



REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO (MESTRADO) EM ARTES VISUAIS

PARALELO31

Editorial

Antes Arte do que tarde.
Bené Fonteles, 1990.

A epígrafe deste editorial nos faz pensar sobre a urgência da Arte na vida das pessoas na contemporaneidade, pois com o passar dos tempos, ela deixou de ser compreendida unicamente como um entretenimento e passou a ser reconhecida como uma área do conhecimento imprescindível para formação integral das pessoas. É nesse sentido e em consonância com a expansão do campo de abrangência do programa de pós-graduação que a décima nona edição da revista Paralelo 31 inicia um processo de ampliação de seu espectro de abordagem e sua especificidade da área das Artes Visuais (PPGAVI) para o campo expandido das Artes (PPGArtes), mudança consolidada no segundo semestre de 2022.

E, desta forma, anuncia novas perspectivas teórico-artísticas em suas amplitudes de possibilidades, que devem ganhar protagonismo em suas próximas edições.

Esta edição está composta por seis artigos originais, sendo alguns desses respostas à chamada de artigos “Diversidades/Adversidades nas Artes”, que propunha uma reflexão sobre a conjunção dessas questões no âmbito da reflexão sobre processos criativos em poéticas visuais, processos educativos de ensino das artes e ações da crítica da arte na contemporaneidade, ainda tendo

em conta a recente ruptura do fluxo cotidiano (e de sua suposta normalidade) provocada pela pandemia de COVID 19 e por suas implicações. Além disso, também fazem parte desta edição um artigo em tradução, três ensaios visuais, que exploram de diferentes formas a linguagem das imagens técnicas, e uma entrevista.

Desejamos uma agradável leitura e ótimas reflexões!

Comissão editorial

Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

Pelotas, dezembro de 2022

PARALELO31

ISSN: 2358-2529

Expediente

Edição 19
dezembro de 2022

Comitê editorial

Alice Jean Monsell, Universidade Federal de Pelotas/UFPEL, Pelotas, Brasil
Cláudia Brandão, Universidade Federal de Pelotas/UFPEL, Pelotas, Brasil
Marco Aurelio da Cruz Souza, Universidade Federal de Pelotas/UFPEL, Pelotas, Brasil
Rosângela Fachel de Medeiros, Universidade Federal de Pelotas/UFPEL, Pelotas, Brasil

Conselho editorial

Adriane Hernandez, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFGRS, Porto Alegre, Brasil
Analice Dutra Pillar, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFGRS, Porto Alegre, Brasil
Angela Raffin Pohlmann, Universidade Federal de Pelotas/UFPEL, Pelotas, Brasil
Daniel Enrique Monje Abril, Universidad Manuela Beltrán/UMB, Bogotá, Colômbia
Fernanda Pereira da Cunha, Universidade Federal de Goiás/UFG, Goiânia, Brasil
Gonzalo Vicci Gianotti, Universidad de La República/UdelaR, Montevideo, Uruguai
Helena Galán Fajardo, Universidad Carlos III de Madrid/UC3M, Madrid, Espanha
Laura Inês Catelli, Universidad Nacional de Rosario/UNR, Rosario, Argentina
Leonardo Charréu, Universidade Federal de Santa Maria/UFSM, Santa Maria, Brasil
Leonardo José Sebiane Serrano, Universidade Federal da Bahia/UFBA, Salvador, Brasil
Marcos Villela Pereira, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/PUCRS, Brasil
Mirian Nogueira Tavares, Universidade de Algarve/UALG, Faro, Portugal
Nádia da Cruz Senna, Universidade Federal de Pelotas/UFPEL, Pelotas, Brasil
Otto Rosales Cárdenas, Táchira-Universidad dos Andes/ULA, Mérida, Venezuela
Paulo Silveira, Universidade Federal de Rio Grande do Sul/UFGRS, Porto Alegre, Brasil
Paz Lopez, Universidad Diego Portales/UDP, Santiago, Chile
Raimundo Martins, Universidade Federal de Goiás/UFG, Goiânia, Brasil
Ricardo Cristofaro, Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF, São Pedro, Brasil
Ursula Rosa da Silva, Universidade Federal de Pelotas/UFPEL, Pelotas, Brasil

Revisão linguística: espanhol

Rosângela Fachel de Medeiros

Revisão linguística: inglês

Alice Jean Monsell

Revisão linguística: português

Diego Bonatti

Editoria de arte

Dhara Fernanda Nunes Carrara
Renan Silva do Espírito Santo

Revisão de diagramação

Fábio Ortiz Goulart

Design gráfico

Projeto Gráfico: Lucas Pessoa Pereira
Projeto Web: Adriana Silva da Silva



Capa: Série *Intervenções*, pós-doutoramento "CARTO/FOTO/GRAPHIAS DE UMA PRESEÇA: Tessituras Artísticas entre Fotografia, Memória e Imaginário". Fonte: Cláudia Brandão.
Contracapa: Série *Intervenções*, pós-doutoramento "CARTO/FOTO/GRAPHIAS DE UMA PRESEÇA: Tessituras Artísticas entre Fotografia, Memória e Imaginário". Fonte: Cláudia Brandão.

PARALELO31

ISSN: 2358-2529

Sumário

Editorial	2
Expediente	4
ARTIGOS	
As ruínas do moinho queimado: o desdobramento poético da adversidade <i>Sabina Sebastião; Márcio Caetano</i>	8
Vamos ver o que isto vai dar em Canelas <i>Mário Angelo Batista Afonso</i>	28
Hibridação entre assemblage e fotografia: um campo-possível para o autorretrato <i>Rogério Tubias Schraiber; Reinilda de Fátima; Berguenmayer Minuzzi</i>	50
Aula feia: ação artística propositiva participativa e coletiva <i>Cláudia Da Silva Paranhos</i>	66
Performance arte e relações de gênero: um diálogo transversal entre arte e cultura <i>Bruna Leticia Potrich; Gisela Reis Biancalana; Luana Furtado Ramos</i>	84
Desafios para preservação de acervo no campo da arte e tecnologia <i>Paula M. Perissinotto; Sílvia Laurentiz</i>	104
Devires: devir deserto, devir oceano, devir deriva <i>Rodrigo Corrêa Gontijo; Carlos Eduardo Tsuda</i>	122
Audiovisuais: tipos de montagem entre som e imagem em movimento no contexto do pós-digital <i>Marcus Bastos</i>	140
TRADUÇÃO	
Impressões coloniais nas práticas artísticas latino-americanas: versões do retrato etnográfico na série 1989-2000, de Luis González Palma <i>Laura Inês Catelli; Tradução: Victória Lunardi Bauken, Diego Haase e Rosângela Fachel de Medeiros.</i>	178
ENSAIOS VISUAIS	
Metamorfosis - Desnudo del cuerpo humano <i>Erlen Zerpa; José Alírio Peña Zerpa</i>	216

edição 19 - dezembro de 2022



PPGARTES
CENTRO DE ARTES | UFPEL

PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS



In(ter)venções - fotografia híbrida, (2022)

Cláudia Brandão

238

A arte de sapatear a vida: disturba, perto demais para o conforto

Paula Boing dos Santos; Carla Carvalho; Abner Sanlay Cypriano

250

ENTREVISTA

Entrevista com Vanilton Lakka - Dramaturgia na Dança

Magda Belinni

304

031

6

PARALELO31

ISSN: 2358-2529

artigos

Sabina Sebasti
Artista Visual. Doutoranda em Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pelotas. Bolsista CAPES. Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pósgraduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas (2016). Licenciatura em Artes Plásticas y Visuales - Universidad de la Republica Uruguay (2013). Docência em Nível Superior em Artes, Faculdade de Artes, UDELAR, (2001 - 2007). Professora no curso Bacharelado em Produção e Política Cultural, Universidade Federal do Pampa (2017 - 2019). Formação interdisciplinar em Avaliação de Metodologias de Ensino. Pesquisadora em Educação Artística, metodologias experimentais e em Artes Visuais com ênfase em desenho e pintura. <https://orcid.org/0000-0002-8819-6727>, sabinasebasti@gmail.com.

As ruínas do Moinho Queimado : o desdobramento poético da adversidade

Ruins of the Burnt Mill: unfolding poetic adversity

Resumo: O artigo estuda as poéticas da destruição através das ruínas do Moinho Queimado, hoje um museu, um lugar da memória e uma fonte de criação de relatos literários. Toda ruína exhibe os vestígios do que já não está, assinala uma ausência, conserva um vazio, configura um nó histórico no qual se entrelaçam distintas temporalidades, um território localizado na cartografia das recordações e uma encruzilhada estética, onde a arquitetura – ou o que resta dela –, se transborda em narrativas.

Palavras-chave: Ruínas; Poéticas da destruição; Narrativas.

Abstract: *This paper studies the poetics of destruction related to the ruins of the Burnt Mill, today a museum, a place of memory and a creative source for literary stories. Every ruin displays the traces of what is no longer there, marking an absence, preserving an emptiness, configuring an historical knot in which different*

temporalities intertwine, in a territory located in the cartography of memories and an aesthetic crossroads, where architecture – or what remains of it – overflows into narratives

Keywords: Ruins; Poetics of destruction; Narratives.

Introdução

Embora com certo temor, ousei colocar minha mão sobre o muro erguido à base de pedras e tijolos que haviam ficado carbonizados depois do incêndio. Lembro que não resisti ao desejo de experimentar a textura áspera, escura e seca daqueles pedaços de parede que resistiram à catástrofe. A vegetação havia crescido dentro daqueles restos de arquitetura vetusta e destruída, deixando o recinto em sombras e dificultando minha caminhada pelas ruínas do moinho.

