanduíche. Título original: Er zi de dan wan ou. Diretor: Hou Hsiao-hsein e outros. Taiwan: 1983. (1h 45min).

IN OUR TIME. Título original: Guang yin de gu shi. Diretores: Yi Chang, I-Chen Ko, Te-Chen Tao, Edward Yang. Taiwan: 1982. (1h 46min).

FELIPE, Marcos Aurélio. **Revisitando Edward Yang. Imagética, autoficção e temporalidade**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

MESTRE das Marionetes. Título original: Xi meng ren sheng. Diretor: Hsiao-Hsien Hou. Taiwan: 1993. (2h 22min).

OS GAROTOS de Fengkuei. Título original: Feng gui lai de ren. Diretor: Hou Hsiao-Hsien. Taiwan: 1983. (1h 41min).

OS TERRORISTAS. Título original: Kong bu fen zi. Diretor: Edward Yang. Taiwan: 1986. (1h 49min).

POEIRA ao vento. Título original: Liàn liàn fengchén. Diretor: Hou Hsiao-hsien. Taiwan: 1986. (1h 49min).

UM DIA quente de verão. Título original: Gu ling jie shao nian sha ren shi jian. Diretor: Edward Yang. Taiwan: 1991. (3h 57min).

UM TEMPO para viver, um tempo para morrer. Título original: Tóngnián wangshi. Diretor: Hou Hsiao-hsien. Taiwan: 1985. (2h 18min).

UM VERÃO na casa do vovô. Título original: Dong dong de jiàqi. Diretor: Hou Hsiao-Hsien. Taiwan: 1984. (1h 33min).

NOTAS

1 Em entrevista, Hou Hsiao-hsien já havia dito que: “*Poeira ao vento* refaz a experiência do roteirista Wu Nien-jen [...] Tomamos por elemento central uma decepção amorosa que ele efetivamente conheceu” (BURDEAU, 2005, p. 82-85, tradução nossa).

2 Basicamente, dois marcos teóricos dominaram o debate sobre a autoficção: a concepção de Serge Doubrovsky sobre a autoficção como “Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais” (LEJEUNE, 2014, p. 23). Do outro, a tese de Vincent Colonna que “dá ênfase à invenção de uma personalidade e de uma existência, isto é, a um tipo de ficcionalização da própria substância da experiência vivida” (LECARME, 2014, p. 6).

3 Campo, fora de campo e contracampo aparecem nos estudos de Lopes (2007), ao analisar o tema da morte em *As Coisas Simples da Vida*.

4 O *desejo de ficção* recorrente no cinema de Edward Yang se inscreve também no desaparecimento do personagem Dewei – ao provocar “A ruptura do sentido, a abertura de uma narrativa sobre uma ramificação de possibilidades, a falha sobre o real que parecia estar totalmente controlado, revelam os efeitos deste golpe narrativo” (FRODON, 2010, p. 54, tradução nossa).

5 Ver Felipe (2018; 2019).

Suspende o tempo e o espaço: O corpo visto sob a lente do conceito japonês de *Ma*

*Suspending space and time: The body seen
under the lens of the Japanese concept of Ma*

Maria Cristina Elias Meneghetti

Artista, coreógrafa e doutoranda na Universidade Anhembi Morumbi

Departamento de Pós-Graduação em Design

E-mail: cristinaelias09@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2189-7753>

Dra. Priscila Arantes

Curadora, Professora e Diretora do Museu Paço das Artes – São Paulo. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - Departamento de Artes - Graduação e Pós-Graduação

E-mail: priscila.a.c.arantes@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0500-0849>

RESUMO:

Ma significa vazio, espaço, tempo ou pausa e sua origem está correlacionada às ideias de transitoriedade e incompletude, características da estética Zen-budista. Mais do que um conceito, *ma* é um *modus operandi* na vida cotidiana japonesa, que ilustra um intervalo de espaço-tempo disponível para a materialização de eventos em potencial, em que infinitas combinações sígnicas podem acontecer. Neste artigo, abordaremos a aplicação de *ma* enquanto princípio condutor da criação, bem como da apreciação de obras na área das artes do corpo. O corpo será tratado com um corpo-em-processo com total disponibilidade para a *interação* com outras mídias na produção de sentido.

MENEGHETTI, Maria Cristina Elias; ARANTES, Priscila. **Suspende o tempo e o espaço:**

O corpo visto sob a lente do conceito japonês de *Ma*

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

312

Palavras-chave: *Espaço ma. Corpo. Processo criativo.*

ABSTRACT:

Ma means emptiness, space, time or pause and its origin is correlated to the ideas of transience and incompleteness of Zen-Buddhist aesthetics. More than a concept, *Ma* is a *modus operandi* in Japanese daily life which illustrates an interval of space-time available for the materialization of potential events and where an endless number of sign combinations may occur. In this article, we will address the application of *Ma* as the guiding principle of the creation, as well as of the appreciation of works in the field of the arts of the body. The body will be treated as a body-in-process in total availability for interaction with other media in the production of meaning.

Keywords: *Ma space. Body. Creative process.*

Artigo recebido em: 05/06/2019
Artigo aceito em: 05/08/2019

Introdução: Considerações sobre *ma*

O que é *ma*?

“Dentro em chamas. Fora, nada”. Essa diretiva de Tetsuro Fukuhara, artista *Butoh* de segunda geração,¹ ilustra um estado em que o corpo está pronto para criar, disponível e aberto para captar os impulsos do momento presente, internalizá-los e colocá-los novamente para fora, em forma de arte. Nada. Vazio. Na realidade, esse lugar suspenso é um vazio cheio de possibilidades, um nada que pode ser tudo. O corpo nesse estado está completamente disponível para associações diversas, para reagir aos estímulos externos, combinando-se com elementos variados e gerando sentidos sempre inusitados.

No Japão, há um termo, ou um universo semântico, que representa esse estado de abertura a eventos chamado *ma*.² Literalmente, *ma* significa espaço, lugar, tempo ou pausa.³ Diversas expressões, como “espaço vazio”, “intervalo de tempo-espaço”, “silêncio”, “não ação”, “fronteira” (OKANO, 2012), “passagem”, “portão” (GREINER, 2012), “espaço-tempo negativo” (KOMPARU, 1983), “consciência de espaço” e “espaço experiencial”,⁴ “teia de relações entre pessoas e objetos” (KERCKHOVE, 1995, p. 157) foram usadas para se referir ao que *ma* significa.

A definição de *ma* em palavras, entretanto, é controversa, pois abrange um conjunto complexo de significados sem palavras específicas em outras línguas que correspondam a essa complexidade. Além disso, de acordo com a tradição japonesa, *ma* deveria ser mais sentido do que verbalmente explicado. Para o Japonês, *ma* é algo *incorporado* e que se detecta instintivamente, sendo também usado na linguagem do dia a dia. *Ma* constitui um “modo de percepção [...] presente em todas as instâncias da vida japonesa” (GREINER, 2012). “No Japão, tudo depende de *ma*: as artes marciais, a arquitetura, a música e a mera arte de viver” (RANDOM, 1985, pp. 149-150).

Ma é uma estância de passagem intrinsecamente ligada à efemeridade, à transformação, a uma estrutura processual. Em termos gerais, *ma* pode ser definido como um espaço vazio à espera de um acontecimento. Originariamente, a ideia de *ma* liga-se a um “espaço mitológico vazio, demarcado por pilastras, que podem ser atadas por uma corda, onde haveria a aparição divina no território criado” (OKANO, 2008, p. 178).

Na arquitetura, na sua acepção mais atual, *ma* configura um recinto nas casas contendo apenas um chão de *tatami* e nenhum móvel. Um espaço vazio, caracterizado pela “flexibilidade” e constituído por “fronteiras adaptativas e dinâmicas”: “biombos, cortinas de tecido ou bambu, ou painéis de correr de papel” (OKANO, 2008, p. 179). Esse recinto se transforma conforme o uso pretendido e a organização de objetos e ações dentro dele: tem-se uma cozinha quando se coloca uma mesa para comer, um quarto de dormir quando um *futon* é desenrolado, um altar quando se coloca uma estátua de Buda para meditação.

Outro exemplo de espaço-*ma* na arquitetura japonesa é “corredor-terraço” (OKANO, 2008, p. 179), *engawa*, que liga o espaço interno da casa ao externo. Trata-se de um espaço “ambíguo”, que se coloca como uma “extensão do ambiente interno, mas invadida pelos elementos externos: luz, vento e visão da paisagem externa” (OKANO, 2008, p. 180).

Greiner (2012) define *ma* como um “entreondequando”, em contraposição ao “nada”, referindo a metáfora de um “portão” para ilustrá-lo. *Ma*, então, assume o papel de elemento de ligação, de passagem, que possibilita a comunicação e a transformação. Uma espécie de portal disponível para a passagem de objetos e pessoas, um espaço que conecta um lado ao outro pertencendo concomitantemente aos dois. Essa ideia se expressa no próprio ideograma *ma*, que é composto pela combinação de dois ideogramas, um indicando “porta” e outro o “sol” (KARLGREN, 1923, p. 130).

Aqui o sol indica a possibilidade de um evento; ações em potencial dentro dos limites de um território demarcado. Nesse sentido, a potencialidade de sentidos dentro de *ma* é infinita, apesar de suas dimensões limitadas: “*Ma* é um espaço vazio onde vários fenômenos aparecem e desaparecem, fazendo nascer signos que se arranjam e se combinam livremente, de infinitas maneiras.” (OKANO, 2012, p. 53). Trata-se de “uma zona de coexis-

tência, tradução e diálogo” que “pressupõe divisão e intermediação, como também relação e conexão, instâncias em que a noção de fronteira se torna uma constante” (OKANO, 2012, p. 26).

Ma e a estética em processo do Zen-budismo

Embora no Japão, o conceito de estética tenha sido artificialmente introduzido pela necessidade de compreensão da filosofia ocidental⁵ (RICHIE, 2007, p. 20), há um conjunto de princípios que traçam os contornos daquilo que é considerado de “bom gosto” (RICHIE, 2007, p. 33). Em linhas grossas, esses princípios apontam para uma “intensificação da sensibilidade” que leva à valorização estética de elementos como o “silêncio”, o “vazio” e a “imobilidade” (RICHIE, 2007), fazendo notar que a estética japonesa se constrói sobre quatro “qualidades”: “sugestão, irregularidade, simplicidade e perecibilidade” (KEENE, 1969, p. 294). Entre essas qualidades, a noção de “perecibilidade” ganha destaque no contexto do Budismo e o conceito de *mujô*, enquanto “impermanência” (RICHIE, 2007, p. 18), de forma que no Japão “a beleza repousa no seu próprio desaparecimento” (RICHIE, 2007, p. 18).

Segundo Matsuoka (1979 *apud* PILGRIM, 1995), a base da estética japonesa é a noção de *ma*, fortemente influenciada por práticas espirituais e religiosas que fundamentam a estrutura sócio-cultural no Japão como o Budismo, o Taoísmo e o Xintoísmo (PILGRIM, 1995). Assim, “[...] o espaço *ma* é simultaneamente intervalo, vazio e espaçamento ‘entre’; separa, ata e instala uma respiração, uma flutuação e uma incompletude que engendra certa relação de tempo ao infinito, próprio do Japão” (BUCI-GLUCKSMAN, 2001, *apud* OKANO, 2008, p. 180).

Os princípios de “transitoriedade” e “incompletude”, característicos do pensamento Zenbudista (OKANO, 2012, p. 34), e que se infere da ideia de *ma*, têm uma função formadora daquilo que é belo no Japão: “O fato de apreciar-se o elemento residual na arte, isto é, o vestígio que se situa no limiar entre a forma e a não forma, ou entre o som e o silêncio, tem essa origem”⁶ (OKANO, 2012, p. 33).

Dessa forma, trata-se de uma estética que, diferentemente da tradição no ocidente, “preocupa-se mais com o processo do que com o produto, com a real construção de um eu do que com a auto-expressão” (RICHIE, 2007, p. 15).

A área mais externa da “Roda da Vida” no Budismo, metáfora da experiência cíclica, representa os doze elos da “Originação Interdependente”, isto é, “como a mente constrói todos os movimentos (nascimento, duração e cessação ou passado, presente e futuro)” (SAMTEN, 2010, p. 37).

O primeiro elo, *avidya*, é ilustrado por um cego de bengala e significa “perda da visão” (SAMTEN, 2010, p. 41). Trata-se de uma “estreiteza de visão”, mais precisamente, de um corte feito pela mente no infinito, indicado como *mû* no zen-budismo:⁷ imagens aparecem “ao mesmo tempo que opções de experiências ficam ocultas pela experiência das imagens surgidas” (SAMTEN, 2010, p. 42). Essa ocultação também não é notada, ou seja, o referido corte no infinito não é consciente. *Avydia* permite a “ocultação da ocultação”, operando sempre por meio da “delusão” (SAMTEN, 2010, p. 42): um engano que passa a ideia de que o que vemos é tudo o que existe. *Avydia* vive nessa zona de dualidade comportando, ao mesmo tempo, a “capacidade de manifestar” e a “capacidade de ocultar” (SAMTEN, 2010, p. 42). Manifestação aqui seria a concretização da experiência de uma das diversas formas (*loka*) que pairam no espaço enquanto potência, possibilidade; o iluminar de uma parte do infinito (*mû*), deixando todo o seu resto na escuridão. A capacidade de manifestar, ou seja, de iluminar um fragmento do infinito, segundo o Budismo, caracteriza a “mente criativa” e é denominada “luminosidade” (SAMTEN, 2010, p. 42). É exatamente *avydia*, essa estreiteza de visão ou foco de luz criado pela lanterna da percepção, que nos permite criar.

Segundo o Budismo, as formas (*loka*) aparentemente externas, separadas do sujeito que as vê, são na realidade “inseparáveis de estruturas internas da mente”. Não reconhecer que a visão é sempre da mente, ou seja, que a experiência do fora é determinada por processos internos, é causado por *avydia*, a referida visão restrita. É *avydia* que permite a operação mental de separação entre sujeito e objeto, a origem da mente dualista, como se esses fossem independentes dos processos mentais, gerando uma falsa visão congelada. Por

outro lado, reconhecer esse processo de ocultação leva a uma mente livre, capaz de passar de uma imagem a outra. Quando se troca as estruturas internas da mente, “os objetos trocam de sentido na nossa frente” (SAMTEN, 2010, p. 22).

Portanto uma mente livre, segundo o Budismo, é aquela que tem consciência da sua visão limitada e da vastidão não visível em que aquele fragmento de percepção se insere; é aquela capaz de alterar a perspectiva daquilo que a percepção ilumina. Trata-se da mente-*satori* que se refere a uma consciência ligada à “aquisição de um novo ponto de vista”, ao “desabrochar de um novo mundo até então não percebido pela confusão de uma mente dualista” (SUZUKI, D.T., 1964, p. 88, *apud* YUSA, 1987 p. 341, tradução nossa). A experiência *satori*, neste contexto, equipara-se à autêntica criação (ou manifestação) artística:

Este momento supremo na vida de um artista, quando expressado em termos *Zen*, é a experiência de *satori*. A experiência de *satori* é tornar-se consciente do Inconsciente (*mushin*, não-mente), falando em termos de psicologia. A arte tem sempre algo a ver com o Inconsciente (SUZUKI, D.T. 1973, p. 219-220, *apud* YUSA, 1987, p. 341, tradução nossa).

Portanto, nesse contexto, a criação equivale a operar um corte no todo com a inevitável ocultação da área externa aos limites desse corte. Aquele que tem consciência desse processo, entende a sua realidade como um corte espaço-temporal no ciclo da eternidade; um fragmento ou vestígio da totalidade, totalidade essa representada por um grande vazio.

Retornando a *ma*, enquanto um corte ou intervalo no espaço-tempo infinito, pode-se dizer que *ma* é o lugar da criatividade, ou seja, a área delimitada pela percepção, que embora seja apenas um *corte* no *todo* (e justamente por isso), permite a *manifestação*. Na sua “construtibilidade passageira” (OKANO, 2012), *ma* é algo que acontece, que se constrói conforme o arranjo que se dá no momento do seu próprio processo, enquanto o tempo do acontecimento, do fenômeno.

Prática / pesquisa: a construção de um corpo eternamente capaz de reencontrar o vazio

Todos os trabalhos de Cristina Eias desde 2010, como *Here and There [or Somewhere Inbetween]* (Radialsystem Berlim e Festival Plataforma Berlin, 2011 | Studio K77, Berlin, 2012 | Boddinale, Loophole Berlin, 2013 | Festival Dança em Foco, Rio de Janeiro, 2016), PAI (Midrash, Rio de Janeiro, 2012), *Fragmentos fonéticos de um (Si)* (Prêmio FUNARTE Mulheres nas Artes Visuais 2013 | MIS e MAM São Paulo 2014 | Museu Casa Guilherme de Almeida, Festival *Transfusão*, São Paulo, 2015), *Performarsi: a ação como percepção* (MAXXI, Roma, 2016), *Caixa de Música* (Prêmio Temporada de Projetos Paço das Artes, São Paulo, 2017 | Studio Stefania Miscetti, Roma, 2017), *Oggetti della Vita Cotidiana*⁸ (Festival de video-arte de mulheres *She Devil*, Roma, 2017), *Performance Infinita* (Supernova Arts, São Paulo, 2019) entre outros,⁹ seguiram a mesma forma processual: o foco é a construção de um corpo em constante transformação, capaz de retornar ciclicamente a um estado de esvaziamento ou total disponibilidade para a interação com outros materiais plásticos, com objetos, com a ação de outras pessoas, com as especificidades do espaço em que a obra acontece (*site specific*), com outras linguagens (pintura, escultura, instalação, escrita) e mídias, incluindo aqui a capacidade do corpo de interagir com novas tecnologias na produção de sentido.

A construção desse corpo começa por tornar o corpo-mente disponível para sentir os estímulos oferecidos pelo espaço. Isso corresponde a libertar o corpo de tensões excessivas e a mente de expectativas e ansiedades. Claro que isso nem sempre é possível, talvez nunca. Mas é possível reconhecer essas tensões e ansiedades, olhá-las com alguma objetividade e lidar com elas de um modo diferente de como se faria automaticamente. Por meio de treinamento continuado, é possível, voluntariamente, olhar para o que cada um vê como o seu real, como a sua totalidade, a partir de uma perspectiva suspensa. Também é possível aprender a mudar a qualidade da tensão interior para uma energia receptiva suave, que pode ser usada para a criatividade. É nesse estado de energia receptiva suave, de quase desprendimento do *eu*, que o *ma* é criado.

No universo do teatro *Nô*, Komparu (1983) define *ma* como “tempo-espaço negativo” (KOMPARU,1993, p. 71 apud GREINER, 1998, p. 41), onde parece que nada acontece, em que os atores estão em aparente imobilidade, mas em que tudo pode acontecer.

O que [o ator] não faz é de interesse (*Senu tokoro ga omoshi-roki*). Na verdade, Komparu Kunio respeita *Nô* como não mais nem menos do que a arte de *ma*: a encenação se destina a criar um constantemente transmutado, transformando o espaço de ação apenas o suficiente para criar o *ma* que é um espaço-tempo em branco onde nada é feito... A música existe nos espaços negativos, no branco gerado pelos sons reais. E na dança, busca-se adquirir a técnica de não circulação (NITSCHKE, 1966, p. 116-156).

Este momento de não-ação dos atores que liga um movimento ao próximo nas peças *Nô* é denominado por Zeami como *senu-hima*, que significa exatamente *ma* (MORIOKA, 2015). Aqui a manutenção do silêncio é a apresentação: “a não-ação é o segredo mais íntimo da atuação em *Nô*” (ZEAMI, *Kakyo*, apud YUSA, 2007, p. 337, tradução nossa). Esse momento de não-ação, embora esteja vazio de movimento é um momento de prontidão ou disponibilidade para a ação: “Esteja atento para estar consciente da sua mente e associá-la à sua próxima mente” (MORIOKA, 2015, p. 90, tradução nossa). Embora o ator esteja num momento de não-ação, a tensão interna deve ser mantida, ele deve estar pronto ou disponível para iniciar o próximo ciclo de movimento. “Ao mesmo tempo, o coração do ator em sua profundidade, repleto de *kokoro*,¹⁰ está ativo” (MORIOKA, 2015, p. 90, tradução nossa).

Essa passagem pelo vazio cheio de potência equivale ao referido estado de espírito de *mushin*, enquanto “mente-primordial” ou “não-mente” (YUSA, 1987, p. 333). *Mushin* associa-se à expressão *mizo no kokoro*, “mente como água”: “Neste estado, a água reflete uma clara e perfeita imagem não-distorcida do seu entorno, como um espelho.” (WENDELL, 2010). Relaciona-se também a *tsuki no kokoro*, enquanto “mente como a lua”, enquanto um “estado agudo de alerta não-analítico ou consciência global onde a mente observa todos os detalhes, assim como a lua ilumina tudo sem preferência ou prejuízo, permanecendo não afetada por aquilo que ilumina” (WENDELL, 2010). Muito próximo do conceito de *mushin*, está o estado psico-físico de *zanshin*, enquanto “mente remanescente” ou “forma remanescente de alerta” (MANN, 2012), presente nas artes marciais japonesas como o Kendô¹¹ e o Aikido.¹²

Segundo Gruber¹³ (2002) o “objetivo [*do Aikido*] é resolver o conflito num plano superior... é um **abrir-se** para utilizar a energia do oponente, desviando-a em vantagem própria” (p. 6, tradução nossa, grifo nosso). No Aikido, o treinamento de *zanshin* consiste em uma atitude mental e física, no foco no oponente, no alerta e na **espera em relaxamento de uma forma de ação** (SHIODA, 1977, grifo nosso). O corpo vazio de movimento, sinestesticamente consciente de seu entorno, na espera passiva de um evento. Além de referir-se a um estado de “consciência e prontidão”, *zanshin* aponta também para uma “perfeita transição de uma técnica para a próxima num *kata*,¹⁴ nunca perdendo o foco e a prontidão” (WENDELL, 2010).

Eugênio Barba (1998, p. 33) apresenta a ideia de *ma*, associando-a à expressão “estar decidido”. Trata-se de uma **“indicação de disponibilidade energizada para ação que é apresentada como uma forma de passividade”** (BARBA, 1995, p. 33, tradução nossa, grifo nosso). *Ma* estaria associado à “criação de conexões” com elementos que, em geral, são percebidos pelo corpo como “automatismos”, por exemplo, a respiração. Isso significa “estar consciente da tendência de ligar automaticamente gestos ao ritmo da respiração, fala e música e quebrar essa ligação. O oposto de ligar automaticamente é, conscientemente, criar uma nova conexão” (BARBA, 1995, p. 32, tradução nossa).

A quebra da ligação automática acontece no universo do corpo através da ação de “matar a respiração. Matar o ritmo” (BARBA, 1995, p. 33, tradução nossa). “Matar” nesse contexto é desenvolver a capacidade de olhar as tendências automáticas e habituais que dirigem a atividade do corpo com certa objetividade, de forma a poder alterá-las, criando formas de lidar com elas.

É exatamente nessa linha de pensamento, de desenvolvimento de um olhar objetivo (ou “destacado”) sobre o próprio corpo, que fazemos uma ponte para aquilo que se chamou o “corpo morto” do Butô e que Kunichi (2018) apresenta como um “corpo esgotado”, ao abordar a obra de Hijikata Tatsumi¹⁵.

A gênese da dança de Hijikata era calcada na desconstrução da linguagem; no matar (ou esgotar) a palavra, gesto ou movimento, para que uma linguagem nova pudesse emergir. O “caminho” proposto é passível de renovação, reelaboração, e se constrói pelo eterno retorno ao nada, ao *esgotamento*. Segundo Hijikata, “o que conta é uma técnica que se produz”

(HIJIKATA, 2005 *apud* KUNICHI, 2018, p. 129). A gênese da dança Butô, de que Hijikata é considerado o arquiteto (VIALA; MASSON-SEKINE, 1988), paira nessa zona cinzenta entre a forma e a não-forma: “O butô consiste talvez em dançar uma vida comportando um vazio. É uma carne que comporta o vazio. E começa com a imobilidade, espalha imobilidade, termina imóvel” (HIJIKATA, 2005, p. 48, *apud* KUNICHI, 2018, 117).

De acordo com Tetsuro Fukuhara: “Na minha “dança do espaço”, podemos organizar o corpo como objeto, não como sujeito, no *ma*. Através de *ma*, podemos obter uma grande energia do meio ambiente. Além disso, em *ma* a dimensão excedente aparecerá”.¹⁶

Em entrevista à revista *Metrópolis*, Akagi Maro (2018)¹⁷ dá o exemplo da maçã de Newton para ilustrar esse estado do corpo:

A maçã em si não sabe que está caindo. Ela não se percebe. Quando Newton a vê, ele encontra a gravidade, mas quando um camponês vê a maçã, ele pensa no desperdício de comida perfeitamente boa. Então, basicamente somos a maçã - o corpo humano como um objeto para ser interpretado (tradução nossa).

Para a criação de conexões é preciso matar os automatismos que configuram o corpo cotidiano, cultural-, social- e historicamente construído; enxergar de forma objetiva, destacada aquilo que se acredita ser o próprio corpo. Segundo Akagi Maro, fundador da companhia de Butô Dairakudakan : “Primeiro, você precisa matar seu corpo para construir um corpo como uma ficção maior. E você poderá ser livre naquele momento” (*apud* GREINER, 1998, p. 22).

Assim, no que se refere aos trabalhos aqui analisados, o processo de consecução desse estado de espírito, enquanto um processo continuado e metódico, é a primeira vertente de reflexão de *ma* no processo criativo. Trata-se de um treino do corpo-mente no sentido de alcançar esse estado de abertura e disponibilidade necessário para a criação artística em contextos nos quais a improvisação e o acaso têm um papel essencial. Esse treino é adaptado principalmente do Butô e do Aikido.

Como segunda vertente de radiação, *ma* funciona como um princípio orientador do momento criativo em si: durante uma *performance*, a gravação de um vídeo ou série fotográfica, desenho uma tela... Da organização do espaço e da escolha dos elementos que estarão presentes neste lugar, às decisões que se toma dentro de cada intervalo da criação,

todas essas questões mantêm um espaço em branco para o acaso e a atualidade. Não se sabe matematicamente que resultados materiais específicos sairão, mas há uma confiança na interação do externo (espaço, materiais, participantes / receptores, objetos, ferramentas) com o interno (cognição e expressão), permitindo que eles ajam.

Em uma terceira frente, *ma* também influencia as escolhas conceituais e formais: o que se fala e como se vai fazer isso. A preferência por temas que se transformam, o corpo em movimento, flores que secam; significados derivados de composições de imagens ou símbolos, sons e gestos formados pelo acaso; longos silêncios entre sons, espaços em branco entre imagens; materiais que não podem ser fixados, mas que também não se apagam por completo como carvão; efemeridade em geral; uma certa tendência para a repetição; a criação de atmosferas sinestésicas – tudo isso vem dessa mesma raiz.

A aplicação prática de *ma* nas artes do corpo: casos concretos

Respirar é uma atividade automática. Andar é uma atividade automática. É por isso que essas ações são a base das principais técnicas de meditação Zen-Budista :

Pegue minha mão. Andaremos.
Apenas andaremos.
Viveremos a nossa caminhada
sem pensar em chegar a lugar algum.
(...)
Cada passo traz uma brisa fresca.
Cada passo faz uma flor florescer sob nossos pés.
(...)

Esses são fragmentos do poema *Meditação Andando*, do mestre Zen Thich Nhat Hanh (2005, tradução nossa). O princípio básico da meditação andando é simplesmente estar consciente quando se está a caminhar. Pensamentos e sentimentos vão e vêm. O objetivo não é apagar nem proibir a atividade da mente (proibição essa que é uma fonte de pensamentos em si), mas apenas reconhecê-los: “Estou pensando”, “Estou planejando”, “estou esperando”... Estar consciente da própria ação é o objetivo e o caminho dessa técnica. Estar consciente do caminhar cria uma *conexão* com essa atividade, uma conexão com o *eu*, e *mata* o automatismo de caminhar sem nem perceber que se está a mexer os pés.

Consideramos escrever uma atividade automática. Não é preciso pensar em qual movimento da mão resultará na letra “A” ou na letra “B”. Pensa-se em um conceito e imediatamente o coloco no papel. Uma letra após a outra, uma palavra após a outra, uma frase após a outra... É esse estado de prontidão para escrever que permite perceber outras coisas enquanto se escreve e associar o ato físico da escrita a essas sensações.

Entretanto, a ação de escrever em si não é uma manifestação artística. Na estética em que a minha prática se insere, a criação artística envolve recriação e recontextualização; ela requer o deslocamento de formas e sentidos e o seu rearranjo segundo elementos que se oferecem pelo dado momento presente. Mas e se, em vez de olhar uma palavra como uma ideia, um conteúdo, a olhássemos apenas como forma? Em vez de se pensar naquilo que ela quer dizer, a olhássemos como um desenho que se forma? Aqui se está a matar uma relação de automatismo com a própria linguagem. Está-se a olhar a palavra como algo novo, que causa estranhamento.

Além de se operar uma desconstrução da linguagem, se está a desconstruir o próprio olhar. Pode-se experimentar essa forma de estranhamento no ler textos escritos em línguas completamente estranhas. Letras e ideogramas que não se é capaz de entender podem ser vistos como desenhos ou contornos que comportam um vazio a ser preenchido pela mente em ação.

Entre 2010 e 2011, Cristina Elias participou em uma série de oficinas de Butô na Europa. A prática de Butô de Minako Seki,¹⁸ em Berlim começa religiosamente com quarenta minutos de meditação: vinte minutos sobre os joelhos, vinte minutos caminhando. No início, não se sabe muito bem porque se é convidado diariamente a essa prática repetitiva, algo que só se pode compreender com a própria repetição da prática.

Nesses momentos iniciais das sessões oferecidas por Seki, não é preciso fazer nada: nem criar, nem mostrar. Só sentar ou caminhar. Com o passar do tempo, entende-se que aquele não é um aquecimento ou uma preparação para o processo criativo: trata-se do processo em si. Assim, nas oficinas criativas, o que se procura fazer é transferir aquele exercício de

internalização ou esvaziamento para o contexto criativo. A partir de uma tarefa automática como respirar ou caminhar, deve-se encontrar uma ação autêntica. No caso de Cristina Elias, o que se encontrou foi o ato de escrever.

Num primeiro momento, o ato da escrita em papel foi mimetizado no ar. Construiu-se uma parede imaginária: uma área delimitada e vazia dentro do amplo espaço do estúdio. O espaço *ma*. Então, todos os pensamentos e sentimentos que se podia acessar foram escritos nessa parede, sem intenção alguma de passar uma mensagem, de narrar uma história – palavras sendo traçadas no ar como eventos, fenômenos.

Na fenomenologia de Charles S. Peirce, de que Okano (2012) se vale para transferir o universo de *ma* para o pensamento ocidental, há um estado de “primeiridade”, que é puramente sensual: trata-se de um “estado de consciência de experienciar uma mera qualidade como uma cor ou um som”, e que se caracteriza “por ser uma experiência imediata, em que não há para essa mesma consciência, fluxo de tempo” (IBRI, 2015, p. 30). *Ma*, em sua qualidade “mera possibilidade” (OKANO, 2008, 2012), encontra-se nessa categoria de “primeiridade”, na qual não há ação nem mediação, em que o tempo é suspenso. Trata-se, portanto, de uma “qualidade de sentimento” em que há uma “ruptura com o tempo” promovida por uma “**consciência que sente**” (IBRI, 2015, p. 34, grifo nosso). Quando *ma* adquire existência fenomenológica, passando a ser um signo identificável nas artes, ele adentra o campo da “segundidade” da teoria de Peirce. Essa transição da “primeiridade” para a “segundidade” envolve um estágio terceiro, a “terceiridade” em Peirce, que não é uma etapa que temporalmente acontece depois da primeira e da segunda, mas que acontece concomitantemente e que consiste numa “mediação” entre primeiridade e segundidade. Trata-se de “instância mediadora entre passado vivido e ação futura” (IBRI, 2015, p. 38).

Essas etapas, que se dão em um mesmo intervalo espaço-temporal, podem ser identificadas na ação de escrita em direto que eu empreendia: sentir algo, encontrar um palavra ou expressão que represente esse sentimento e dar materialidade a esse conceito abstrato através do movimento. Elas são também sucintamente descritas no *mapa de ação* proposto por Fukuhara em suas oficinas de Butô: “ache um estado de nada, sinta algo, comece a mover-se, desenvolva a sua dança, atinja o paraíso e pare”.¹⁹ Essa sequência, segundo Fukuhara, deve estruturar cada movimento individual do *performer*, bem como a *perfor-*

mance como um todo. À mesma sequência, depois de “pare”, acrescentamos retorne ao estado de nada... e recomeça tudo. Retomando Zeami, “o mundo da experiência sensual é vazio, o vazio é o mundo da experiência sensual” (ZEAMI, 1424, *apud* YUSA, 1987, p. 336). O eterno retorno ao estado de *mushin* (“não-mente”), ao *esgotamento* do corpo, é o caminho da manifestação ou criação nesse contexto estético.

No estágio inicial de seu reencontro com a escrita, Cristina Elias ainda usava apenas os braços e mãos. Então, o traço foi internalizado e o movimento da escrita recriado como dança, com todo o corpo. Quem estava de fora via apenas movimentos e formas abstratas que se sugeriam furtivamente no ar; via ou sentia também que algo (mesmo que não soubesse exatamente o quê) estava movimentando, impactando a percepção da artista. Para essa, por outro lado, uma forma diversa de sentir o texto: esvaziado de seu conteúdo semântico, o que contava era a sensação de seus contornos. E o mais surpreendente era que quanto mais a mente se desligava da intenção de gerar uma mensagem lógica, quanto menos procurasse um conteúdo para expressar, mais conteúdo sensorial era detectado. O escrever se alimentava de si mesmo, num ciclo interminável.