“ Foi ali!... na beira desse arroio, que acharam o corpo da mulher do capataz!” – gritava minha mãe – “dizem que ela foi dar água aos cavalos no meio do fogo, bateu e afogou no rio... que o capataz se suicidou depois... e que a guria, criada do dono do moinho, sumiu...” – contava, enquanto abria seu caminho entre as **chircas**.

Eu era ainda criança quando conheci o moinho queimado. Nunca mais regresssei, somente através da minha imaginação. Porém, a silhueta da minha pequena mão sobre aquele canto de tijolos pretos que o tempo não clareou, deixou sua pegada indelével nas minhas memórias. Assim como a voz da minha mãe, que entre a curiosidade e o assombro percorria aquele labirinto de desgraças, relatando crimes súbitos e inexplicáveis... As nuvens cobriam de penumbra o cenário frio daquela tarde de inverno sem sol, quando começava a me alfabetizar na linguagem das ruínas.

A tragédia tinha acontecido há muitos anos atrás... Seu proprietário, um imigrante suíço que, como tantos outros colonos, havia se radicado nessas terras na segunda metade do século XIX. Período

Marcio Caetano
Pós-doutor em Currículo e Narrativas Audiovisuais, com apoio do PNPDCAPES, pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Coordenador do Centro de Memória LGBTI João Antônio Mascarenhas (UFPEL/FURG/UFES/UFOP). Graduado em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestrado e doutorado em Educação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Estágio no Programa de Estudos Feministas do Centro de Investigações Interdisciplinares em Ciências y Humanidades da Universidad Nacional Autónoma de México (CEIICHUNAM). Docente na Faculdade de Educação e do Programa de Pósgraduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Colaborador no Programa de Pós-graduação em Educação em Ciências da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). <https://orcid.org/0000-0002-4128-8229>, mrvcetano@gmail.com

em que as políticas de estado fomentavam a emigração de europeus com vistas a povoar a campanha, estimular o trabalho da terra e a produção de alimentos. O moinho que funcionava com a força hidráulica do rio teve poucos anos de vida. Começou a moer trigo em 1876 e amanheceu em chamas na madrugada do dia sete de março de 1881. Nunca se acharam as causas do sinistro. Tampouco explicação às mortes. Os relatos oficiais dão conta dos defuntos nos registros da dependência departamental, com escassas testemunhas e nenhuma investigação.

O parque hoje conhecido como El Molino Quemado, localizado na costa do rio Rosário, no Paso de la Tranquera, foi declarado monumento histórico em 1976. Os remanescentes da edificação que resistiram ao fogo se conservaram, embora, no transcurso de mais de um século, a sólida construção foi vítima de saques e abandono. As madeiras, assim como as vigas de ferro, foram arrancadas ou devastadas. As árvores nasceram e cresceram dentro da casa, projetando suas ramas através das janelas. A intempérie foi desgastando as paredes, bordas e cantos, fissurando e desmembrando tijolos, concreto e pedras, sepultados debaixo de terra, lama e vegetação.

As ruínas se erguem como monumentos quando resgatam os vestígios do que já não está. O sentido de uma ruína é assinalar precisamente o vazio deixado por aquilo que falta. Toda ruína conserva uma ausência. Nesse sentido, os restos do moinho queimado ainda permitem que a reconstrução da tragédia se imagine nas estruturas que faltam, nos tetos, portas e janelas ausentes, nas perguntas que ficaram sem resposta, nos espaços destruídos, nos ocios abertos pelo desmoronamento e nos muros perfurados pelo destino.

Ocios, que de alguma forma lembram as intervenções que o artista Gordon Matta-Clark realizava sobre os edifícios abandonados,

na sua intenção de desafiar os lentos processos de decadência a que estavam expostos. Ele pretendia criar e recriar novas formas a partir das construções em desuso, esculpindo suas próprias ruínas, talvez querendo demonstrar que, na poética da decadência, ele poderia ser melhor escultor do que o tempo.

O artista chinês Ai Weiwei também soube apreciar a mensagem poética da adversidade. Em *Documenta 12*, quando a estrutura que tinha montado com portas e janelas de madeira da dinastia Ming e Qing, coletadas a partir de casas em demolição, é derrubada por uma tempestade, ele decide deixar em exibição a obra tal qual o vento a penteou. Nada supera o imprevisto, aquilo que irrompe o curso dos acontecimentos e sepulta, em instantes, as aparentemente sólidas e robustas construções humanas.

Existem significados implícitos no ato de venerar uma ruína, pois elas não são apenas escombros desmembrados ou resquícios arqueológicos daquilo que foi, daquilo que sumiu na decadência, que foi vítima da adversidade ou do derrocamento. O espírito de qualquer ruína sempre é assinalar uma falta, uma ausência, um vazio. Porém, não é um simples vazio da alvenaria o que se rememora nas ruínas do moinho queimado; elas lembram e comemoram um vazio de explicações, de causas e de sentidos para tanto estrago e morte. Um lugar que, em um tácito consenso entre os habitantes da região, se consolida como um lugar de memória, mas não de fatos, senão de incógnitas.

Um século atrás, no ano de 1920, se publicou a primeira novela inspirada nos sucessos que envolveram aquele infortúnio, intitulada *El Molino Quemado* e escrita pelo jornalista Antonio Soto. A narração, embora com escasso embasamento em fontes documentais, consiste em uma trama peculiarmente truculenta que envolve des-

de interesses econômicos até histórias de paixão. Porém, a partir das discussões geradas por aquela primeira novela em meios de imprensa, jornalistas, escritores e contadores de histórias em geral não cessaram de difundir e publicar suas próprias versões e visões sobre a tragédia (Figuras 1 e 2). Nada mais sedutor para um escritor do que aquela constelação de enigmas e escombros capazes de sustentar várias conjecturas imagináveis.

O escritor e contador de histórias Néstor Ganduglia (2008) não só publica um conto sobre o incêndio do moinho, em seu livro *Histórias mágicas del Uruguay interior*, como também realiza, atualmente, de forma periódica, excursões até aquelas ruínas onde descreve os desafortunados acontecimentos e seus desdobramentos na comunidade. Grupos de escritores, aficionados e curiosos se reúnem no meio daqueles vestígios saturados de desventuras e integram rodas de conversas que transcorrem entre mates e fogão. Parece existir uma consciência de que não é suficiente o tombamento do governo, de que se faz imprescindível contar a história das ruínas, uma e outra vez, para manter vivas as ruínas, embora essa crônica não signifique mais do que repetir as mesmas perguntas sem respostas. De fato, as reuniões artísticas e literárias nas ruínas *del molino quemado* evidenciam que uma comunidade também precisa ter um santuário para aquilo que não sabe, para aquilo que desconhece, um santuário para o assombro.

La cuestión es que nunca quedó muy claro cómo ni por qué se prendió fuego el molino. El asunto no hubiera pasado a la celebridad si no fuera que atrás del volcán vino un terremoto atrás de otro. Apenitas unas horas después cuando el molino no había terminado de arder, encontraron a doña Elisa, la mujer del molinero, medio flotando ahogada en un tajamar cercano. Dijeron en la comisaría que la pobre mujer le fue a dar agua al

caballo y que el bicho parece que se asustó andá a saber con qué y ella cayó al agua y se golpeó acá atrás, en la cabeza y se ahogó. [...] Cuatro días después cuando el molino todavía echaba humo, la fuerza policial fue a aclarar algunas cositas con el suizo Kunz, el molinero y lo encontraron muerto de un balazo en el cuello [...] Para completar el cuadro, un tiempito después, se corrió la voz de que la morenita que le limpiaba a don Luis desapareció del mapa. [...] Lo cierto es que, hasta hoy, pleno siglo veintiuno, es raro que pase un 7 de marzo sin que alguien venga al pueblo con historias de resplandores y quejidos y aparecidos [...] El Molino Quemado, que así le llaman, no es ahora mucho más que una ruina vencida por los años y los saqueos que le arrancaron hierros y maderas nobles. Hasta el monte mismo se le metió para adentro, sin respetar mucho que fuera declarado hace años Monumento Histórico Nacional. Pero esqueleto y todo de lo que alguna vez fue, dice la gente de las colonias que al menos una vez al año pasan cosas que le hacen acordar a uno que la memoria de las injusticias aguanta siempre mucho más que los ladrillos y las piedras (GANDUGLIA, 2008, p. 212).

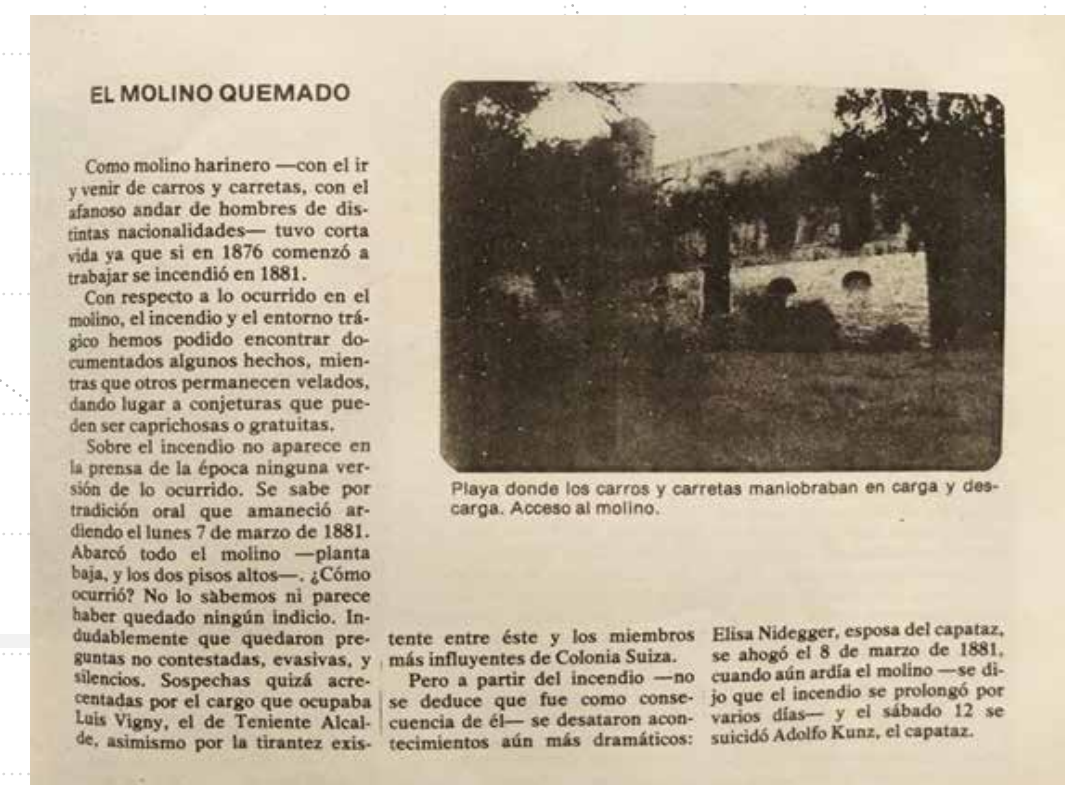


Figura 1. Foto e textos de pesquisas jornalísticas feitas no ano de 1982. Fonte: Revista *Crônicas del Rosario: Molino Quemado* (PEREIRA, 1982).

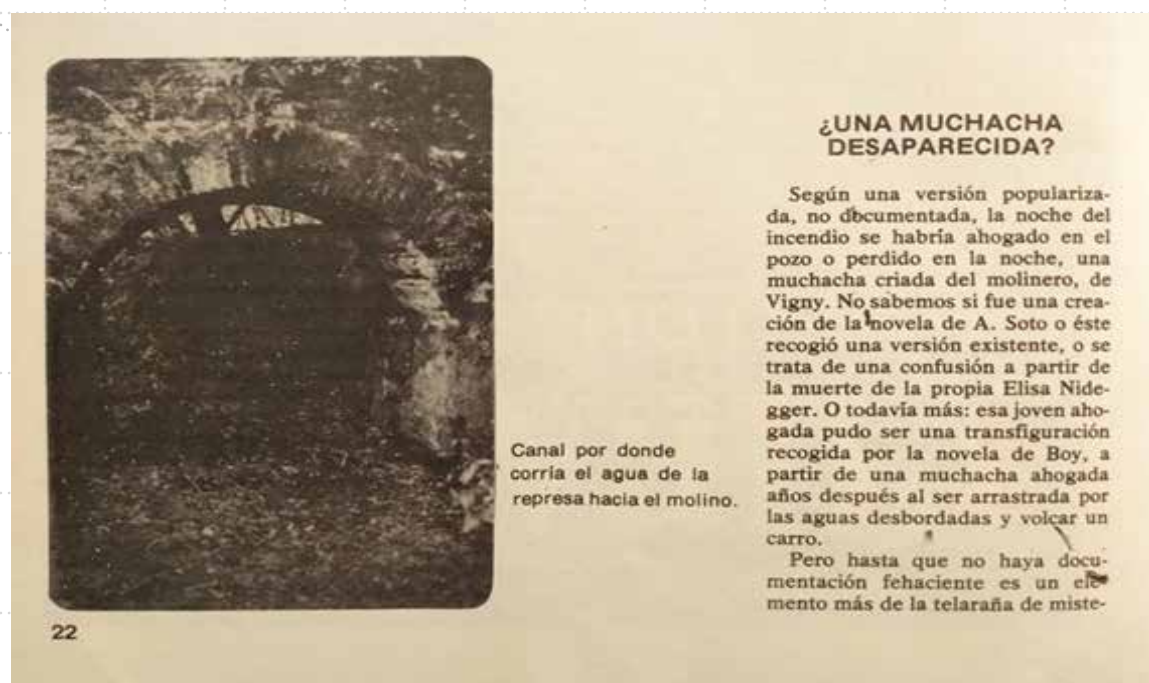


Figura 2. Foto e textos de pesquisas jornalísticas feitas no ano de 1982. Fonte: Revista *Crônicas del Rosario: Molino Quemado* (PEREIRA, 1982).

O pintor Anselm Kiefer em uma entrevista recente responde que, para ele, uma paisagem nunca é uma paisagem, uma paisagem sempre é tratada, dessangrada, destruída; uma paisagem é a memória da história: “a landscape is never a landscape, a landscape is always treated, bled, destroyed, a landscape for me is the memory of history” (GAGOSIAN PREMIERS, 2021, n.p). De alguma forma, toda paisagem sempre foi atravessada em algum momento por alguém, no mínimo penetrada por um olho que a contempla. Inspirado nas paisagens desoladas e devastadas da pós-guerra, ele descreve, principalmente através da pintura, desertos saturados de significados, de pegadas sutis, de trilhas vazias, de elementos abandonados, de objetos desgastados e corroídos, como indícios arqueológicos de uma civilização perdida. “Viver significa deixar rastros” escrevia Walter Benjamin, “wohnen heißt Spuren hinterlassen” (1991c, p. 53; BENJAMIN, 1991b). Esses rastros, para Kiefer, se encontram na degradação, na destruição e na erosão a que está exposta qualquer

intervenção humana sobre a natureza. Porém, de alguma forma, um otimismo nostálgico e sutil parece se erguer sobre essas enormes superfícies arrepiantes que tentam plasmar no plano pictórico.

O artista utiliza, em suas pinturas, todo tipo de componentes e misturas, desde pigmentos à base de óleo, palha, emulsões, borraça, papéis queimados, metal, etc. Pretende, assim, plasmar ou resgatar uma certa estética da degradação, pintando com elementos e pigmentos que exibem “descarnadamente” sua potência corrosiva e matéria. Em obras de grandes dimensões, sensações perturbadoras são criadas e rememoradas, as quais pretendem, às vezes, reviver a experiência do campo de batalha, das trincheiras, da guerra, da terra e do sangue, e, outras vezes, resgatar reminiscências ancestrais de um passado místico perdido no tempo, arrasado por uma civilização destruidora. Sua pintura *Margarethe* (Figura 3), foi inspirada nos versos do poema *Todesfuge*, fuga da morte, escrito pelo poeta judeu e romano Paul Celan, que reflete sobre suas vivências no campo de concentração.



Figura 3. Detalhe da obra *Margarethe*, de Anselm Kiefer. Pintura à base de óleo, palha, emulsão e gelatina de prata sobre linho, 290 x 400 cm, 1981. Fonte: San Francisco Museum of Modern Art. Disponível em: < <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.595/> > Acesso em: 01 jun. 2021.

Kiefer é um poeta das ruínas; ele não pinta tragédias, porém pinta o que resta depois da tragédia. Uma visão melancólica se configura em suas enormes superfícies desoladas. Restos, escombros e materiais carcomidos e enferrujados que pretendem evidenciar o que está ausente ou o que sempre esteve ausente, de alguma forma, como se o sentido da existência precisasse ser resgatado em tempos pretéritos ou passados perdidos (Figura 4). O futuro flutua como um poema etéreo escrito sobre os restos arqueológicos de uma civilização em declínio.



Figura 4. *Seraphim*, de Anselm Kiefer. Pintura a base de óleo, palha e goma-laca, 320 x 330 cm, 1983-84. Fonte: Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/2082>> Acesso em: 01 jun. 2021.

“Entonces empezamos a comprender que cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida”, diz Didi-Huberman (1997, p. 16). O autor afirma que uma imagem se instala na consciência e se grava na memória quando alude precisamente àquilo que não está. Destaca que, se uma obra de arte possui algum tipo de significação, ou capacidade de provocar sentidos, é porque ela nos toca e nos observa como uma obra visual de perda. Olhar uma obra de arte seria como ver com os olhos fechados, ou seja, olhar, mas sem se deter às formas, cores ou silhuetas estritamente visíveis, porém ver através delas, captar aquilo que elas assinalam em seu interior, aquilo que não é ostensivo mas que nos contempla e nos interpela. Cada obra de arte, de alguma forma, é oca, exhibe um vazio, uma pegada, uma ruína, na qual é possível achar, nesse seu ventre do não visível, aquilo que elas evocam e representam.

“Vemos aqui três lascas arrancadas de uma árvore, há algumas semanas, na Polônia. Três lascas de tempo. Meu próprio tempo em lascas: um pedaço de memória, essa coisa não escrita que tento ler” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 10). Assim começa Didi-Huberman seu relato acerca de sua visita ao museu de Auschwitz-Birkenau, que descreve no livro *Cascas*. A partir desses pequenos restos desmembrados de uma árvore, do bosque de bétulas (Birkenwald), começa a interpretar os sentidos e significados daquele lugar, daquela paisagem. As cascas que manipula, em definitiva, são resquícios arqueológicos imprescindíveis para interpretar, a partir de uma visualidade cenográfica, a atmosfera dos crimes que ali se perpetuaram. Acontece que nessa paisagem, nesse campo de extermínio, qualquer objeto sobrevivente se transforma, automaticamente, em uma ruína. Porque aquele museu do holocausto, igual ao parque do moinho queimado, não delimita ou define uma área geográfica, po-

rém, um lugar na memória, intenso ao ponto de que tudo quanto ali sobrevive ou surge, assim sejam novas árvores, estará, fatalmente, ligado a um sentido histórico. Ou seja, nesse lugar já não crescem mais árvores, só relatos.