Segundo Okano (2012), a cognição característica de *ma* é a do “texto não-verbal”. Nessa forma de cognição, embora as palavras possam aparecer como “sinais residuais” (FERRARA, 2002, p. 15), a lógica conceitual não é determinante. O texto não-verbal é uma “experiência cotidiana” (FERRARA, 2002, p. 14), uma “linguagem sem código”, marcada pela “fragmentação sígnica”:

(...) sons, palavras, cores traços, tamanhos, texturas, cheiros – as emanções dos cinco sentidos, que, via de regra, abstraem-se, surgem, no não-verbal juntas e simultâneas, porém desintegradas, já que de imediato não há convenção, não há sintaxe que as relacione: sua associação está implícita, ou melhor, precisa ser produzida (FERRARA, 2002, p. 15).

Consideramos que essa noção de “texto não-verbal” intersecciona o conceito japonês de *kokoro*. *Kokoro*, numa leitura imediata, seria traduzido como coração ou mente. Entretanto, o termo coração no Japão vai além da sua abrangência no ocidente. *Kokoro* se refere a todas as atividades humanas que afetam o mundo por meio de “intenção, emoção e inte-

lecto” (OKOMURA, 2018). *Kokoro* é o processo de “abrir o coração e ao mesmo tempo o espírito e a razão” (GRUBER, 2010, p. 5). Trata-se de uma forma de sentir que combina mente, sentimentos e emoções.

No ocidente, quando se mostra o coração, aponta-se para o peito, como se esta fosse a fonte dos sentimentos, apartada da cabeça e do ventre. Logo no início de suas oficinas, Minako Seki destaca a localização de *kokoro* no corpo: um ponto no períneo, outro no peito (que equivale ao coração ocidental) e terceiro olho (ponto entre as sobrancelhas), refletindo os centros energéticos da tradição chinesa.²⁰ Essa definição gestual de *kokoro* indica, na sua forma e conceito, uma forma de percepção que excede a visão enquanto sentido dominante na percepção, que quebra com a lógica racional de interpretação do mundo e que substitui a *realidade* que se vê por uma *realidade* que se constrói por meio da ação criativa de um sujeito que sente.

A partir desse exercício de escrita, Cristina Elias desenvolveu vários trabalhos, a maior parte dos quais que foram expostos da mostra INSCRIPTURA, realizada no Paço das Artes (São Paulo) em Setembro de 2017:



<https://vimeo.com/233109413>

Esse projeto envolveu obras de *performance*, a telas, vídeo e animação. Todos eles baseados no movimento e na escrita. No entanto, não em paredes imaginárias, mas em plataformas visíveis e tangíveis. Pedacos de carvão como extensões dos meus dedos e mãos de forma que o resultado material do corpo em movimento pudesse ser visto. O corpo colocado em *relação*, em *interação*. O objeto final configurando um objeto processual.

Caixa de Música (performance/ instalação), obra principal de INSCRIPTURA, é um diário escrito em tempo real, de dentro de uma tela de pintura de grande dimensão.



<https://vimeo.com/302341049>



Foto : Morteza Nazeri

Figura 1 - Cristina Elias em Caixa de Música, Studio Stefania Miscetti (Roma), Novembro 2017
Foto: Morteza Nazeri.

A artista escreve em carvão, em línguas diversas, sem pausas, por aproximadamente duas horas. A tela como um espaço vazio, suspenso dentro da sala de exposições. Quando uma página se acaba, quando não há mais espaço, borro o texto escrito com o meu corpo. Algumas palavras se apagam e se transformam em imagens abstratas. Outras sobrevivem e pairam sobre a tela, apartadas da frase ou expressão que outrora estruturavam o seu sentido. Outras ainda descolam-se do plano em que nasceram, estampando-se na pele.

O texto, os significados, são rearranjados pela ação do corpo naquele espaço definido. Então, o retorno ao nada, ao vazio cheio de memória e potência: uma nova página é escrita sobre um solo já povoado de imagens e sentidos; formas e significados. E apagada mais uma vez, e começo a escrever de novo. Quando esse processo torna-se confortável demais, a língua é torcada – uma outra forma de quebrar o ritmo, de surpreender o corpo-mente, bem como o leitor. Escreve-se em Alemão, em Inglês, em Italiano; retorna-se ao Portu-

guês... Os códigos são constantemente alternados, procurando estímulos variados. Não importa se alguém não compreender uma palavra ou outra: trata-se de uma boa oportunidade para preencher um “contorno” com um sentido que se constrói.

Depois das *performances*, várias pessoas, na maioria mulheres, disseram que retomaram memórias de diários escondidos, ou cartas nunca enviadas... outras que, embora não estivessem lendo exatamente o que se escrevia, colocaram-se a escrever (mentalmente) junto com a artista, como se o texto a ser colocado na tela fosse “nosso”. Outras simplesmente disseram que quando viam o processo de escrita em fluxo, perguntaram-se “porque eu não faço isso também”?



Figura 2 - Cristina Elias em Caixa de Música, Paço das Artes (São Paulo), Setembro de 2017
Foto: César Meneghetti.

Escreve-se e se reescreve sucessivamente, até que uma unidade abstrata de sentido e imagem apareça em meio à fragmentação. Uma imagem que incorpora todas as narrativas daquele momento e que é o resultado material das ações da artista durante aquele intervalo de espaço-tempo. É aí que se para. A tela permanece no espaço expositivo após a *performance*: uma obra em si, que embora sem a presença, recorda a ação.

O som de *Caixa de Música*, que aliás dá título ao trabalho, seguiu o mesmo processo de recombinação de partículas, de superposição de elementos aplicado à ação da escrita. A paisagem acústica da *performance* foi criada numa caixa de música mecânica manual. A melodia de fundo foi produzida a partir do visual, ou seja, furos feitos no papel de partitura numa tentativa de criação de uma imagem. O som que se escuta em *Caixa de Música* foi *desenhado ao acaso*, numa tentativa de se criar desordem em uma dada ordem pré-existente.

[...] no Zen, algumas vezes se dá ênfase ao desequilíbrio, à desordem da vida. [...] Os pintores antigos tinham uma prática que consistia em colocar no papel pontos em desordem de modo artístico. Isso é bastante difícil. Mesmo que você tente acabará fazendo de alguma forma ordenada. Você pensa que a coisa está sob seu controle, mas não está; é quase impossível colocar os pontos fora de alguma ordem (SUZUKI, S., 1996, p. 30).

Na animação-*performance* *Oggetti della vita cotidiana* (2017), um corpo gira como se fosse os ponteiros de um relógio.



<https://vimeo.com/235768035>



Figura 3 - *Oggetti della Vita Cotidiana* (animação-performance, 2017), Cristina Elias com Sérgio Nesteriuk.
Foto: Still do vídeo.

Um relógio vivo que se move de acordo com um fluxo irreversível de tempo, em que cada hora do dia fictício representa um sentimento, uma sensação ou, segundo Peirce, uma “qualidade de sentimento” promovida por uma “consciência sensível” (IBRI, 2015). O texto se desenha sob a paisagem do corpo de duas maneiras: como palavras escritas e faladas.

Palavras aparecem progressivamente, criando, juntas, uma imagem espiralada que se forma e desforma, que é construída e desconstruída, que é escrita e apagada em um ciclo sem fim que sempre parte de e retorna a um suposto vazio. Aqui, porém, diferentemente do processo de *Caixa de Música* que envolve a presença em tempo real, a relação *escritor-sentido-leitor* se constrói sobre camadas adicionais de mediação do recurso da tecnologia; o tempo presente da fruição da obra se desloca para outro espaço, diverso daquele do tempo presente da ação do artista. Em *Oggetti...*, durante o momento de ação, da *performance*, o espectador é uma câmara. Mais tarde, esse vídeo será assistido como projeção em uma parede, na tela de um telefone, um *tablet*, um computador – não haverá presença ao vivo. Intercâmbio e interação, nesse contexto, que na *performance* ao vivo se dão em fluxo direto, acontecem por meio da mediação de ferramentas e efeitos tecnológicos.

O uso do *loop* a cada vez que o corpo termina o seu movimento circular permite o retorno eterno à tela branca inicial, na qual a ação iniciou e termina. Permite também o aparecer e o desaparecer do texto, o seu afastar-se e reaproximar-se do centro: metáfora da passagem de momentos de profunda consciência interna para a vida externa mecânica, automática (e vice-versa) em um mesmo fragmento de espaço-tempo de um determinado indivíduo.

No que diz respeito ao corpo em movimento, foi aplicada a técnica de *pixilation*, pela qual várias fotografias do corpo em repouso são tiradas e depois reeditadas por ferramentas tecnológicas para recriar o movimento. Em outras palavras, primeiro movimento é imobilizado pela tecnologia para ser posteriormente, na fase de edição, recriado novamente como movimento. Coreografia e planejamento de movimentos, nesse contexto, também mudam radicalmente quando comparados a um contexto de *live happening*. O movimento do corpo foi coreografado numa fusão entre elementos pré-fixados e ações improvisadas. As posições, que coincidiam com as horas do dia, foram fixadas com base em palavras pré-selecionadas, que depois eram traduzidas para uma linguagem corporal. Isso ainda numa fase que antecedia a gravação.

A passagem de uma posição para a seguinte foi improvisada, de modo que, entre cada hora (os cinco minutos ou segundos entre cada número no relógio), havia quatro fotos de ações não controladas, acionadas de acordo com as necessidades do contexto ao vivo. Posições em transformação, improvisadas, não-planejadas que acontecem nos tiques fixos do relógio, uma referência à fenomenologia de *ma*. O espaço entre os números como uma estação de passagem.

Com relação à paisagem acústica, que acompanha as duas camadas visuais desse trabalho, também foi construída como uma estrutura binária. Uma camada de som continha a pronúncia repetitiva das palavras escritas, em uma estrutura fixa. A segunda camada, em que se fala em fluxo de consciência / inconsciência (naquele estágio de fronteira característico de *ma*) sem nenhum texto pré-escrito, foi registrada em uma situação totalmente improvisada: ao ouvir as palavras escolhidas como metáforas para as horas do dia, falei livremente, visando dar forma externa às impressões internas que elas causavam no momento da gravação. Ambas as camadas de som foram sobrepostas na fase de edição de som, de modo que as palavras são pronunciadas concomitantemente, às vezes coincidindo

umas com as outras, acontecendo ao mesmo tempo. Essa confusão é ainda acentuada pelo uso de diferentes idiomas ao mesmo tempo, assim como em *Caixa de Música*. O espectador / leitor / ouvinte, dessa forma, também participa no trabalho: filtrando e escolhendo aquilo que consegue compreender, escolhendo as formas que sua percepção vai iluminar, efetuando um *corte* na obra que será o *todo* que poderá fruir.

Conclusão

A ação nesses trabalhos começa por estar consciente dos próprios sentimentos e pensamentos. Trata-se de uma concentração profunda no *interno*, que, entretanto, proporciona um estado de atenção integral ao *externo*. Tal como na meditação Zen-Budista, está-se a acessar conteúdo interior sem se desligar do exterior, do não-eu.

Apesar de a noção de estética no Japão ter sido construída apenas no século 17 como uma forma de assimilação do conceito hegeliano de *Ästhetik* e de ter um caráter fragmentado em diversos “gostos” ou “sensibilidades” (RICHIE, 2007), em *Shikadô*, texto ainda de 1420, Zeami apresenta a ideia de *riken no ken* como uma forma de sensibilidade estética que vai além do âmbito do indivíduo, configurando uma intuição da expressão da arte compartilhada pelo sujeito e pelo receptor da arte concomitantemente. Quando o artista desenvolve o seu *riken no ken* que significa “consciência da percepção destacada” (YUSA, 1987, p. 331), a sua “visão torna-se uma com a do público” (ZEAMI, *Kakyo*, 1420, pp. 198-99 *apud* YUSA, 1987, p. 334).

Riken é uma forma de percepção “objetiva, sem-eu e destacada” e diferencia-se de *gaken*²¹ que aponta para uma percepção “subjetiva, auto-centrada e apegada” (YUSA, 1987, p. 335). O estado de *riken no ken* é atingido pela transcendência da “forma ego-dependente de ser”, por meio de um treino continuado que repousa principalmente no desenvolvimento de uma percepção profunda de si mesmo e do entorno. *Riken no ken*, dessa forma, é a anteriormente referida mente-*satori* do Budismo, enquanto mente livre capaz de ver a realidade de forma destacada, “exercitada na arte teatral e aplicada tanto à *performance*, bem como à sua apreciação” (YUSA, 1987, p. 341, tradução nossa).

“O ator adquire essa consciência penetrante ao apropriar-se do ensinamento de *mokuzen shingo*, literalmente “os olhos na frente e, a mente atrás” (ZEAMI, *Kakyo*, 1420, pp.198-99 *apud* YUSA, 1987, p. 334). Ao incorporar *mokuzen shingo*, o artista está livre de sua própria técnica, “ele pode atingir a flor (*hana*),²² o segredo que faz Nô apreciável” (YUSA, 2007, p. 335).

Na dança, há o princípio de *mokuzen shingo*. Isto é, olha-se para frente com os olhos para enxergar o que está no plano anterior, enquanto a mente está direcionada para trás de forma que se possa ver a própria aparência traseira [...] A própria aparência como vista pelo público forma a sua percepção destacada (*riken*)” (YUSA, 2007, p. 334).

Além disso, Zeami utiliza a palavra *yushufû*, que significa “internalização”, para indicar uma das qualidades essenciais do artista Nô: por essa “concentração intensa”, a “mente do ator” pode “penetrar totalmente em seu corpo” para que ele seja capaz de reconhecer “a natureza das diferenças entre habilidade externa e compreensão interior” (WYLIE-MARQUES, 2003, p. 141-142). O exercício dessa forma de internalização permite o desenvolvimento da capacidade de acesso a sentimentos e pensamentos, bem como de expressão imediata desse material interno, no caso dos trabalhos analisados neste artigo, como movimento, texto e imagem.

Palavras são símbolos de ideias, signos. Se uma pessoa as olhar como texto, como narrativa, lerá um certo significado. Mas palavras também são imagens, formas, significantes. O destacar-se de sua interpretação permite vê-las como formas abstratas. Quando lemos um texto numa língua não conhecida, vemos desenhos, traços que se combinam. Quando ouvimos palavras numa língua não conhecida, reconhecemos sons.

Nesses processos específicos, busca-se essa binariedade do signo; a fragmentação de sua estrutura para ampliar as possibilidades ou potencialidades de sua fruição. Busco também, pelo apagar e pela superposição de camadas textuais, um texto em processo, um significado que se constrói em contraposição àquele que *já está*. A associação dos signos, que se reconhece por entre a confusão de palavras, letras e línguas, dá-se de forma diversa e indi-

vidual por cada um que vivencia essas obras. Trata-se de uma associação que precisa ser “produzida”, nas palavras de Ferrara (2002, p. 15) por meio da percepção que envolve o corpo todo, que envolve *kokoro* enquanto abertura do coração, espírito e razão.

Nesse sentido, essas obras baseadas na ação corporal da escrita criam conexões com o ato de escrever, como também com o ato de ler. Do lado do *escritor*, trata-se de um corpo que, enquanto escreve, desenha e dança, partindo da percepção sinestésica que extravasa os limites da lógica cartesiana. Quebra-se com o automatismo da representação fixa de um determinado conteúdo, de forma que essa representação está sempre a se construir, destruir e reconstruir. Do lado do leitor, quebra-se com o automatismo da procura de uma sintaxe já conhecida, já aprendida. Aqui, há um esforço de construção, de criação, de edição também da parte daquele que *lê* a obra. Signos anteriormente combinados de uma determinada forma são continuamente colocados num contexto de recombinação, característico de *ma*.

O corpo que cria é um corpo que é individual e que, ao mesmo tempo, não é. Um corpo que existe no *ma*, indicando a coexistência entre forma e não-forma, indicando também a fonte única do dentro e do fora: “O corpo não está separado e, mesmo que desapareça, ainda há algo como uma respiração. A respiração terminada, o ar espiritual expulso. Não é o *qi* chinês. A humanidade é gasosa, é apenas contorno” (INADA, 2008, p. 240, *apud* KUNISHI, 2018, p. 151).

REFERÊNCIAS

- AKAGI, M. Entrevista cedida a Paul McInness. **Revista Metrópolis**, 31 ago. 2018. Disponível em: https://metropolisjapan.com/akaji-marou-dairakudakan-interview/?gclid=Cj0KCQjwgOzdBRDIARIsAJ6_HNmGe08op17sKMDmmUVNLsgJSFhdCUf2nUGb5LTJEtezXepwYO-eO4aAjHXEALw_wcB. Acesso em: 8 out. 2018.
- BARBA, E. **The Paper Canoe**. Nova York: Routledge, 1995.
- BARBA, E.; Savarese, N. **A Dictionary of Theatre Anthropology**. Nova York: Routledge, 2006.
- FERRARA, L. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática, 2002.
- GREINER, C. **Butô: pensamento em evolução**. São Paulo: Escrituras, 1998.
- GREINER, C. A arte de viver entre. In: Okano, M. **Ma: entre-espço da arte e comunicação no Japão**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012. Prefácio.
- GRUBER, M. "Form und Wandlung. Schauspiel als Weg am Beispiel des Aikido und anderen Arten der Körperarbeit". In Schettgen, Peter org. **Heilen statt Hauen**. Aikido-Erweiterungen in Therapie und beruflicher Bildungsarbeit. Augsburg: 2002. p. 117-134.
- HIJIKATA, T. Dançarina doente. In: HIJIKATA, T. **Obras completas** (Zenshû), t.I. Tóquio: Kawade Shobô Shinsha, 2005.
- IBRI, I. A. **Kósmos Noetós: A arquitetura metafísica de Charles S. Peirce**. São Paulo: Paulus, 2015.
- INADA, N. **Hijikata Tatasumi: o corpo pós-morte** (Em Japonês Hijikata Tatumis Zetsugo no Shintai). Toquio: NHK Shuppan, 2008.
- KALGREN, B. **Analytic Dictionary of Chinese and Sino-Japanese**. Paris: Paul Geuthner, 1923.
- KEENE, D. Japanese Aesthetics. **Philosophy East and West**, University of Hawaii Press, v. 19, n. 3, p. 293-306, 1969.
- KERCKHOVE, D. The skin of Culture. In: GENOSKO, G. (ed.) Marshall McLuhan: Critical evaluations in cultural theory. v. II. Londres: Routledge, 2019. p. 148-158.
- KOMPARU, K. **The Noh Theatre: Principles and Perspectives**. Nova York: Weatherhill: 1983.
- KUNICHI, U. **Hijikata Tasumi: Pensar um corpo esgotado**. Trad.: Greiner, C.; Filho, E. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MANN, J. **When Buddhists Attack**. Vermont: Tuttle Publishing, 2012.

- MASAKAZU, Y. **On The Art of the Noh Drama**: The major treatises of Zeami. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- MORIOKA, M. How to create *Ma* – The living pause. **International Journal for Dialogical Science**, v. 9, n. 1, p. 81-95, 2015.
- NHAT HANH, T. **Call me by My True Names** – The Collected Poems of Thich Nhat Hanh. Berkeley: Parallax Press, 2005.
- NITSCHKE, Gunter. **MA**: the Japanese sense of place in old and new architecture and planning. Tokyo: Architectural Design, 1966.
- OKANO, M. **MA**: entre-espaço da arte e comunicação no Japão. São Paulo: Annablume; Fapesp: Fundação Japão, 2012.
- OKANO, M. O espaço *Ma* e Hélio Oiticica. In: GREINER, Christine; FERNANDES, Ricardo Muniz. (org.). **Tokyogaqui**: Um Japão imaginado, São Paulo: SESC, 2008. p. 176-187.
- OKOMURA, S. **Lion's Roar**. Dharma Dictionary Kokoro. Disponível em: <https://www.lionsroar.com/dharma-dictionary-kokoro/>. Acesso em: 8 set. 2018.
- PILGRIM, R. B. Intervals (*Ma*) in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan". In: WEI-HSUN FU, Charles; HEINE, Steven (ed.). **Japan in traditional and postmodern perspectives**. Nova York: State University of New York Press, 1995. p. 55-79.
- RANDOM, M. **La stratégie de l'invisible**. Paris: Félin, 1985.
- RICHIE, D. **A Tractate on Japanese Aesthetics**. Berkeley, CA: Stone Bridge Press, 2007.
- SAMTEN, L. **A Roda da Vida**. São Paulo: Peirópolis, 2010.
- SHIODA, G. **Dynamic Aikido**. Tokyo: Kodansha International, 1977.
- SUZUKI, D.T. **An introduction to Zen-Buddhism**. Grove: New York, 1964.
- SUZUKI, D.T. **Zen and Japanese Culture**. Princeton: U.P., 1959, 1973.
- SUZUKI, D.T. **Tôyôteki na mikata** (A visão oriental). Tokyo: Shunju-sha, 1992.
- SUZUKI, S. **Mente Zen, Mente de Principiante**. Trad. Odete Lara. São Paulo: Palas Athena, 1996.
- VIALA, Jean; MASSON-SEKINE. Nourit. **Butoh**: shades of darkness. Tóquio: Shufunotomo co. Ltd., 1988.
- WENDELL, E. Wilson. **Mushin and Zanshin**. 2010. Disponível em: <https://mineralogicalrecord.com/wilson/pdfs/Concepts--Mushin%20and%20Zanshin.pdf> > Acesso em: 8 jun. 2019.

Wylie-Marques, K. Opening the Actor's Spiritual Heart: The Zen Influence on Noh Training and Performance. **Journal of Dramatic Theory and Criticism**, p. 131-160, 2003.

YUSA, M. Riken no Ken. Zeami's Theory of Acting and Theatrical Appreciation. **Monumenta Nipponica**. v. 42, n. 3, p. 331-345, Autumn, 1987.

Zeami, M. **The Flowering Spirit**. Trad.: William S. Wilson. Londres: Kodansha International, 2006.

PÓS:

NOTAS

- 1 Dançou com Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno e Akira Kazai, com quem aprendeu seu método baseado no *Aikido*. Desde 2012, Cristina Elias acompanha Fukuhara em suas oficinas-espetáculo *Space Dance*, que ele traz para vários países do mundo, divulgando sua visão do “Butô Internacional”. Em 2016, realizaram uma oficina de *performance* com foco no Butô, na Faculdade de Dança da Universidade Anhembi Morumbi, além de uma *performance* / instalação / vivência, no SESC Vila Mariana São Paulo.
- 2 Como a parte prática do seu Mestrado em Estudos do Movimento na *Royal Central School of Speech and Drama* (Universidade de Londres), Cristina Elias participou, como assistente de direção na criação da ópera *Matsukaze* (2011, Sasha Walz e Toshio Hosokawa), inspirada no clássico *Nô* de Zeami. Além disso, entre 2012 e 2014, em Berlim e Roma, teve a oportunidade de treinar e aprender Butô com mestres de segunda e terceira geração, trabalhando na Europa: Minako Seki, Yuko Kaseki e Tetsuro Fukuhara. Também em Berlim, tomou conhecimento e seguiu o treinamento físico baseado no *Aikido* ministrado pelo Prof. Martin Gruber, Diretor do Departamento de Movimento da Escola Ernst Busch de Artes Cênicas de Berlim. Atualmente, treina *Aikido* em São Paulo no *Kizuna Aikido*, Sensei Ênio Kato. Alguns dos princípios que guiam esses gêneros de origem japonesa acabaram por configurar a chave de leitura que tem do corpo na criação, por um viés de tradução e adaptação à sua constelação cultural e individual.
- 3 Fonte: <http://www.freedict.com/onldict.php>.
- 4 Fonte: <http://www.columbia.edu/itc/ealac/V3613/ma/index.html>.
- 5 “No leste, porém, não havia palavra correspondente a “estética”: o Japão cunhou o seu presumido equivalente (*bigaku*) apenas em 1883, e isso porque um termo era necessário para referir ao que os estrangeiros queriam dizer por *Ästhetik*, o termo do filósofo alemão Hegel para a “ciência das artes visuais”” (Richie, 2007, 20, tradução nossa).
- 6 Aqui Okano faz referência a MINAMI, Hiroshi. *Ma no kenkyû: nihonjin no biteki hyôgen* (Pesquisa sobre o *ma*: a expressão estética dos japoneses). Tokyo: Kodansha, 1983.
- 7 *Wu* no taoísmo e *mu* no zen-budismo significa “não-ter”, “sem” ou “nada” e indica um vasto vazio de onde tudo emana de forma que “nada” e “tudo” se fundem no seu universo semântico.
- 8 Em colaboração com Sérgio Nesteriuk.
- 9 Para mais informações sobre esses trabalhos: <http://www.cristinaelias.eu/works>.
- 10 *Kokoro* significa “união entre coração, mente e psique” (MORIOKA, 2015: 90, tradução nossa). Retomaremos este conceito mais à frente neste artigo.
- 11 Arte marcial japonesa que descende das técnicas de combate com espadas dos samurais e que é praticada com cabos de bambus. Em linhas gerais significa “o caminho da espada”.
- 12 Arte marcial que nasce no Japão por meio de Morihei Ueshiba entre 1920 e 1930 e cujo nome se traduz usualmente como “caminho para unificação com a energia vital”. *Ai* significa união, *ki*, energia, e *dô*, caminho.
- 13 Martin Gruber, diretor e coreógrafo, discípulo de Kazuo Ohno, Diretor do Departamento de Movimento da Universidade de Artes Performativas Ernst Busch, de Berlim, Alemanha.
- 14 Palavra japonesa que significa forma e que, nas artes marciais, indica uma sequência de movimentos, ataque e defesa numa luta imaginária.
- 15 Com Ohno Kazuo, considerado o criador do Butô.

NOTAS

16 Fonte: troca de *e-mails* de 08/01/2019.

17 Coreógrafo, ator, diretor. Dançou Butô com Tatsumi Hijikata e, em 1972, fundou o *Dairakudakan Temputenshiki*, companhia de Butô que ajudou a disseminar esse gênero pelo resto do mundo.

18 Artista Butoh de segunda geração, sediada em Berlim, Alemanha. Cf. <http://minakoseki.com/>.

19 Fonte oral. Oficina ministrada em Novembro de 2017 no *Howl Arts Centre* de Nova York: <https://www.howlarts.org/event/international-butoh-panel-discussion-and-symposium/>.

20 Segundo Minako Seki, na tradição chinesa, há três centros energéticos principais – *dantien* – que equivalem aos pontos cobertos pelo conceito de *kokoro*. O termo japonês *tandem*, que significa “campo de elixir” ou “área onde a vida é criada”, vem do chinês *dantien*. Entretanto, na linguagem corrente das artes do corpo no Japão, quando se fala em *tandem*, se está a referir apenas ao ponto localizado no períneo. Fonte oral.

21 O conceito de *gaken* tem origem no Budismo, aparecendo originalmente no texto em Sânscrito do *Sutra do Diamante* e significa “a vista que diz respeito ao eu-ego” (do Inglês, *The view concerning the ego-self*) (YUSA 2007, p. 335).

22 Uma das obras seminais de Zeami é intitulada *Fushikaden, O Segredo da flôr (hana)*. Em Zeami, o artista que adquire essa qualidade (*hana*) é capaz da autêntica criação artística.

Os Corpos Insensatos de Laurent Goldring

The senseless bodies of Laurent Goldring

Dr. Osvaldo Fontes Filho

Professor no Dep. de História da Arte e no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UNIFESP - Campus Guarulhos

E-mail: osvaldo.fontes@unifesp.br

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2358-3902>

RESUMO:

Este artigo expõe alguns elementos condicionantes do trabalho de Laurent Goldring em torno da representação do corpo cênico. Artista influente na renovação da videografia e coreografia dos últimos 20 anos, Goldring articula particular espaço de expressão, entre fotografias e vídeos, no qual o corpo humano aparece em uma estranheza renovada, para não dizer alucinante, por força da desconstrução de suas habituais posturas e simbolizações. É examinado ainda o reflexo de suas imagens em algumas arquiteturas coreográficas recentes.

Palavras-chave: *Corpo. Fotografia. Vídeo. Dança contemporânea.*

ABSTRACT:

This paper attempts to show some conditioning factors of Laurent Goldring's work focused on the representation of the scenic body. As an influential artist in the renewal of the videography and choreography in the last 20 years, Goldring articulates a particular space of expression between photographs and videos, in which the human body appears in a renewed, not to say mind-blowing strangeness, by means of a deconstruction of its habitual postures and symbolizations. It is also presents an analysis of the reflection of his images in some recent choreographic architectures.

Keywords: *Body. Photograph. Video. Contemporary dance.*

Artigo recebido em: 07/05/2019

Artigo aceito em: 19/07/2019

A representação do corpo, em suas idealizações clássicas, tende a articular suas diferentes partes, segundo uma hierarquia das funções: são os órgãos, em sua funcionalidade, que modelam a hominização das posturas e dos gestos que comumente organizam o todo. Assim, a mão e os dedos indicam; os braços apenas os sustentam. A cabeça entroniza uma verticalidade de bom alvitre, que os pés parecem negar em sua horizontalidade simiesca. O conjunto braço / mão, linha em variação perpétua, distingue-se o mais que possível de um torso que se quer em rigidez majestática. O corpo proporcionado parece se manter como inamovível imperativo de harmonia. Mesmo que se vivencie, hoje, uma extraordinária circulação de imagens provenientes das culturas populares, um acesso irrestrito ao patrimônio universal da representação, por força da iconosfera reinante, uma dominância parece paradoxalmente se manter: o desencorajamento das sensibilidades, contrariamente ao que se proclama, a elaborar suas próprias disfunções, suas desorganizações corporais.

Ainda que a arte, por vezes, se resigne a refletir modelizações de momento – a promoção das *genitalia*, no passado recente, das transsexualidades, atualmente –, ela é capaz de fazer vacilar as evidências perceptivas. Uma impressão de estranhamento pode bem provir de uma ínfima variação das posturas, de um espaço sem direções definidas, de movimentos insignificantes que façam com que os órgãos permutem suas aparências, escamoteiem suas evidências funcionais. Haverá, então, que se falar de um questionamento das hierarquias que organizam o corpo humano. Hierarquias que comumente as imagens analógicas (foto, cinema, vídeo) procuram legitimar em sua dominância comercial. Normalmente, uma cabeça não flerta com as partes baixas, os ombros não se assemelham a um órgão fálico, uma mão não cumpre as funções de um pé. Todas essas oposições estruturais, uma secular axiologia, são perfeitamente impeditivas do olhar ao premeditar as reações escópicas, ao antecipar as ações que um corpo expressivo tomará em uma ou outra situação. Imagens previsíveis é o que comumente propõem as cenografias para o grande público, ainda que um “princípio normativo de inclusão”, constitutivo do regime representativo das artes, tenha segura-

mente se ampliado generosamente nos últimos tempos, mas que continua a trabalhar com princípios de verossimilhança, conveniência ou correspondência, com critérios de distinção entre ações e seus efeitos dramáticos (RANCIÈRE, 2005, p. 31).

Ocorre algo de diverso nos vídeos e imagens fotocoreográficas que compõem a série *Petite chronique de l'image* (1995-2002) do artista visual e coreógrafo francês Laurent Goldring. Exibida, em 2002, no Centre Georges Pompidou de Paris, e, em seguida, integrada a seu acervo,¹ esse trabalho trai uma resoluta vontade de não premeditar visões e, com isso, surpreender o corpo em uma espécie de desarranjo estrutural notável, em uma desorganização capaz de renovar o sobrecodificado motivo do nu artístico.

Os corpos que surgem das imagens de Goldring, em sua maioria de dançarinos profissionais, fazem parte de um trabalho já de algumas décadas em torno de perturbações da representação do corpo cênico, um corpo que se quer apartado de toda dramaturgia, de toda narração, ou da filosofia redutora da semelhança, nos limites do reconhecimento. Para tanto, suas figuras recebem uma iluminação que as destaca do fundo escuro, modo de acentuar posturas em variações ínfimas, à beira do improvável, e que solicitam um tempo investigativo do olhar. Esse é, assim, instado a construir e desconstruir pouco a pouco a imagem, em silencioso embate com os pressupostos da ideia de organicidade. Corpos em enquadramento serrado, fechados em seus nichos cênicos – reminiscência do espaço cilíndrico em estreitamento do *Dépeupleur* (*The Lost Ones*) de Samuel Beckett (CHARLIN, 2002, p.74) –, se extraem, assim, da escuridão ambiente “como de um líquido amniótico, parecem emergir da imagem como pela primeira vez” (PLANTIN, 2017, não paginado). Goldring fala dessas imagens carregadas de certo primitivismo em termos de volteios / circuitos (“boucles”), acentuando o viés incoativo de suas figuras. Cada um dos vídeos iterativos apresenta apenas um corpo nu animado por gestos por vezes sutis, micromovimentos repetidos com ínfimas variações, evocando espasmos, tremores ou pulsões. Eles parecem,

assim, verter tensões e agitações internas à superfície, como se vindas dos próprios órgãos. Esses não se identificam imediatamente como tais. Pode ocorrer de um joelho se assemelhar a uma cabeça, ou que os membros superiores se ausentem; ocorre mesmo de a visão tardar a se aperceber do alto e do baixo de um corpo focalizado. As próprias posturas, comumente em palpação, convidam a que se tome o corpo como um único órgão, e não como um organismo articulado em formas legíveis e identificáveis como ocorre na tradição do nu. As figuras de Goldring criam, pois, as condições de uma indistinção entre a parte e o todo, um membro e outro, um sólido e um vazio; indistinção que é mesmo sentida ao ponto da identidade sexual. A dessemelhança visa uma emergência improvável do real; é ela o sujeito da imagem fotográfica. Inversão mesma da *mimesis*: “é o corpo que irá se assemelhar à imagem em curso de realização, não a imagem que será semelhante ao modelo eleito” (DEBAT, 2009, p. 71). Como consequência, o artista questiona o estatuto da imagem do corpo à luz da história da fotografia e, mais diretamente, da imagem-vídeo.

Goldring entende considerar suas imagens como processualidades circulares, antes de analisá-las como representações arrematadas. Com o que elas perdem a faculdade de controlar e reorganizar a relação de si a si. Procedimentos de criação são assim idealizados em favor de uma imagem “em formação” do corpo:

Durante o trabalho, é uma questão de olhar para a imagem, ver onde ela se desassemelha e depois continuar retirando tudo o que nos impede de ver essa dessemelhança. Olhar para uma imagem de corpo, em geral, é um tipo de percepção muito global: vemos imediatamente um corpo, vemos uma perna, um braço, alguém velho, alguém bonito, estas são de imediato significações, imagens que já estão ali [...] Concretamente, é preciso refinar a postura para limpar a imagem do que impede ver: um braço, por exemplo, nunca se detém no ombro, pode continuar até a cintura, ou até a ponta do cotovelo, mas se não trabalhamos a forma da mão, o olhar irá imediatamente restaurar a visão codificada, que tomará todo o lugar (GOLDRING, 2002, p. 77; tradução nossa).

Nos *video loops* de Goldring, corpos larvares estão de algum modo comprometidos com a sombra, com o indefinido; seus pontos de apoio se situam em algum lugar de um espaço adimensional, de modo que a visada da câmera se abisma nos escorços ou, ao contrário, nas expansões de volumes. Por vezes, o que se vê é o traçado de uma coluna vertebral que se sobressai abruptamente, uma torção incomum dos pés em primeiro plano, uma cabeça que se afunda no peito ou um joelho que disputa com o crânio um despontar das sombras. Pedacos mal identificados no distanciamento de uma perspectiva em fuga: o caimento de uma nádega que se estira na negação de sua protuberância, as dobras de um tronco que se retorce e despenca ao chão na ausência da cabeça, o movimento angustiante de uma omoplata, o esmagamento de uma panturrilha, a ofegância que as costelas insinua, ou mesmo o fremir de uma epiderme devolvida a suas rugosidades usuais. Goldring preconiza que o corpo representado passe por "intensidades de existências que são ao mesmo tempo deformações, protomovimentos que o sustentam" (GOLDRING, 2002, p. 79). Sem direção nem intenção, esses frêmitos "ocorrem no interior do corpo e da forma que este assume"; mais que apontar para séries de deformações progressivas, esses movimentos indicam a possibilidade de um corpo diverso, "ali onde a figura humana se desagrega" (GOLDRING, 2002, p. 79). Para tanto, decisões são negociadas entre o artista e seus modelos com base na imagem de um monitor de controle: a tela, contrariamente ao "visor caolho" do cinema, que permite "reconhecer apenas o que já se conhece" (*apud* DEBAT, 2008, p. 120), não é mera superfície de inscrição, de representação, mas território de diálogo com a imagem em formação, zona de encontro entre intencionalidades diversas, entre o possível e o desconhecido. Goldring explica seu método de trabalho:

[...] dentre os diferentes modelos (paradigmas) que tinha à disposição para entender o ato de filmar (encenação, direção de atores, coreografia etc.), nenhum era operacional, todos se mostravam obstáculos. Nesse protocolo havia a ideia de trazer ao corpo algo de muito pessoal, de muito particular para a pessoa com quem trabalhava. Em seguida, esses dançarinos-coreógrafos podiam aproveitar totalmente o que eu havia feito com ele em vista de colocá-lo no palco. Tive a sorte de poder trabalhar com *performers* prontos para

reinjetar com sua própria subjetividade todo o trabalho extremamente objetivo que havia sido feito a montante. O engajamento era o de produzir uma crítica em ato da ideia de que a representação [do corpo] estaria esgotada. Ao me interrogar sobre o que se via nas imagens que estava produzindo (tudo que faço consiste em me colocar à escuta e em aprender com as imagens que estou fazendo), e sobre o que isso significava para as próprias imagens, fui levado a me interrogar sobre o que me parecia novo, tanto em termos de imagens como de corpos. (GOLDRING, 2012, p.115; tradução nossa)

Os meios técnicos para a renovação dos arcaísmos fisiológicos são muito simples, e referem uma tradição fotográfica e escultórica – a iluminação concentrada, o corpo como volume a ser rodeado ou frontalizado –, e uma práxis de poses que derivam mais da postura do que da posição – “a postura, precisa Deleuze (*apud* GOUMARRE, 2002, p. 44), é um suspense invertido, que não espera outra resolução que ela própria”. Não há, pois, aqui referência alguma a qualquer tipo de indicialidade fotográfica ou psicológica. O corpo aparece num estranho e hesitante trânsito entre a imobilidade e o movimento. Sutilmente espasmódico, ele exige que o observador tome o tempo devido a fim de (re)construir mentalmente e temporalmente suas representações metamórficas assentadas em uma carnalidade cujos pontos de referência escasseiam. Importa, aqui, uma vez mais, e de modo mais extenso, reter alguns esclarecimentos de Goldring quanto a seus procedimentos de criação:

Quando algo aparece no monitor, começo a dar indicações destinadas não a fabricar algo, mas a permitir ao olhar focar sobre o que está em vias de se desenhar. Se uma posição de perna, uma forma de braço, uma linha de ombro me parece poder figurar na origem de uma imagem, então peço ao dançarino para se deter nessa posição, para que ele produza uma espécie de enredamento (*boucle*) sobre si mesmo; peço que repita esse movimento até fazer desaparecer os elementos que impedem ver o que é interessante: uma perna não se assemelha a uma perna, isto é, uma perna não se assemelha à imagem habitual que se pode ter de uma perna. Ao nível do corpo, algo se passa: o prazer de fazer. Há um momento em que, na imagem e na posição que é assumida para que essa imagem se faça possível, a pessoa é tomada de um efeito de reconhecimento. Como se o que ela reconhecia fosse outro corpo possível que poderia ter fabricado [...] Procura-se colar às imagens [...] Aqui, em lugar de se fabricar seu corpo sobre imagens exteriores, ele é construído em função de imagens interiores, e é quando se toca seus outros corpos

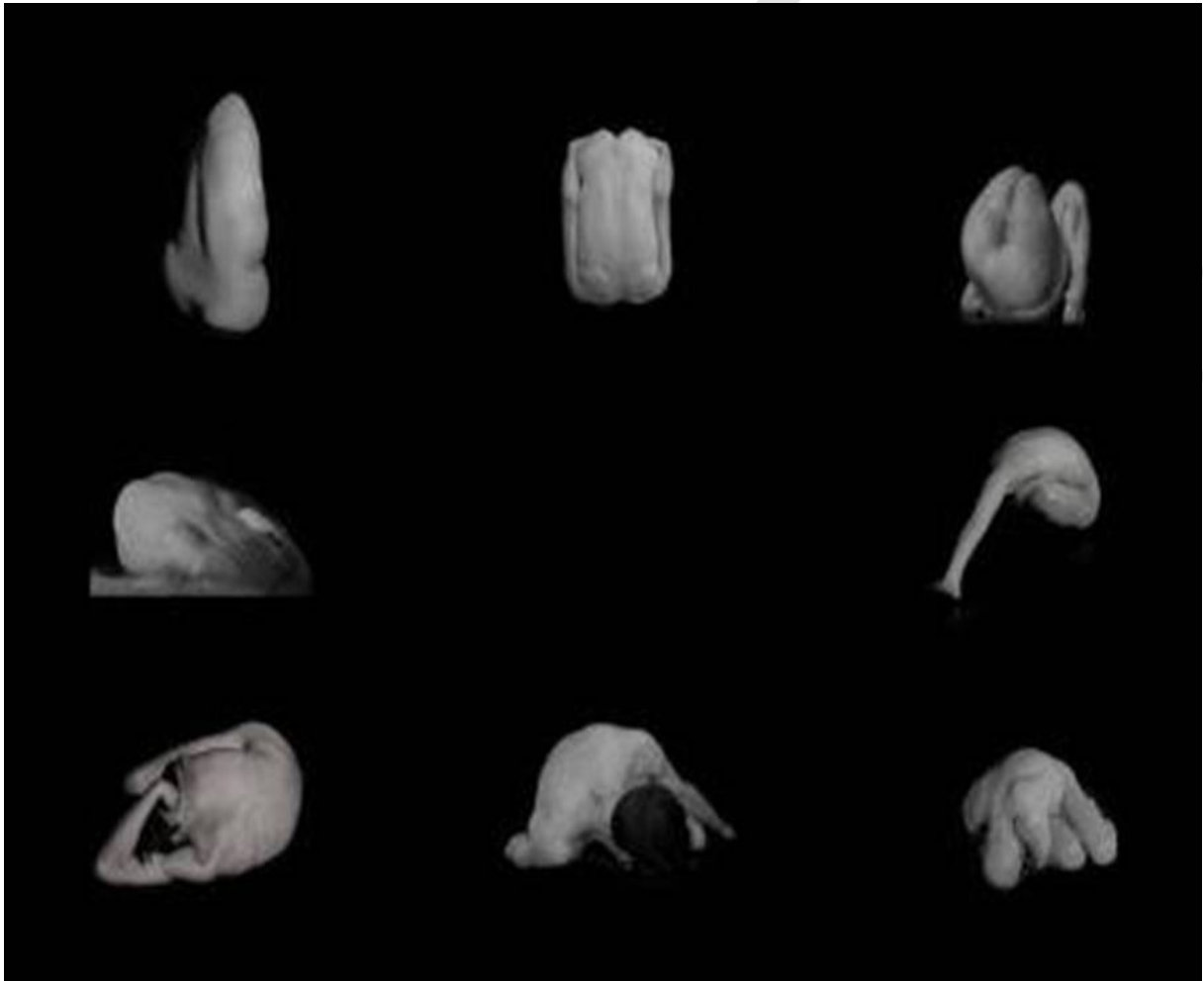


Figura 1 – Laurent Goldring, *Petite Chronique de l'image*, stills de vídeos – 1995-2002
Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cy75zg/rEBGgro>.

possíveis que foram postos de lado, rechaçados, quando se dá conta disso, quando algo pode novamente emergir, é então que a imagem-corpo se torna viva.

A partir de então, minhas microindicações para posicionamentos, extremamente minuciosas, deixam de ser necessárias, como se esse corpo tivesse tomado pulso e pudesse viver uma vida completamente autônoma. É o momento em que, enquanto coreógrafo, torna-se possível utilizá-lo em outro lugar, em cena, dele me apropriar. Nesse processo, terão ocorrido dois tempos: de início, uma lógica da estranheza, “não sou eu esse corpo que enxergo, nunca me vi assim”; depois, esse corpo possível que emerge, “esse não pode ser outro senão eu”. É um momento de reapropriação forte, o critério

para que dê por encerrado o trabalho: a revelação de um corpo subjetivo e o alcance da imagem de um corpo universal que diz que os órgãos não de detém lá aonde se pensa, que um braço não existe sozinho, mas prossegue nas costelas, que um braço é a mesma coisa que uma perna, os ombros a mesma coisa que as nádegas (GOLDRING, *apud* GOUMARRE, 2002, p. 42; tradução nossa).

O artista e seus dançarinos funcionam sem qualquer modelo reconhecido, no interstício entre fotografia, dança e vídeo, em lâminas de tempo que mal separam o instantâneo do duradouro. Do lado do gesto e do movimento, ou da pausa e da respiração, eles trabalham nos intervalos dos possíveis. Daí o efeito alucinante provocado por essas imagens: um corpo ainda desconhecido nos é apresentado, de volumetria um tanto insensata, não mais feita de superfícies e formas conhecidas, mas de massa e tensão, dobras e expansões animadas por forças desconhecidas. Uma “desorganização pré-motriz”, dir-se-ia, “anatomias destruídas, contornos perdidos, imagem que se esquece de si mesma em sua própria não-forma” (LOUPPE, 2002, p. 48). Vistos em conjunto (FIGURA 1), esses corpos assemelham-se a restos perturbadoramente orgânicos, presos em atos desesperados de corporificação, de escape de seus limites fisiológicos, em esforços para se reinventarem para além de toda narrativa individual e toda história coletiva.

Semelhantes a supliciosos, as figuras de Goldring parecem condenadas, pelo ritmo iterativo dos vídeos, a continuar indefinidamente seus movimentos repetitivos. Seus esforços parecem malograr numa oscilação hesitante, numa estagnação quase mecânica. “Agitação vã e bloqueada [...], espécie de imobilidade fervilhante e barulhenta. [...] O fracasso das metáforas e ficções que não vingam entrega essas imagens a seu próprio mutismo” (CHARLIN, 2002, p. 75). Inevitavelmente, o olhar que as examina, que mergulha em seus nichos sombrios, torna-se investigativo, rastreador mesmo: o que motivaria esses corpos a se agitarem? que catástrofe iminente torna seu trabalho tão febril? que animal ali se encontra, teimosamente se remexendo em torno de si mesmo?

Fato é que as figuras criadas pelo arranjo videográfico e performativo de Goldring mostram-se estranhamente suspensas entre o humano e o animal, entre o feminino e o masculino, entre o banal e o surreal. Para uma corporeidade assim proposta bem se poderia adotar o apelativo deleuziano “corpo-sem-órgãos”, mesmo porque ela transita pela multiplicidade dos modos e das formas: verme rastejante, matéria deliquescente, deformação desossada, dobra e inchaço, retração e distorção, destroços dispersos. Um desafio à lógica do visível, de seu entendimento e ordenamento: o quadril briga com o tronco, a cabeça com os pés: toda compostura, aqui, se furta. Em uma das versões mais contundentes dos vídeos em *looping* de Goldring, *Sculpture mobile #16* (2013)², uma calota (craniana?) de carne viravolteia na demonstração inequívoca de um pulsar um tanto perturbador. Em *Sculpture mobile #7* (2000)³, a câmera fecha o foco longamente em mãos e pés que parecem repensar suas funções e propor inusitadas reciprocidades. Para Goldring, a hipótese recorrente do esgotamento da representação do corpo não se sustenta: ainda não sabemos o que pode um corpo e o que o olho ali ainda tem a descobrir. Longe das práticas desencantadas de um ser vencido e abandonado, este trabalho flerta sem ingenuidade com as possibilidades de subverter a forma, até o informe, prerrogativa-base de um modernismo crítico dos antropomorfismos, desde os manequins surreais de De Chirico ou as bonecas desarticuladas de Hans Bellmer aos rebaixamentos orgânicos de Georges Bataille.

Nesse tocante, a abordagem de Laurent Goldring assemelha-se à pesquisa realizada por uma nova geração de coreógrafos franceses que de algum modo lhe são tributários: Alain Buffard, Xavier Le Roy, Benoît Lachambre, Maria Donata d'Urso, Louise Lecavalier em algum momento movimentaram em suas performances cênicas a heurística que Goldring propõe para o corpo. Já em 1999, Jacqueline Caux interpelava essa obra a partir de sua nomenclatura: falar em termos de *bodymade* implicaria, de imediato, fazer surgir um conjunto de representações e problemáticas, “ressaltos estéticos e filosóficos” passíveis de serem propostos a partir dos êxitos e malogros do *ready made* duchampiano, assim

como das diversas tendências da *body art*. Efetivamente, o trabalho de Goldring multiplica interpelações: como objetivar o corpo nu, evacuando as simbolizações massivas que a este estão comumente associadas? como manter na prática da criação o questionamento do estatuto de sua representação? como administrar um espaço de expressão que estaria na junção/disjunção entre fotografia, vídeo e pintura? De imediato, diga-se que as especialidades incoativas, as encenações minimalistas dos *bodymade* de Goldring insinuam uma renovada temporalidade da imagem móvel, ao mesmo tempo em que fazem surgir inesperadas reminiscências picturais e escultóricas. Desse ponto de vista, o *bodymade* constitui um trabalho que parte do fotográfico enquanto possibilidade de refiguração e de deslegitimação da representação. Assim se expressa, a respeito, Goldring:

Ao escolher a palavra *bodymade*, eu designava também o fato de não me ater a uma natureza do corpo, mas a algo completamente informado, fabricado. Não há transformação do corpo em obra, mas demonstração do que em um corpo excede a fabricação, o que Bataille chama de "a insurreição dos órgãos". Não se trata de transformar o corpo em obra, mas sim de desobrar uma história da representação. De repente, de modo inesperado, vemos surgir um Bacon, um Bosch, um Moore: eles desaparecem como assinatura e se mostram como possibilidade fotográfica do corpo. Nunca se dirá suficientemente a que ponto a história da arte moderna é a história de seu confronto com a imagem fotográfica. Meu trabalho implica desconectar o corpo. Não é um trabalho ao nível do simbólico, mas ao nível do imaginário que, sem a mediação do simbólico, pode bascular para o real. (GOLDRING, 1999, p.40; tradução nossa)

“Desobrar uma história da representação”. O intento, com a conotação revisionista que o verbo sempre carregou – de Blanchot (2007) a Agamben (2017) –, implica assumir particular relevo para o registro fotográfico. Para além do inevitável efeito de reverberação de um conhecido repertório imagético – quiçá impregnado nas cinestésias do espectador ocidental, ou então motivado pela inequívoca natureza palimpséstica das imagens em P&B de Goldring –, esse é um trabalho de insurreição que aposta no esvaziamento das expectativas e das preceptivas. Ao fotográfico, pois, de registrar em sua devida riqueza um esforço

de fuga das convenções (do corpo configurado pela sociedade e pela representação), esforço em procurar o corpo para além de suas grafias confirmadas. Um corpo primitivo por assim dizer, irreconhecível de imediato, que flerta mesmo com a abstração. Se os volumes das imagens de Goldring tomam lugar em um espaço totalmente neutro, o que garantiria a princípio alguma leitura do desenho, a pele “como que se encarna no grão da fotografia, se faz matéria pictural [...]; a imagem não é uma superfície lisa, ela se faz tátil” (PLANTIN, 2017, não paginado).

No convite a uma imersão indagativa, e na ausência de qualquer linha narrativa, os vídeos de Goldring, já se disse, abrigam micromovimentos repetitivos; eles mimetizam, assim, a circularidade, o enredamento sobre si do corpo focado. Tanto nas fotos quanto nos vídeos, o corpo parece assumir dimensão escultural densa, compacta. Linha dos ossos, saliência dos músculos, alongamento ou contração das fibras: o corpo existe ali em toda sua materialidade, em sua densidade de massa. Entretanto, não se vê aonde assenta seu peso. Ele “flutua em território abstrato, isola-se no espaço e no tempo” (PLANTIN, 2017, não paginado). O nó, o enredado/trançado (a *boucle*), impõe-se como a forma mais adaptada a um olhar em perda de suas balizas habituais, que se esgueira então de modo não premeditado, errático. Os inframovimentos, micro-oscilações quase estáticas, produzem gestos incompatíveis que a repetição reúne na visão de um corpo improvável que substitui a figura humana para se instalar como sua possibilidade mais rica. Os *video loops* oferecem, então, uma experiência visual que o tempo vem densificar. Tempo que não se inscreve nem no passado do clichê fotográfico ortodoxo, nem no futuro de desfecho narrativo ao qual convida comumente a imagem cinematográfica. O olhar em circularidade forçada é experiência de um presente sem ruptura, que integra como bem entende a acumulação das metamorfoses. Ele nem anula as metamorfoses múltiplas do real, o que faz o fotográfico com seu “instante decisivo”, sua pretensão à semelhança, nem as condiciona a uma resolução feliz ou inevitável, o que faz o rumor roteirizado dos fotogramas do cinema. Nesse sentido, as imagens retidas dos vídeos, os foto-

gramas que constituem a galeria de figuras da *Petite chronique de l'image* – “movimento suspenso de imagens filmadas conduzidas à *estase* fotográfica” (LOUPPE, 2002, p. 48) – conservam a espessura de tempo constitutiva dos *video loops* enquanto processualidades investigativas dos corpos. É como se as granulações do fotográfico continuassem a palpitar, como se guardassem na imagem fixa as pulsações registrados no vídeo. Vê-se como a atitude suspensiva do gesto em Goldring, a ordem do tempo submetida à escansão do espaço, observa a injunção central da contemporaneidade para seus modos expressivos: substituir o movimento ao discurso, em favor de uma “intensidade imemorial do corpo irreduzível à ordem da narrativa tanto quanto àquela da convenção social que funda essa narrativa”. (VOLLAIRE, 2006, não paginado)

Nos vídeos de Goldring depositam-se investidas nada dogmáticas do coreógrafo. Não somente porque seus modelos são, invariavelmente, dançarinos e/ou coreógrafos (afeitos, pois, ao questionamento de seus corpos). Mas, sobretudo, porque um tempo sem narração faz valer procedimentos assemelhados àqueles da dança contemporânea, nos quais o que importa é deixar aparecer e, sobretudo, postergar esse aparecer, refazê-lo a cada vez diferentemente. Visa-se com isto o oposto de um corpo metaforizado. O corpo questionado da dança contemporânea não representa mais que a própria redundância, razão porque é na repetição que ele encontra sua intensidade. Por ser a entidade pulsional que fornece visibilidade ao desejo, o corpo dançado “abandona sua dimensão metafórica para aceder a uma dimensão metonímica: o valor coreográfico do corpo do dançarino não se sustenta senão do fato de ser a representação de todo corpo [de desejo]” (VOLLAIRE, 2016, não paginado). Em entrevista a Jacqueline Caux, Goldring sinaliza o que lhe provém da dança, nesse intento circular junto a gestos primevos, rumo ao que denomina “movimento primeiro”:

A dança aplaina toda trajetória para apagar o suporte orgânico, enquanto [um] movimento para alguém do movimento cria um corpo que ainda não se move, mas que é capaz de fazê-lo em um espaço que ainda não existe, mas que é capaz de surgir. As restrições formais ao nível do movimento implicam, portanto, certa forma de

cenografia, ou de encenação, que deve se empenhar para obter no registro do espaço da cena a mesma redução que obtém do corpo [...] De repente, o informe toma forma, a forma simplesmente se apresenta. Trata-se de uma modalidade de presença que não implica nenhuma ausência, a ausência de [referente] deixa de ser sentida como tal. A imagem detém então todo o seu conteúdo (GOLDRING, 1999, p. 42; tradução nossa).

O surgimento de uma temporalidade que subverte a essência do espetáculo como premeditação de uma forma põe em risco o corpo nas mais diversas formas de desnaturação. É o que implicam todas as atitudes assumidas de suspensão do tempo ou de decomposição do movimento. “Se a pose é a suspensão do tempo no instante, a postura é a suspensão do possível na extensão do tempo da imagem” (DEBAT, 2009, p. 72). Goldring, nesse tocante, não deixa de reivindicar a herança das cronofotografias de Étienne-Jules Marey – a expressão “movimento primeiro” é justa referência ao “cinema primeiro” de Marey e dos Irmãos Lumière que, no interstício entre imagem fixa e imagem em movimento, inventaram um médium e um modo de perceber o real. Mas Goldring não ignora que, para além de dimensões indecíveis e indiferenciadas do corpo, suas imagens não deixam de manifestar certa precariedade da figura humana. Mesmo porque, o corpo é aqui convocado a uma desregrada dinâmica de circulação dos influxos nervosos. Razão porque ele se fabrica uma imagem que privilegia o trajeto visual entre suas partes, na deriva de todo curso de reconhecimento dos possíveis humanos. Um corpo cênico “pós-humano” conhece uma genealogia antiga, que passa por Loïe Fuller, num arco que atravessa o século 20 e vem ter com as experimentações de Cunningham, de Yvonne Rainer, do Judson Dance Theater, da *body art*. De certo modo, as fotografias e vídeos constitutivos de *Petite chronique de l'image*, e as consequentes montagens videocoreográficas posteriores de Goldring, atualizam motivos debatidos desde os anos 1950 e 1970: a informalidade do gesto, a efemeridade da performance, o valor da improvisação, a precedência do processo sobre o produto, a fragilização da autoria, entre outros.

Na perspectiva de sua fragmentação em série, o corpo em Goldring parece confirmar a revolução estética de que trata Rancière: uma “interminável ruptura com o modelo hierárquico do corpo, da história e da ação”; razão pela qual é possível inserir procedimentos expressivos como os de Goldring na “história de um regime da arte como aquela de um grande corpo fragmentado e da multiplicidade dos corpos inéditos nascidos dessa fragmentação mesma” (RANCIÈRE, 2011, p. 14). Essa história de fragmentação e disseminação é a parte mais visível de uma reformulação de base do que Rancière aponta como “os dois grandes critérios em uso na ordem representativa: primeiramente, a harmonia das proporções, ou seja, a congruência entre as partes e o todo; em seguida, a expressividade” (RANCIÈRE, 2011, p. 22). A história da neutralização da expressividade – e de seus corolários, a equivocidade de uma forma e a suspensão da narração – dá-se, garante Rancière, por correntes contraditórias ou temporalidades heterogêneas. Não se trata apenas de uma nova organização do corpo, como também das partes de uma obra. Seja como for, o trabalho de Goldring parece se inscrever sem maiores hesitações numa modernidade que, em registro rancieriano, trata de “inscrever o movimento do pensamento no movimento das formas”. De fato, é nessa autorreflexividade do movimento – inunção basilar do modernismo⁴ que Goldring formaliza seus procedimentos mais consequentes. Verdadeira heurística junto à tela, o intento de encontrar novos trajetos do olhar no corpo espreita a todo o momento as armadilhas da premeditação, que pode advir do lado da dança ou do teatro enquanto formas sobrecodificadas. Assim, ressalva Goldring (2002),

Nunca há tentativa de “fazer” uma imagem, nunca uma focalização ou um momento que se queira reproduzir, porque isso produziria movimentos muito restritos: a dança retornaria imediatamente, ou o teatro. [Cumprir] renegociar no corpo e na imagem as disrupções da representação que se pode constatar, sem lhes remover o caráter de acidente, no sentido de Dubuffet. O acidente em Dubuffet é essa extrema labilidade dos corpos que, por um mínimo “acidente”, deixam de se assemelhar: um retrato de mulher se torna um retrato de homem, muda de sexo porque um grão de preto não estava seco e o pincel ao arrastá-lo fez um bigode. O que, aliás, prova que um corpo somente tem um sexo por acidente (p. 78; tradução nossa).

Como se vê, um corpo interpretado a partir de sua labilidade implica em recolocar em pauta a questão da semelhança. Ao remover a obrigação de dizer ou de representar algo, Goldring questiona todo imperativo de semelhança quando do ajuizamento de uma imagem: “o que faz com que uma imagem seja semelhante, ou dessemelhante? [...] o que acontece quando se para de colar em um corpo ou em um rosto noções de semelhança? que noção é esta de “a que deve parecer”? (GOLDRING, 2012, p. 118). Respostas a tais indagações surgem internamente ao médium. Há aqui, esclarece Goldring, a intenção expressa de retomar uma posição modernista. Para o que vale, mesmo, a evocação de Cézanne: em sua especificidade maior: o monitor no qual o artista trabalha a imagem em sua processualidade – “ver ao mesmo tempo a imagem que desejo e aquelas que é preciso esquecer”, de modo a pensar contra a perenidade do traço (GOLDRING, 2004, p. 148) –, assemelha-se a uma tela em branco, superfície de expurgo dos clichês, o que impõe o trato com a matéria mesma da imagem. No caso das imagens de Goldring, o trato com o corpo “como uma matéria pictural”. Assim, uma imagem que se pensa em sua materialidade, uma imagem em enredamento sobre si, urde precisa processualidade:

[...] à força de começarmos por formas completamente diferentes, cruzamos a um dado momento com formas já aparecidas, e sabemos melhor como lidar com elas. O corpo gira então ao redor de si mesmo, em frente à câmera, em todos os sentidos, à espera do momento justo, quando o corpo que está sendo construído mostrasse “verdadeiro”, isto é, quando ele corresponde àquele corpo com o qual trabalho. Pouco a pouco, algo foi construído, em termos de ritmo, de posturas, do imaginário ou do prazer corporal, e em um dado momento aí está... “Aí está” não significa o fim de um trabalho; é algo de retrospectivo; percebemos que “algo tinha ocorrido ali” enquanto olhávamos para as imagens. Esse “algo” pode então constituir uma sequência a ser posta em circularidade (GOLDRING, 2002, p.78; tradução nossa).

A perspectiva teórica de Jacques Rancière é aqui ratificada pela heurística de Goldring. O que ocorre no regime estético da arte é uma impossibilidade de evacuar a aparência: as coisas há muito deixaram de ser mudas; elas estão sempre de algum modo investidas de *logos*, ou melhor, incluídas num regime

de mercadoria. Sendo a aparência mais uma mercadoria, o artista se obriga o trabalho interminável de evacuação do olhar, com a tentação do informe no momento mesmo da formação. Razão porque Goldring afirma fornecer por vezes indicações de imagem que são verdadeiras “impossibilidades anatômicas”, com o fito de uma reversão do regime ortodoxo das imagens: “não é a imagem que se assemelha ao corpo, é o corpo que se assemelha cada vez mais àquela imagem que ainda não está completamente aí, que está em vias de surgir e que já se pode entrever” (GOLDRING, 2002, p. 78-79).

Não surpreende surgir, no trato direto com a matéria, na exsudação, por assim dizer, das metáforas que maquam a pele do corpo representado, o motivo de uma superação do humano. Não se está, contudo, em uma lógica do corpo ignóbil, replica Goldring, nem mesmo são visados achados formais que confirmem a nobreza ou a versatilidade do corpo humano. Trata-se, antes, de evacuar hábitos ou imposições de legibilidade:

Está-se em outra dimensão, em um corpo que ainda não é humano, mas infra-humano, no lapso de tempo em que ele conseguiu se livrar da saturação dos signos que o constituem. Não há corpo humano fora dessa saturação de signos; é uma questão de fazê-los desaparecer sem fazer o corpo desaparecer. O corpo, legível antes de ser visível, deve ser tornado ilegível, impedido de enviar esses sinais, não pelo enunciado de um interdito, mas simplesmente “negociando” com a imagem os momentos em que ela não mais envia sinais; tempos rarefeitos que cumpre captar. O *timing* desses momentos põe fim à histerização, ao narcisismo, ao desejo de significar o que quer que seja com o próprio corpo (GOLDRING, 1999, p. 42; tradução nossa).

Uma corpografia desembaraçada das metáforas mostra o que do corpo resta: porções de visibilidade descontínua, detritos formais que se remexem, tanto no interior quanto no exterior, que se deslocam e se reagenciam de modo a assumir repentinas formas. Um “corpo desconectado, sem significâncias”, desembaraçado de signos e temáticas (GOLDRING, 1999, p. 42), esvazia toda leitura renitente das metáforas. Goldring não ignora que diante de representações as pessoas urdem histórias, suas próprias metáforas: animais, vegetais, o

que seja. Pode-se mesmo derivar rapidamente para significações mais pesadas, tudo quanto os afectos comuns de um corpo nu possam suscitar: monstruosi-



dades, enfermidades, morte, angústias e martírios de toda ordem. Goldring prefere, antes, ressaltar a fragilidade de um corpo-imagem crivado de virtualidades: um ressalto, ainda que microscópico, da silhueta pode levar do horrível ao jocoso. Razão, pois, para privilegiar os momentos de idiosincrasia, quando um corpo em particular permite dizer algo sobre o corpo em geral. Para que ele faça sentido, é preciso que se empregue na astúcia de fazer derivar sentidos; é preciso que não concentre sentidos, mas aspire a certa insensatez com o fito de universalidade. Razão, pois, para apostar na parceria com dançarinos: antes de se darem gratuitamente ao espetáculo, seus corpos “fazem as provas”, por assim dizer, de si mesmos. As imagens que produzem são verdadeiras justamente porque não procuram aderir a algo que lhes preexiste. A dança é, para Goldring, um dispositivo de construção por meio da imagem.

Tal fica evidente no trabalho que Goldring desenvolveu em 1998 com o dançarino-coreógrafo Xavier Le Roy, no solo *Self-Unfinished*.⁵ Ali, graças a uma dramaturgia de movimentos atenta em repensar gestos do cotidiano, acrescida de sutilezas perceptivas, vê-se uma plethora de epifanias imaginárias que

FONTES FILHO, Osvaldo. **Os Corpos Insensatos de Laurent Goldring**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

perturbam a visão focal e o reconhecimento formal. O cenário é despojado ao máximo; somente uma mesa e uma cadeira em um *white cube*. O dançarino não conta com qualquer artifício teatral (iluminação ou cenário): é a performance, em sua lógica especulativa, que se impõe. Inicialmente, essa se faz como uma neutralização da evidência naturalista de alguns gestos banais como o sentar, o andar, o se alongar, etc. São gestos de clara desafecção estilística, “gestos sem melodia, sem acento nem fraseado” (BOUVIER, 2015, p. 2). A intenção é a de romper com as expectativas do público, e não avançar para além de movimentos atonais. Supor-se-ia, sem grandes equívocos, que não estão longe os procedimentos cronofotográficos de Marey e de Muybridge que, em fins do século 19, procuraram discriminar os movimentos intensivos do corpo humano. Como se se tratasse de reunir as condições experimentais propícias a uma analítica dos gestos e, em consequência, uma objetivação do olhar, redutível ao simples ato de “leitura” das cenas. Ocorre, porém, que os esquematismos corporais que se seguem na performance de Le Roy ganham uma plasticidade metamórfica: modo de evidenciar a natureza incircunscritível, instável, do corpo. Com efeito, na sequência surge em cena uma série de anamorfoses corporais, aberrações morfológicas que Le Roy diz ser uma “viagem do corpo rumo a seu

próprio caos” (*apud* BOUVIER, 2015, p. 4). Rompido o esquematismo mecânico, o gestual pode invocar perturbadores ritmos inumanos. Em adição às torções próprias ao exercício da dança em sua acepção mais geral, o dançarino-coreógrafo constrói novos sentidos (novas estases?) para as representações imaginárias do corpo. Um ardil do vestuário permite que cabeça e tronco se escamoteiem, liberem espaço cênico para membros inferiores e superiores, que passam a compor aberrante figura, entre o aterrador e o burlesco. Um corpo assim reconfigurado em suas possibilidades anatômicas (que não deixam de remeter às surrealistas criaturas de Hans Bellmer) perambula em cena, indife-

rente às restrições da horizontalidade do chão e da verticalidade da parede. Por fim, desnudando-se, esse corpo que se deu a tantas formas espantosas torna-se massa informe, carne que despenca da parede – impossível ignorar alusão aos crucifixados de Bacon –, apoiada sobre a parte posterior da cabeça e dos ombros (FIGURAS 2 e 3).