Embora experimentemos a ilusão de que a terra é algo fixo e estático, o planeta se movimenta, gira e se desloca. Tudo quanto conhecemos da terra, sejam lugares ou superfícies, sempre foi em virtude dos deslocamentos dos nossos corpos. Uma paisagem permanece fixa só nas nossas memórias e, de fato, não por muito tempo. Não existe nada mais revelador do voltar a um lugar, seja uma casa ou um sítio geográfico, depois de um extenso período de tempo, e perceber que aquilo não era do jeito que lembrávamos. Nesse instante, ficamos perplexos com o questionamento acerca de se foi a paisagem mesma que se transformou ou se foi a nossa percepção sobre ela. Sem dúvidas, é sempre uma mistura de ambas coisas. Talvez por isso experimente hoje certo temor em regressar às *Ruínas del Molino Quemado*, pois eu sei que já não vou encontrar a pegada de minha mão pequena sobre o muro carbonizado, nem tampouco voltarei a escutar a voz de espanto da minha mãe. As chircas que obstruíam as trilhas devem estar agora podadas e o parque coberto de uma civilizada grama verde.

As lembranças costumam permanecer em estado latente até que algum objeto, algum aspecto da realidade, algum estímulo que se apresenta como externo, seja um som, uma voz, um relato ou um sabor – como as madalenas de Proust – as evoque. Nossas lembranças são, em essência, o que chamaria de memórias assintomáticas, porque descansam no letargo do passado até que, de alguma forma, uma configuração perceptiva as constela, as chama e as convoca novamente a fazer parte do agora. Nessa releitura, nesse presente em que as lembranças se rememoram, elas se transfiguram, pois as

recordações ressurgem sob uma nova luz, a luz do presente. Nossa consciência, esse nômade que permanentemente se desloca no tempo e se resiste a estar confinado ao aqui e ao agora, em definitiva, não é mais que um hábil contador de histórias que explora e reinterpreta nosso passado de forma recorrente, resignificando nossas vivências. O tempo coloca seu selo sobre as recordações e o deus *Krónos* aparece como mais um narrador imprimindo seu rastro no relato. “A pegada do narrador se adere na história como a pegada da mão do oleiro na tigela de barro”, “so haftet an der Erzählung die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale”, relata Walter Benjamin (1991b, p. 447).

Devo esclarecer aos leitores que o tempo passou e que eu nunca regresssei ao moinho queimado. Não obstante, o moinho queimado voltou a mim em reiteradas oportunidades. De fato, cada vez que percorro uma construção em declínio ou ingresso a lugares onde aconteceram misteriosas desapareições, se apresentam e corporificam as imagens dos restos obscuros daquele incêndio, em toda sua potência sensível. Pois o moinho não representa apenas um lugar geográfico, mas um lugar da memória, um território localizado na cartografia das recordações.

As construções em desuso, abandonadas e derruídas poderiam ser definidas como inconscientes arquitetônicos, já que percorrê-las requer ler seus vazios, seus ambientes inabitáveis, incompletos, hostis, onde seria possível desvelar suas glórias passadas ou interpretar seus traumas e amnésias sob os signos fatídicos, e por vezes sutis, da decadência e da destruição. Para interpretar uma ruína é preciso se deslocar através dela, perpassá-la, traçar percursos de formas aparentemente erráticas, deambular entre seus elementos desconexos e desmembrados, caminhar como um errante flâneur, “aquele personagem efêmero que, rebelando-se contra a modernidade, per-

dia seu tempo deleitando-se com o insólito e com o absurdo” (CARE-RI, 2013, p. 74).

As ruínas são intempestivas e vão na contramão do seu tempo, elas não pertencem à ordem do que brilha, do que tem sucesso, do que triunfa, daquilo que uma sociedade venera, as ruínas sempre revelam e carregam o fracasso daquilo que não conseguiu subsistir, representam um futuro truncado e por isso são nostálgicas e melancólicas. Elas são material de pesquisa, necessário para quem deseje “escovar a história a contrapelo”, “die Geschichte gegen den Strich zu bürsten” (BENJAMIN, 1991a, p. 697). Interpretá-las significa olhar através delas, resgatar a visão desértica, sentir uma sensação de estranhamento, recuperar o vazio das coisas nas coisas (Figura 5).



Figura 5. Fotos das ruínas da Antiga Enfermaria Militar de Jaguarão. Fotos: Sabina Sebastião.

Toda cidade está sujeita a permanentes processos de construção e reconstrução de suas arquiteturas, movimentos que reorganizam as áreas urbanas onde a sociedade se desenvolve. Nessas transformações a que incessantemente está submetida uma urbe, surgem também territórios em desuso, prédios que foram esquecidos pelas iniciativas e os empreendimentos do chamado progresso. Um edifício cuja construção nunca chegou a ser finalizada, uma rua

que não conduz a lugar nenhum, um beco sem saída, uma praça escura, um terreno abandonado, uma casa desabitada, máquinas que caíram na obsolescência, prédios fechados, edificações destruídas, uma ponte que a tormenta quebrou e nunca mais foi reparada... são espaços dentro dos ambientes urbanos que ficaram ignorados ou marginalizados pelos sucessivos processos de transformação entrópica da urbe. Essas áreas também são ruínas, embora desprovidas do encanto romântico da nostalgia que a evocação de um passado imaginado produz. São simplesmente espaços vazios de sentido, invisibilizados na vida urbana, áreas que os surrealistas souberam definir como o inconsciente da cidade, como verdadeiras amnésias urbanas.

A cidade que servia de palco para os fluxos e para a velocidade futurista fora transformada pelo movimento dadá num lugar para avistar o banal e o ridículo, para desmascarar a farsa da cidade burguesa e num lugar público para provocar a cultura institucional. [...] Além dos territórios do banal, existem os territórios do inconsciente; além da negação, ainda existe a descoberta de um novo mundo, que é indagado antes de ser rechaçado ou simplesmente ridicularizado. Os surrealistas têm a convicção de que o espaço urbano pode ser atravessado como a nossa mente; de que, na cidade, pode se revelar uma realidade não visível. O surrealismo é uma espécie de investigação psicológica da própria relação com a realidade urbana [...]. A cidade surrealista é um organismo que produz e esconde no seu seio territórios a serem explorados (CARERI, 2013, p. 82).

No ano de 1967, o artista Robert Smithson visita Passaic, um condado de New Jersey nos Estados Unidos, tira algumas poucas fotos e publica um texto que intitula: *Um passeio pelos monumentos de Passaic*. A ironia do autor radica na utilização do termo monumento para se referir às construções que achou naquele percurso. Monu-

mentos que eram, na verdade, antimonumentos, pois não eram nem vestígios de antigas edificações, nem objetos que rememorassem acontecimentos passados. Eram monumentos sem nenhuma aspiração estética ou sentido histórico, como, por exemplo, as máquinas paradas na lama, que ele descreve como os ídolos modernos ou um tanque de água penetrado por aquedutos, interpretados como uma fonte grotesca. Smithson enxerga nessas construções vazios monumentais, abominações estéticas, buracos de um subúrbio sem passado e sem história, troços de futuros abandonados. Trastes de uma civilização que preenchem os espaços urbanos com tentativas frustradas de desenvolvimento e obras malogradas. Em outras palavras, ruínas que já nascem como ruínas.

Esse panorama zero parecia conter ruínas às avessas, isto é, todas as novas edificações que eventualmente ainda seriam construídas. Trata-se do oposto da “ruína romântica” porque as edificações não desmoronam em ruínas depois de serem construídas, mas se erguem em ruínas antes mesmo de serem construídas. (SMITHSON, 1967, p. 165).

As ruínas que descreve Smithson são as ruínas que nascem na modernidade. Ruínas amnésicas, sem memória, apenas lugares que assinalam um vazio, mas não o vazio de uma perda ou de uma ausência que se tenta rememorar, porém, um vazio que se instala no próprio coração do presente, uma autocondenação ao esquecimento, um vazio que não é um vazio, é um nada.

Walter Benjamin interpreta a modernidade nas remodelações incessantes que sofre a cidade de Paris desde meados do século XIX, com as ampliações dos grandes *boulevards* e as novas e higiênicas construções planejadas por Haussmann, que não por acaso referia a si mesmo como “o artista demolidor”. Como um melancólico flâneur,

Benjamin observa as novas construções e os inovadores planejamentos urbanos que se erguem sem outra pretensão que contribuir com a crescente e obstinada mercantilização da vida urbana; reformas e inovações que o filósofo define como monumentos da burguesia “que se erguem como ruínas inclusive antes de terem sido derrubados”, “als Ruinen zu erkennen noch ehe sie zerfallen sind” (BENJAMIN, 1991c, p. 59).

Tanto Smithson, como Benjamin, embora em épocas distintas, em lugares distantes, mas em contextos similares, utilizam o conceito de ruína como metáfora – embora uma ruína seja, em si mesma, uma metáfora para assinalar a falta de futuro das sociedades modernas. Esses autores, em realidade, se referem às antirruínas da modernidade, aos restos, aos escombros, aos despejos sem nenhum conteúdo, sem memórias, sem aquele vazio valioso que representa a perda e que as define, vazio que, nas verdadeiras ruínas, se ergue como esse espaço imprescindível para poder sonhar passados e futuros possíveis.

Seria útil tentar desenhar um dicionário de ruínas? Um compêndio enciclopédico ou classificação para identificar os diferentes tipos de ruínas?... Voltemos, de momento, às ruínas do moinho queimado... àquele lugar ao qual nunca regresssei, mas cujos significados, memórias ou impressões me levaram a pretender compreender o conceito de ruína; que configura um nó histórico no qual se entrelaçam distintas temporalidades, um território localizado na cartografia das recordações e uma encruzilhada estética, onde a arquitetura – ou o que resta dela – se transborda em narrativas.

Existe, por trás de tudo isto, a pretensão do que Benjamin sabia definir como redimir o passado, postura que consiste em assumir que uma sociedade não avança sem curar suas próprias feridas históricas.