A performance entende ultimar uma subtração de si, ou melhor, uma recomposição de si com o espaço e os objetos. Testemunha Le Roy (2014, p. 166), “Quando repouso junto à parede, torno-me o contato entre a parede e meu corpo, entre o chão e meu corpo. [...] Procuo me tornar a linha horizontal na qual minha massa e volume desaparecem entre o chão e a parede”. Daí se concluir que a imagem não diz respeito à imobilidade, mas à recomposição de relações entre a figura humana e as coisas. Yvonne Rainer, a emblemática autora de *Trio A* (1966), solo que mudou o fraseado do gesto dançado, emitiu a justa apreciação de tal espetáculo: o que impede que a encenação de tais “esquisitices biomórficas” se assemelhe a algum espetáculo de entretenimento das massas é o fato de ela exigir uma particular atenção do espectador para o que se revela um “*timing* refinado”.⁶ De fato, o observador implicado nesse tipo de performance – “desejava que a participação do espectador consistisse em questionar o que ele percebia” (LE ROY, 2011, p. 20) – é instado a uma atenção renovada sobre as potencialidades figurais que o corpo do *performer* libera. Figural, porque a imagem aqui se quer não figurativa; a forma proposta seria assim, nas palavras de Jean-François Lyotard, uma “anti-boia forma”, um acontecimento “abrindo um espaço e um tempo de vertigem [não] atrelados a seu contexto ou a seu ambiente perceptivo”. (*apud* HUESCA, 2011, p. 137).

A compreensão da figura como acontecimento visual não icônico segue uma tradição da filosofia da arte francesa que passa por Louis Marin, Daniel Arasse e, mais recentemente, por Georges Didi-Huberman e Marie-José Mondzain. Nos

passos da metapsicologia freudiana, esses autores – matéria de leitura por parte de Goldring – mostram como os desvios significantes da figura (na iconografia cristã e na modernidade), com seus processos tropológicos de deslocamento, condensação e travestimento, são comparáveis ao trabalho da figurabilidade que Freud descrevia como uma das artimanhas do inconsciente, donde o reconhecimento, nas visualidades aqui apresentadas, dos engajamentos plásticos do sonho e do sintoma.

A figurabilidade plástica que anima as imagens de Goldring recebeu confirmação recentemente em uma produção coreográfica na qual ele colabora com a performance da bailarina Eva Klimackova. *Ouvrir le temps (the perception of)*⁷ é uma obra na qual, uma vez mais, as figurações surgidas do corpo dançado não são motivadas pelo referente imaginado. Coreógrafo e dançarina partilham aqui uma mesma heurística, que entendem desestabilizar o olhar do espectador. Efetivamente, esse é instado a acompanhar a produção incessante de movimentos, muitos deles saídos de banalidades gestuais, sem que possa se favorecer de alguma continuidade narrativa. As evoluções da dançarina ocorrem sem música, mas na escuta, de tempos em tempos, da poesia de Gherasim Luca (1913-1994). Essa combina uma coleção de motivos de base, invariavelmente graves: as angústias, o vazio, a morte. O poema (*Le chant de la carpe*, 1986) corre ao ritmo mântico de uma voz instrucional: “erguer em conjunto as ideias / sem atingir a vertical / e trazer ao mesmo tempo a vida diante do vazio bem estendido”; “não retirar o vazio do solo / conservar ideias e morte estendidas”; “vergar a morte para a esquerda”; “manter as angústias atrás”. Notável é o modo como a composição do movimento coreográfico não obedece literalmente a tais injunções vindas de uma textualidade sobre a qual a princípio ela se assenta. O gesto da dançarina, por vezes, é simples (um braço que pende, a cabeça que se apoia); por vezes, investe exuberante contorcionismo (um brusco balouçar das pernas, um braço que partilha com os pés a função de apoio). A transição de um registro a outro se dá de modo invariavelmente intransitivo, dir-se-ia arborescente. Sente-se um

afobamento do olhar. Uma mão que surge por detrás de um pé, lá onde não a julgaríamos capaz de ir; um pé que parece constituir terceira mão num equilibrar atlético do corpo na posição invertida, e assim por diante (FIGURA 4).



Figura 4 – Eva Klimackova, *Ouvrir le temps (the perception of)*, performance solo – 2016
Fonte: <https://vimeo.com/187272260>.

Não é propósito encadear meras ilusões óticas. O gesto retido em fotografia falseia mesmo a intencionalidade motriz aqui posta em cena: coreógrafo e dançarina partilham o mesmo anseio em reprimir o desejo, mais ou menos consciente, de uma imagem resolvida em sua premeditada plasticidade. Na plena cumplicidade com as reivindicações mais prementes da dança contemporânea, Goldring produz uma escritura gestual que, à semelhança da poesia de

Gherassim Luca, (des)articula signos, à beira da abstração, para rearticulá-los em inusitados fluxos. Razão porque os gestos de Eva Klimackova mostram-se pregnantes, ou melhor, descontraídos, mesmo imperfeitos. Sente-se que, entre a dançarina e o coreógrafo, a consciência imagética das figuras hesita, a dança gagueja em sua própria língua, modo de produzir seus outros possíveis.

PÓS:

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Uso dos corpos** [Homo Sacer, IV, 2]. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017.

BELLOUR, Raymond. **L'Entre-Images**. Photo, Cinéma, Vidéo. Paris: La Différence, 1990.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 2: A experiência limite**. Trad. João Moura Junior. São Paulo: Escuta, 2007.

BOUVIER, Mathieu. Excès de vision, Self Unfinished de Xavier Le Roy. **Corps-Objet-Image**, Strasbourg, n. 1, 2015. Disponível em: <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/exces-de-vision-self-unfinished-de-xavier-le-roy>. Acesso em: 10 set. 2018.

CHARLIN, Sophie. Blocs frissonants. **Balthazar**, n. 5, p. 74-75, mar. 2002. Disponível em: http://www.laurentgoldring.com/images/selected_press/dossier_presse-court_2014.pdf. Acesso em: 5 set. 2018.

DEBAT, Michelle. L'impossible image. Photographie – Danse-Choréographie. Paris. **La lettre volée**, 2009. Disponível em: http://www.laurentgoldring.com/images/selected_press/dossier_presse-court_2014.pdf. Acesso em: 4 set. 2018.

DELVAL, Florent. Laurent Goldring, Images indivisibles. **Mouvement**, n. 46, jan.-mar. 2008, p.117-121.

GOLDRING, Laurent. Images en formation. Entretien avec Laurent Goldring: propos recueillis par Cyril Béghin et Stéphane Delorme, **Balthazar**, n. 5, mar. 2002, p. 77-85. Disponível em: <http://www.pourunatlasdesfigures.net/wp-content/uploads/2018/01/2002-03-Goldring-balthazar-entretien.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2018.

GOLDRING, Laurent. Les bodymades de Laurent Goldring ; Just the Body. Entretien avec Jacqueline Caux. **Art Press**, n. 242, p. 40-43, jan. 1999.

GOLDRING, Laurent. Hypothèse numéro huit. L'auteur de la ressemblance. **Revue LIGEIA**, Dossiers sur l'Art, n. 49-52, La photographie en vecteur, Jan.-Juin 2004. Disponível em: <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/hypothese-numero-huit-lauteur-de-la-ressemblance>. Acesso em: 1 set. 2018.

GOLDRING, Laurent. Hypothèse numéro quatre: La liquidation du modernisme. Les Nouvelles d'Archimède. **Revue culturelle de l'Université Lille 1**, n. 65, 2014.

GOLDRING, Laurent. Le cinéma fait son spectateur. In: FÉRAL, Josette (dir.). **Pratiques performatives. BodyRemix**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. p. 113-124, 2012.

Disponível em: <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/hypothese-4-bis-le-cinema-faitson-spectateur>. Acesso em 10 set. 2018.

GOUMARRE, Laurent. Pour une esthétique de la posture. **Art Press**, n. 282, 2002.

HUESCA, Roland. Nudité, corps et "figure ". L'exemple chorégraphique. **Nouvelle revue d'esthétique**, n. 8, p.136-143, 2011. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2011-2-page-136.htm>. Acesso em: 6 set. 2018.

LE ROY, Xavier. Penser les contours du corps (entretien avec Xavier Le Roy, recolhida por Jacqueline Caux). **Art Press**, Paris, n. 266, p. 19-21, 2001. Disponível em: < http://www.jacquelinecaux.com/download/articles/penser_les_contours_du_corps_entretien_avec_xavier_le_roy_art_press_mars_2001_n266.pdf >. Acesso em: 8 set. 2018.

LE ROY, Xavier. **Retrospective Xavier Le Roy**. Dijon: Les presses du réel, 2014. Disponível em: http://www.laurentgoldring.com/images/selected_press/dossier_presse-court_2014.pdf. Acesso em: 9 set. 2018.

LOUPPE, Laurence. Danse-photographie: pour une théorie des usages. **Art Press**, n. 281, p. 47-52, agosto 2002. Disponível em: <https://www.artpress.com/wp-content/uploads/2014/12/2077.pdf>. Acesso em: 8 set. 2018.

PARFAIT, Françoise. Les images freinées (Actualité du neutre). **Ligeia**, p.151-157, jan.-jun. 2004.

PERRIN, Julie. Ler Rancière a partir do campo da dança contemporânea. **AISTHE**, v. 7, n. 11, p. 42-60, 2013.

PLANTIN, Marie. Les images primitives de Laurent Goldring sont à la Galerie Maubert, Pariscope, 2017. Disponível em: <http://www.pariscope.fr/base/les-images-primitives-de-laurent-goldring-sont-a-la-galerie-maubert>. Acesso em: 10 set. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis**. Scènes du régime esthétique de l'art. Paris: Galilée, 2011.

VOLLAIRE, Christiane. Danse contemporaine : les formes de la radicalité. In Anne Boissière & Catherine Kintzler (ed.), **Approche Philosophique du Geste Dansé: De l'Improvisation à la Performance**. Presses Universitaires du Septentrion, 2006. p. 179-201. Disponível em: <http://lesilencequiparle.unblog.fr/2013/11/14/danse-contemporaine-les-formes-de-la-radicalite-christiane-vollaire/>. Acesso em: 12 set. 2018.

NOTAS

-
- 1 Algumas das imagens exibidas em 2002, acrescidas de outras, foram recentemente exibidas na Galeria Maubert, em Paris, em exposição que levava o título "Mouvement premier, Corps insensés", que em parte retivemos para o título do presente texto.
 - 2 Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/77638210>.
 - 3 Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/32040751>.
 - 4 Importa, porém, ressaltar a crítica que Goldring faz do modernismo como entronização de uma "especificidade absoluta" da arte, modo de autoproteção contra o novo estatuto das imagens em sua difusão virtual desenfreada. A imagem que Goldring preconiza se faz na contrafação do "imediatamente reconhecível", modelo para as imagens comerciais. "L'art moderne est né du refus de participer à ces batailles d'images qui se jouent sur la quantité d'occurrences. L'art n'a pu conserver sa spécificité qu'à refuser ce devenir redondant avec le monde des signes, et ce refus a été celui de la circulation entre les mediums. La recherche des spécificités a été la seule protection efficace contre la disparition de l'art comme autre monde possible" (GOLDRING, 2014, p. 28). O sentimento de um "vacilo da mimesis", ordinariamente atribuído às imagens analógicas, data dos primeiros vídeos de Bill Viola, adepto de uma estética do entre-imagens. Motivo que Raymond Bellour teoriza como o lugar de passagem das imagens, hoje; entre imobilidade e movimento, figuração e desfiguração (BELLOUR, 1990). Eis o lugar de eleição das imagens de Goldring.
 - 5 Parcialmente disponível em: <https://vimeo.com/22034064>.
 - 6 Yvonne Rainer em *e-mail* enviado a Xavier Le Roy, em 22/12/1999, citado no site do artista: <http://www.xavierleroy.com>.
 - 7 Parcialmente disponível em: <https://vimeo.com/187272260>.

A revista *Martín Fierro* e a promoção das artes de vanguarda na Argentina

La revista Martín Fierro y la promoción de las artes de vanguardia en Argentina

Dra. Helaine Nolasco Queiroz

Doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: helaineq@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5600-0929>

RESUMO:

O presente artigo examina a contribuição da revista *Martín Fierro* para a consolidação do campo artístico, especialmente o das vanguardas, na Argentina, durante a década de 1920. Os textos sobre artes plásticas e as reproduções de obras na publicação permitem traçar um panorama da produção artística no período e perceber as interpretações e o impacto da arte de vanguarda no público de Buenos Aires. Pretende-se compreender como se dá a recepção da arte moderna pelos argentinos, o papel pedagógico assumido por *Martín Fierro* de ensinar o público a apreciar e entender essa arte, além de suas iniciativas para promover artistas, espaços e instituições.

Palavras-chave: *Martín Fierro*. *Vanguardia*. *Argentina*. *Artes visuais*.

RESUMEN:

El presente artículo examina la contribución de la revista *Martín Fierro* hacia la consolidación del campo artístico, especialmente el de las vanguardias en Argentina en la década de 1920. Los textos sobre artes y las reproducciones de cuadros en *Martín Fierro* permiten trazar un panorama de la producción artística en el período y percibir las interpretaciones y el

impacto del arte de vanguardia en el público de Buenos Aires. Queremos percibir como se da la recepción del arte moderno por lo público argentino, la pedagogía asumida por Martín Fierro de enseñar el público a apreciar y comprender esa arte y también sus iniciativas para promover artistas, espacios e instituciones.

Palabras clave: Martín Fierro. *Vanguardia. Argentina. Artes visuales.*

ABSTRACT:

This article examines the contribution of Martín Fierro magazine to the consolidation of the artistic field, especially that of the vanguards, in Argentina, during the 1920s. The texts on plastic arts and the reproductions of works in the publication allow us to draw a panorama of the artistic production in the period and to perceive the interpretations and the impact of avant-garde art on the public of Buenos Aires. The aim is to understand how modern art is received by Argentinians, the pedagogical role played by Martín Fierro in teaching the public how to appreciate and understand this art, and his initiatives to promote artists, spaces and institutions.

Keywords: Martín Fierro. *Avant-garde. Argentina. Visual arts.*

Artigo recebido em: 05/06/2019
Artigo aceito em: 05/08/2019

Introdução

A revista *Martín Fierro* circula entre 1924 e 1927, sob a direção de Evar Méndez, alcançando 45 números e reunindo dezenas de intelectuais. Além de tratar de uma multiplicidade de assuntos, como literatura, cinema, arquitetura, teatro e música, a publicação traz diversos artigos sobre artes plásticas, versando sobre artistas, exposições, história da arte, instituições de ensino e concursos oficiais, o que justifica a ostentação do subtítulo “periódico quinzenal de arte y crítica libre”. Seu formato tablóide, de grandes dimensões, contribui para a veiculação de mais de seiscentas imagens, destacando-se a reprodução preto-e-branco e até colorida de obras artísticas, o que mostra, mais uma vez, a importância das artes plásticas na revista.

Martín Fierro resulta de uma iniciativa coletiva e, ao seu redor, se cria uma rede de intelectuais promotora de espaços de criação, valorização e exibição da arte. Sua atuação visa legitimar e promover a arte e os artistas vanguardistas que, segundo a publicação, tinham pouco espaço na Argentina. A revista assume, portanto, o papel pedagógico de sensibilizar os olhares argentinos sobre uma arte consoante com o tempo presente.

Este artigo visa examinar a difusão promovida pela *Martín Fierro* dos movimentos de vanguarda dentro e fora da Argentina. Perscruta como o caráter coletivo da iniciativa, que reúne intelectuais argentinos e estrangeiros, ajudando a legitimar a arte vanguardista. Entende-se que *Martín Fierro* é um espaço coletivo de arte, podendo ser entendida como uma galeria – ao exibir obras artísticas e pelo posicionamento delas em suas páginas – e como uma escola de artes – ao educar o público sobre o vanguardismo.

A arte na Argentina no início do século XX

As primeiras décadas do século XX são marcadas, na Argentina, por um processo de modernização que se reflete em vários campos, entre os quais o das artes plásticas. Nesse período, o país vive rápidas transformações sociais e culturais resultantes da imigração, da recente industrialização e do crescimento econômico. Buenos Aires passa por uma série de modificações em sua estrutura urbana, com abertura de ruas e avenidas, construção de

edifícios e instalação de equipamentos urbanos que celebram a modernidade. Em 1910, os festejos do *Centenário de la Revolución de Mayo* constituem em um momento de inflexão nas artes plásticas no país. Realiza-se a *Exposición Internacional de Arte del Centenario*, em que estão presentes mais de duas mil obras, que suscitaram na imprensa um julgamento acerca do desenvolvimento da arte nacional. A partir de 1911, passa a se realizar o *Salón Nacional de Bellas Artes* junto à *Academia* e ao *Museo de Bellas Artes*, convertendo-se no principal acontecimento anual no campo artístico do país.

Na virada do século XIX, vários jovens artistas que regressam de sua formação na Europa se apresentam como um contraponto à *Generación de 1880*. Essa leva de artistas traz novas tendências e o desejo de constituir uma arte nacional, focada na peculiaridade da luz, na paisagem – especialmente a rural – e na fisionomia dos habitantes locais. Tais artistas buscam o nacionalismo nas artes argentinas, em contraposição ao cosmopolitismo que lhes parece perigoso. A problemática da arte nacional aparece na obra de Martín Malharro, Fernando Fader, Pío Collivadino, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Faustino Brughetti e Carlos P. Ripamonte que, com Rogelio Yrurtia, Alberto M. Rossi e Justo Lynch, criam o *Grupo Nexus*, em 1907. O grupo se propõe a fazer um contraponto à *Generación del Ateneo* e a renovar as artes argentinas, com isso critica instituições oficiais, como o *Museo de Bellas Artes*, a *Academia Nacional de Bellas Artes* e a *Comisión de Bellas Artes*, por carecerem de uma política legítima de estímulo às artes.

Outro grupo de artistas de destaque no período é o que constitui a *Escuela de Barracas* e acaba conhecido como *Los artistas del pueblo*, que crê que a arte não deve estar distanciada das necessidades do povo. Seus artistas, em geral de filiação anarquista, defendem a arte a serviço do compromisso político. Lançam, em 1912, a revista *Ideas y Figuras* e participam de espaços paralelos de exposição, como o *Salón de los Rechazados* e o *Salón de los Independientes*. Exploram a paisagem urbana, as relações de trabalho, as desigualdades sociais e a vida dos imigrantes, usando principalmente a gravura como veículo de propaganda de fácil reprodução e de menor custo.

Entre as publicações periódicas que discutem a questão das artes plásticas, destaca-se *Nosotros* – na qual Manuel Gálvez exerce a militância estético-ideológica por meio de instâncias institucionais e defende a arte que expressasse a verdadeira alma argentina –

Los Pensadores e Claridad. A vanguarda também lança suas revistas, destacando-se *Martín Fierro*, primeira época – que, em 1919, defende a arte moderna em contraposição à tradição –, *Prisma*, de 1921, e *Proa*, que circula em sua primeira fase entre 1922 e 1923.

Além dos espaços oficiais, há poucas opções para quem quer estudar ou expor na Argentina. Pode-se citar, em Buenos Aires, as salas do diário *La Prensa*, as *Galerías Witcomb* e a *Sociedad Artística de Aficionados*, além dos estudos privados com artistas já consagrados. Há também poucas exposições de arte moderna, destacando-se a de Gómez Cornet e a do uruguaio Pedro Figari, em 1921. Críticos mais tradicionais, como Leopoldo Lugones e Manuel Gálvez resistem às novas práticas artísticas e consagram produções herdadas do impressionismo, presas às representações das tradições rurais. Ainda na década de 1920, acusam os jovens artistas de imitar os europeus e de pintar segundo a moda, reproduzindo receitas alheias ao país. Ricardo Rojas publica, em 1924, *Euríndia. Ensaio de estética fundado em la experiencia histórica de las culturas americanas*, celebrando a continuidade da tradição, a memória coletiva e a singularidade da Argentina. O texto, de grande repercussão nacional, prega que a arte é o meio de formar a consciência nacional e educar a população. A crítica de arte oficial assume uma posição contrária às vanguardas, consideradas ameaças à ordem estabelecida e transgressoras dos pressupostos estéticos.

É nesse contexto, descrito sucintamente, que nasce *Martín Fierro*, empenhada em se posicionar contra a arte instituída e promover a estética moderna. A revista se dispõe a intervir no panorama das mais diversas manifestações estéticas e a promover, como nenhuma outra publicação do período, as artes de vanguarda.

***Martín Fierro* e as artes plásticas: um início tímido**

Apesar do “ímpetu subersivo que requiere cualquier intento renovador”,¹ celebrado no editorial de abertura de *Martín Fierro*, de fevereiro de 1924, que diz reagir contra convencionalismos e pedantismo, as artes plásticas não recebem grande atenção na revista num primeiro momento. Os artigos iniciais são devotados à literatura e as primeiras imagens são quase exclusivamente caricaturas de cunho político ou social e desenhos de intelectuais a serem atacados ou enaltecidos.

As contribuições artísticas nos primeiros números são tímidas, apesar da crítica sobre o estado das artes da Argentina no início do século XX e a defesa da existência de uma publicação voltada a esse tema. No primeiro número, é reproduzida uma carta de Fernando Fader, a quem a revista considera um “extraordinario paisajista” e cujo teor contribui para “acrecenter nuestra admiración por el solitario a quien repugna, y razón tiene, nuestro mundo”. Nela, Fader lamentava ter de viver da venda de seus quadros, o que denuncia a pouca independência do campo artístico argentino no período. Eduardo González Lanuza pontua, mais tarde, o significado dessa carta para o caráter da publicação, notando que o elogio à obra de Fader, “máxima figura consagrada de aquella época” é contraditório com o tom moderno da revista. Apesar de ser “uno de los fundamentales en la historia de nuestra pintura”, Fader, em 1924, “ya estava repitiendo sus fórmulas, y éstas han sido históricamente superadas”.²

Ainda no primeiro número, há um pequeno texto de Pablo Rojas Paz sobre a “forma”, que considera ser o limite “entre lo que se expresa y lo que se deja sin expresar”. Segundo Oliverio Gironde, o mérito do artigo de Rojas Paz é de situar o problema plástico “dentro de la órbita que se corresponde, o sea – inédita y perugrullescamente – dentro de la órbita de la plástica”, o que é “algo escandalosamente extraño y novedoso junto a la jerga convencional de nuestra crítica”. Assim, a revista “arremeta contra el relumbrón de los falsos valores, mientras defiende los auténticos que, naturalmente, eran los nuevos”. Gironde aponta que “el defecto más entrañable de nuestro arte consistía en su falta de actualidad: característica inconfundible de todo arte inexistente.”³

Nova manifestação sobre artes plásticas só aparece no quarto número, quando há um segundo texto de Rojas Paz sobre o espaço, o desenho, a perspectiva, a cor, a luz e a sombra. O escritor e crítico volta a falar da forma, que define como “el fundamento de toda manifestación de vida” e “la esencia de la idea”. Há também, nesse número, uma crítica, sem autoria, sobre “*El concurso municipal*”, cujas premiações são consideradas ilegítimas. A manutenção de determinados jurados e até a presença do intendente nas reuniões mostram a falta de critério na distribuição de prêmios, a formação de uma verdadeira máfia e de um ambiente de “toma y daca entre amigotes complacientes, cosa que provoca justas protestas entre escritores, pintores y escultores”. Vícios semelhantes são encontrados no *Salón Nacional*, “del cual se alejan con repugnancia los artistas”.

A primeira obra exibida na revista é um busto retratando Oliverio Gironde, de Mateo Hernández, no segundo número. No entanto, trata-se apenas de uma obra ilustrativa, acompanhando o artigo sobre o escritor, idealizador da revista e autor do livro *Veinte poemas para serem leídos en el tranvía*. Não há qualquer esclarecimento sobre o artista ou sobre a obra propriamente dita. Após o busto de Gironde, é reproduzido, na primeira página do número 5/6, um quadro de Henri Ottmann, cuja legenda explica: “expuesto en el Salón de Otoño de Paris 1923”. Não há sequer o nome completo do artista francês, ou um texto sobre a obra ou a referida exposição, estando a imagem estampada com uma função quase decorativa, a diferenciar a “capa” das demais páginas. Nesse número, há também uma água-forte do argentino Alfredo Guido, com a legenda: “San Francisco, La Paz, Bolívia”. E ainda, sob o título *Arte americano*, reproduz-se um “proyecto de traje para uno de los personajes del baile indio ‘Ollantay’, del señor Alfredo González Garaño”. Tais obras, de artistas já consagrados, são as primeiras a trazer textos que as acompanham, ainda que assemelhados a simples legendas.

O número 5/6 exhibe dois textos sobre o “Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafortistas”, os quais são interessantes por mostrarem duas críticas distintamente opostas sobre as artes do período. O primeiro, de Rey de Chipre, elogia a Argentina: “indubablemente nuestro país ocupa el primer lugar en América en cuestiones de arte”. Isso pelas “numerosas exposiciones de arte” e outros eventos que “han ido afinando el gusto colectivo hasta el grado de que no nos emocionamos ante cualquier cosa”. Chipre reproduz a fala de um crítico que considera ser “más difícil triunfar en Buenos Aires que en París”, apesar do “poco estímulo que en nuestro país tienen los artistas”. E elogia, na exposição, as obras de Alfredo Guido, Fray Guillermo Butler, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Jorge Soto Acebal e Emilio Centurión. Já Alberto Prebish, menos otimista, após percorrer o salão “de un extremo al otro”, sentencia: “el registro de nuestra sensibilidad ha quedado en blanco”, ante à “efectiva indignancia de esta exposición”. Segundo o arquiteto, a “falta de actualidad” afeta a pintura e as demais artes, na Argentina. Os artistas argentinos “parecen empeñados en mantenerse al margen de todas las pasiones, de todas las ideas, de todas las aspiraciones que agitan nuestra vida de hombres actuales”.⁴

Enquanto Rey de Chipre mostra-se um crítico mais tradicional, que elogia artistas da geração anterior, nascidos nas décadas de 1880 e 1890 e já consagrados, Prebisch – engajado nas escolas de vanguarda – não destaca positivamente nenhum artista ou obra na exposição. Aproveita seu texto unicamente para defender, contra o estado das artes argentinas, o interesse dos artistas pelo imediato e atual. Entende que o verdadeiro artista deve “tomar de la naturaleza, no sus aspectos externos y pasajeros, sino lo que ella tiene de profundo, general y estable, de percatarse de las leyes que presiden la estructura de las cosas, y concebir éstas no con un criterio sentimental y particular, sino constructivo y general”.⁵ Seu texto mostra a orientação predominante da crítica martinfierrista às artes, que devem estar em consonância com o tempo presente.

Apesar da crítica de Prebisch, continuam a prevalecer, na revista, os desenhos e caricaturas. Esses são, contudo, segundo González Lanuza, incompatíveis com a índole que o periódico desenvolve. “En los primeros números, aun esas reproducciones se entreveran con caricaturas o ilustraciones firmadas por Fapa y por Lino Palacio que, para una publicación de vanguardia, resultan imposibles.”⁶ Além de diagramas de Piero Ilari sobre seus “estados de ánimo”, expõe-se, em julho de 1924, um tríptico intitulado *Viejas de Tulum*, com legenda explicativa sobre o sucesso das caricaturas do artista argentino Bermúdez Franco.

A partir de meados de 1924, *Martín Fierro* se firma como publicação que discute artes. Gironde, ao escrever as memórias dos diretores, afirma que “desde el mismo instante en que abandona sus inevitables indecisiones”, a revista adquire uma “nítida firmeza de su orientación en Artes Plásticas”. Então, “la indolente atención dispensada hasta entonces a las artes plásticas se transforma en una asidua y fervorosa dedicación”.

Sofocada por un sentimentalismo que compartía sus delicuescencias entre la anécdota y el folklore, como también por una técnica inspirada en las más rezagadas escuelas europeas, nuestra pintura, tanto como nuestra escultura, desconocían – salvo escasísimas excepciones – hasta la posibilidad de renovarse. No mencionaremos artistas cuya influencia comenzaba a irradiar hacia todas partes. A los grandes maestros como Cézanne - ¿que diríamos de Van Gogh o de Gaugin? – no se les conocía ni de nombre. Con la falta de cultura plástica peculiar de los intelectuales de la época, hubo quien pretendiera concederle jerarquía de genio a Zonza Briano.⁷

Nesse contexto, tornam-se constantes as contribuições que discutem arte, criticam instituições artísticas e apresentam as obras de artistas jovens, principalmente argentinos, ao público leitor. No final de 1924, a revista já tem consolidado o tratamento das artes plásticas, o que se mantém até o último exemplar. Há poucos artigos que enfatizam o artesanato, a arte pré-colonização ou períodos históricos anteriores. A publicação atua como pedagoga do que há de mais avançado em termos de produção artística.

Promoção de artistas argentinos

A década de 1920 marca a volta, para a Argentina, de inúmeros jovens artistas que faziam estudos no exterior, com recursos próprios ou sob a tutela estatal. *Martín Fierro* os enaltece, estabelecendo como critério de apreciação de sua produção não os temas nacionais, mas a inovação técnica e o conhecimento das vertentes estéticas mais modernas. Segundo Gironde, o espaço dado aos novos artistas faz com que a revista reúna em torno de si os jovens inovadores, que regressam da Europa

(...) después de haberse formado junto a las corrientes más tonificantes y saludables. Lejos de los Anglada, Sorollas y Zuloagas, tanto como de los Benlliure y los Querol, que habían logrado corromper a casi toda la generación anterior, este grupo de jóvenes artistas demuestra su ímpetu renovador y no trepida en preferir – según la afortunada frase de un crítico notorio – la buena pintura – aparentemente – mal ejecutada, a la mala pintura, que pretende haber alcanzado la perfección.⁸

O primeiro artista argentino a ser destaque na revista é Emilio Pettoruti, cuja obra *Bailarines* ganha a primeira página do número 10/11, acompanhada de um longo artigo de Xul Solar, com continuação nas páginas 7 e 8, nas quais são expostas outras cinco obras suas, além de sua fotografia. Trata-se do maior investimento da revista a um artista ou às artes plásticas até então. Pettoruti regressa de sua formação na Europa, onde tem contato com a produção vanguardista e, em 1924, realiza uma mostra individual na *Galería Witcomb*, com 82 quadros de natureza “fotocubista”. Sua exposição gera escândalo na imprensa, acostumada com a pintura costumbrista, naturalista e impressionista. Esse evento é considerado, por muitos críticos, o marco de inauguração da arte de vanguarda na Argentina.

Se na grande imprensa a obra de Pettoruti é interpretada como uma grave ofensa à dignidade do país, em *Martín Fierro*, ao contrário, é aclamada e reproduzida onze vezes, além de inspirar diversos artigos. Xul Solar considera Pettoruti parte “de la vanguardia criolla hacia lo futuro, uno de los pocos que luchan conscientemente por nuestra completa independencia espiritual”. Exalta sua alma inquieta, seu pouco respeito a preceitos e a receitas, sua maturidade e serenidade, como “punto de partida para nuestra evolución artística propia”, rebatendo os que tacham a nova arte de incompreensível e desequilibrada. Pedro V. Blake, por seu turno, lamenta a reação de “desconcierto” à exposição do *Witcomb*, causada por um “ambiente, aunque nuevo, enfermo y vanidoso”. Exalta o pioneirismo de Pettoruti, ao inaugurar no país a arte das modernas escolas de vanguarda, fixando nas telas “lo que estava dentro de él y fuera de la realidad circundante”, até chegar ao abstrato. Alberto Prebisch, por ocasião da exposição de Pettoruti nos “Amigos del Arte”, em 1925, observa sua maestria no manejo da palheta e sua composição geralmente acertada, sem nenhum detalhe acessório. E, em 1926, a nova exposição de Pettoruti nos “Amigos del Arte” – quando apresenta um conjunto de aquarelas feitas “con una técnica de excepcional limpieza” – evidencia, segundo a revista, a delicadeza de seu talento decorativo.

No número 12/13, a exemplo do que ocorre com Pettoruti, o escultor Pablo Curatella Manes ganha a capa, com um “Bajorrelieve”, e as páginas internas, com mais seis obras expostas, além de sua foto, junto a um artigo de Prebisch. Novamente se lamenta o silêncio do público e a indignação da crítica quanto à exposição de um pequeno conjunto de esculturas suas em um dos salões do *Witcomb*. Prebisch entende que a crítica e o público perderam a ingenuidade original e são guiados pelo critério hedonista, de busca de um prazer contemplativo, o que “marca un atraso de varios años respecto a la ideologia esencial de su época”. Com um “juicio rancio”, o público não percebe que a arte moderna é constituída de vida própria e intensa, de superação da natureza, “formando un organismo independiente, dueño de la vida propia”.