Para que essa redenção seja possível, resulta imprescindível compreender às ruínas, tanto para advertir os sinais de decadência do próprio presente, como também, para resgatar aquilo que ainda continua clamando por justiça, para aliviar e reparar episódios traumáticos que são negligenciados e ocultos por sociedades que persistem em erger monumentos à barbárie.

“Una obra de arte o de poesía que no contenga en sí una exigencia crítica está destinada al olvido” (AGAMBEN, 2011, p. 12). Nesse sentido, uma ruína, em todo seu sentido e potencial poético, encerra uma poderosa exigência crítica que consiste em assinalar, permanentemente, o vazio côncavo de uma falta. De fato, me reconforta pensar que uma ruína, de algum modo, é um objet trouvé na vida de uma comunidade, esculpido pela adversidade e introduzido na galeria das memórias pelo destino. As ruínas lembram catástrofes, mas nelas uma tragédia se exhibe de forma reservada e discreta. Os processos de destruição denotam sua própria linguagem poética, em um clima de cinzenta beleza melancólica que sintoniza o clamor tênue dos marginalizados da história. Para compreender uma ruína, em primeiro lugar, seria recomendável caminhar em silêncio, já que é sempre suave a voz das coisas ausentes, também fechar levemente os olhos e apenas entreabri-los, escutando com atenção as sombras... porque a luz diáfana espanta os fantasmas da história (Figura 6).



Figura 6. *El Molino Quemado*, de Sabina Sebasti, pintura, óleo sobre madeira, 60x80cm. Foto: A autora.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Desnudez**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- BENJAMIN, W. **Gesammelte Schriften I**. Frankfurt: Suhrkamp, 1991a.
- _____. **Gesammelte Schriften II**. Frankfurt: Suhrkamp, 1991b.
- _____. **Gesammelte Schriften V: Das Passagen-Werk**. Frankfurt: Suhrkamp, 1991c.
- CARERI, F. **Walkscapes: O caminhar como prática estética**. São Paulo: G. Gili, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- _____. **Lo que vemos, lo que nos mira**. Buenos Aires: Manantial, 1997.

GAGOSIAN PREMIERS. **Anselm Kiefer: Field of the Cloth of Gold.** Gagosian Premiers, 23 março 2021. Disponível em: <<https://gagosian.com/exhibitions/2021/anselm-kiefer-field-of-the-cloth-of-gold/>>. Acesso em: 24 maio 2021.

GANDUGLIA, N. **Historias mágicas del Uruguay interior.** Montevideo: Editorial Planeta, 2008.

PEREIRA, O. **Crônicas del Rosario: Molino Quemado.** Montevideo: Prisma Ltda., 1982.

SMITHSON, R. **Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey.** New York: [s.n.], 1967. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_-Robert_Smithson.pdf>. Acesso em: 8 jun. 2021.

**Mário Ângelo
Batista Afonso**
Doutorando na Faculdade
de Belas Artes e
Universidade de Lisboa
(ULisboa, Portugal) com o
projeto “Arte e Química:
uma simbiose para a
Representação”, natural
de Cascais, residente
Canelas, Estarreja,
Portugal. Mestre
em Criação Artística
Contemporânea na
Universidade de Aveiro
(UA, Portugal). Licenciado
em Artes Plásticas na
Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto.
mabaman@msn.com.

Vamos ver o que isto vai dar em Canelas

Let's see what this will turn out to be in Canelas

Resumo: *Vamos ver o que isto vai dar em* foi um evento artístico que se realizou no dia 5 de fevereiro de 2022, na aldeia de Canelas, no concelho de Estarreja, Portugal. A ideia do evento consistiu num circuito artístico em quatro locais distintos. O conceito também surge com o intuito de dispersar a arte por diversos espaços de uma localidade. A Sala de Estar N° 50, que é uma simples sala de estar de um habitante local, abriu as portas ao público para que os espectadores pudessem assistir a um documentário e uma exposição fotográfica. A Estação foi outro local que fez parte do circuito artístico, com uma exposição fotográfica que teve início no dia 29 de Janeiro de 2022. Essa exposição surge da parceria com a Bruxelles Art Vue. O circuito artístico continua, mas desta vez numa garagem, a Garagem de Baixo, também cedida por um habitante local. Nessa garagem, tivemos a presença de três concertos e uma instalação. O último local do circuito artístico foi numa antiga drogaria. Este local estava encerrado há mais de vinte anos, mas mantinha grande parte da sua essência original. O local intitulado de Drogaria da Rua Direita foi o local onde foi apresentado o maior número de obras. Apresentamos instalações, exposições fotográficas, e vídeo arte.

Palavras-chave: Circuito artístico; Memórias; Espaços alternativos; Democracia Cultural.rânea.

Abstract: *Vamos ver o que isto vai dar em* [Let's see what this will turn out to be], was an artistic event that took place on February 5th, 2022, in the village of Canelas, in the municipality of Estarreja, Portugal. The idea of the event consisted of an art circuit in four different locations. The concept also has the intention of dispersing art into several spaces of a locale. Sala de Estar N° 50, which is a simple living room of a local resident, who opened his door to the public, so that spectators could watch a documentary and a photography show. The Estação was another place that was part of the art circuit, with a show of photography that started on January 29th, 2022. This exhibition arises from the partnership with the Bruxelles Art Vue. The art circuit continued in a new venue, a garage, the Garagem de Baixo, also provided by a local resident. In this garage, three concerts and an installation were presented. The last place on the art circuit was an old drugstore. This place had been closed for over twenty years, but it retained much of its original atmosphere. Drogaria da Rua Direita was the place where the largest number of works were presented in the form of installations, photography exhibitions, and video art, discussed in this paper.

Keywords: Art circuit; Memories; Alternative spaces; Cultural Democracy.

Espaços alternativos para a arte

Os espaços alternativos apresentados no âmbito do Festival *Vamos ver o que isto vai dar em* surgiram na tentativa de aumentar a oferta cultural na aldeia de Canelas, Aveiro, Portugal, e em simultâneo oferecer outras alternativas aos artistas para poder mostrar as suas obras.

O pensamento crítico em Portugal, em particular nas artes plásticas, nos anos setenta e oitenta, constitui um processo de estudo que, de alguma forma, tem vindo a originar um interesse considerável. Atualmente, já é possível efetuar uma proposta de compreensão dessa época, que por vezes são bastante complexas devido às movimentações políticas, sociais e culturais que se vivia em Portugal, em particular a Revolução de Abril de 1974, a queda de um regime ditatorial, e o impacto que teve no desenvolvimento e na estabilização da democracia, e também na adesão à união europeia. Segundo Sandra Vieira Jurgens (2019), na publicação *Uma Loja, Cinco Casas*

e *Uma Escola*, os artistas tomaram a iniciativa de organizar exposições, e isso foi uma das principais características de apresentar arte nos anos 90, em Portugal.

Essa determinação em organizar exposições em lugares alternativos pelos artistas e curadores surge ao longo da história da arte devido a problemas sócio económicos, específicos à sociedade e também ao sistema artístico. Para Jurgens (2019), os comportamentos, realização, materialização e instituição dos diferentes valores estéticos e éticos surgiram como uma necessidade de contradizer os modelos de organização.

Existe a necessidade de criar formas de mostrar arte, sendo que a própria arte contemporânea permite esta flexibilidade, quebrando barreiras e rompendo com os cânones mais tradicionais. Jurgens (2019) descreve dois momentos importantes que aconteceram no final dos anos 60: produções alternativas organizadas pelo artista Seth Siegelaub e o Womanhouse, que é um espaço coletivo criado pela Judy Chicago e Miriam Shapiro.

Para contextualizar e tentarmos perceber o que levou os artistas e curadores na época a procurar novos espaços alternativos para a realização de exposições, devemos fazer referência a Seth Siegelaub, artista, curador, editor, arquivista, galerista e colecionador. Isto porque Siegelaub é considerado o primeiro a desmistificar a função do curador e a desmaterialização da arte.

Siegelaub (1969) publicou, em *Xerox Box*, o livro referente à exposição de uma série de artistas emergentes na época, com ligação à arte conceptual Americana. Seth Siegelaub foi inovador na forma como apresentou certas obras; ele redirecionou o espaço de exposição, podendo ser exibido um livro, um cartaz ou outra coisa, e fez referência para a importância da desmistificação da função do

museu e da galeria de arte.

Mais tarde, em 1971, Judy Chicago e Miriam Schapiro deram origem ao Feminist Art Program, realizado no Instituto da Arte, na Califórnia e mais tarde no Womanhouse, em Los Angeles. Foram espaços criados para exposições temporárias apenas dedicadas a mulheres. Eram espaços livres e experimentais que aconteciam fora de um sistema institucional, que na época eram dominados por apenas artistas homens. Segundo Chicago, a Womanhouse é um espaço de ligação e colaboração para apresentar trabalhos artísticos individuais, de educação feminista com abordagens abertas e feministas.

No contexto português dos anos 90, destacamos artistas e curadores como Pedro Cabral, Paulo Mendes, Miguel Soares, Santo, Alexandre Estrela, Carlos Roque e João Fonte Santa. Esses conjuntos de artistas, para além da sua atividade artística, juntam a organização de exposições coletivas e procuram novas formas de se exprimirem, assim como novos espaços, que lhes permitam formas de partilha em processos de criação e circulação de obras, embalados pelo conceito Punk, com prazer de fazer coisas e de intervir de forma ativa na socialização, dispersão da produção e recepção artística.

João Fontana juntou, à sua carreira de artista, a de curador, quando começou a organizar diversas exposições em espaços alternativos, momento em que se tornou emblemático e diferenciador. O artista criou um coletivo juntamente com dois estudantes da Faculdade de Belas Artes de Lisboa: Alice Geirinhas e José Fonseca. O coletivo foi criado em 1986 e estava intitulado como “a Vaca que Veio do Espaço”, coletivo este que se dedicava à produção e exposição de fanzines. No contexto português, temos vários exemplos de exposições fora do contexto institucional *Alternativa zero: Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea (1977)*, *Modernis-*

mo (1983), *Os novos primitivos: Os grandes plásticos* (1984).