Alfredo Guttero é outro artista que recebe uma página inteira dedicada a seu trabalho, em dezembro de 1925, com cinco de suas obras expostas, além de sua foto. Segundo Pedro Blake, Guttero é um dos artistas argentinos “que abandonaron su patria en busca de ambientes más propicios para una lucha emulativa de progreso intelectual”, expondo em Paris,

Berlim e Madri. É um artista impregnado “del espíritu francés” e sua obra “se ha caracterizado por la fineza primorosa de sus temas decorativos”, “la limpidez de su procedimiento, la transparencia y vivacidad del color”.

Em 1927, Adolfo Bellocq e Juan B. Tapia também ganham textos exclusivos na revista, de autoria de Pablo Rojas Paz, juntamente com obras e fotos suas. Bellocq é considerado um dos poucos gravadores argentinos a ter uma técnica e uma estética, um “de los valientes que buscan nuevas rotas a la expresión”. Tapia, por seu turno, peregrino de várias escolas e maneiras, busca a si mesmo, em uma constante inquietude.

José Fioravanti é outro artista a receber exclusividade na publicação, com a reprodução de três obras suas no número 43. Leopoldo Marechal o considera o primeiro escultor argentino a trazer um conceito verdadeiro de sua arte, em obras que comunicam uma emoção puramente plástica e não anedótica. Após estudar a obra “de los primitivos” e buscar “las épocas en que la escultura aparece en estado de gracia”, Fioravanti chega “a la concepción pura de su arte”.

Norah Borges – também recém chegada na Argentina, após uma temporada de estudo e trabalho na Europa – é a artista argentina que tem a maior quantidade de obras reproduzidas na *Martín Fierro*, totalizando dezesseis delas, entre desenhos, pinturas e ilustrações para peças teatrais e livros. Também é a única artista com duas obras reproduzidas em cores na revista, em 1927. *Martín Fierro* noticia a exposição de Norah nos “Amigos del Arte”, em 1926, juntamente com Pettoruti e Xul. Prebisch considera que seus desenhos possuem espontaneidade sem subterfúgios retóricos, o que a distancia da mera estilização decorativa, desprovida de valores humanos. No número 39, há uma contribuição, sem autoria intitulada “Un cuadro sinóptico de la pintura” posteriormente atribuída a Norah. De maneira sintética e circundado por reproduções de Picasso, Henri Rousseau, Masolino, entre outros, o texto trata da cor, da forma, dos valores da pintura e de seus temas.

Há apenas duas artistas argentinas, além de Norah, que ganham espaço na publicação. Uma é Raquel Forner, destacada por ter uma obra injustamente rechaçada pela *Comisión Nacional*. A outra é Silvina Ocampo, que tem dois desenhos seus para o livro *Luna de enfrente*, de Jorge Luis Borges, reproduzidos no número 42, e outros três croquis reproduzidos no número 44/45.

Xul Solar, que também regressa a Buenos Aires em 1924, após os estudos na Europa, é um dos primeiros artistas a contribuir em *Martín Fierro*, com o texto sobre Pettoruti. Além disso, também escreve a respeito da reação da crítica “a toda tendência inovadora prestigiada por la juventud”, texto também sem assinatura, atribuído a ele posteriormente. No entanto, tem apenas três obras suas reproduzidas na revista, em julho de 1926, quando expõe nos “Amigos del Arte”.

Por fim, há outros argentinos cujas produções são tratadas em conjunto na publicação. P. V. Blake, em “Tres pintores platenses”, escreve sobre Francisco Vecchioli, Mariano Montesinos e Adolfo Travascio. Considera-os “tres artistas dentro de las nuevas tendencias que, con sus personalidades, enriquecerán el arte argentina”. Mesmo com temperamentos e conceitos de realização plástica distintos, possuem valor cheio de significação na pintura atual. Blake trata ainda da exposição de José A. Merediz nos “Amigos del Arte” e considera que o artista, ainda que não tenha alcançado expressão própria, realizará obra serena e positiva.

O arquiteto Alberto Prebisch escreve sobre a exposição coletiva de Pettoruti, Xul Solar e Norah nos “Amigos del Arte”. Cada um mostra, então, que “el acento moderno puede manifestarse bajo apariencias contradictorias, en obras reveladoras de los más opuestos temperamentos”. Assim, Pettoruti se preocupam com “ensayos de arquitecturación de formas abstratas”, Xul com “el arte misteriosos y simbólico” e Norah, com “la intención poética y dulcemente sentimental”. Prebisch, que assina a maior parte das críticas artísticas e arquitetônicas, aproveita a ocasião para falar do campo da recepção.

Desgraciadamente, el público es un factor que el artista debe tener siempre bien presente. Su suspicacia es extrema. Mal orientado por una deficiente educación estética, inocente y cotidiana víctima de la crítica ciega, su mala voluntad hacia cualquier intento renovador es indiscutible. Y la docilidad presurosa con que acepta en la vida diaria, toda innovación que concurra a mitigar los inconvenientes de una existencia demasiado febril, se encuentra ampliamente compensada por aquella incomprensible cerrazón rutinaria.⁹

Prebisch trata ainda das exposições de Juan del Prete e de Víctor Pisarro nos “Amigos del Arte”. O primeiro, nascido na Itália e naturalizado argentino, mostra força tumultuosa e desordenada e vigoroso temperamento plástico. O segundo é mais intelectual e sensível, carecendo da potencialidade plástica do primeiro e de uma orientação definitiva.

A valorização da arte e dos artistas latino-americanos

Um dos méritos de *Martín Fierro* é divulgar e comentar obras de artistas latino-americanos em suas páginas. Os dois países com os quais ela mantém intercâmbio são Uruguai e México. O primeiro provavelmente em virtude da proximidade geográfica, que favorece o trânsito de artistas e críticos. O segundo tanto por conta da viagem de Oliverio Gironde pela América, ocorrida em 1924, quanto pela vinda de artistas mexicanos à Argentina, que colocam em contato intelectuais argentinos e mexicanos.

É interessante notar que o primeiro artista a ter suas obras expostas e comentadas com mais profundidade na *Martín Fierro* não é um argentino, mas o uruguaio Pedro Figari. A revista lhe dedica, no número 8/9, de setembro de 1924, duas meias páginas de textos, além de exibir quatro de suas obras. Figari é o latino-americano mais comentado e o que tem mais obras expostas na revista, totalizando sete delas. Por ser um artista já consagrado, recebe tal acolhida possivelmente pelos temas de suas obras – os pampas, a vida dos *gauchos* e dos negros – do que por sua filiação às novas correntes estéticas. Sua exaltação destoa, portanto, dos critérios da revista, que privilegia a arte vanguardista.

Há vários textos sobre Figari na *Martín Fierro*. O escritor Ricardo Güiraldes trata da boa acolhida de suas exposições em Buenos Aires, Paris e Montevideu. Exalta tanto os temas de suas telas – “salones, patricios, candombes, tropillas, bailes camperos”, “motivos que otros rechazaron” – quanto seu tratamento, “de una sincera originalidad, sino de una belleza de matéria y audácia en la resolución”. Sérgio Piñero (hijo) elogia a forma como Figari trata a cor, além da unidade de seus quadros. Por estar “voluntariamente alejado del movimiento pictórico contemporáneo cuyas preocupaciones son bien distintas a las que a él le interesan”, Piñero considera que Figari deve ser “juzgado dentro de sus propósitos y comprendido dentro de lo que se propone”. Encontra em seus quadros “gratos momentos de tradición” e o elogia por não ostentar um nacionalismo “situado, únicamente, en los ponchos multicolores de gustos norteamericanos”. O crítico francês André Salmon trata do sucesso da exposição de Figari em Paris, em 1925, que “ha destacado da poesía de las tierras americanas”. Se, até então, a “América Latina, por lo menos en Europa, despreciaba sus gauchos hasta negarlos, es decir renegarlos, ante el extranjero”, Figari contribui para que tal desprezo desapareça. Por seu turno, José de España trata de “Art, esthetique, ideal”, obra

de Figari a ser impressa em Paris, a qual considera uma feliz tentativa de reduzir a um sistema científico, com ordem e sistematização, uma série de fenômenos relacionados à arte, contra um reino da confusão, da fábula e da “vaguedade”. O livro é o “primer intento serio de una explicación racional de la estética realizado por autor americano”.

Martín Fierro noticia ainda uma conferência de Figari em Montevideu, com o título “Hacia la eficacia de América”, além de sua exposição nos “Amigos del Arte”, em julho de 1926. Os martinfierristas se orgulham em defender Figari, “a pesar de nuestra orientación estética”. E o próprio Figari colabora com um artigo em que defende as artes “que solo se alimentan de enseño y de idealismos”, contra a despoetização, a mecanização, a materialização da vida e o primor do cálculo frio. E escreve também sobre a “Arte Infantil Mexicano”, elogiando a iniciativa do governo do México em educar esteticamente as crianças desde a tenra idade.

Apesar da presença constante de Figari na revista, é somente a partir de 1927 que aparecem artigos sobre exposições no Uruguai e sobre artistas uruguaios expostos na Argentina. Em fevereiro de 1927, Luis Falcini comenta sobre o “Salón de Primavera Uruguayo”, que reúne, entre outros, José Cueno, Domingo Bazzurro, Lola Lecour, Pedro Blanes Viale, Guillermo Rodríguez, Petrona Viera, Alba Padilla, Ariosto Bielli, Romeo Baletti, Norberto Berdia, Carbajal y Fayol, Ramón Bazúa, Dante Costestáble e Santiago Cozzolino. Mais uma vez comenta-se que a crítica não entende a arte moderna, insultando as obras de grotescas, infantis e bárbaras, o que revela a “limitada visión provinciana de nuestros semi cultos”. O urguaiense Ildefonso Pereda Valdés colabora tratando da exposição de pintura urguaiense nos “Amigos del Arte”, em que estão 60 telas e algumas esculturas, destacando José Cuneo, Carmelo de Arzadum e Melchor Méndez Magariños.

A arte mexicana também é motivo de apreciação na *Martín Fierro*. Os mexicanos Manuel Rodriguez Lozano e Julio Castellanos ganham comentários em junho de 1925, além de serem ciceroneados com um banquete oferecido por *Martín Fierro* e *Proa* quando visitam Buenos Aires. Sua viagem à Argentina, para “mostrar su obra pictórica y la de los niños de las escuelas de su patria”, é patrocinada pelo governo mexicano e contribui, com a passagem de Gironde pelo México, para as inúmeras colaborações mexicanas na publicação.

Em junho de 1925, A. P. (provavelmente Alberto Prebisch) escreve sobre a pintura mexicana, tratando “de la orientación de la enseñanza artística en las escuelas de Méjico”. Considera que a formação cubista estritamente racional dos pintores mexicanos que se encontram na Argentina é regida “por un principio constructor estable y duradero”. Entende que, neles, a influência de um desenho ingênuo serve para “fundar un estilo tomando como punto de partida la sensación profunda y virgen que un gran instinto artístico racial tienda a transformarse en concepción”.

Na primeira página do número 19, Abraham Angel ganha a reprodução de um dos seus quadros, além de um artigo de Rodríguez Lozano, lamentando sua morte precoce, a qual interrompe a carreira de um autodidata que, sem nunca ter pisado na academia, cria harmonias, ignora a receita e os procedimentos e é “puro”. Dois números depois, Miguel Cobarrubias ganha três reproduções, com outro texto de Rodríguez Lozano, noticiando o triunfo, com extraordinário êxito, das caricaturas do artista de 21 anos em Nova Iorque. No número 36, Xavier Villaurrutia escreve sobre o pintor Agustín Lazo, considerando-o, entre os pintores mexicanos, “el de sensibilidad y cultivo más afinados”. Lazo tem uma elegante maneira de resolver incógnitas estéticas, ajudado pelo bom gosto e pela falta de eloquência. Sua obra é incisiva, “lograda con el mínimo de elementos y todos ellos claramente plásticos y sin otra ambición que concurrir a una agradable reunión de formas y colores, a una pequeña sesión de voluptuosidad plástica”.

Martín Fierro reproduz ainda obras dos uruguaio Guillermo Laborde e Cesar Pesce Castro e dos mexicanos Maximo Pacheco, Clemente Orozco, Carlos Bracho, Angel Zarraga e Diego Rivera, sem textos sobre elas, contudo. Exalta, algumas vezes, a arte americana pré-colonização, como a cerâmica da região de Chimú – de grande intensidade expressiva – e as esculturas astecas. Não há qualquer menção à arte brasileira, peruana, chilena ou de outros países da América na publicação. Mesmo os Estados Unidos não são referência estética para os martinfierristas. Ainda que avance na apreciação da arte latino-americana, a revista ainda volta seus olhos com mais ênfase para a Europa.

A arte europeia, o futurismo e Marinetti

Martín Fierro investiga também o vanguardismo europeu, dando ênfase à produção italiana, francesa e espanhola, sem ignorar artistas da Alemanha, Suíça, Suécia, Holanda e Rússia. Segundo Gironde, a revista possui o mérito de reproduzir “por primera vez en el país, las obras de los artistas más modernos – entre los cuales ya figuran Max Ernst y Salvador Dalí –, mientras publica artículos de críticos europeos sobre las últimas tendencias y orientaciones”.¹⁰

A Itália é o país europeu mais presente na revista, seguindo a longa tradição de estudo de artistas argentinos naquele país. As primeiras colaborações estrangeiras são exatamente de italianos. Já no sétimo número, Piero Illari, diretor da revista futurista *Rovente*,¹¹ escreve sobre seus “estados de ánimo”, explicando tratar-se de uma arte aristocrática que procura “revelar con diagramas estremadamente sintéticos el estado de ánimo de un instante determinado”. Seus desenhos são uma espécie de “jerga engañosa comunicable solo a un estrechísimo círculo de iniciados”. Piero Illari contribui outras duas vezes na *Martín Fierro*, tratando sucintamente das inovações de Cangiulo, Cerati, Depero, Casalova, Prampolini e da obra de Benedetta Cappa.

Outro italiano que marca presença na revista é Sandro Volta, em sete ocasiões. Em seu primeiro artigo, critica os argentinos por acreditarem que na Itália só há futuristas, o que se dá em razão de sua cultura “un poco demasiado ‘vient de Paris’”. Pede licença, então, para falar de italianos não futuristas, muitos deles desconhecidos na Argentina. De fato, nas publicações seguintes, trata de Ardengo Soffici (que tem uma caricatura do próprio Volta publicada, além de um croqui e uma tela), Armando Spadini (recém falecido na época), Carlo Carrá, De Chirico, Rosai e Aquiles Lega. Escreve também sobre Marinetti, quando de sua visita à Argentina em 1926.

Em fins de 1924 e início de 1925, há dois textos de Sandro Piantanida sobre o impressionismo e o cubismo. O primeiro fala de Renoir e Manet e de como “la pintura impresionista haía caído en lo indefinido, en lo fugitivo, en lo amorfo”, o que acaba por inspirar os pós-impressionistas e os pré-cubistas, até a aparição de Picasso. O segundo explica como os cubistas, em meio à anarquia e desorganização, se dirigem “al ingenio técnico, a la máquina” e como “pintura y escultura hacen propias las formas de la mecánica”, tal como

nas obras de Archipenko, Braque, Metzinger, Léger e Jeanneret. Trata também do futurismo, de Kandinsky, de Klee, dos alemães Kokoschka, Nolde e Groszmann e dos italianos que, em meio à torrente moderna, voltam-se ao clássico.

Lamberti Sorrentino, por seu turno, fala de Fortunato Depero e seus “complexos plásticos moto-rumoristas”, que misturam objetos, sons, odores e se movem, na intenção de obter uma pintura total, que exige a cooperação de todos os sentidos. A obra de Depero, feita para “asombrar al burgués”, “traiciona la Pintura Futurista declarando implícitamente su impotencia, la derrota, le inflige de todos modos una mortificación”.

Quando Filippo Tommazo Marinetti visita a Argentina em 1926, *Martín Fierro* lhe dedica um número especial e, por isso, é criticada por outros órgãos da imprensa, dos quais se defende, sublinhando o vanguardismo do criador do futurismo e o impacto de sua obra na arte ocidental. O número especial para Marinetti, de junho de 1926, apresenta vários textos e reproduz diversas obras de artistas italianos como Carlo Carrá, Fortunato Depero, Antonio Sant’Elia, Prampolini e Umberto Boccioni, além de um desenho acompanhando o “Primer Manifiesto del Futurismo”, texto reproduzido em espanhol.

Nino Frank considera que, ao lançar o Manifesto Futurista em francês, Marinetti intenta um movimento internacional, e não italiano. Apesar disso, é na Itália que o futurismo tem influência real, criando uma atmosfera nova de lirismo, de cor e misticismo. Sandro Volta esclarece que há uma geração nova na Itália, que sucede o futurismo, formada por Ardengo Soffici, Giovanni Papini, Carlo Carrá, Aldo Palazzeschi, Armando Spadini e Enrico Pea, incompreendidos pelo próprio Marinetti, a quem não considera mestre. Leopoldo Marechal saúda e enaltece a iconoclastia de Marinetti. Piero Illari exalta sua força de renovação e mudança de rota. E o espanhol Guillermo de Torre escreve um longo texto de duas páginas, traçando sua biografia e produção, com intervenções fora do campo artístico.

No número 30/31, a revista novamente versa sobre Marinetti. Prebisch escreve sobre sua visita à exposição de Pettoruti, Norah e Xul nos “Amigos del Arte”. Entende que qualquer teoria encerra o perigo da degeneração dogmática, devendo ser submetida a uma rigorosa confrontação com a realidade. Assim, o pensamento de Marinetti, à medida que saem à luz obras dos artistas inovadores, sofre modificações substanciais. Considera o futurismo, portanto, amplamente superado. Piero Illari trata de Benedetta Cappa, artista plástica e

escritora, “inquieta y siempre nueva” a quem Marinetti deve parte de seu triunfo. A revista publica, além disso, uma foto do banquete oferecido aos italianos, com um texto sobre os avanços e equívocos do futurismo na arte ocidental.

Posteriormente, o criador do futurismo é ainda lembrado por Lamberti Sorrentino, que trata de sua volta à Europa após a viagem pela América do Sul. E o próprio Marinetti contribui na *Martín Fierro*, no último número, com um texto sobre Umberto Boccioni.¹²

Enquanto os críticos e artistas italianos ocupam lugar na *Martín Fierro* desde julho de 1924, os franceses só passam a colaborar em maio de 1926, quando Marcelle Auclair contribui com um artigo a respeito do Salão dos Independentes de Paris, que realiza uma exposição retrospectiva desde sua fundação, em 1884, até 1914. Auclair considera que “ningun pintor joven nos da la sensación de la vida actual con la misma intensidad que sus mayores” nesse período, percebendo uma estagnação na pintura francesa.

A exposição retrospectiva do impressionismo é comentada por outros dois críticos. Maurice Raynal a considera interessante e importante por mostrar obras que marcam a evolução dos grandes movimentos franceses que há meio século dirigem a atividade dos artistas mais consideráveis: o impressionismo e o cubismo. Raynal destaca, na mostra, Manet, Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Cézanne, Van Gogh, Schuffenecker, Signac, Seurat, além de Léger, Delaunay, Marcousis e Ozenfant. Por seu turno, E. E. B. (Enrique E. Bullrich) comenta obras de Cézanne, Renoir, Sisley, Monet, Manet, Van Gogh, Pissarro, Guillaumin, além da presença de Mauffra, Jongkind, Gauguin e Van Gogh, que não são impressionistas.

Marcelle Auclair colabora, ainda mais seis vezes em *Martín Fierro*. Escreve sobre Max Ernst e sua pintura mitológica, que mescla com o mundo vivente e o corpo humano com ferramentas e objetos, criando seres que desconcertam e satisfazem o espírito, formando uma nova mitologia. Fala da originalidade de Maurice de Vlaminck, que quer impor aos olhos dos espectadores os movimentos da cor. Trata também da arquitetura dos irmãos Perret, que logram usar o metal em suas obras, uma novidade em um país conservador como a França, que evita utilizar novos materiais para não descaracterizar a harmonia do conjunto de suas edificações. Escreve sobre a evolução dos desenhos de Pablo Picasso, sobre a artista Maurie Laurencin e sobre o cinema.

Outra crítica francesa que se destaca na revista é a pintora Germaine Curatella Mannes,¹³ que escreve sobre o cubismo de Georges Braque – que expõe 50 telas na Galería Paul Rozemberg, em Paris – e sobre a exposição de Suzanne Roger na galeria Simon, a quem elogia pela ousadia da concepção, grande individualidade e imaginação poética e plástica.

A presença de artistas francesas em *Martín Fierro* é notável. Marie Laurencin é a mais apreciada, com seis de suas obras exibidas. É elogiada por “su manera individual, suave y delicada en el color, armoniosa, equilibrada y graciosa en la composición”. Marcelle Auclair a considera preocupada com cores e desdenhosa de perspectivas e construções. Mulheres sensuais ingênuas e singelas são a base de seus desenhos, que se elevam até parecerem algo incorpóreo. Seus temas são idealizados e é visível seu prazer por linhas frágeis e sutis. A artista Maria Blanchard também se destaca, e André Lhote a admira por estar distante do “ejército de fabricantes de cuadros”. Sua obra tem afinidades com as telas de Brueghel e Bosch, pela exageração de tipos, pelas deformações em altura e espessura e pela inquietude arquitetural. A artista “se nos aparece al margen de agrupaciones de artistas modernos, extraña a las preocupaciones sonrientes habituales a su sexo, aislada, desligada del mundo, y, no obstante un enorme éxito de pintora, espiritualmente desconocida”. E Irene Lagut também aparece com três obras reproduzidas, além de um pequeno texto sobre sua vida no campo, onde pinta “todo el día sus deliciosos sueños” ou passeia a cavalo “por los bosques de Ville d’Avray”.

Jean Prevost e Antonio Mordini são outros colaboradores franceses presentes. O primeiro escreve positivamente sobre o crítico de arte Alain e, ao contrário, critica contundentemente o crítico M. Mauclair. Mordini apresenta um texto sobre a mulher na obra de Paul Gauguin, traçando uma pequena biografia do pintor francês e dissertando sobre suas viagens à Oceania. Entende que a procura de Gauguin por mulheres não ocidentais, que deixam nele uma “impresión de jesuítica falsedad y de convencionalismos utilitarios”, é a busca por uma “Eva primitiva”. Gauguin quer livrar-se de qualquer influência europeia e considera o prazer como uma fonte de rejuvenescimento artístico do mundo.

Por fim, o escultor Antoine Bourdelle, similarmente ao que acontece com alguns artistas argentinos, recebe um texto exclusivo na *Martín Fierro*, acompanhado de reproduções de suas esculturas e de uma foto sua. O crítico francês Waldemar George o considera o único

estatutário capaz de conceber e realizar uma obra monumental como o monumento a Alvear, encomendado pelo governo argentino. Bourdelle consegue restituir à escultura moderna “ese sentimiento del estilo, esse sentido de la arquitectura y la decoración, esse gusto por la nobleza” destituído por Rodin, Meunier e a escola realista. A escolha de Bourdelle para homenagear Alvear não pode ser mais acertada, já que

(...) la mejor manera de rendir homenaje a los muertos cuya memoria se quiere perpetuar es la de confiar la tarea de exaltar sus altos hechos, no solo a los historiadores, sino también a los grandes poetas y a los grandes estatuarios que cantan sus hazañas y crean una leyenda más vivaz que la historia.¹⁴

A revista cita e reproduz obras de outros artistas franceses, como Maurice de Vlaminck, Henri Rousseau, George Seurat, André Lothe, Jean Hippolyte Flandrini e Pierrel Sichel, que pinta o retrato de Valery Larbaud, reproduzido duas vezes. Há ainda um busto de Maurice Raynal, sem indicação do autor.

A Espanha, por seu turno, apesar de ser um país de influência visível para os martinfierristas no que diz respeito à literatura, não se destaca, na revista, no campo das artes. Há apenas um texto de um espanhol, Moreno Villa, intitulado “Dibujos alámbricos”, em que o desenhista madrileno apresenta alguns de seus desenhos feitos para arame, os quais necessitam de liberdade para criarem organismos completos e fechados em si mesmos. O escritor e dramaturgo Ramón Gómez de la Serna, que não exerce majoritariamente a pintura como atividade, tem três obras suas reproduzidas, além de ser homenageado com um número especial, no qual há um desenho de seu cérebro feito por Oliverio Gironde, a maior ilustração da *Martín Fierro*. O único artista espanhol destacado é Pablo Picasso, citado por vários críticos e com onze obras suas reproduzidas, entre desenhos e pinturas. Marcelle Auclair contribui com um longo texto sobre seus desenhos, que mostram sua genialidade e talento, resultado de sua passagem por várias escolas e sua adaptação a várias técnicas.

Os demais espanhóis contemplados na revista não recebem textos, mas apenas reproduções de suas obras. Assim, aparecem Salvador Dalí, Carlos Sáenz de Tejada, Daniel Vázquez Diaz, Francisco Bores, Marie Gutierrez Blanchard, Gabriel García Maroto, Mateo Hernández e Manuel Angeles Ortiz, com o retrato de Federico García Lorca.

Além dos três países abarcados, restam poucos artistas europeus com obras exibidas, sendo eles: os russos Maria Goncharova, Marc Chagall e Boris Grigoriev; o holandês Kees Van Dongen; o alemão Max Ernst; o suíço Carl Wilhelmson e o sueco Leander Enstrom.¹⁵ Há também, reprodução de obras de artistas europeus não vanguardistas, como Lucas Carnach, que tem sua “Eva” exibida para ilustrar um artigo de Sergio Piñero (hijo) sobre a questão do nu em arte. Por fim, destaca-se a reprodução de uma carta, escrita em espanhol, do alemão Herward Walden, diretor da revista e galeria *Der Sturm*, em Berlim, na qual fala dos errôneos conceitos de personalidade e liberdade em arte, que devem ser substituídos pelo conceito de “ética”.

Artistas argentinos criticados pelos martinfierristas

Como já dito, nos primeiros números de *Martín Fierro*, há artigos que exaltam a obra de artistas argentinos já consagrados, nascidos nas últimas décadas do século XIX, como Fader e Centurión. Com a consolidação de sua orientação vanguardista, a revista volta sua atenção aos jovens artistas argentinos ligados à vanguarda. Alguns artistas da geração anterior continuam a ser citados, só que pejorativamente, por permanecerem recebendo prêmios e apreciados, apesar de suas obras retrógradas.

Valentín Thibón de Libián, por exemplo, é considerado o “nuestro Degas nacional”, em uma explícita burla do seu trabalho anacrônico, “esclavo de la maila y del tu-tu, el hado impío le obliga a vivir en una época en que tu-tu y malla han desaparecido”. Juan Perez y Perez não consegue entender onde ele encontra suas modelos, uma vez que “esas bailarinas de vaporosos gasas blancas ya no existen” e acha injusta sua premiação pelos “pobres entes de la Comisión Nacional de Bellas Artes y del jurado municipal”.

Juan Carlos Alonso, por seu turno, com uma exposição no Witcomb, “no nos parece capacitado para representar con verdad y sentimiento la romántica vida del coloniaje”. Isso pelo simples fato de um artista não poder “representar bien una cosa que no conoce”. Horacio Martínez Ferrer analisa várias de suas obras e considera que não há “en este pintor ninguna condición que pueda salvar la falta absoluta de otras”: “no hay verismo ni una real intención de fidelidad histórica, ni una ejecución técnica loable, ni una emotividad que haya podido ser

motivo de descuido formal”. Sua obra é “más que mediocre, perjudicial”, e seus quadros “han sido fabricados exclusivamente para ser vendidos”. Alonso “no puede ser pintor sino un común ilustrador de revistas”, uma referência às suas contribuições para as revistas *Caras y Caretas* e *Plus Ultra*.

Rogelio Yrurtia é outro criticado. Na primeira página do número 18, há uma de suas esculturas, com a legenda “malo”, exposta ao lado de uma tradicional escultura asteca, com a legenda “buena”. Segundo Prebisch, “el señor Irurtia oscila indistintamente entre una y otra de aquellas influencias sin mostrar jamás una orientación clara de su personalidad”, referindo-se às ascendências de Michelangelo, Donatello, Rodin e dos neoclássicos. A arte de Yrurtia é, para Prebisch, “um medio para satisfacer los apetitos sentimentales de un público de literatos y de snobs.”

A mesma comparação ocorre com Losé Llimona seis números depois. Uma escultura sua, considerada péssima, é colocada ao lado de um “anónimo azteca”, avaliado como magnífico. Há várias interpretações burlescas sobre a exposição Zonza Briano, nos salões dos “Amigos del Arte”, que também erra ao expor obras de Zuloaga e de Fabiano.

Martín Fierro, desde que abandona a ambiguidade inicial sobre as artes plásticas, posiciona-se a favor da vanguarda e contra os artistas de gerações anteriores. Insiste que a arte deve estar consoante com o tempo presente. Seu ataque aos artistas consagrados visa mostrar que seu tempo já passou e que, durante o século XX, várias escolas surgem na Europa, como o cubismo e o futurismo, as quais, ainda que não devem ser copiadas pelos argentinos, devem ser levadas em conta em futuras criações.

Instituições, concursos e exposições em Buenos Aires

Desde os artigos de Rey de Chipre e Prebisch sobre o “Salón de acuarelistas, pastelistas e aguafortistas”, *Martín Fierro* julga os espaços de exibição e ensino das artes na Argentina. A publicação elogia iniciativas como a dos “Amigos del Arte” e procura fomentar as

vanguardas, promovendo artistas e exposições dessa orientação. Critica, por outro lado, espaços e instituições públicos e privados que valorizam tanto a arte de gerações anteriores quanto obras feitas unicamente para serem vendidas.

Eduardo González Lanuza contribui com um texto intitulado “Emoción y \$”, que versa sobre um comportamento que entende como uma espécie de prostituição artística, que leva os artistas a traficar suas almas em nome de prêmios. Apesar de o Estado não dever “permanecer indiferente ante el esfuerzo de renovación y el hálito de rebeldía que el arte significa”, ele não pode policiar a arte.

Por la consecución de los premios consistentes en sabrosísimas sumas y una reclame nada despreciable, todos adoran el becerro de oro y sacrifican gustosos sus esnuños revolucionarios y sus credos estéticos, que al fin y al cabo ¡ba! nada significan frente a la respetable tradición de las pétreas proposiciones de las academias aquilataadas por la vejez de los siglos.

La emoción, previamente recortada y distribuída en dosis homeopáticas en elegantes envases a la moda imperante en el círculo de los jurados, puede transformarse en el puchero (...) La oficialización del arte trae como consecuencia ineludible un estancamiento en los procedimientos consagrados y un almibarado refinamiento a fuerza de pulido, por temor a notas agrias o discordantes. El arte oficial es una especie de policía estética que condena y persigue toda idea heterodoxa de ética emocional.¹⁶

Os martinfierristas criticam o *Museo Nacional de Bellas Artes*, o *Salón Nacional* e a *Comisión Nacional*. A última é formada, segundo L. M. (provavelmente Leopoldo Marechal), por “viejos espantadizos”, “hombres definitivamente extinguidos para el arte”, “ancianos imprudentes, que en los salones ni bailan ni dejan bailar”. Sua maneira de proceder é conhecida: “se rechaza o se admite los trabajos en sesiones misteriosas; nadie sabe por qué razón y por cuáles votos ha sido eliminada una obra del concurso”. Por seu turno, o discernimento dos prêmios “obedece a un riguroso escalafón”. Por seus supostos abusos, um crítico adverte: “La Comisión no debe olvidar que administra dinero público y que este dinero debe tener un destino muy noble para bien del arte nacional y de la educación del pueblo.” Uma nota, em novembro de 1925, questiona se algum dia se saberá sobre “la misión encomendada y el papel misterioso que desempeñan los dos miembros literarios de la Comisión Nacional de Bellas Artes”.

Quando o *Museo de Bellas Artes* – que ocupa, desde 1910, o *Pabellón Argentino* – ganha um terreno para instalar seu prédio, antes ocupado “por el Lazarento de Animales”, a revista zomba: “se podría decir: La fuerza del destino”. Considera-se que o novo local do Museu “es de todo perjudicial a su conservación”. Após questionar sobre a guarda e segurança das obras, a revista diz que “se ve en la dura obligación moral de proclamar ante la opinión pública del país: la inercia, la incompetencia y la incapacidad que, com tales, han demostrado en el desempeño de sus funciones” o Museu. *Martín Fierro* inicia uma “campanha contra la inutilidad y desorientación de sus autoridades”. Por fim, em julho de 1926, a redação afirma categoricamente: “El Museo es una verdadera vergüenza nacional!” A desordem e o abandono fazem dele um “antro de aburrimiento, de parasitismo y de telarañas”. Obras são amontoadas em desordem, há goteiras, não há um catálogo e falta ainda um plano de aquisição de obras, o que acaba obedecendo “al más superficial de los oportunos”.

Bajo el pretexto de proteger la producción nacional, se cuidan los intereses de una camarilla de artistas – y a sus adyacencias extrajeras – que (...) ya están lo suficientemente representados en sus salas. La documentación indispensable que requiere un museo como el nuestro, los libros, la fotografías, los calcos que necesita para ejercer, por lo menos, una función didáctica provechosa, todo eso carece de la más mínima importancia, cuando se trata de adquirir un trozo de sicalipsis escultórica, salida del bazar de cualquier Zonza Briano.¹⁷

Martín Fierro recebe cartas exemplificando atitudes nocivas dos dirigentes do Museu no que diz respeito à aquisição de obras, mostrando, mais uma vez, “la inquina, la indiferencia, el arrivismo, la suficiencia ignorante de los componentes directivos”, obstáculos que impedem a “casa del arte” de cumprir com seu destino obrigatório. Horacio Martinez Ferrer se indigna que o museu compre uma tela de Juan C. Alonso, apenas para deixá-la no depósito, enquanto “la Comisión ha estado ciega en muchas ocasiones en que el esfuerzo y el talento de un muchacho eran indudables y merecían ayuda”. Em setembro de 1926, publica-se uma anedota sobre a aquisição de uma obra de Zonza Briano para o museu, avaliada por uma comissão formada por só um membro e pelo próprio Briano.

No que diz respeito ao *Salón Oficial*, realizado anualmente e considerado o maior acontecimento do país em termos artísticos, Alberto Prebisch escreve sobre suas exposições entre 1924 e 1927. As quatro contribuições ocupam, cada uma, no mínimo uma página inteira e são sempre ilustradas com obras de argentinos de destaque.

As oitenta pinturas e as trinta esculturas expostas no *XIV Salón Nacional de Bellas Artes* pouco se destacam positivamente. As obras que realmente mostram “una emoción de origen plástico, y sólo de origen plástico”, não recebem o menor comentário da crítica. Prebisch se indigna de a crítica não dispensar o devido valor a artistas como Butler e Basaldúa, enquanto recompensa Alfredo Guido com o primeiro lugar. Entende que, na Argentina, “la primera condición para desempeñar discreta y brillantemente el papel de crítico de arte es la de no entender nada de arte”.

O *XV Salón Nacional* tem, dessa vez, “el comienzo, tímido aún, pero francamente prometedero, de una nueva inquietud artística”. O número de artistas dignos de elogio triplica desde o ano anterior, uma boa notícia para *Martín Fierro*, “que viene luchando trabajosamente, en la más absoluta soledad periodística, a favor de un arte nuevo, actual y viviente”. Prebisch elogia novos artistas como Basaldúa, Badi, Travascio, Tapia, Butler, Pissarro, Curatella Manes e del Prete. Critica, por outro lado, artistas como Fray Guillermo Butler, Octavio Pinto e Valentín Thibón de Libián.

No *Salón* de 1926, Prebisch diz que encontra um “hálito de mal gusto”, “irremediable mal gusto dominante”. Trata de um conjunto de telas “de una adocenada vulgaridad”, pintadas com “ridícula prudencia paisana” que mostra que os pintores se mantêm “en una singular ignorância de los problemas que están agitando, desde hace más de veinte años, al mundo artístico contemporáneo”. Disso resulta “el estancamiento de una arte que se eterniza en la fácil comodidad de un recetario pueril”. O que parece mover os artistas é “el afán estrechamente imitativo” e “un sentimentalismo cursi”. Prebisch critica várias obras e destaca positivamente Butler, Basaldúa, Badi, Bigatti, Bourdelle, Travascio, Antonio Berni, Pedro Zerbino e Pompeyo Audvert.

E no *XVII Salón*, encontra uma concorrência cada dia maior de artistas novos. O espaço é separado em duas sessões radicalmente antagônicas. A primeira é formada por um conjunto de obras consideradas nulidades estéticas. Já a segunda tem vários artistas de mérito,

julgados a partir do único ponto de vista que considera válido esteticamente: o fixado pela época em que se vive. Nesse sentido, aprecia as obras de Badi, Butler, Basaldúa, Del Prete, Pissarro, Berni e Lino Spilimbergo.

No que diz respeito às exposições privadas, a mais criticada é a de pintura moderna sueca ocorrida em *La Nordiska Kompaniet*. Pedro Blake a considera limitada em termos de critério, o que impede a presença de espíritos livres que “nos hubiesen dado una nota actual de las diversas manifestaciones de los artistas suecos”. Ainda assim, destaca Carl Wilhelmsom, Jürgen Wrangel, Ivar Arosenius, Isaac Grünewald e Axel Fridell. Por outro lado, as exposições da “Asociación de Amigos del Arte”, “institución de indudable y vibrante vitalidad” simpática à “gente joven” são, geralmente, elogiadas. No sétimo número, noticia-se a criação do espaço e se explica que ali serão organizadas exposições, conferências, audições, premiações literárias, edição de livros, concertos e recitais. A associação é, segundo S.P. (provavelmente Sergio Piñero), a primeira e expor obras francesas vanguardistas em Buenos Aires, entre as quais Van Dongen, Denis Maurice, Flandrin J., Cézanne, Favory, André Lhote, Drivier, Castellanos, Asselin, Modigliani, Fonjita, Kisling, Utrillo, Marie Blanchard e Picasso. Isso ocorre apesar das dificuldades em “conseguir en París una colección de cuadros modernos para se exhibida en un mercado de tal escasa importância”.

Também a livraria “El Bibliófilo”, especializada em livros raros, é elogiada por abrir um salão de arte, que seus donos afirmam estar a disposição de “nuestros artistas”. Em março de 1927, anuncia-se que o salão é filial da Galeria Georges Petit e que está em condições de apresentar ao público o mesmo que há em Paris. Há também um local de exposição “en los sótanos del Café Tortoni”, cuja primeira exposição é comentada por Pedro Blake e da qual participam Juan B. Tapia, Adolfo Travascio, V. Thibón de Libián, Fray G. Butler, José A. Merediz, Xul Solar, Curatella Manes, Agustín Riganelli e Alfredo Bigatti. No último número, Raúl Scalabrini Ortiz noticia que Leonardo Staricco organiza uma “feria de la pintura joven” em seu “Boliche de Arte”, iniciativa louvável e promissora. E o próprio Scalabrini Ortiz abre o “Salón Florida”, para expor quadros, esculturas e objetos de arte em exposições coletivas e individuais, tornando-se “el primer ‘marchand d’art criollo”. O local inova ao não cobrar aluguel dos artistas e apenas uma comissão sobre as vendas efetuadas.

Por fim, os martinfierristas propõem também um programa para renovar o circuito tradicional de consagração das artes, criando estratégias de acesso para os jovens, como concursos e premiações. Propõem realizar um “Salón de Arte Moderno Argentino-Uruguayo”, a ser “inaugurado em local centrico” e “invita a todos los artistas rioplatenses modernos, aún los de tendencias más avanzadas y audaces” a concorrer nele. Fazem planos também de organizar uma exposição do artista ucraniano Archipenko, com ajuda do poeta brasileiro Ronald de Carvalho, tanto no Rio de Janeiro quanto em Buenos Aires.

Considerações finais

Martín Fierro é, portanto, uma importante iniciativa coletiva de defesa e discussão das artes plásticas. A publicação traça uma espécie de pedagogia sobre as artes em seus quatro anos de circulação, valorizando os novos artistas, que produzem de acordo com seu tempo e estão a par das novas tendências da vanguarda. Seus colaboradores promovem e explicam a arte mais recente, relacionando-a com o tempo presente e sua rapidez e instantaneidade, enquanto publicam textos criticando artistas anacrônicos, ainda presos a processos anteriores, já superados, como o impressionismo. A relativa extensão de seu projeto permite visualizar as dificuldades com as quais a vanguarda lida no início de sua atuação na Argentina. A multiplicidade de críticos e de artistas modernos demonstra a adesão dos jovens às novas tendências e reforça a missão pedagógica da revista. Como uma iniciativa coletiva, não há sempre aquiescência sobre determinadas obras e artistas, havendo alguns, como Valentín T. de Libián, tanto criticados quanto elogiados. Apesar de algumas discordâncias, os martinfierristas são, em geral, defensores do vanguardismo.

Assim, *Martín Fierro* procura consolidar o campo artístico vanguardista na Argentina, constituindo-se como um espaço de exibição de arte. As redes de colaboradores da revista, apesar de se concentrem em Buenos Aires, expandem-se para a América Latina – especialmente para Uruguai e México – e a Europa, visando especialmente Itália, França e Espanha. A revista afirma seu cosmopolitismo, não apenas destacando as tendências mundiais mas também circulando fora da Argentina.

REFERÊNCIAS

- BAUR, Sergio (coord.). *El periódico Martín Fierro en las artes y en las letras 1924-1927*. Buenos Aires: Asociación de los Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2010.
- CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano. *El movimiento martinfierrista*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Olivetti, 1967.
- CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano. *La revolución martinfierrista*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- GIRONDO, Oliverio, MÉNDEZ, Evar, PREBISCH, Eduardo; BULLRICH, Eduardo J.. *El periódico Martín Fierro: memoria de sus antiguos directores (1924-1949)*. Buenos Aires: Don Francisco A. Colombo. 1949.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. *Los martinfierristas*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- REVISTA Martín Fierro 1924-1927. Edición Facsimilar*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- SARLO, Beatriz.. *Vanguardia y criollismo: La aventura de “Martín Fierro”*. In: ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz.. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A. / Ariel, 1997.
- TRENTI ROCAMORA, Jose Luis. *Índice general y estudio de la revista Martín Fierro (1924-1927)*. Buenos Aires, Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos, 1996.

NOTAS

- 1 Todas as citações foram retiradas da edição facsimilar da revista: **REVISTA Martín Fierro 1924-1927**. Edición Facsimilar. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- 2 GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. **Los martinfierristas**. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961. p. 89.
- 3 GIRONDO, Oliverio, MÉNDEZ, Evar, PREBISCH, Eduardo; BULLRICH, Eduardo J. **El periódico Martín Fierro**: memoria de sus antiguos directores (1924-1949). Buenos Aires: Don Francisco A. Colombo. 1949. p. 48.
- 4 PREBISCH, Alberto. Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafortistas. Buenos Aires, **Martín Fierro**, n. 5/6, año I, p. 3, 15 mayo -15 julio 1924.
- 5 *Ibidem*.
- 6 GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. *Op. cit.* p. 90.
- 7 GIRONDO, Oliverio. *Op. cit.* p. 49.
- 8 *Ibidem*. p. 49.
- 9 PREBISCH, Alberto. Marinetti el los "Amigos del Arte". Buenos Aires, **Martín Fierro**, año III, n. 30-31, julio 8 de 1926, p. 1
- 10 GIRONDO, Oliverio. *Op. cit.* p. 43
- 11 Que conta também com a colaboração de Sandro Piantadina e Sandro Volta e circula em Buenos Aires, com textos de Marinetti e fotografias das obras de Giacomo Balla, entre outros.
- 12 O único italiano que tem uma obra reproduzida na revista sem textos de acompanhamento é Felice Casorati.
- 13 Trata-se da pintora francesa Germaine Derbecq, que muda seu nome após contrair matrimônio com o escultor argentino Pablo Curatella Manes.
- 14 GEORGE, Waldemar. Bourdelle. Buenos Aires, **Martín Fierro**, año IV, n. 38, p. 7, feb. 26 de 1927.
- 15 Outros três artistas não tiveram seus países localizados: Francisco Santa Cruz (Alameda e Glorieta con niños), Mlle. Radda (provavelmente francesa) e Barbo (Desnudo).
- 16 GONZALEZ LANUZA, Eduardo. Emoción y \$. Buenos Aires, **Martín Fierro**, año I, n. 10/11, p. 3, oct. 9 de 1924.
- 17 LA REDACCIÓN. El lema de nuestro museo: Destrucción e Inercia. Buenos Aires, **Martín Fierro**, ano III, n. 30/31, p. 8, jul. 8 de 1926.

Ressignificações da Paisagem na década de 1970: Manfredo Souzanetto e Décio Noviello nos Salões Nacionais de Arte

Landscape Reframes in the 1970s: Manfredo Souzanetto and Décio Noviello at the National Art Exhibitions

Dr. Rodrigo Vivas

Professor da Escola de Belas Artes e do Programa de Pós-Graduação da EBA - UFMG

E-mail: rodvivas@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2449-6771>

RESUMO:

Os Salões Nacionais de Arte, realizados no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, notabilizaram-se por selecionar e premiar um conjunto de obras artísticas, muitas das quais foram incorporadas ao acervo do museu. Na década de 1970, a discussão da Paisagem torna-se recorrente na apresentação das propostas dos artistas. Para o desenvolvimento dessa discussão, selecionamos as obras premiadas dos artistas Manfredo Souzanetto e Décio Noviello.

Palavras-chave: *Paisagens contemporâneas; Salões de Arte; Arte Contemporânea*

ABSTRACT:

The *Salões Nacionais de Arte* (National Salons of art), occurred in the Museu de Arte da Pampulha in Belo Horizonte, were notable for selecting and rewarding a set of artistic works, many of which were incorporated in the

VIVAS, Rodrigo. **Ressignificações da Paisagem na década de 1970: Manfredo Souzanetto e Décio Noviello nos Salões Nacionais de Arte**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

397

collection of the museum. In the 1970s, the discussion of Landscape becomes recurrent on the artists' proposals. For the development of the discussion, we selected the rewarded art works of Manfredo Souzanetto and Décio Noviello.

Keywords: *Contemporary landscapes; Salons of Art; Contemporary art.*

Artigo recebido em: 27/05/2019
Artigo aceito em: 07/08/2019

Em Minas Gerais, a atenção para as montanhas assumiu uma noção identitária importante, ora para demarcar a personalidade reservada do mineiro, ora servindo como um filtro para fenômenos artificiais constitutivos das modas intelectuais. No entanto, a relação com as montanhas foi gradativamente modificada a partir da década de 1970, momento em que as intervenções das mineradoras se tornaram mais patentes.

Enquanto escrevíamos o presente texto,¹ dois infelizes episódios nos acompanharam. O primeiro, ocorrido em 2015, refere-se ao rompimento da barragem de Fundão em Bento Rodrigues, subdistrito da cidade de Mariana, onde atuava a Samarco Mineradora S.A., controlada pelas empresas Vale S.A. e BHP Billiton. O enorme volume de lama invadiu casas e rios – e chegou principalmente no Rio Doce –, provocando enormes danos para a natureza e população local. Como consequência, além do prejuízo ao abastecimento de água, o rompimento da barragem de rejeitos destruiu todo o distrito, deixando centenas de pessoas desabrigadas e quase duas dezenas falecidas. Considerado um dos maiores desastres ambientais do país nas últimas décadas, o acontecimento de 2015 pareceria suficiente traumático para qualquer população.

Em janeiro de 2019, outra barragem de mineração se rompeu, dessa vez, em Brumadinho. Com o rompimento da Mina do Córrego do Feijão, onde atuava a empresa Vale S.A., mais de duas centenas de pessoas foram encontradas mortas e, mesmo quatro meses após o ocorrido, pelo menos quatro dezenas de pessoas ainda se encontravam desaparecidas.

Para além desses dados, é possível afirmar que a consequência ambiental desses dois eventos modificará completamente a paisagem e a memória de Minas Gerais, tendo em vista que a lama das barragens de mineração contém, além de água e terra, resíduos minerais que levarão anos para serem eliminados dos rios contaminados. Esses eventos são demasiadamente traumáticos, pois, além de toda a destruição dos patrimônios humano e natural, ainda colocam em risco a identidade mineira que se pensa a partir desses símbolos.

As observações até aqui apresentadas nos colocaram em conexão entre passado e presente, tendo em vista que grande parte das obras premiadas na década de 1970 nos Salões Nacionais de Arte em Belo Horizonte interpretaram a paisagem a partir de sua decomposição ou destruição. Listamos os artistas e seus trabalhos sobre o tema, premiados nos Salões Nacionais de Arte em Belo Horizonte, em seus respectivos anos de ocorrência: Madu (Maria do Carmo Vivacqua Martins), com a obra *Modo/Minas/Montanhoso*; Inácio de Oliveira Rodrigues, com *Unirvana*; Cibele Ferreira Varela, com *Carrazêdo*, premiados no Salão ocorrido em 1970; Manoel Serpa de Andrade foi premiado em 1972, com *Uma paisagem e Paisagem próxima*, e, em 1974, com a obra *Na procura do nome Paisagem*; Manoel Alves de Souza Netto foi premiado em 1973, com *Paisagem II*, e, em 1974, com *Paisagem (Mineirão II)*; Décio Paiva Noviello teve sua obra *Paisagem III* premiada em 1974, além de três obras sem título, pertencentes à *Série Gênese*, premiadas em 1975; Inácio Rodrigues de Oliveira teve a obra *Tributo Ecológico* premiada no salão de 1975; em 1976, foram premiadas uma obra sem título, de Clébio Maduro; além de *Ainda é tempo de montanhas*, de Noêmia Gonçalves Motta e *Mundo Novo II*, de Maria Kikoler; o Salão de 1977 premiou *Desenho I, II e III*, de Marcelo AB (Marcelo Brandão), e *Paisagem II*, de Fani Bracher. Portanto, como referido anteriormente, esta pesquisa faz parte de um estudo mais extenso, no entanto, limita-se, neste texto, à análise de obras dos artistas Manoel Alves de Souza Netto e Décio Noviello sobre o tema da Paisagem.²

O tema Paisagem³ tem um lugar de destaque na História da Arte brasileira, entretanto não é nosso objetivo retomar a discussão sobre a história da Paisagem na arte, e, sim, centralizar a discussão nos aspectos que colaboram para a compreensão de seu retorno na década de

1970. Para tanto, recorreremos ao debate sobre a produção artística da década de 1960, premiada nos Salões de Arte de Belo Horizonte, que colaboram para compreensão do lugar do tema Paisagem na produção artística.

Da vanguarda ao retorno às Montanhas de Minas

No final da década de 1960, alguns trabalhos tensionaram as noções consensuais do tema da Paisagem como gênero artístico. O trabalho *Territórios*, premiado no I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, realizado em 1969, desenvolvido pela parceria entre Dilton Araújo, Lotus Lobo e Luciano Gusmão, é um exemplo significativo dessa proposta. Um dos elementos importantes da obra foi a apropriação dos jardins de Burle Marx,⁴ utilizando materiais diversos, como acrílico, faixas de plásticos, hastes de vergalhão e outros. Frederico Morais escreveu uma carta⁵ dirigida a Luciano Gusmão, visando propor um diálogo com a obra apresentada. Em função da importância de tal registro, levantaremos alguns elementos dessa discussão.

Na carta, Morais faz menção aos diapositivos, realizados por Lotus Lobo e Dilton Araújo. Morais estava em constante trânsito por Belo Horizonte para a realização de dois eventos: *Do Corpo à Terra e Objeto e Participação*, ambos ocorridos em 1970. Na carta, é possível deduzir que o crítico sabia das limitações da fotografia ao afirmar que: “o primeiro problema que se põe, e isto não deve ser novidade para você crítico de arte, é o da reprodução”.⁶ Essas limitações seriam amparadas por Morais, baseando-se nas discussões promovidas por Walter Benjamin e André Malraux,⁷ sustentando que a reprodução de uma fotografia tem como característica a deformação.

Apesar das discussões provocadas pela reprodução das obras de arte, o diapositivo, segundo Morais, abriu novos horizontes à apresentação do trabalho a ele: “o diapositivo de ‘clareira’ sugere mais uma floresta tropical, o continente amazônico do que desenhos sobre a grama”.⁸ O maior “mérito da reprodução foi precisamente o de eliminar a aura da obra de arte ao multiplicá-la e modificá-la”.⁹ É necessário destacar que Morais estava em um prin-

VIVAS, Rodrigo. **Ressignificações da Paisagem na década de 1970: Manfredo Souzanetto e Décio Noviello nos Salões Nacionais de Arte**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

cípio de dessacralização da obra de arte, buscando os espaços fora do museu, da rua. No que se refere à ampliação do conceito de “obra de arte”, Morais sugere o destino da obra final do Grupo:

[...] deve ficar lá até transformar-se em lixo, melhor, em natureza. O que já está ocorrendo. As cordas amarelas e verdes estão desaparecendo na grama que cresce. Com o tempo estarão totalmente encobertas e o desenho não será mais perceptível. Como de resto o sol faz confundir o verde / amarelo da grama com as cordas. E, assim, todas as partes do trabalho.¹⁰

A única materialidade seria o vidro, sobre os “quais escreveram textos (poemas?) indicativos. Quando a obra estiver enterrada no próprio jardim, as placas de vidro serão como que lápides”.¹¹

Morais está realmente preocupado com a sobrevivência das obras e dos objetos – basta citar a ação de Cildo Meireles com a queima das galinhas e Artur Barrio com as trouxas de sangue lançadas no Rio Arrudas.¹² Mesmo tendo a fotografia suas limitações, a sobrevivência do registro e da materialidade da obra parecem não se diferenciar para Morais, que, dessa forma, pondera a sobrevivência dos registros nos jardins do Museu de Arte da Pampulha: “O que eles documentavam ou simbolizavam [sic]: mortos, eventos, obras de arte? Deixando o trabalho de vocês se dissolver na grama do Museu, provavelmente, mais tarde, alguém perguntará: o que houve aqui neste jardim?”¹³

Morais se questiona sobre a sobrevivência da cultura na sociedade contemporânea, escrevendo que “Nossa época industrial e tecnológica vive de eventos, situações – os valores mudam e giram cada vez mais rapidamente. Nada dura ou permanece.”¹⁴

O trabalho da Equipe discutia questões atuais da arte contemporânea no que se refere às aproximações entre arte (cultura) e natureza. Nas palavras de Morais: “a civilização industrial criou uma segunda vegetação – a natureza do meio urbano é a floresta de eletrodomésticos, de sinais, de anúncios, de luminosos, edifícios e automóveis. E esta segunda

natureza é também cultura.”¹⁵ A outra, que Morais denomina “natureza natural”, foi se transformando “em cultura devido aos caminhos da arte atual. Quando, do trabalho de vocês sobrar apenas o lixo, a natureza (o jardim do Museu) será arte.”¹⁶

Muitos artistas contemporâneos estavam problematizando essas aproximações, como Walter Maria, Denis Oppenheim, Robert Morris, Dibbets, Cildo Meirelles, entre outros, em que o “corpo (e nêle o suor, o bocêjo, o andar, o defecar e urinar, o cheirar, o ouvir, falar, correr, o esforço muscular, etc.) é o motor da obra. Aí está o problema.”¹⁷

Como é possível perceber, Morais possui grande conhecimento das transformações da arte contemporânea ao mencionar que “noções como estilo, obra e estrutura de representação são noções do passado. As obras de arte de hoje são eventos, situações, processos, idéias. Não precisam mais existir fisicamente.”¹⁸ Morais faz menção à exposição: “*Vive na tua cabeça: quando atitudes se tornam forma*”. Essa exposição foi definidora das propostas de desmaterialização da obra de arte, segundo Michael Archer:

Quando a crítica norte-americana Lucy Lippard tentou documentar esses desenvolvimentos em meados dos anos 70, sua solução foi fazer o que, na verdade, era um álbum de recortes com artigos, entrevistas e declarações. Não havia nenhuma maneira simples de desenredar todas essas tendências uma da outra e examiná-las separadamente “*Vive na tua cabeça: quando atitudes se tornam forma*” (Kunsthalle, Berna e ICA, Londres, 1969), “*Matéria flexível*” (Museu Judeu, Nova York, 1970), “*Informação*” (MOMA-Museu de Arte Moderna, Nova York, 1970) e a *Documenta V*, organizada pelo curador suíço Harald Szeemann em 1972, incluíram a maior parte dessas tendências. Tanto o título dessas mostras como o nome do livro de Lippard, *Seis anos: a desmaterialização do objeto de arte de 1966 a 1972*, falavam também da dificuldade de compreender no que, afinal, a arte estava se transformando durante esse período. A obra de arte tinha forma substancial ou era um conjunto de idéias de como perceber o mundo? Era um objeto singular ou algo mais difuso, que ocupava um espaço muito maior? A arte deveria ser encontrada dentro ou fora da galeria?¹⁹

Caberia ao artista tensionar as noções da observação da natureza a partir da arte: “na medida em que a natureza é apenas fundo, nós não a percebemos. O papel da arte é, fundamentalmente, o de trazer a natureza (ou o meio, como quer McLuhan) à superfície, torná-la perceptível”.²⁰ Para sustentar sua visão, Morais menciona o trabalho de Susanne Langer, em que “as artes objetivam a realidade subjetiva e subjetivam a experiência exterior da natureza. A educação artística é a educação do sentimento e uma sociedade que a descuida se entrega a emoção informe. A má arte é uma corrupção do sentimento.”²¹

Considerando a discussão da desmaterialização da arte, seria possível pensar que esta perderia o seu lugar, tornando-se desnecessária, mas Morais defende a hipótese de que, “se alguns acadêmicos se lamentam de seus trabalhos do lado de fora do Museu, vocês devem muito mais lamentar que três mil pessoas ainda foram ao Museu ver seu trabalho. Isto é, eles ainda foram ver obras.”²²

A proposta de Morais é de que os “jardins” fossem o verdadeiro espaço para a arte que vive na periferia e que “tende a ser cada vez mais selvagem, nômade, guerrilheira. E hoje só tem vitalidade a arte que está inteiramente do lado de fóra (um cordão umbelical [sic] ainda liga o trabalho de vocês com o interior do Museu – apesar de tudo um bom achado) dos museus, galerias, de todo e qualquer local sagrado, irrecuperável, que não pode ser vendida ou colecionada.”²³

Para justificar seu posicionamento, Morais afirma que o “melhor Palácio das Artes é o Parque Municipal, em tórno [sic]. Melhor que a sala de exposições da Reitoria é aquele vazio de terra em derredor. Melhor que o Museu da Pampulha é a montanha que está próxima. E depois dela, as Gerais.”²⁴

Nesse sentido, Morais realiza uma dura avaliação da produção artística mineira ao afirmar que, “em termos mineiros, as Minas (século 18, o ouro, Ouro Preto, Ouro Branco, ouro Inficionado, Guignard, e toda a chamada geração intermediária, arrgh) estão com seu filão esgotado.” O melhor produzido pela arte seriam as “gerais (sec. 19, gado, o mineiro “viceralmente [sic] agrário”, o sertão, Guimarães Rosa, Paracatu, é a Minas no sentido de Brasília, no sentido da Bahia).”²⁵

Conclui-se, a partir do debate aqui exposto, que as noções de Paisagem estão associadas, para Frederico Moraes, a uma quebra de barreira da arte com as instituições. Essa quebra, por sua vez, pode comumente ser relacionada, pelo menos em termos teóricos, à eliminação do conceito de Museu de Arte tradicionalmente constituído desde o século 19. Há, porém, a possibilidade de realizar uma outra aproximação, que diz respeito à resposta dos artistas ativos na década de 1970, às representações históricas da Paisagem mineira, a partir da análise das obras de Manfredo Alves de Souza Netto e Décio Noviello, premiadas entre os Salões de 1973 a 1975.

Manfredo Alves de Souza Netto

Souza Netto foi premiado com o desenho *Paisagem III* no V Salão de Arte da Prefeitura, em 1973, e estava dialogando com uma forte tradição na arte mineira, lembrando a abordagem de um tema habitual da representação da Paisagem a partir de grandes nomes da pintura atuantes em Belo Horizonte, como Emilio Rouède, Frederico Steckel, Honório Esteves, Aníbal Mattos e Alberto da Veiga Guignard.

Souza Netto já havia participado, em 1969, do I Salão de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, não tendo sido premiado naquela ocasião. Com uma infância vivida no Vale do Jequitinhonha, sua relação com a paisagem natural daquele local foi em parte quebrada pela mudança para Belo Horizonte, no fim da década de 1960. Em depoimento ao projeto “Arte em diálogo”, do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Souza Netto deu a seguinte declaração que demonstra o impacto de sua mudança: “O Vale tem aquela beleza muito grande com enormes pedras de granito, extremamente diferente da Minas que conheci posteriormente, da região de Belo Horizonte, do ouro, das montanhas de minério de ferro e do Barroco”.²⁶

Um fato importante de ser notado é que a destruição das montanhas de Belo Horizonte propiciou o interesse em Souza-netto pela produção sobre o tema da Paisagem em processo de modificação, conforme observa Philippe Cyrulnik:

As montanhas que circundam Belo Horizonte tiveram suas entranhas revolvidas pela ganância da indústria mineradora. Essa visão marcou profundamente Manfredo de Souza-netto no começo de sua carreira, na capital do estado de Minas Gerais. Nos anos 1970, a terra ferida pelo homem foi um dos primeiros temas trabalhados pelo jovem artista, tornando-se, paradoxalmente, uma espécie de terra fértil, sua matéria primordial, no sentido forte do termo.²⁷

Além do tema, uma outra característica importante a se observar na trajetória de Souza-netto é o aspecto artesanal que acompanha parte de suas produções, podendo ser explicado por sua experiência “impregnada pela vida rural; os ceramistas e fabricantes de tijolos e os carpinteiros e marceneiros construtores de currais, casas e balsas”.²⁸ Segundo Agnaldo Farias, não fosse por sua formação erudita, Manfredo Souza-netto poderia ter sido um artesão, por conta das suas raízes:

Com um pé fincado na tradição artesanal, tão praticada no interior de Minas Gerais, onde estão Jacinto, sua cidade natal, e Almenara, em que fez o segundo grau, a trajetória artística de Manfredo de Souza-netto não pode ser compreendida como resultado exclusivo de uma formação erudita, ainda que ele reconheça a importância decisiva dessa formação. “[...] se não tivesse tomado o caminho do aprendizado formal eu hoje, muito provavelmente, seria um artesão.”²⁹

Partindo dessa pequena introdução da trajetória profissional de Manfredo Souza-netto, podemos, então, analisar suas obras, premiadas nos Salões de Arte realizados em Belo Horizonte, nos anos de 1973 e 1974, de modo a avaliar como o tema da Paisagem foi considerado em seus desenhos.

A obra *Paisagem II* (FIGURA 1) foi premiada no V Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, em 1973, na categoria desenho. Nesse trabalho, podemos notar que o artista utiliza o grafite para demarcar uma estruturação da imagem a partir da combinação

de linhas retas horizontais e verticais. Assim, Souzanetto não cria formas geométricas em sua obra a partir do acaso, as linhas de estruturação nesse desenho são as responsáveis pela aparição desses elementos. Seu desenho nessa obra é, antes de tudo, estrutural.

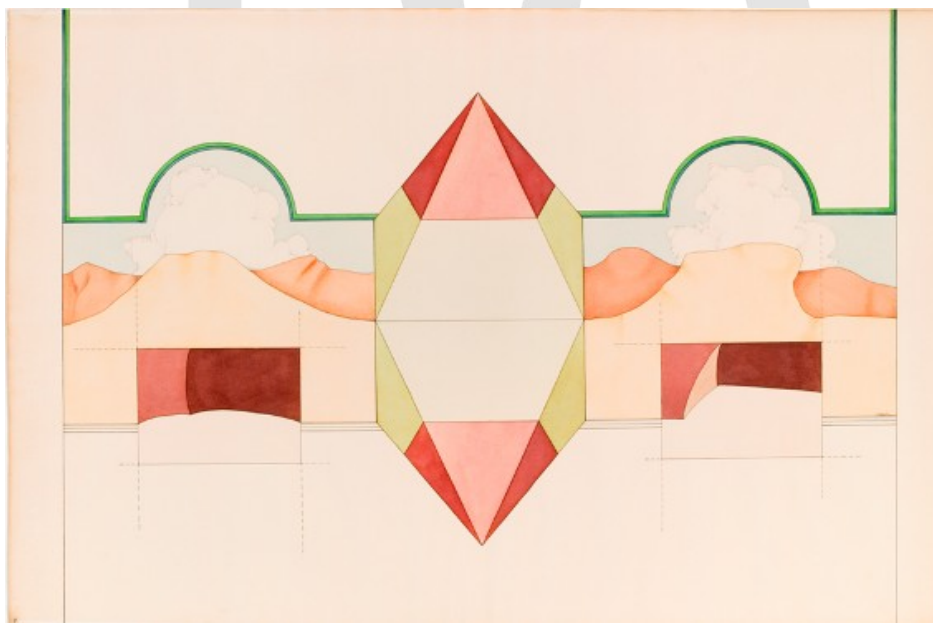


Figura 1 — Manoel de Souza Netto. *Paisagem II* – 1973
Nota: Nanquim e ecoline sobre papel. 49 x 75,2 cm.
Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.

Ao centro da obra, o artista representa duas figuras tridimensionais que unem-se pela base, representando dois prismas. As laterais esquerda e direita do desenho apresentam-se divididas praticamente da mesma largura, onde o artista trabalha construindo duas Paisagens equivalentes, estando ao alto, tanto do lado esquerdo quanto do direito, formas em arco que sobressaem tanto pela cor verde quanto pela espessura da linha. A sensação é de que estamos diante de janelas que exibem uma paisagem em dois momentos.

Manoel Souza Netto faz uso do ecoline³⁰ para dar cor e volume às formas geométricas, criadas a partir das linhas que se unem na estruturação do desenho e das formas orgânicas das montanhas e nuvens representadas nas duas laterais da obra.

Analisando comparativamente as paisagens representadas nos dois lados da obra, podemos pensar que o artista buscou representar o processo de destruição da paisagem, a partir da extração de material das montanhas. Isso é evidenciado tanto pela altura e posição distinta dos topos das três montanhas, representadas dos dois lados, quanto pelo esquema apresentado em suas bases, dos dois lados, em que o artista apresenta, dentro de retângulos, formas pintadas em marrom e rosa, sugerindo uma alteração de uma para a outra. Os prismas centrais da obra, por sua vez, podem ser associados ao resultado fim da atividade de extração do minério.

É possível observar que, nas obras de Souzanetto, a geometria não é utilizada apenas como um recurso da perspectiva, mas é adotada como forma. Esse aspecto foi comentado por Agnaldo Farias, ao declarar que surpreende “[...] o modo como a geometria se insinua. Em lugar do confronto direto, do estabelecimento de balizas, quadros dentro de quadros”.³¹ Ainda segundo o crítico, Souzanetto opta pela aparência inacabada em algumas partes de sua composição, e esse elemento é integrado como solução plástico formal para o que deve ou não ser observado.

Segundo Farias, a paisagem de Souzanetto tende a indicar algo que se oculta, há uma necessidade por parte do artista de trazer à vista o que se esconde: “como se houvesse sofrido o efeito de um corte que lhes expusesse as entranhas. De fato, as paisagens de Manfredo de Souzanetto não parecem coisas vistas de longe. A maneira das plantas arquitetônicas ou dos manuais de anatomia, estão de pé bem diante de nós”.³²

Manfredo Souzanetto volta a ser premiado no VI Salão Nacional de Arte da Prefeitura em 1974, apresentando na ocasião o desenho sob título *Paisagem — Mineirão II* (FIGURA 2). O tema da Paisagem, como poderemos notar, continuou a ser desenvolvido nos trabalhos do artista, destacando a representação de montanhas em processo de deterioração.