Atualmente, temos referências como João Louro (2017), com o ready-made enquanto estratégia para a elaboração de arte de forma radical, cujo processo consiste em retirar objetos do nosso cotidiano, ou até objetos de ordem industrial, e usá-los em âmbito artístico, desprezando noções comuns da história da arte. Um dos exemplos é a obra, *Linguistic Ground Zero*, que descreve a fixação do artista num dos seus temas favoritos: a energia atômica. No seu trabalho, Louro procura uma correção no campo visual, o artista faz uma descrição da destruição iminente sem abordar qualquer assunto atual, limitando-nos a observar a universalidade da arte.

Devemos também destacar as dinâmicas criadas por João Fonte Santa no desenvolvimento de diversas dinâmicas independentes e colaborativas, destacadas pela reutilização de espaços alternativos fora do sistema institucional. Temos como exemplos: *A Loja, As Casas, A Escola. Uma Loja, Cinco Casas e Uma Escola* junta artistas, diversas obras e exposições, num período de vinte anos, funcionando como uma espécie de arquivo orgânico porque cria uma exposição e não um conjunto cronológico de carácter irracional.

A relação obra e espaço, para Fontana, é criada de forma a gerar uma relação entre as peças de proximidade e intimidade, quebrando todas as regras impostas pelos cânones. Procurando a contaminação das obras, alterando as formas convencionais na aplicação das obras no espaço, Fontana não respeita as normas de distância entre peças, deixando um diálogo diferente, o que provoca um olhar confuso no espectador.

De forma geral, a Modernidade surge quase como sinónimo de contemporaneidade, que diz respeito a algo recente ou contemporâneo. Desta forma, podemos falar das grandes categorias da modernidade, destacando a *experimentação e matematização do real*.

Do ponto de vista artístico, a cultura da representação do mundo científico irá influenciar o posicionamento criativo dos artistas. Apesar de trabalharem em diferentes linguagens, podemos observar tendências para colocar os trabalhos de artistas na mesma ordem de princípios.

Democratização e descentralização da arte

Segundo o pedagogo Ezequiel Ander-Egg (1987), o paradigma da democratização da cultura tem como grande objetivo aumentar a aproximação à cultura e à vida artística por parte do grande público. Existe uma busca por partilhar os benefícios da cultura para a população em função da divulgação de certas instituições, que pretende proporcionar conhecimentos e serviços da elite cultural, e desta forma diminuir a desigualdade no acesso ao património histórico e à cultura.

Existe a ideia de um público específico de consumidor de cultura, que se beneficia dos espaços culturais, como lugares distintos de execução da ação cultural, com destaque ao direito e ao acesso à cultura artística. Para além disso, também supõe a produção de um tipo de arte e cultura que se fundamentem por uma cultura pré-estabelecida. Assim sendo, a organização dos bens culturais de uma elite permite criar arte segundo os critérios da produção cultural vigente.

A democracia cultural deveria ter como principal função oferecer aos indivíduos e à população em geral instrumentos essenciais para aumentar as suas potencialidades culturais, com a hipótese dos cidadãos participarem ativamente da vida social. Deste modo, a população teria os meios necessários para desenvolver as suas práticas artísticas e também a possibilidade de dinamizar a cultura local.

O importante deste processo tem a ver com a cultura local e

autónoma, elaborada por todos, sendo o mais importante a participação na criação e nos procedimentos culturais. Assim, a cultura é observada como uma forma que cada pessoa, ou o conjunto de pessoas, possa encaminhar a sua vida de modo autónomo, com o objetivo de desenvolver as suas potencialidades, com especial sentido à identidade cultural.

Esta iniciativa tem como um dos objetivos a democracia cultural, trabalhando com o conceito de cultura e alargando o campo expositivo das artes. Tal perspectiva contraria algumas tradições de políticas culturais e cria, assim, um procedimento mais democrático. Quando vivemos numa vila com cerca de 1500 habitantes, a oferta cultural é muito reduzida. Desta forma, procuramos aumentar o número de ofertas culturais, de maneira em que os habitantes desta pequena aldeia não sejam obrigados a deslocarem-se para as grandes metrópoles para poderem ver exposições artísticas.

Outro objetivo com esta atividade é, aos poucos, ir familiarizando os habitantes com este tipo de eventos. Existe alguma resistência por parte dos habitantes porque vivem num espaço geográfico em que a oferta cultural é quase nula, e também porque não se criam hábitos de observar exposições artísticas, algo que é muito importante de ser feito, sobretudo com a população mais jovem. Ainda está muito enraizado em Portugal que a arte é para um certo tipo de elite, ou para um certo tipo de classe social. Acontecendo exposições “à porta de tua casa”, na verdade facilita o acesso à arte, e vai familiarizando o público com este tipo de relação.



Figura 1. Sala de Estar N°50. Fonte: Acervo do evento

Outra grande vantagem acontece pelo facto dos artistas terem mais facilidades em mostrar o seu trabalho. Não precisam de estar à espera das grandes galerias ou museus, estes espaços alternativos permitem que o artista consiga dar visibilidade ao seu trabalho. Ao observarmos o exemplo do documentário *Nturudu um Carnaval sem máscara*, apresentado numa sala de estar de um habitante de Canelas (Figura 1), podemos analisar que os realizadores desta obra não precisam estar ligados a nenhum festival de cinema para apresentar o seu trabalho.

Para Milton Santos (2006, p. 218), a cidade é o “(...) o mais significativo dos lugares”, justamente pelas possibilidades que o espaço urbano tem de oferecer encontros, onde somos convidados ao convívio cotidiano com a diferença, ao acaso e à invenção.



Figura 2. Concertos na varanda da Garagem de baixo. Fonte: Acervo do evento.

Este circuito teve também como função levar a arte “à porta dos habitantes locais” (Figura 2). Numa localidade envelhecida, que no passado não existiu grandes estímulos ao consumo da cultura, achamos importante, de alguma forma, criar um circuito para começar a gerar hábitos de aproximação à cultura por parte da população local.

Ao mesmo tempo, estamos a tirar partido da arte, como processo de proximidade. Isto porque as obras não aparecem nos grandes museus ou galerias, elas estão expostas em espaços que são familiares à população em geral. Basta analisarmos a antiga drogaria que estava fechada há mais de vinte anos (Figura 3). Os visitantes não só podiam ver os trabalhos expostos, como podiam estar num espaço que noutra hora tinha uma finalidade diferente.



Figura 3. Vídeo arte na drogaria da rua direita. Fonte: Acervo do evento.

As experiências proporcionadas por essas iniciativas, do ponto de vista de apresentação do trabalho, não são as melhores, por vezes existe muito ruído no espaço, quer sonoro, quer visual. Mas por outro lado, esse mesmo espaço consegue, de forma mágica, nos oferecer experiências que vão compensar todo o processo em falha. Por exemplo, nos concertos que foram apresentados numa varanda, tivemos muitas dificuldades em controlar o som devido às condições ambientais. Mas por outro lado, conseguimos estar a apreciar um concerto e em simultâneo, ouvir os pássaros a cantar, e vacas a mugir, numa paisagem deslumbrante.

Museu Imaginário: Arte, Memória e Arquitetura

Um dos aspetos que será pertinente falar nesse ensaio é as relações entre o espectador e a memória. Primeiro, porque alguns trabalhos expostos procuram criar essa relação. *Esmagamento*, apresentado por Mário Afonso (1983), ou *Suchem im Dunkel*, de Tiago Margaça (1981), foram alguns dos trabalhos que remetem para esta

temática. No caso concreto da obra *Esmagamento*, é uma instalação apresentada a partir de um conjunto de imagens de uma pedra, exposta numa caixa de luz com diferentes disposições, para que o espectador possa através das suas próprias vivências criar diferentes narrativas. O trabalho *Suchem im Dunkel* é uma curta-metragem de vídeo arte, filmada em Super 8. A natureza dos materiais usados para esta representação nos transporta claramente para um lado mais nostálgico.

Em segundo, a relação do espectador com o espaço envolvente. Temos o exemplo de uma antiga droguaria, cujo edifício estava fechado há cerca de 20 anos. Nesse momento, assisti a presença de espectadores que foram recordar o espaço envolvente, contando algumas memórias lá vividas. O que isso tem de interesse é o fato de ser uma exposição artística que permite esse momento nostálgico.

André Malraux originou, em 1947, o conceito do Museu Imaginário, que pode ser entendido por uma perspectiva ligada à memória. Segundo Malraux, na sua obra *Museu Imaginário* (1947), descreve o constante diálogo de diversos conceitos, fazendo referência a um museu de imagens e a um museu imaginário. Quando Malraux descreve o Museu de imagens, refere-se a questões de técnica de reprodução de imagens que permitiu à nossa civilização o acesso e conhecimento a uma vasta quantidade de obras, que apesar de distantes no tempo e no espaço, são intransportáveis. Para o autor, o Museu imaginário, realizado pela técnica da reprodução de imagens, não contém fronteiras espaciais e temporais. Desta forma, surge a possibilidade de acontecimentos em lugares e tempos diversos.

A ideia que o autor transmite é a do Museu Imaginário como espaço mental ilimitado que reside no homem, que pode ser criado mentalmente a partir de experiências individuais e que posiciona em confronto formas de espaços e tempos diversos, abstraindo do mun-

do histórico, da centralização e da hierarquização cultural. Malraux defende que a comunicação da obra nova supõe abrir com o museu constituído na nossa memória. Por outro lado, também possibilita o contacto entre diversas culturas e diversas artes, permitindo a interligação com as técnicas visuais contemporâneas. Para Malraux o nascimento do Museu Imaginário seria mais bem percebido se compreendemos os processos que estão ligados à transformação da obra de arte, que não se explica só pela evolução dos nossos conhecimentos, mas também por questões históricas e culturais.

Rosalind Krauss, no estudo *Postmodernism's Museum Without Walls* (1996), faz referência a Malraux. Este museu entende uma produção de fotografia de todo o mundo em diversos períodos históricos, que junta elementos desde as esculturas romanas às pinturas impressionistas, provocando assim um coletivo de arte, que sugere uma linguagem universal.

Até meados do século XIX, a produção artística e os próprios museus eram concebidos apenas para uma elite, mas com o passar do tempo essa situação alterou-se, tornando-se possível qualquer pessoa visitar um museu. A própria produção de obras foi-se vulgarizando, podendo facilmente ser adquirida pondo em causa os limites dos espaços temporais (KRAUSS, 1996, p. 48). Para Malraux, o fotografável foi muito importante para a história da arte, tendo como principal problema a representação autêntica do real, como por exemplo a cor e a escala. No seu estudo, o autor reproduziu várias obras com diversos formatos e formas, procurando sempre novas relações e novos diálogos, modificando o conhecimento da obra de arte. O autor procurou multiplicar o acesso às obras de arte através da reprodução, mas também acrescentou outros trabalhos, oferecendo e posicionando todos tipos de estilos.



Figura 4. Estação Galeria. Fonte: Acervo do evento.

Na organização do evento *Vamos ver o que isto vai dar em* existiu sempre uma preocupação em criar uma relação entre a arte, a memória e a arquitetura. O circuito composto por quatro diferentes espaços expositivos alternativos procura oferecer ao espectador novas memórias face à relação entre a arte e o espaço. Mas outro objetivo proposto, que foi o de proporcionar ao espectador a possibilidade de recordar memórias, uma vez que, parcialmente, alguns dos espaços expositivos noutra hora, tinham outras funções. Por exemplo a antiga Estação de Apeadeiro de Canelas (Figura 4), que agora está transformada numa galeria, ou a Drogaria da Rua Direita (Figura 5 e 6), que abriu para o público com uma exposição de arte. E são esses momentos proporcionados pela arte que dão a possibilidade de o espectador poder recordar.



Figuras 5 e 6. Exposição apresentada na Drogaria da Rua Direita. Fonte: Acervo do evento.

Ao iniciarmos uma pesquisa sobre a temática Arte e Memória é normal encontrarmos publicações sobre o tema, assim como várias designações em função do período da história da arte. Segundo o escritor Frances Yates (1984), a arte da memória foi inventada pelos gregos, passada para os romanos e depois para a tradição europeia.

Segundo o filósofo grego Aristóteles (384 a.C), a experiência da memória é uma relação entre imagens e locais com propósitos eficazes porque implica uma transformação do sujeito pela experiência. O autor destaca a relação entre memória e imaginação e entre memória e sensação.

Essas relações, que o filósofo defende no seu texto, não são apresentadas com a intenção de direcionar a memorização de matérias, com objetivos práticos. Mas sim com o objetivo de que a informação seja armazenada através do “caminho” que se faz pela memória, desde o seu início, até chegar ao assunto que se pretende lembrar.

No método de memorização e, acompanhando o pensamento de Aristóteles, as imagens estão relacionadas às ideias. Assim, se temos o intuito de recordar uma ideia, podemos memorizar ou relacionar uma sucessão de meios que facilitem essa mesma recordação.

A ligação presente na Arte da Memória à Arquitetura (LA ROCCA, 2018) começa a se desenvolver quando é criado o sistema de lugares, onde acontece a associação entre imagens e lugares.

A relação entre imagens e lugares pode ser apreciada como um método na qual seja possível compor um sistema de espaço mental, como forma de organizar o conhecimento, que se quer decorar ou adquirir. A associação de imagens a espaços apresenta-se como uma das principais razões pela qual podemos investigar a arte da memória ligada à arquitetura.

Segundo a visão do professor Ranulph Glanville (In. LA ROCCA, 2018), a arquitetura é um processo, uma forma, que tem inerente em si uma mensagem. Ou seja, segundo a reflexão de Yates, os edifícios são menos sólidos do que parecem, relacionado ao comentário de Glanville, de uma arquitetura como sistema de comunicação, que pode ser vista como um sistema relevante para o estudo da relação entre Arte da Memória e Arquitetura.

Uma conexão construída desde as origens da aplicação da *Arte da Memória* ligada à retórica. O trabalho de Yates certifica essa junção e deixa uma abertura para a pesquisa na construção de novas conexões entre a *Arte da Memória* e a *Arquitetura* (LA ROCCA, 2018).

Considerações finais

O circuito artístico apresentado em Canelas surge no âmbito de aumentar a oferta cultural na localidade e, em simultâneo, poder contrariar o sistema de oferta cultural enraizado em Portugal há muito tempo. A seguir, apresento algumas das obras exibidas no evento.

ArquivAfetos, de Cláudia Brandão (1956, Brasil)

A obra apresentada pela artista (Figura 7) resulta de um conjunto de processos artísticos híbridos e é o resultado da ligação com

a população da Aldeia de Candal (Portugal), quando teve presente numa residência artística realizada em abril de 2019. É como uma forma de projetar e projetar-se no espaço através das memórias do lugar, dos afetos e das afecções que incitam. Esta obra já tinha sido exposta na Estação em 2020, e durante o período de organização do circuito artístico pensei em inserir o trabalho da Cláudia pelo fato da aldeia Candal ter características que se assemelham à aldeia de Canelas: (...) “Candal foi um lugar muito especial, que eu conheci em Portugal e que me afetou profundamente, e que até hoje permanece na minha memória. Eu espero que ArquivAfeto traga a cada espectador, um pouquinho de todas as sensações boas que emanam desse lugar” (BRANDÃO, 2020 [s.p.]), testemunho apresentado por Cláudia num vídeo da exposição Save as...



Figura 7. Instalação ArquivAfetos de Cláudia Brandão. Fonte: Acervo do evento.

Stumbling too far, de Veera Rustomji (1981, Paquistão)

A artista trabalha com histórias e arquivos para produzir imagens de fantasia e ficção (Figura 8). Ao decifrar um conjunto de fatos,

interessou-se pela historicidade subjetiva e masculinidade que plasma a cultura popular. Veera Rustomji apresenta-se no vídeo a jogar um jogo idiota de *role-play* ao usar uma roupa que se assemelha ao Indiana Jones, que é conhecido pelas suas aventuras épicas e considerado um coração-robô icónico:



Figura 8. Instalação **Stumbling too far**, de Veera Rustomji. Fonte: Acervo do evento.

(...) Como mulher do Sul da Ásia, muitas das pegadas aventureiras deixadas para trás têm sido de homens da minha família. Oportunidade e investimento é muitas vezes desviado para os filhos homens. O legado familiar pode ser uma fonte de inspiração para avançar ou pode ser um fardo que pesa demasiado para ser suportado. O meu trabalho é um processo contínuo de desvendar e fabricar. (RUSTOMJI, 2021, [s.p.]).

Tingimento, de Ana Sousa (1994, Portugal)

O “Arquivo de Impressões”, realizado por Ana Sousa, nasceu a partir da necessidade de ordenar e arquivar todas as experimenta-

ções feitas de moldes ao corpo, exibindo, numa caixa, inúmeros positivos em cera de abelha dum lado, e papéis com impressões da pele, noutro:

(...) Resulta das sensações que provoca no observador, tornando-se assim, um agente ativo e primordial para que obra esteja completa, procurando pelas sensações mais íntimas. O corpo como arquivo, nele podemos encontrar todas as informações da impressão da pele, e do que é exterior. É, portanto, uma criação completa de recolha de informação, um baú cheio de pequenos estudos. A pele é o meio. (SOUSA, 2021, [s.p.]).

Arquivo visual, de Bárbara Silva (1998, Portugal)

A obra apresentada por Bárbara Silva tem uma ligação muito interessante com o circuito artístico apresentado em Canelas. A artista efetua diversos registos fotográficos em diferentes momentos e espaços. O processo de trabalho apresentado demonstra um cuidado por parte da artista em capturar detalhes como formas, cores e estéticas:

(...) Este conjunto de fotografias integra o arquivo visual, através do qual armazeno imagens que fixam detalhes, formas, cores, estéticas, etc. Estes registos vão sendo feitos diariamente e durante os processos de trabalho, desempenhando um papel fundamental em encaminhar visualmente as minhas escolhas e direções artísticas. (SILVA, 2021, [s.p.]).

A apresentação das obras de arte em espaços alternativos de forma gera maior democracia cultural, quer para o espectador, que tem acesso aos trabalhos, sem se preocupar com questões de centralização ou financeiras, quer para o artista, que tem a possibilidade de mostrar o seu trabalho.

Procuramos com este evento também criar uma relação com o espaço envolvente. Um espaço sonoro e visual, com uma identidade muito própria, e que no evento se intersecta com trabalhos artísticos, criando assim uma nova dimensão. Criar relações entre a arquitetura e as obras de arte foi um dos objetivos na organização deste circuito.

Devido à identidade dos locais onde os trabalhos foram expostos, também permitiu que alguns dos espectadores pudessem acessar “arquivos de memória” e recordar outros tempos.

REFERÊNCIAS

AFONSO, M. **Arquivo e práticas contemporâneas**. Avanca: Avanca cinema internacional. Conferência, Artipol, Artes tipográficas, Lda, 2019.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1981.