Na obra *Paisagem – Mineirão II*, novamente o artista nos oferece a visão de uma paisagem em um processo de modificação, porém a geometria se dá de forma menos evidente, sobressaindo-se apenas o formato que emoldura a visão da paisagem representada.



Figura 2 – Manoel de Souza Netto. *Paisagem – Mineirão II* –1974.
Nota: Aquarela e lápis de cor sobre papel. 55 x 74 cm.
Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.

Souzanetto cria a noção de um buraco, semelhante a uma fechadura, em que avistamos algumas montanhas em verde, vermelho, laranja e marrom e um céu azulado de nuvens brancas. Essa construção da paisagem também funciona como divisor da cena em dois planos: o mais distante, indicado pela nuvem que compõe o céu e a linha recortada, em verde, das montanhas no horizonte, é enquadrado pela parte superior redonda da fechadura.

A cena esconde, entretanto, a destruição da montanha como se suas entranhas fossem consumidas. As tonalidades quentes (vermelho, laranja e marrom) na parte inferior das montanhas não apenas produzem a sensação de extração, como também relembram as tonalidades de carne e sangue. Daí a metáfora do buraco da fechadura nos permite ver aquilo que está escamoteado.

Souzanetto parece interessado em apresentar, em ambas as obras aqui analisadas, *Paisagem – Mineirão II* (FIGURA 2) e *Paisagem II* (FIGURA 1), uma fração invisibilizada das paisagens. O artista trabalha em um caráter de revelação e denúncia, mostrando, ao mesmo tempo, uma paisagem de fachada, aparentemente intocada, e uma verdade que se oculta: o resultado da ação humana no processo de destruição das montanhas.

É possível notar em algumas das obras de Souzanetto, do início dos anos de 1970, a abordagem da degradação da paisagem pelo homem. Essa temática é comentada em tom melancólico por Drummond a respeito de sua obra *Olhe bem as montanhas*, em um texto do mesmo título, publicado no *Jornal do Brasil*, em 1975:

Olhe bem as montanhas... O conselho e Manfredo soa em tom melancólico. Olhe bem as para as coisas que ainda existem e que amanhã serão pura lembrança. Lembrança esgarçada, traços de visões que escapam ao arquivo da memória individual e coletiva, simples e descarnadas palavras num dicionário de antiguidades: “Montanhas, s.f. do passado; série de elevações notáveis de terreno, encontradas em cartões postais do século XX e, transfiguradas, na obra do artista Manfredo de Souzanetto”.³³

Pode-se concluir que, nas duas obras aqui analisadas, Manfredo Souzanetto ocupou-se da produção sob o tema da Paisagem pensando o corte, a fissura, a destruição. Dessa forma, sua poética atua em uma tentativa de tornar visível, por meio da arte, aspectos da degradação da paisagem mineira.

Décio Noviello

Décio Noviello ficou conhecido no circuito artístico belo horizontino por sua participação no evento *Do Corpo à Terra*, ao realizar um *happening* no Parque Municipal. Em *Happening com fumaça colorida*, o artista produzia várias gamas de fumaça em cores diversificadas, propondo aos espectadores experiências sensoriais com a cor.

Na década de 1970, Noviello muda sua linha de trabalho, passando a produzir desenhos com ecoline e nanquim, abordando como tema as montanhas mineiras. Em 1974 ganha o prêmio no VI Salão Nacional de Arte da Prefeitura em 1974, com a obra *Paisagem III* (FIGURA 3).

O desenho de Noviello, *Paisagem III* (FIGURA 3), feito com nanquim e ecoline, mostra-nos uma composição com a representação de montanhas marrons em frente a um céu amarelado. O artista mescla a essa composição formas retangulares verticais e horizontais, sobrepondo outras tonalidades, como o vermelho e o verde, reproduzindo dentro deles algumas formas que lembram tanto montanhas quanto nuvens. Toda a composição é atravessada por um retângulo vertical vermelho que, ao contrário dos demais citados, recebe um tratamento translúcido, fazendo com que os outros elementos localizados dentro de sua área ainda se mantenham visíveis.

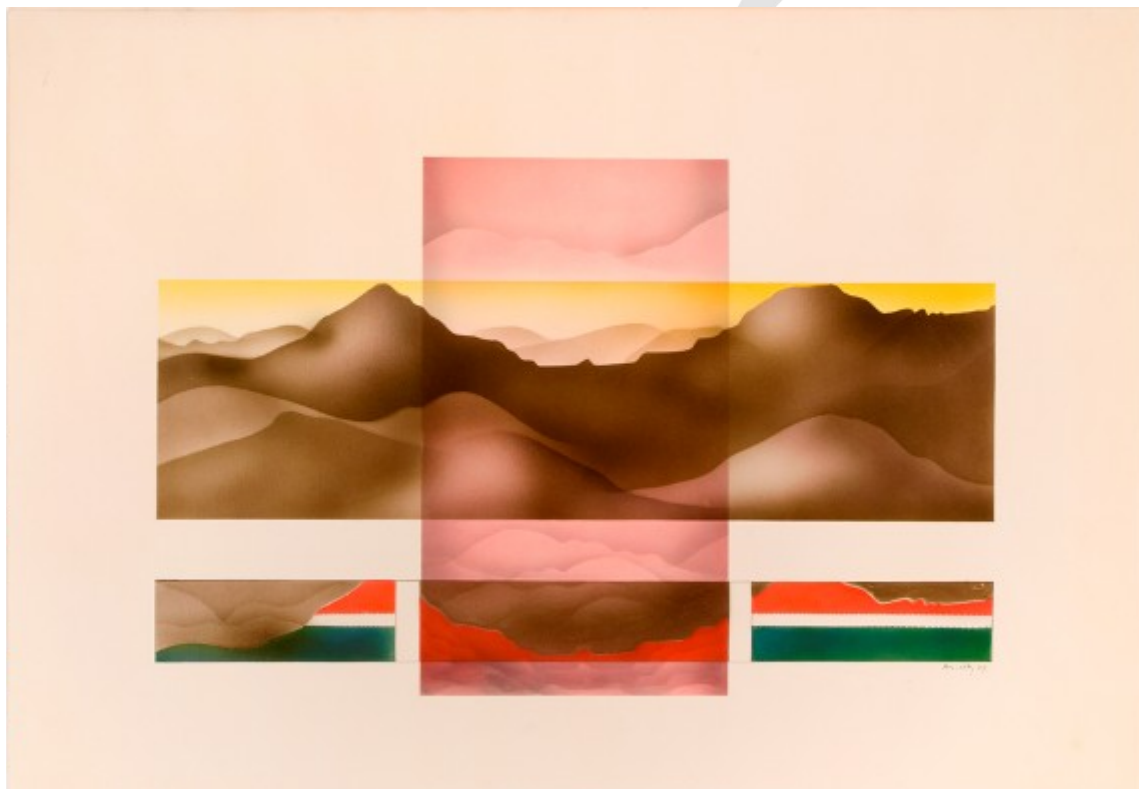


Figura 3 – Décio Paiva Noviello. *Paisagem III* – 1974
Nota: Nanquim e ecoline sobre papel. 50,3 x 74,8 cm.
Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.

Um dos aspectos interessantes nessa obra é a capacidade do artista em demarcar, a partir da transparência do ecoline uma separação da composição, produzindo, não apenas um contraste com a junção das cores mas também a noção de tempos distintos em uma mesma imagem. As tonalidades do céu, à medida em que observamos da esquerda para a direita, produzem a sensação de distintas luminosidades provocadas pelo decorrer do tempo.

Ainda a respeito do tema paisagem, artista fora premiado na categoria desenho, no Salão ocorrido em 1975, com um tríptico, pertencente à série *Gênesis*.

A obra é composta de três partes. Na primeira (FIGURA 4A), veem-se duas mãos feitas com folha de ouro, uma na extremidade esquerda e outra na direita, que fazem direta referência à *Criação de Adão*, de Michelangelo – no entanto, na representação de Décio Noviello, as



Figuras 4A, 4B e 4C – Décio Noviello. *Sem Título*, Série *Gênesis* – 1975
Nota: Folha metálica sobre papel. 36,2 por 101,6 cm; 36,2 por 101,6 cm; 36,2 por 101,7 cm.
Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.

VIVAS, Rodrigo. **Ressignificações da Paisagem na década de 1970: Manfredo Souzanetto e Décio Noviello nos Salões Nacionais de Arte**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

mãos de Adão e Deus estão invertidas. Ao centro da obra, há um retângulo de fundo alaranjado, que é atravessado diagonalmente por uma mancha preta, semelhante a uma fumaça, passando por trás de uma folha vegetal de cor verde.

Na segunda parte da obra (FIGURA 4B), à sua esquerda, há uma folha de ouro, seccionada ao meio. À direita, encontram-se três retângulos verticais de diferentes proporções. Os dois primeiros retângulos são tratados com variações de tons de verde, enquanto o terceiro apresenta variações de laranja. As imagens contidas nos três retângulos formam uma única montanha.

Na terceira parte da obra (FIGURA 4C), repete-se a folha dourada à esquerda, porém inteira, e, à sua direita, há uma representação de Paisagem com montanhas, todavia a imagem não se encontra dividida.

Se é possível considerar a aproximação com a obra de Michelângelo, a referência ao tema religioso é igualmente uma possibilidade interpretativa. Entretanto, é necessário esclarecer que, se Noviello realiza uma apropriação das referências e elementos que permitem a associação ao tema da criação da humanidade, a relação estabelecida é a da criação da natureza, nesse caso, da Paisagem. Desse modo, o que vemos na primeira cena é o primeiro desenvolvimento da folha vegetal ainda em um momento de vazio, que pode ter sido representado pela faixa de cor escura que aparece na região posterior da imagem e diagonalmente à cena. No segundo quadro, temos a sequência do processo de criação a partir da fragmentação da folha para sua proliferação. O desenho seccionado, da segunda parte da obra, já traz de forma mais clara a configuração de uma Paisagem composta por montanhas e elevações tortuosas. A terceira cena, por sua vez, sugere uma etapa final dessa criação e replicação da Paisagem, que se apresenta contínua, até mesmo a folha de outro já se mostra em sua forma íntegra. A narrativa passa pela folha no vazio, seu intercâmbio com o mundo e sua incorporação definitiva como Paisagem.

Considerações finais

É possível afirmar que a paisagem montanhosa foi tema explorado pelos artistas atuantes em Minas, que conviveram e convivem com ela no seu dia a dia. Se, na década de 1960, o assunto das montanhas parecia ter sido esgotado em suas formas de abordagem, ficou claro que, a partir do final daquela década, ainda havia muito a ser explorado em termos de modos de representação e discussão, voltando, portanto, a ser o foco dos artistas na década de 1970. Esse tema se mostrou ser uma das maiores tendências dos Salões Nacionais de Arte do Museu de Arte da Pampulha nessa época, como pode ser observado pelo levantamento das obras premiadas.

Tendo feito a análise das obras premiadas de Manfredo de Souza Netto e de Décio Noviello, durante a década de 1970, é possível chegar a certas constatações sobre essa produção.

Em relação à abordagem temática, a degradação das montanhas pela mineração se apresenta como um subtema de paisagem recorrente entre estes artistas na década de 1970. As obras produzidas durante o período em questão não parecem ter como objetivo a construção de uma imagem da paisagem mineira, e, sim, sua desconstrução, fato observado pela discussão gerada pelas obras e pelos aspectos formais dos quais elas são constituídas. Nesse caso, estaria em operação um processo de reconhecimento da tradição e de tudo o que ela estabelece, ao mesmo tempo, de uma denúncia, demonstrando que as noções de paisagem não se mantinham as mesmas, em função da ação humana.

Enquanto no final da década de 1960, a obra *Territórios* lidava com o tema da paisagem, utilizando meios não tradicionais, e estava ligada com a questão de uma desmaterialização da obra de arte, as obras premiadas na década de 1970 não seguiram tal reivindicação. Elas, ao contrário das propostas com a utilização de novos meios tecnológicos, utilizaram o desenho, considerado como uma modalidade tradicional. Podemos observar, portanto, que não houve uma necessidade de inovação em relação às técnicas e suportes entre os artistas em pauta.

A utilização da geometria, herança das tendências artísticas tão fortemente instauradas no Brasil, pode ser interpretada como uma maneira de aludir à corrosão feita pela mineração intensa presente em Minas Gerais, que acaba por destruir gradativamente as montanhas de forma não natural. Essa geometria está presente principalmente nas obras de Manfredo de Souzanetto e Décio Noviello ora em questão. A construção geométrica propostas por esses artistas provoca uma mudança compositiva na abordagem da Paisagem em relação às representações tradicionalmente feitas na pintura, que apresentavam composições mais orgânicas e fluidas; além de estabelecer uma migração de suporte: da pintura passa-se para o desenho, substituindo o óleo sobre tela por outros materiais, como aquarela, ecoline e nanquim sobre papel.

O assunto pode ser o mesmo, mas uma metamorfose acontece sempre de tempos em tempos, à medida em que novas possibilidades passam a ser exploradas no campo artístico – seja na utilização de novos meios ou na exploração de materiais já usuais – e novas discussões sociais emergem. Em Belo Horizonte, não foi diferente, a paisagem visível mudou com o passar dos anos, e os Salões de Arte nos mostraram que a arte, com suas formas de tratamento e codificações, acompanhou essas transformações, descortinando novos mundos e suas novas formas de representação.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Olhe Bem as Montanhas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 jul. 1975.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CYROULNIK, Philippe. Variações ao ritmo da vida. *In*: SOUZANETTO, Manfredo de. **Paisagem da obra**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2006. p. 33.
- FARIAS, Agnaldo. Paisagem da obra. *In*: SOUZANETTO, Manfredo de. **Paisagem da obra**. Rio de Janeiro: Contracapa, Rio de Janeiro, 2006.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. (org.). **A pintura**. V. 10. Gêneros Pictóricos. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 9-12.
- MALRAUX, André. **Le Musée Imaginaire**. Paris: Gallimard, 2008.
- MORAIS, Frederico. Carta para Luciano Gusmão. Guanabara, 4 fev. 1970, p. 1-5 *apud* DRUMOND, Marconi; SAMPAIO, Marcio, ANDRÉS, Marília. **Neovanguardas**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. [s.p].
- MOTA, Morgan. 7º Salão Nacional da Arte hoje, no MAM da prefeitura. **Diário da Tarde**, Belo Horizonte, 11 dez. 1975. [s. p].

NOTAS

- 1 Este texto resulta do trabalho desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte (MAV-BH), coordenado pelo professor Doutor Rodrigo Vivas, e composto por graduandos e pós-graduandos da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, concentrando-se a pelo menos uma década no levantamento, análise e divulgação das artes visuais em Belo Horizonte. A presente pesquisa contou com a leitura, revisão e colaboração textual dos seguintes membros: Gabriela Miranda, Lucas Moraes Matos, Marina Piquini e Yasmim Martins.
- 2 A palavra “Paisagem” é grafada, neste texto, com letra maiúscula quando se refere ao tema Paisagem na produção artística, e não ao termo geográfico.
- 3 Enquanto gênero na pintura ocidental, a paisagem obteve maior destaque em decorrência da observação de importantes autores durante o século 19 e 20, entre eles, Charles Baudelaire. Também postulou-se a extinção da separação da pintura em gêneros, o que estabelecia certas hierarquias, não mais admitidas a partir do século 20. Tendo como frente artistas que afirmaram haver igualdade valorativa em todas as produções em pintura, o termo gênero entra em desuso, passando a revelar-se o conceito “tema” como substitutivo. Cf.: LICHTENSTEIN, Jacqueline. (org.). **A pintura**. V. 10. Gêneros Pictóricos. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 9-12.
- 4 Burlle Marx, ao longo da década de 1940, produziu projetos paisagísticos para diversos pontos da orla da Lagoa da Pampulha; o Museu de Arte da Pampulha, na época ainda cassino, é um desses pontos.
- 5 MORAIS, Frederico. Carta para Luciano Gusmão. Guanabara, p. 1-5, 4 fev. 1970, *apud* DRUMOND, Marconi; SAMPAIO, Marcio, ANDRÉS, Marília. **Neovanguardas**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. [s.p.].
- 6 MORAIS, *op. cit.*
- 7 Ao debater tal questão, Moraes faz referência ao conceito de “museu sem paredes”, discutido no livro *O Museu Imaginário*, de Malraux, e o debate promovido pelo texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, escrito por W. Benjamin, que propõe analisar o estatuto da imagem a partir da reprodutibilidade técnica. Cf: MALRAUX, André. **Le Musée Imaginaire**. Paris: Gallimard, 2008. p. 246.
- 8 MORAIS, *op. cit.*
- 9 MORAIS, *op. cit.*
- 10 MORAIS, *op. cit.*
- 11 MORAIS, Frederico. Carta para Luciano Gusmão. Guanabara, 04 fev. 1970, p. 1-5 *apud* DRUMOND, Marconi; SAMPAIO, Marcio, ANDRÉS, Marília. **Neovanguardas**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. s/p.
- 12 Respectivamente: *Tiradentes – Totem-monumento ao Preso Político e Trouxas Ensanguentadas*, ambas apresentadas pelos artistas citados no evento Do Corpo à Terra.
- 13 MORAIS, *op. cit.*
- 14 MORAIS, *op. cit.*
- 15 MORAIS, *op. cit.*
- 16 MORAIS, *op. cit.*

NOTAS

- 17 MORAIS, *op. cit.*
- 18 MORAIS, *op. cit.*
- 19 ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 62.
- 20 MORAIS, *op. cit.*
- 21 MORAIS, *op. cit.*
- 22 MORAIS, *op. cit.*, grifo no original.
- 23 MORAIS, *op. cit.*
- 24 MORAIS, *op. cit.*
- 25 MORAIS, *op. cit.*
- 26 NUNES, José Luiz (org). **Arte em diálogo**: criação, produção, processo. V. 3. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2008. p. 9.
- 27 CYROULNIK, Philippe. Variações ao ritmo da vida. In: SOUZANETTO, Manfredo de. **Paisagem da obra**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2006. p. 33.
- 28 NUNES, José Luiz (org). **Arte em diálogo**: criação, produção, processo. V. 3. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2008. 28 p.
- 29 FARIAS, Agnaldo. Paisagem da obra. In: SOUZANETTO, Manfredo de. **Paisagem da obra**. Rio de Janeiro: Contracapa, Rio de Janeiro, 2006. p. 26.
- 30 O material denominado ecoline se transformou em uma espécie de tendência na década de 1970, sendo utilizado por muitos artistas. O problema, entretanto, descoberto posteriormente, é que a tinta perde intensidade da cor com o passar do tempo, adquirindo um aspecto quase transparente.
- 31 FARIAS, Agnaldo. Paisagem da obra. In: SOUZANETTO, Manfredo de. **Paisagem da obra**. Rio de Janeiro: Contracapa, Rio de Janeiro, 2006. p. 20.
- 32 FARIAS, Agnaldo. Paisagem da obra. In: SOUZANETTO, Manfredo de. **Paisagem da obra**. Rio de Janeiro: Contracapa, Rio de Janeiro, 2006. p. 16-7.
- 33 ANDRADE, Carlos Drummond de. Olhe Bem as Montanhas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 de jul. 1975.

La transteatralización está fundamentalmente en lo mediático – Entrevista a Jorge Dubatti

Trans-theatricalization is fundamentally in
the media – *Interview with Jorge Dubatti*

Dra. Mariana de Lima e Muniz

Docente e pesquisadora da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal de Minas Gerais
E-mail: marianamuniz32@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3807-5860>

Jorge Dubatti é crítico teatral e catedrático de História Universal do Teatro na Universidad de Buenos Aires. É escritor de vários livros sobre a Filosofia do Teatro e baseia sua análise no acontecimento teatral em co-presença física e espacial de artistas e público gerando poiesis, no convívio dos corpos viventes. Foi supervisor de estágio Pós-doutoral realizado por Mariana de Lima Muniz na Universidad de Buenos Aires com financiamento da CAPES, projeto que originou esta conversa.

Artigo recebido em: 18/04/2019

Artigo aceito em: 08/07/2019

Buenos Aires, 25 de Junio de 2016. Instituto de las Artes del Espectáculo – Universidad de Buenos Aires

Mariana Muniz: ¿Cómo ves la relación entre teatro y nuevas tecnologías en el teatro argentino de hoy?

Jorge Dubatti: Yo tengo una mirada que requiere una definición previa del tema y que está expuesto en el libro Teatro Matriz, Teatro Liminal. Hablo de un concepto de teatro, al que llamo, en términos generales, de Teatro Matriz que es, necesariamente, aurático. Es decir, el punto de partida de mi pensamiento es que el teatro es cuerpo que produce acontecimiento. No cuerpo sustraído por una herramienta tecnológica, sino cuerpo presente, en reunión.

En este sentido, sostener la idea de Teatro Matriz requiere sostener la idea de Teatro Liminal, pues si bien hay lo que podríamos llamar un núcleo fundante del teatro que sería convivio, poiesis, expectación... También hay zonas borrosas de periferia, de frontera, de conexión con otras áreas en que eso no acontece. Por ejemplo, acabamos de terminar con Nora, mi esposa - ella es especialista en teatro para niños - un artículo sobre teatro para bebés. El teatro para bebés es este teatro que se hace para niños de 0 a 3 años, aproximadamente, y que sería un ejemplo muy interesante de Teatro Liminal. Por que, en principio, estaría todos los ingredientes del teatro para espectador adulto o para el niño más grande, pero el bebé no reconoce la poiesis. No reconoce este otro componente fundamental que es la poiesis. Sino que la poiesis formaría parte de la vida, de un campo de experiencia mucho más amplio. Entonces, este caso, nosotros llamaríamos de Teatro Liminal.

Todas aquellas experiencias que ponen en tensión, en periferia, en cruce, en contacto, dos campos ontológicos diferentes: el Teatro Matriz y otra cosa. Esa otra cosa puede ser el rito, la vida cívica, la vida urbana, la ciencia, el cine, la actividad acuática. O sea, un montón de otras cosas del universo con las cuales puede liminarizarse el teatro matriz.

Todo discurso científico parte de supuesto. En mi caso, parto de ese supuesto fundamental. Alguien me podría decir ¿porque partís de ese supuesto?. Sencillamente porque es una teoría que parte de las prácticas históricas. La literatura, muy rápidamente, encontró un sistema tecnológico que permitió la sustracción del cuerpo, ya sea la escritura, los papiros, luego los códices, el libro. En cambio, el teatro decidió no encontrarlo. Construyó un tipo de acontecimiento dónde si se sustraía el cuerpo, ya no había más acontecimiento y estas prácticas siguen vigentes en el día de hoy con cada vez mayor potencia.

Volviendo a la cuestión, hablando ya de Buenos Aires. Buenos Aires tiene una enorme potencia en términos de Teatro Matriz en la producción de cuerpos poéticos, o sea de cuerpos vivientes que producen poesis en reunión. Creo que eso se debe a muchas razones. Una de las razones es que la cultura Argentina ha sufrido una enorme pobreza en términos institucionales de no apoyo, no subsidio, restricción de la actividad y el convivio, más la poesis corporal, más el convivio, es decir, el Teatro Matriz se lleva muy bien con la pobreza. Nosotros, para poder publicar un libro, necesitamos mucho dinero, para hacer una película necesitamos mucho dinero, pero para hacer teatro no. Yo puedo hacer teatro en el garaje de mi casa, puedo hacerlo en un colectivo...

Mariana Muniz: Federico León y Matías Umpierrez me han comentado eso en las entrevistas que hice: que tenían muchas ganas de hacer arte y el teatro era lo más económico. Lo más a mano, lo más colectivo, por eso empezaron por ahí.

Jorge Dubatti: Sí, claro. Por otro lado, en Argentina también existe una tradición de la riqueza de la pobreza. El que crea este motivo es uno de nuestros primeros escritos románticos que es Echeverría¹ cuando escribe La Cautiva. La Cautiva es un poema de la década de 1830 dónde se habla del desierto. Escribir un poema sobre la nada, encontrar la riqueza en la pobreza. Lo que en Europa serían kilómetros y kilómetros de vacío, de pasto, de animales salvajes, o sea, lo que culturalmente es la nada, se torna el gran acopio cultural de la cultura argentina. El mejor ejemplo de eso es Sarmiento², cuando escribe el Facundo. En vez de

escribir un libro sobre Napoleón, escribe un libro sobre los Caudillos de la patria. Es decir, volvemos a lo mismo. La riqueza de la pobreza. Creo que la cultura argentina se ha acostumbrado a obtener de una realidad aparentemente muy pobre una riqueza impresionante. Eso tiene que ver con el concepto de resiliencia, de serendipia, o sea, de encontrar tesoros dónde nadie los ve y creo que tiene mucho que ver con la idea de creatividad. O sea, la cultura argentina se las ha ingeniado con los elementos a disposición para poder hacer cosas que no se había hecho antes. Eso por un lado, tenemos una gran tradición de Teatro Matriz, tenemos una gran capacidad de resiliencia que, creo yo, que con el nuevo gobierno se va acentuar aún más.

Por otro lado, ¿porque hay tan poca escena neotecnológica?. Le llamo escena neotecnológica y no a la escena tecnológica, pues la escena siempre tuvo una relación con la tecnología. El trabajo con la oralidad es una tecnología, las luces son tecnología. Llamo de escena neotecnológica a la escena que permite, través de la tecnología, sustraer el cuerpo presente del actor. Eso se hace con videos, hologramas, grabaciones etc.

Mi teoría es que en Argentina eso no es muy fuerte porque hay una enorme fascinación con la cultura viviente, con la reunión, con el cuerpo poietico, pero también porque no hay dinero para hacerlo. Te digo mi opinión: Robert Lepage³ no se puede hacer en Buenos Aires sino un gran esfuerzo, una gran movida excepcional. Lepage seria gran una excepción a la regla. Pues, por un lado tienes dos mil espectáculos que se hace con el cuerpo en presencia y dos o tres con proyecciones o las distintas combinatorias, voces en off etc. No se trata de un juicio ético o moral de eso, como está bien que esté el cuerpo o está mal que sea sustraído. Sencillamente, lo que pasa en Buenos Aires es o una gran interacción de cuerpo presente con herramientas de sustracción del cuerpo presente, o, muy excepcionalmente, casos de sustitución. Un ejemplo muy importante que estamos viviendo es la cantidad de funciones en la ciudad que se suspenden porque no anda la tecnología. A mi me pasó con Las Ideas,⁴por ejemplo.

El primer día que fui a ver a Las Ideas, esperé de cuarenta y cinco minutos hasta que salió la productora y nos dijo: mira, no logramos que la computadora ande... ¿Y a que se debe eso? A que no tienen una de reemplazo. Que no tienen una buena computadora, que están trabajando con materiales de segunda mano. No hay una producción que está respaldando eso de modo que tenés una gran computadora, pero, además, dos o tres dobles que si no te funciona, la reemplazás.

Otro ejemplo. Voy a ver el espectáculo en el Centro Cultural San Martín, Esposa de Dictadores⁵. Un espectáculo que tienen proyecciones y cosas así. Como usan la misma consola del espectáculo anterior y tienen que cambiar la computadora de lugar, se les corrió un cable y no pudieron arrancar. Hubo que suspender la función. O sea, Buenos Aires no está equipada. Si yo dijera a un muchacho: se te enfermó un actor, replacémoslo por un holograma, no tendríamos herramientas para hacer un holograma. Insisto, en su mayoría, no quiero decir que no haya excepciones. No quiero decir que Buenos Aires no tienen contacto con la tecnología porque no es verdad, pero son para una minoría, son para personas que pueden acceder a eso. Y, por lo tanto, en el campo teatral que en el año pasado hubo 2.300 estrenos, los espectáculos teatrales que trabajan con esas singularidades son contados con los dedos.

Mariana Muniz: Es un teatro de excepción, pero, aún así, pero me impresiona el ejemplo la beca Rolex⁶ que fue concedida a dos directores argentinos, Federico León y Matías Umpierrez, que trabajan una escena neotecnológica. Sé que es una minoría, pues yo asistí a veinte y cuatro espectáculos entre los meses de Junio y Julio (2016) y vi apenas dos que trabaja con neotecnología. Pero esos dos espectáculos tiene una potencia en la escena de Buenos Aires que los alza a representaciones del teatro argentino y a conexiones con Bob Wilson y Robert Lepage.

Jorge Dubatti: Yo eso lo entiendo. Pero todo eso no es un tema que esté preocupando a la gente que hace teatro en Buenos Aires. En la beca Rolex se presentó un montón de otros directores de teatro argentino que no la ganaron y los chicos

siguen haciendo teatro sin ningún problema. O sea está bien como caso, como ejemplo, pero lo interesante creo que es ver una cierta regularidad en todo eso. Y la regularidad consistiría en que excepcionalmente podés tener estas cuestiones pero, centralmente, hacer teatro en Buenos Aires es que la gente se reúna, que dentro de la gente que se reúne alguien empiece a producir un cuerpo extracotidiano con su propio cuerpo y que alguien empiece a espectar. O sea, hay una cultura de lo teatral. Y con cultura de lo teatral es mucho más fuerte que la cultura de la neotecnología. Eso no quiere decir que no se valore como algo nuevo, y que no se valore esta perspectiva de la novedad. Pero no son casos que estén desvelando a nadie. Está bueno ir a verlos. Pero cuando vos hablás con la gente, con los espectadores todo el mundo te dice lo que más me impacto fue Terrenal,⁷ Mi hijo sólo camina un poco más lento⁸, Coro Municipal de Niños⁹ que son espectáculos que remiten directamente a la idea de Teatro Matriz. Por ahí te dicen que bueno, que interesante, es lo que se viene, cuando ven a lo otro. Pero, por lo general, no es que se ve que haya una carencia de eso, no se ve como un problema de la cultura, mas bien se ve como una identidad teatral de Buenos Aires en este momento. Futurología no puedo hacer, pero lo que me parece es que en Argentina, en la ciudad de Buenos Aires, el convivio no es solamente una posibilidad o una necesidad, es una política. Es decir, nosotros en Buenos Aires tenemos en la base convivial, digamos, una filosofía de vida, como una forma de conectarse con el mundo de que por más hermoso que sea lo holográfico no comparte de esa filosofía.

Mariana Muniz: Me parece que en ambos los ejemplos que estamos tomando, Las Ideas y Distancia, lo convivial está muy presente. Por ejemplo, el espacio en que se presenta Las Ideas es un saloncito para treinta personas que están a un metro de los actores.

Jorge Dubatti: Si, por eso yo tengo que el teatro que vemos en Buenos Aires no llega a ser totalmente neotecnológico, sino que trabaja en el cruce entre convivio y tecnovivio. Incluso cuando aparece una escena más neotecnológica como es Distancia, la obra de Matías Umpierrez, paradójicamente no celebra lo tecnovivial, sino que celebra lo convival. Pues, son cuatro chicas, hablando por Skype, diciéndolos a sus novios no aguanto más, necesito que nos veamos, una de ellas hasta chupa los bombones que le va a mandar para que le llegue la saliva, para que le llegue este vínculo convival a través del objeto. Es muy interesante, no es una celebración de la distancia, sino al contrario, una suerte de reflexión de la distancia para tomar consciencia de la necesidad de la convivialidad, o sea del contacto físico y territorial. En este sentido, Buenos Aires, creo yo, es distinta a otras ciudades del mundo. Estoy pensando que si bien hay Teatro Matriz en todo planeta, las posibilidades tecnológicas que hay en ciudades como Nueva York, Londres, Paris o Berlín facilitan otro tipo de teatro mucho más tecnologizado o neotecnologizado. Lo que no quiero decir, no quiero ser negador que existan espectáculos en Buenos Aires que trabajan de esa manera, lo que es interesante es que siempre se tratan de soportes tecnológicos de bajo presupuesto y muy conectados a lo convival.

Mariana Muniz: Lo que me parece interesante es que pasa lo mismo en Brasil, sobretodo ahora con la crisis económica y política. Si antes había algún tipo de subvención, ahora ya no lo hay tanto. Pero hay una palabra en portugués que no sé si la oíste alguna vez: gambiarra. Que es lo que seria chapuza en castellano. Y que me parece muy interesante como una forma más latinoamericana de acercarse a las nuevas tecnologías y que, de esa forma, también trae el cuerpo presente. Cuando ves un chicle pegado a un cable estás viendo la mano humana. No es una superproducción que hace con que esta marca humana se distancie, sino que está ahí muy presente y eso es interesante como una diferencia.

Jorge Dubatti: Estoy totalmente de acuerdo, absolutamente de acuerdo. Creo que lo más interesante de eso que las condiciones de producción son la poética. Cuando vos hablás de esa imagen tan clara del chicle que está sosteniendo un cable, eso se transforma en la poética. Y lo interesante del teatro de Buenos Aires es que, en buena parte, ha transformado esta precariedad en condición estética. Es un poco la riqueza de la pobreza. Es algo mucho más interesante observar como un grupo resuelve contra la adversidad y se abre camino a producir un espectáculo magnífico, - son espectáculos de magnífica calidad, los del chicle pegado - que ver que la sala oficial paga cuatro ingenieros en robótica. Pero, por otro lado, vuelvo a la idea de la política del convivio. Para tener acceso a la tecnología, primero te tienes que entregar a la subjetividad empresarial. O sea, una subjetividad empresarial de la que dependes. La empresa de va a marcar límites a tu creatividad y la marca institucional aparece. Quiero decir, cuando uno está viendo la pantalla en Skype, no solamente aparece la idea de que exista la empresa en este momento, que esté funcionando el cable, que esté funcionando internet, qué empresa tienes de internet, o sea... Hay una mediación de una subjetividad institucional, por la cual existes gracias a esta mediación. La política del convivio pone entre paréntesis esta mediación.

Yo estoy en contacto con mi novia a través de Skype y todo el tiempo tengo la idea de que puede haber alguien escuchando esta charla. Pues sabemos que hay espionaje, que hay tipos que están controlando las computadoras desde lejos. De echo, me pasa todo el tiempo. Yo abro la computadora y aparece un cartelito que dice “estamos actualizando tu servicio”, y yo no autoricé nada. Cada vez que estoy escribiendo mis artículos, mis pensamientos, mi diario íntimo, abre un cartelito que te pone Avast te está protegiendo. O sea, la institucionalidad se te impone. Es maravilloso, cuando uno va al teatro independiente y la subjetividad institucional que aparece es la del mismo grupo. En cambio, uno va al Teatro San Martín, y aparece una voz en off, oficial, que te dice: Usted está en el Teatro de San Martín, el teatro de la ciudad de Buenos Aires. Usted paga los impuestos y mira lo bien que estamos haciendo, subjetividad gubernamental. Ahora en el teatro comercial, aparece la subjetividad empresarial de todos lados. Ves a una

obra que está enmarcada por la boca de escena y arriba está proyectado City y Personal, los logos de las empresas. Cuando te vas a sacar las entradas, si sós clientes te dan una tarjeta que dice VIP. Es decir, empieza a prevalecer una subjetividad empresarial que el tecnovivio pone en primerísimo nivel, pues necesitás de las empresas. Pero también necesitás de la energía, necesitás de los pactos políticos.

Suponete que la Argentina sufre un bloqueo de Estados Unidos, ¿como hacés teatro neotecnológico en este caso? Lo que le pasó a Cuba que los chicos tenían que hacer teatro con linternas, pues se les cortaban la luz. Entonces, cuando yo propongo la teoría del convivio hace ya muchos años, al final de los noventa, fue resultado de ver lo que pasaba en el teatro de Buenos Aires. El resultado de la idea de las políticas de reunión que hoy están muy hackeadas por el mercado que te dice todo el tiempo, no salgas de casa, hacé todo por internet. Es decir, en el 2001, cuando estalló la Argentina - que se ve a volver a estallar pues estamos viviendo lo mismo - , la gente se reunía para no enloquecer. La gente necesitaba la reunión para estar en contacto con el otro, porque además veías las tele que transmitía noticias que no existían, pues sabíamos todos que los bancos se quedaban con la plata. Volvió el estado de asamblea, por decirlo así. Por lo tanto, el teatro estallaba de convocatoria. Yo me acuerdo en el año de 2000, 2001, 2002 quedaba mucha gente afuera de los teatros, porque necesitábamos reunirnos. La reunión tiene que ver con una base humana relacionada con lo real, compartir, discutir. Por que por supuesto a través de los medios era imposible concretar.

Entonces, yo diría que el convivio se ha transformado en un valor cultural. Y creo que de alguna manera el teatro matriz en Buenos Aires es una biopolítica. Excede totalmente una cuestión de opción, no es que podría hacerlo de una manera o de otra, sino que esta manera, convivial, con el cuerpo presente etc., tiene un valor filosófico, social, político, cultural muy ligado a lo biopolítico en el sentido que probé salud, amistad, comunicación, se multiplica, porque la gente en los teatros se conocen, intercambian.

Y es lo mismo que yo percibo en la Escuela de Espectadores. Yo muchas veces entro a la escuela y veo los 170 tipos que tengo en el primer grupo y digo ¿porque viene la gente? Por supuesto, para entender del teatro, que le hablen del convivio, pero también porque esto mismo es un convivio. Ellos podrían estar en redes sociales y sin embargo necesitan de esa discusión. No se trata solamente del convivio teatral. El convivio teatral está conectado a otras prácticas conviviales que en Buenos Aires, a pesar de todo, siguen teniendo una gran potencia.

Mariana Muniz: Te comento un poco mi experiencia como espectadora acá. He visto obras de una dramaturgia muy precisa, pero que me daban la impresión de estar viendo una excelente serie de televisión. Lo único es que yo estaba allá y ellos también y eso sí es muy diferente, pero la poética era de serie de televisión. Aunque fueran obras de calidad como Nerium Park,¹⁰ o El Hombre con gafas de pasta.¹¹ Eran obras de calidad, pero no se llama la atención para el echo que estamos en convivio. Eso parece casi como un accidente. Sin embargo, hay otras obras como Las Ideas, de Federico León, que, al llegar al teatro, dices estoy mal, no es aquí, no hay un cartel que ponga aquí hay una obra de teatro. Tocas al timbre y te dicen pase y, de repente, entras en un jardín con naranjos, hay como siete gatos, una pileta y te das cuenta de que estás en su casa. Y como en el día que fui a verla estaba lloviendo, antes de entrar al galponcito, estábamos los veinte espectadores bajo el porche y tenías que hablar a la gente. Y aunque hay todo un aparato tecnológico que hace parte de la poética, no hay tecnovivio. Me parece que allí se estableció mucho más la relación convival, aunque haya la presencia de la tecnología, que en estas otras obras que mencioné.

Jorge Dubatti: Estoy totalmente de acuerdo.

Mariana Muniz: La cuestión no es: hay pantalla, no hay convivio. Está en el tramado.

Jorge Dubatti: Y en la forma en que la poética finalmente define una micropolítica. La forma como se relaciona con el público, la presencia de la poiesis del espectador en la poiesis productiva. En este sentido hay un sistema de variaciones muy rico. Pero la sensación que tengo es que una de las cosas maravillosas que tiene el convivio, y es lo que la gente va a buscar, es esa suerte de afectación que produce. Atestiguar la pasión del artista y, al mismo tiempo, atestiguar lo que esa pasión produce en el que está al lado. Acá entramos bien en el campo de la liminalidad, pues el que está actuando es el otro, pero hay una especie de liminalidad, es como que esa pasión del otro se derramara en mí. La pasión del actor, atravesado por este campo de afectación, lo que Bartís¹² llama de cuerpo atravesado, y yo empiezo a observar como esa pasión lo modifica. Como dice Kartum¹³, lo embellece, el teatro embellece el cuerpo. Y a mí eso me empieza a producir una afectación por la cuál aparece un cierto campo de admiración, de identificación y de compartir esa pasión. Cuando vos en cima ves que el que está al lado tuyo, se le está cayendo las lágrimas, empezás a vivir y a compartir lo que está pasando a través de la emoción del que está allá. Hay una multiplicación, un vínculo vicario. La principal pregunta que te haces es ¿qué es lo que le está pasando, porque está llorando? Empiezas a buscar en el acontecimiento lo que está produciendo eso en el otro. No estás solito en tu casa, mirando la tele en el living, algo que ya está producido desde la subjetividad institucional que cada vez es más fuere. Lo que más me impresiona de la subjetividad institucional de la tele es que es ya permanente. Estás viendo el canal y todo tiempo tenés la logo del canal, y además te empiezan a aparecer ventanitas: en quince minutos está otro programa. Los avisos, la sin fin que va corriendo las noticias...

Esta presencia de subjetividad institucional tan fuerte genera en uno una suerte de borramiento. Yo puedo estar tranquilito, despacito, porque todo lo está haciendo el otro. Mientras yo descanso y empiezo a ver el programa, ellos están trabajando, ellos están produciendo la historia. En cambio, en el teatro es distinto, vos ves a trabajar en vivo sentís la pasión de ese trabajo, sentís el

contagio de ese trabajo y, por supuesto, no te invisibilizás. Al contrario te aparece la sensación de me gustaría estar allí. Es otra relación que en la subjetividad institucional no está presente.

Mariana Muniz: Es porque no es una relación pareja en la televisión. Y en el teatro, el convivio es pareja. El actor está allá, pero podría ser vos.

Jorge Dubatti: Si, claro. Y otra cosa interesante en el convivio son aquellos que no vinieron al convivio. Si es algo maravilloso te empezás a preguntar ¿porque no vino? Que venga otro día, pero el otro día no es igual. Que pena que no está acá. Así empezás a sentir la ausencia en el convivio, y eso es la cultura, la cultura viviente. Y eso se conecta a la teoría del duelo, la transformación de la relación con la muerte. Yo escribí mucho sobre eso en el Teatro de los Muertos. Ves a un actor viejo, a un actor increíble que vuelve todas las noches a hacer la misma función, a reunirse con la gente. Y lo que te preguntas es ¿que hace con que este cuerpo esté vivo? Que son muchas cosas, el azar, la salud. La sensación es que hay un concierto de variables que es infinito y que permite que eso esté aconteciendo en este momento. De alguna manera consciente o pré-consciente, Argentina valora mucho este convivio.

Y otro tema que es como los cuerpos vivos recuerdan a los cuerpos muertos. Argentina tiene, de manera consciente o inconsciente, la sensación que el presente se construye sobre el pasado de tragedia, de duelo. De alguna manera, celebrar el momento presente con los cuerpos vivos es transformar la relación con la muerte con los cuerpos muertos. Hay algo que se exorciza, que no sentís cuando ves a una película, por lo menos yo. Hay algo en el duelo, yo eso lo pongo en el artículo del Teatro de los Muertos. Hay una biopolítica de reconciliación con la muerte, que ya no se ve tan tremenda como tragedia, como injusticia, como violencia, sino que te permite, de alguna manera, curarte, un lugar más reparador, mas compensatorio. En una palabra, el convivio está ahí y tiene tanta fuerza por un montón de cosas: cuestiones filosóficas, políticas, históricas, poéticas. Es un temazo, a mi eso me apasiona. La primera vez que pensé el

convivio – porque yo siempre venía pensando el teatro desde la semiótica – me acuerdo que estaba en algún momento viendo una obra y empiezo a ver la reunión. Y siempre hay reunión. Entonces me di cuenta de que había tocado una clave, que no era la decodificación de los signos por el espectador, que es lo como yo lo venía estudiando en la facultad, sino la sensación de una base humana de acontecimiento que replantea todo. Ahí empiezo a hablar con Pavlovski,¹⁴ con Kartum, y digo, claro es en cuerpo en presencia. Como dice Kartum, el teatro es un cuerpo. Pavlovski dijo a mí el teatro me afecta como un fútbol, cuando voy a la cancha. La afectación de la hinchada. Y yo fui con Pavlovski a la cancha y lo comprobé.

Mariana Muniz: A mi me parece interesante cuando echás foco al convivio, le das al espectador un lugar muy importante para la acción teatral. Entonces es una emancipación del espectador, no sólo porque él puede pensar y creer lo quiera sobre el teatro, que eso también, pero él también hace teatro. Así, el lugar de la crítica teatral se desplaza de un juicio y condicionamiento de gustos - vas a ver eso, no vas a ver aquello – para una co-creación real, porque devuelves para el artista.

Jorge Dubatti : Si, tal cuál. Y yo creo que es por eso que va la gente a la escuela de espectadores.

Mariana Muniz: Si, porque es una labor creativa. De esa forma, pasa a ser una labor creativa.

Jorge Dubatti: Sí, che, que bueno. Me encantó! Es así. Me parece bárbaro! Que bueno que lo veas así. Eso es!

Mariana Muniz: Hay dos comentarios de los artistas que entrevisté que me gustaron mucho. Te digo lo que me dijeron y me dices que te parece. Uno es de Umpierrez que me dice que lo que le interesa en su poética, mas allá de que si es teatro, si es artes visuales, si es cine, es encontrar una forma de hablar al público de hoy en día que está inmerso en la virtualidad. Que si por una parte a él le

gusta todo el tipo de teatro y se considera un romántico, y le gusta lo teatro que sea lo más tradicional posible, en su poética quiere hablar con la forma virtual con la cuál las relaciones se dan hoy día. Y le parece que toda su poética tiene ese objetivo de encontrar como le hablo al público de hoy que está acostumbrado a avalancha de informaciones, hipervínculos. Y la otra de Federico León, cuando le comenté que yo había visto más de veinte obras, y la suya era la única que había una pantalla , él me contestó que no cree en los géneros teatrales. Que no cree que haya un teatro tecnológico, que él utiliza una tecnología como utiliza una silla, que cada proceso de creación pide que se utilice una cosa o no.

Mariana Muniz: Hay mucho que decir, pero yo me quedaría con dos cositas. Con respeto a lo que dice Umpierrez, yo escribí un artículo que está en el Teatro Matriz, Teatro Liminal, dónde analizo la obra de Bartís, La Máquina Idiota.¹⁵ Y toda la primera parte sostengo una teoría que sería la teoría de teatralidad, teatro, transteatralización. Le hablo de la teatralidad desde el punto de vista antropológico. La capacidad humana, inseparable de lo humano, que constituye una organización política de la mirada o óptica-política. El teatro como un uso tardío de esa óptica-política. Primero fue la teatralidad, después el teatro. Es decir hay teatralidad en el rito, en el deporte, en la familia, en la vida cívica, y luego el teatro toma el procedimiento de la teatralidad para darle un uso nuevo que sería la teatralidad poética, digamos. Y, después, laburo otro término que sería la transteatralización. Yo le llamo transteatralización a algo que se ve mucho en la sociedad contemporánea y es que todo el orden está teatralizado, recurre a las estrategias teatrales, no de teatralidad social, sino que teatrales para dominar mejor la teatralidad social. Los políticos, los periodistas, los publicistas, los gerentes, los famosos pastores brasileños nuestros, que no son brasileños. Te das cuenta? Teatro puro. Hacen teatro para que no se noten que están haciendo teatro.

Esa transteatralización sería una vuelta de tuerca que nosotros no podemos ignorar. Es decir, hacer teatro, hoy, es, entre otras cosas, dialogar con la transteatralización. No hay forma de plantear una práctica teatral que no esté entrando en tensión, en pelea, en discusión, en complementariedad, en seducción, de múltiples formas, con el fenómeno de la transteatralización.

Como la transteatralización está fundamentalmente en lo mediático, es imposible ignorar en el teatro el fenómeno de la transteatralización. Es imposible ignorar la organización brutal de la mirada que aparece en la cultura mediática. Por ejemplo, en la publicidad, en los noticieros. En este sentido, el primero que lo observó eso fue Bartís. Por eso yo trabajo esa teoría para entender a Bartís que decía: frente a un político, no hay cómico que aguante. Es decir, los políticos son mejores actores que los cómicos. Y eso exige que los cómicos redefinan su rol, sus estrategias. Es decir, así como no podemos ignorar la globalización y la localización hoy sería una relocalización, todo el espectáculo como La Denúncia¹⁶ – que trabaja la comicidad criolla ancestral –, es en realidad un enfrentamiento y un diálogo con la globalización. De la misma manera podemos decir que hoy la práctica teatral no puede ignorar la transteatralización y está dialogando permanentemente, de maneras distintas, con la transteatralización.

En algunos casos, como vos decías antes para imitarla, ¿no? O sea hacer cine en el teatro, hacer televisión en el teatro. En otros casos, para oponerse, el caso de Bartís o el caso de Umpierrez. Yo creo que es paradójico en Umpierrez porque él usa el soporte tecnológico para recordar la necesidad del vínculo corporal, del convivio.

Mariana Muniz: Y él esconde un vínculo convival. Él hace con que el público se crea que la persona no está ahí, pero sí está. Entonces hay una ocultación de ese vínculo que cuando se despliega las telas, hace que sea aún más fuerte. Él dice que es un momento dónde todo se encaja y que el público respira aliviado, porque ya sé que estoy en convivio, que vuelvo a estar en convivio.

Jorge Dubatti: Sí, cosa que él, liminarmente, ya lo plantea con los músicos. Los músicos estaban y eran como un adelanto de lo que se venía. Pasando ya al otro comentario, yo creo que es muy sabio lo que dice Federico (León). A mí me gusta llamar a las micropoéticas. Es decir, ninguna poética responde hoy a ningún género. La palabra género no se puede utilizar, no sería pertinente, porque cada poética es única, es una mezcla de cosas muy distintas, distintas maneras de relacionarse con la tradición, con el lenguaje, con Dios. La poética, si la entendemos como estructura + trabajo + concepción, no hay una poética igual a la otra. O sea que hablar de un tipo de teatro es muy difícil actualmente. Lo que hay son proliferaciones de micropoéticas de maneras muy distintas. Y la otra cosa que dice León es una cosa muy sabia, el Teatro Matriz, todo lo que toca, lo transforma en teatro. Es decir, yo por ejemplo, me paro acá e empiezo a hacer el monólogo de Hamlet, no solamente empiezo a transformar el espacio, la mugre que hay en piso, la calefacción, la facultad de Filosofía y Letras pasa a ser poiesis y que además se reelabora en una hipótesis nueva. Entonces es muy interesante ver como la presencia tecnológica en el Teatro Matriz, adentro del Teatro Matriz, termina siendo absorbida y re-jerarquizada.

Mariana Muniz: Como te hablé, el caso que estoy estudiando en Belo Horizonte es Play Me de Rodrigo Campos.¹⁷ Cuando me dices que la escena en Buenos Aires no es neotecnológica, yo te digo que en Belo Horizonte tampoco. Sin embargo, al analizar estos tres ejemplos Play Me, Distancia y Las Ideas hay una forma específica de hacerlo que es bastante diferente de Robert Lepage y Bob Wilson¹⁸, para hablar de dos de los más importantes. Entonces, quizás, esas escenas serian escenas de excepción. Estudiar casos específicos en los que la tecnología funciona como una ausencia que fortalece la presencia. Yo lo quito, porque cuando no está se echa algo de menos, falta algo. Una ausencia que provoca la consciencia de la presencia del cuerpo viviente.

Jorge Dubatti: Me encantó, eso. Genial! Me parece que está bárbaro esa idea de que los elementos están en diálogo y hay que valorizar políticamente este diálogo, porque cada poética lo va a resolver de manera distinta. Sería un estudio dentro de cartografía latinoamericana.

pós:

NOTAS

- 1 Esteban Echeverría (1805-1851) – escritor argentino do século 19, com formação na Sorbonne Université (Paris, França).
- 2 Domingo Faustino Sarmiento Albarracín (1811-1888) – jornalista, escritor e Presidente da Argentina.
- 3 Robert Lepage (1957 –) – diretor, ator, roteirista e cineasta canadense, que costuma utilizar muitos elementos tecnológicos de ponta em suas montagens. O artista argentino Matías Umpierrez, citado nessa entrevista, ganhou a Bolsa Rolex para acompanhar a Lepage em suas produções durante o ano de 2016.
- 4 Espetáculo teatral de Federico León (1975 –) que estava em cartaz em seu estúdio em Buenos Aires em Junho e Julho de 2016, pois usa muitas imagens em contraste com os corpos presentes na cena.
- 5 Espetáculo em cartaz no Centro Cultural de San Martín no mês de Junho de 2016 de autoria do dramaturgo alemão René Polesch (1962 –).
- 6 A Bolsa Rolex é uma bolsa destinada a artistas jovens das diferentes áreas das artes. É selecionado um artista de cada área entre candidaturas de todo o mundo. Esse artista irá acompanhar um mentor, um artista com bastante trajetória e representatividade, em projetos durante um ano. Das oito edições da Bolsa Rolex, o teatro argentino conquistou duas bolsas. A primeira foi de Federico León, que trabalhou com Bob Wilson, em 2003. A segunda foi de Matías Umpierrez, que trabalhou com Robert Lepage, em 2016.
- 7 Espetáculo escrito e dirigido por Maurício Kartum (1946 -) e estreado no Teatro del Pueblo em Buenos Aires, em 2016.
- 8 Espetáculo estreado em 2015, no do Festival Europa + América, que tem a curadoria de Matías Umpierrez. Autoria do dramaturgo croata Ivor Martinic (1984 -).
- 9 Espetáculo escrito por Virgínia Kaufmann para o festival permanente de cenas curtas Teatro Bonbón, em La Casona Iluminada, Buenos Aires, 2016.
- 10 *Nerium Park* foi escrita pelo dramaturgo espanhol Josep Maria Miró (1977 -), estreou, em 2016, na sala Timbre 4 de Buenos Aires.
- 11 *El hombre con gafas de pasta* foi escrita pelo dramaturgo espanhol Jordi Casanovas (1978 -), estreou no Festival Europa + América, em 2016, em Buenos Aires.
- 12 Ricardo Bartís (informação de nascimento não encontrada), dramaturgo e diretor teatral argentino.
- 13 Mauricio Kartum (1946 –), dramaturgo e diretor teatral argentino.
- 14 Eduardo Plavlovski (1933-2015) foi um psiquiatra, ator, diretor e dramaturgo argentino.
- 15 Obra escrita e dirigida por Ricardo Bartís estreada no Festival de Teatro de Buenos Aires, em 2015.
- 16 Espetáculo de máscaras escrito por Rafael Bruza, e dirigido por Cláudio Martínez Bel, estreado no Teatro del Pueblo, Buenos Aires, em 2016.

NOTAS

-
- 17 Rodrigo Campos (1966 –) – diretor de teatro, cinema e televisão brasileiro.
- 18 Bob Wilson (1941 –) – encenador, dramaturgo, pintor e escultor norte-americano.

Resenha da tese de Doutorado de Ana Del Tabor Vasconcelos Magalhães

Review of Ana Del Tabor Vasconcelos Magalhães' PhD thesis

Dra. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa
Universidade de São Paulo e Universidade Anhembi Morumbi
E-mail: anamaebarbosa@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4966-2043>

MAGALHÃES, Ana Del Tabor Vasconcelos. *Experiências de ensinar / aprender artes visuais: o estágio curricular como campo de investigação na formação inicial docente*. Orientadora Profa. Dra. Lúcia Gouveia Pimentel. 2019. (194p.) (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Programa de Pós- Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Resenha de: BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. *Revista Pós*, EBA/UFMG, Belo Horizonte, v.9, n. 18, nov. 2019.

Resenha recebida em
Artigo recebido em: 01/10/2019
Artigo aceito em: 13/10/2019

Como diz Ana Del Tabor Vasconcelos Magalhães em sua excelente tese de doutorado *Experiências de ensinar / aprender artes visuais: o estágio curricular como campo de investigação na formação inicial docente*, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), de 1996, “falavam do professor reflexivo e, hoje, se fala da escola reflexiva” (p. 11). Portanto, deveria ser outra a abordagem da Base Nacional Comum Curricular (BNCC) a qual Ana Del Tabor analisa com argúcia. Por meio de suas análises, percebo que a BNCC toma partido de algo que a educação contemporânea busca se livrar, as diversas dicotomias: criação / crítica; estesia / expressão; fruição / reflexão.

Além de um tipo de dicotômica forçada, pois a crítica existe na criação e a criação existe na crítica; a proposta é, pois, rebarbativa. Existe reflexão na criação, na crítica, na expressão, na fruição, na percepção e aguçamento dos sentidos – como prefiro nomear a estesia que, sofisticadamente, a BNCC prefere para parecer “cult” no velho sentido. Parece que a única coisa clara que há na BNCC é a intenção de se livrar da “contextualização”. Resta-nos, assim indagar: seria por que a contextualização é porta aberta para o social? Ou por que é o professor o responsável por escolher o caminho? São duas vertentes abertas que poderiam provocar outras discussões.

Na superfície do contexto da educação dita de ‘qualidade’, a ideia dos políticos sobre boa qualidade de ensino, hoje, começa por negar autonomia ao professor e dar lugar a modelos educacionais que tiveram / têm êxito em outros países, por exemplo, o modelo da Finlândia. Nesse caso, especificamente, deveríamos primeiro importar o clima da Finlândia, o sistema de saúde, o sistema de tempo integral em todas as escolas, o longo tempo dedicado às Artes no currículo etc.

Saliento aqui que não sou contra as mudanças, acho que elas deveriam ocorrer a cada dez anos, pelo menos, no sistema universitário de formação de professores de educação básica e também de Artes (Licenciaturas), mas que fossem baseadas em pesquisa constante e acompanhamento crítico contínuo. Por exemplo, os PCN reinaram por 20 anos e geraram poucas e esparsas pesquisas. Na época, foram implementados com alarde, com discurso de convencimento que chegavam as raias das “fake news” tão em voga hoje. As autoridades apresentavam os PCN como novidade absoluta, diziam que nunca sequer havia sido apresentado um currículo nacional no Brasil. Contudo, até o fim dos anos 40 o currículo do

Colégio Pedro II era o currículo obrigatório para todos as escolas públicas do Brasil e para os livros didáticos.. Ao nos livrarmos desta uniformidade, o período que se seguiu dos anos 50 a 1964, foi a melhor época de experimentação educacional do país. Ao contrário de sua entrada bombástica no sistema de educação, os PCN desapareceram como em um passe de mágica, e, aos poucos, foram eliminados do *site* do Ministério da Educação e Cultura (MEC). Que resultados produziram? Quais pesquisas suscitarão? Sobre os PCN de Arte, conheço apenas uma tese de bastante relevância, de Maristela Sanches Rodrigues (2016), do Instituto de Artes / UNESP, orientada pela professora Rejane G. Coutinho, que analisa como os professores de arte usavam os PCN em São Paulo, chegando à conclusão de que apenas um dos vinte professores entrevistados, usava, literalmente, os PCN nos conteúdos e na progressão indicada pelos Parâmetros em Ação. Os outros entrevistados seguiam os PCN, diversificando, segundo o contexto de seus alunos e de sua própria formação em Artes Visuais.

Agora em 2019, surge a tese de Ana Del Tabor, que por sinal, está muito bem estruturada, que apresenta pesquisa e argumentação profundas na área da educação. A pesquisa é vasta, compreende 71 discentes, 4 turmas de licenciaturas da Universidade Federal do Pará – UFPA (2012-2015), 284 relatórios lidos, 140 analisados, 178 *e-mails* trocados com egressos da Licenciatura em Artes Visuais da UFPA. Além disso, destaco o questionário *online*, na rede de abril de 2017 a março de 2018. Trata-se, portanto, de um trabalho de fôlego, pelo qual parabeno a orientanda e a orientadora por mais essa contribuição valiosa no âmbito da Educação. Ana del Tabor tem uma longa e reconhecida história como arte educadora, influente não só no estado do Pará, mas em todo o Brasil, pois já foi presidente da Federação dos Arte Educadores do Brasil – FAEB – gestão 1994-1996. Integrou todos os projetos significativos em Educação deste país, como o GERA do MEC (2006), ENEM, o PNAIC, entre outros.

Logo na Introdução de seu texto, a pesquisadora demarca seu *lócus* de enunciação, de onde fala e para quem fala, e, no Capítulo 1, o que pretende com a pesquisa: descobrir o que pensam os discentes da UFPA sobre os estágios que realizaram em escolas e instituições culturais, principalmente o que pensam da sua própria formação e dos estágios como espaço de ensino e aprendizagem.

No Capítulo 2, a autora analisa as diretrizes curriculares nacionais para a graduação em Artes Visuais, Licenciaturas e formação continuada. Já no Capítulo 3, ela apresenta um questionário muito bem planejado para explorar as concepções e percepções dos discentes estagiários. As análises mais aprofundadas do seu objeto de pesquisa estão concentradas no Capítulo 4, nas quais a pesquisadora compara, coteja e comenta os valores atuais e as concepções históricas que permeiam as respostas extraídas dos questionários.

Além disso, para não deixar nenhum aspecto inexplorado, aplicou um questionário em 16 professores atuantes em sala de aula. Desse modo, a pesquisa envolve as duas extremidades principais do processo de ensino e aprendizagem, o que mostra a capacidade de orientar pesquisas em educação.

Um ponto que tomou minha atenção foi a qualidade das respostas dos alunos da UFPA. Os alunos de 2017, obviamente por conta da curta distância temporal, oferecem respostas mais longas, mais claras e assertivas, os demais, de anos anteriores, tiveram de contar com a memória, mas todos demonstram que tiveram formação de alta qualidade e competência.

Antes da difusão das dissertações e teses pela internet, fiz, 26 anos atrás, uma pesquisa com 90 pesquisas de Mestrado e Doutorado sobre Arte Educação, a maioria delas com entrevistas de alunos de licenciaturas. As respostas obtidas eram ingênuas, demonstravam falta de leitura sobre a área e defendiam um espontaneísmo não justificado e, o pior, reinava a ideia de que se ensina arte para desenvolver uma vaga sensibilidade. Fiquei muito impressionada com aquilo que, na época, chamei de anemia teórica e cheguei a perguntar em várias aulas e encontros com professores o que queriam dizer com sensibilidade? Ouvi absurdos, entre eles, que sensibilidade seria “chorar quando se assiste a um filme triste”. A teoria da sensibilidade pode justificar a importância do ensino da arte, mas é Filosofia, é Fenomenologia, e não lamúria psicologizante, como diz Rosalind Krauss. Poucos alunos da UFPA falaram sobre sensibilização, estética e artística, mas a legislação de 2009, que determina os Currículos mínimos para os bacharelados e licenciaturas em Artes Visuais, baseia-se, principalmente, nesses dois termos, como a própria Ana del Tabor mostra na página 55 da sua tese.

Comparando as respostas teoricamente embasadas dos alunos da UFPA sobre a Abordagem Triangular, com os resultados de uma pesquisa com os alunos da FAV-UFMG sobre esse assunto, feita por Leda Guimarães dez anos atrás, intitulada “Processos de Triangulação na trajetória docente: da Educação Artística à Educação a Distância”, publicada no livro *Abordagem Triangular no Ensino das Artes e Culturas Visuais* (São Paulo: Ed. Cortez, 2010. p. 409-442), as respostas dos alunos da FAV não fazem o menor sentido, pois são baseadas na ignorância teórica absoluta, não apenas do desconhecimento da Abordagem Triangular, mas de qualquer base teórica. Na época fiquei tão assustada que repliquei o questionário da professora Leda com os professores de sala de aula da Secretária de Educação de Goiânia e respirei aliviada, pois a maioria deles, que não tinha cursado a FAV, demonstrou conhecimentos de bases teóricas da Arte Educação, não no mesmo nível dos alunos da UFPA, sujeitos da tese de Ana Del Tabor, mas, pelo menos, não confundiam Arquitetura com Arte/Educação. Mais um argumento para minha hipótese de que nos últimos anos o Ensino de Artes Visuais melhorou muito em todos os níveis.

Uma característica dos alunos da UFPA é que não são gratuitamente desqualificadores dos trabalhos dos professores que observaram, procuram entender as raízes teóricas e práticas das ações desses professores.

A escolha da escola para estagiar é mais ou menos como na época quando fui professora de prática de ensino e estágio supervisionado da ECA/USP. Os alunos procuram a escola mais próxima ou da universidade ou do lugar onde moram. Entre os alunos da UFPA, é interessante que buscaram as escolas onde estudaram, o que é uma forma de rever sua própria formação. Grande parte deles procurou a Escola de Aplicação da universidade, o que seria uma garantia de boa orientação. No meu tempo, por vários anos, a Escola de Aplicação da USP não aceitava os estagiários de Artes Visuais da ECA. Quando consegui que aceitassem, foi um trabalho muito profícuo. Os estagiários da UFPA sugeriram a ampliação de convênios da universidade com outras escolas.

Fiquei entusiasmada com os alunos da UFPA. São alunos que leem muito, sabem associar textos de diferentes posições teóricas e apresentam ideias próprias, a partir de suas leituras. Grande número de alunos se referiu positivamente às aulas de história da arte observadas, elogiando os professores que ensinavam História da Arte aos alunos do Ensino Básico,

dizendo até que era algo de que sentiam falta, maior conhecimento histórico. Entretanto, a concepção de história, dos estudantes, nas entrelinhas, se revela modernista, a ideia da história da arte como um desenvolvimento contínuo da arte, o que vem depois sendo mais avançado do que o que veio anteriormente. Portanto, uma concepção europeia de história da arte. Isso me deixou pensando seriamente se não precisamos das duas coisas, uma forma de dizer aos alunos que os europeus pensam assim, com os -ismos; nós podemos pensar de outra maneira, sem desautorizar a classificação que os europeus criaram para sua própria história. Podemos seguir os decolonialistas, criando nossa própria História, mas esclarecidos sobre as outras Histórias, até mesmo a europeia. O que não é aceitável é a submissão absoluta e, às vezes, até inconsciente aos códigos europeu e norte americano branco. Uma surpresa que tive nas respostas dos alunos foi o valor que dão ao planejamento. Como preparei por muito tempo pesquisadores em Arte/Educação e agora ensino aos *Designers*, começo a ver maior identificação dos dois grupos que buscam reconhecer a importância do planejamento de programas, de cursos e de aulas. Diria até que a Pedagogia sairia renovada se considerasse o “Design Thinking” como metodologia de ensino, pois o planejamento é realizado em etapas verificáveis e, por fim, prototipadas para avaliação. Trata-se de uma rede de planejamento como a ideia de uma rede de experiências proposta por Dewey.

A tese de Ana Del Tabor me deixou muito entusiasmada e confirmou minha hipótese de que nos últimos 25 anos o ensino e aprendizagem da Arte se desenvolveu como nunca neste país.

A consciência crítica dos egressos da UFPA sobre ser professor e professora comprova isso.

Contudo, essa é só minha conclusão de leitora. Não é uma das respostas que Ana Del Tabor procurava. As respostas que ela procurava estão na Conclusão do seu texto, explicitas em seis propostas para aprimorar os Cursos de Licenciatura, das quais destaco a ideia de “incentivar o diálogo com base nas poéticas advindas do ensino / aprendizagem em seus processos de criação / reflexão das práticas educativas em Artes Visuais nas escolas” (p. 177).

Não vou dar *spoiler*. Leiam a tese e pensem acerca das propostas da autora para a melhoria da formação inicial em Artes de docentes.

A tese deveria ser publicada para ser distribuída ao Conselho Federal de Educação.

O que pensam os ex-alunos é que deve guiar qualquer reformulação de ensino das Universidades. Para mim, é isso que distingue um Projeto Tradicional de Educação e um Projeto Democrático: ouvir os alunos.