BRANDÃO, Cláudia. **Save as. 142"**. Rio Grande do Sul, Brasil, 2020. Disponível em: <<https://www.facebook.com/estacao.canelas/videos/835424677204413>> Acesso em: 15 mar. 2022

BOTELHO, I. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, n. 5, v. 2 2001. pp.73-83. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/spp/a/cf96yZJdTvZbrz8pbDQnDqk/?format=pdf&lang=pt>> Acesso em 01 mar. 2022.

BRANT, L. **O poder da cultura**. São Paulo: Peirópolis, 2009.

DE SOUZA, Valmir. Cidadania Cultural: entre a democratização da cultura e a democracia cultural. **PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura**, n. 14, p. 97-107, 21 maio 2018. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10477>> Acesso em: 05 mar. 2022.

COSTA, A. Políticas culturais: Conceitos e Perspetivas. **Observatório das Atividades Culturais**, n. 2, out. 1997, pp. 10-14. Disponível em: <<https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/13885/1/Pol%C3%ADticas%20culturais%20conceitos%20e%20perspectivas.pdf>> Acesso em 01 mar. 2022.

GOULART, R. Arte, cultura e memória: Virgílio Ferreira. **Limite**, n. 9, 2015. pp. 309-319. Disponível em: <<http://www.revistalimite.es/volumen%209/12%20goulart.pdf>> Acesso em 10 mar. 2022.

JURGENS, S. **Uma loja, cinco casas e uma escola**. Coimbra: Colégio das Artes Universidade de Coimbra, 2019.

KRAUSS, R. **Postmodernism's museum without walls**. Abingdon: Routledge, 1996.

LOURO, J. **Linguistic ground zero**. Lisboa: Fundação EDP, 2017.

LACERDA, A. Democratização da Cultura X Democracia Cultural: os Pontos de Cultura enquanto política cultural de formação de público. [s.d.], [s.l.], In Anais do seminário internacional. **Políticas culturais: teoria e práxis**. RJ: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2010. Disponível em: <<https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Lacerda-democratizacao-da-cultura.pdf>> Acesso em 01 mar. 2022.

MALRAUX, A. **Le musée imaginaire**. Paris: Gallimard, 1996.

LA ROCCA, R. Arte da memória e arquitetura | The art of memory and architecture. **Pós-Limiar**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 67–87, 2018. DOI: 10.24220/2595-9557v1n2a4416. Disponível em: <https://seer.sis.puc-campinas.edu.br/pos-limiar/article/view/4416>. Acesso em: 5 mar. 2022.

ROCHA, M. O Tempo, a Memória e a Arte. **Revista da Faculdade de Letras**. Ciências e Técnicas do Património. Porto , I Série, Volume VII-VIII, pp. 351-360, 2008-2009. Disponível em: <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9423.pdf>> Acesso em: 05 mar. 2022.

RUSTOMJI, Veera. **Stumbling too far**. Sinopse da obra. Instalação artística. Canelas, Aveiro, Portugal, 2021.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SILVA, Bárbara. **Arquivo visual**. Sinopse da obra. Impressão. Canelas, Aveiro, Portugal, 2021.

SILVA, Sergio Luiz Pereira da. O lugar da arte na memória social e na identidade cultural.. In: **Anais...** 5º Seminário de Informação em Arte (2017) - Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<https://www.doity.com.br/anais/5-seminario-de-informacao-em-arte/trabalho/43973>>. Acesso em: 05 dez. 2022.

SOUSA, Ana. **Tingimento**. Sinopse da obra. Vídeo apresentado em suporte digital. Canelas, Aveiro, Portugal, 2021.

ZANELLA, A. (org.) **Arte e cidade, memória e experiência**. Teresina: EDUFPI, 2020. Disponível em: <https://www.ufpi.br/arquivos_download/arquivos/LIVRO_ARTE_CIDADE_E_MEMORIA_-_ADRIANA_320200610144324.pdf> Acesso em: 10 mar. 2022

Rogério Tubias Schraibe
Doutor em Educação e
Mestre em Artes Visuais
pela UFSM. Doutorando
em Artes Visuais pela
Universidade Federal
de Santa Maria (UFSM).
Membro do GAD (Grupo
de Pesquisa Arte e
Design/CNPq-UFSM).
rgartt@gmail.com

Hibridação entre assemblage e fotografia: um campo possível para o autorretrato

Hybridization between assemblage and photography: a possible way for self portraits

Resumo: Este artigo discute a criação de autorretratos a partir da hibridação entre *assemblage* e fotografia. Os conceitos autorretrato, *assemblage*, fotografia, hibridação e arte contemporânea direcionam a pesquisa, cuja metodologia é embasada em Rey (2002). Os resultados parciais indicam que a fotografia viabiliza a sua hibridação com a *assemblage* por meio da tecnologia, e que essa hibridação torna-se campo possível para uma reconfiguração do autorretrato e potencializa a arte contemporânea.

Palavras-chave: Autorretrato; Hibridação; *Assemblage*; Fotografia; Arte contemporânea.

Abstract: This article discusses the creation of self-portraits from the hybridization between *assemblage* and photography. The concepts of self-portrait, *assemblage*, photography, hybridization and contemporary art guide the research, which metho-

dology is based on Rey (2002). The partial results indicate that photography enables its hybridization with *assemblage* through technology, and that this hybridization becomes a possible field for a reconfiguration of the self-portrait and enhances contemporary art.

Keywords: Self-portrait; Hybridization; *Assemblage*; Photography; Contemporary art.

Introdução

Entre 2019-2020, realizei algumas *assemblages* com objetos pessoais guardados ao longo da vida, iniciando um processo poético a partir da ideia de autorretrato e identidade. Certa vez, ao observar esses objetos, percebi que poderiam receber outros olhares e impregnarem-se de novos significados, passando de simples objetos a componentes de uma obra e integrar espaços de questionamentos em torno de si mesmos, justamente por terem feito parte da minha vida. Tendo, então, referências de artistas que trabalharam com objetos, como Arthur Bispo do Rosário, Farnese de Andrade e Nico Cais, optei pela *assemblage* como meio de rerepresentar meus objetos. Em um segundo momento, decidi fotografar essas *assemblages* e, ao analisar as fotos, logo imaginei fazer sobreposições em transparência das minhas *selfies* nessas fotos. Nesse momento, dei-me conta do potencial que isso representava para um processo criativo a partir do autorretrato e que envolvesse cruzamentos entre *assemblage* e fotografia.

“ No ano seguinte, com essa ideia estruturada em forma de projeto, ingressei no Doutorado em Artes Visuais, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), onde desenvolvo esta pesquisa sobre autorretrato, em poéticas visuais, na linha de Arte e Tecnologia. Em sua fase ainda inicial, o processo poético já aponta algumas reflexões que ora socializo nesta produção textual composta por cinco sessões.

Após esta introdução, apresento, na segunda seção, a base teórica acerca dos conceitos embaixadores da pesquisa; na seção seguinte, descrevo o procedimento metodológico e os resultados parciais; e, finalizo com algumas considerações em torno dos autorretratos criados até o momento.

Dentre os conceitos que norteiam a investigação estão o autorretrato, a *assemblage*, a fotografia, a hibridação e a arte contemporânea, conforme veremos a seguir.

Conceitos embaixadores do processo poético

Entendo o autorretrato, algo que sempre atraiu meu interesse desde a graduação, como a marca da autorreflexão do artista, retrata o *eu* e afirma a identidade; é um interiorizar-se, é lançar o olhar a si próprio, é onde o artista é performativo na sua subjetividade. Com precedentes na pré-história e na Idade Média, com Giotto, é a partir do Renascimento que o autorretrato começa se destacar com artistas como Albrecht Dürer, passando por Rembrandt no Barroco, Van Gogh no Expressionismo, Andy Warhol na Pop Arte, Cindy Sherman, Aleta Valente e Amalia Ulman que trabalham com *selfie* atualmente, além de Nico Cais, cuja obra integra objetos domésticos em seu corpo e, mesmo não sendo autorretrato, aborda a subjetividade por meio da fotografia.

Canton (2001) considera o autorretrato repleto de peculiaridades e onde o artista se expressa, transmitindo suas características físicas e emocionais, onde a imagem criada e artista são mediadas pelo espelho em que o eu se reconhece pelo outro, que é a sua própria imagem-reflexo. Canton (2002, p. 22) no projeto *Auto-Retrato, Espelho de Artista* discute sobre identidade, alteridade, memória, subjetividade e afirma que “o autorretrato torna-se uma das mais

representativas e intrigantes estratégias utilizadas pelos artistas da geração 90/2000 na produção de sentido frente a essa realidade contemporânea marcada pela perda de um sentimento estável do eu, da identidade”.

A *assemblage* foi a estratégia que escolhi para produzir sentidos a partir da subjetividade presente em meus objetos. O termo ‘*assemblage*’ foi introduzido na arte por Jean Dubuffet, em 1953, designando obras que “vão além das colagens”. Com essa técnica, quaisquer materiais e objetos, retirados do cotidiano, podem ser introduzidos na obra (estética da acumulação, coleta e montagem), criando um novo conjunto sem perder os sentidos originais, pois cada objeto pode ser identificado no todo, embora estejam unidos por algo em comum. A *assemblagem* rompe com fronteiras e ultrapassa os limites da pintura, transitando entre esta e a escultura ao se colocar como uma construção sobre um suporte. Os primeiros indícios dessa ruptura vêm do início do século XX, com o Dadaísmo, nos *ready-made* de Marcel Duchamp e nas obras *Merz* de Kurt Schwitters; depois, segue no Cubismo, com as colagens de Picasso e Braque; nas *combine paintings*, de Robert Rauschenberg, e nas *junk sculpture*, de David Smith. Artistas europeus, como Alberto Burri e Antoni Tàpies, e brasileiros, como Arthur Bispo do Rosário, Wesley Duke Lee, Nuno Ramos, Leda Catunda, Nelson Leirner, Rubens Gerchman, Rochelle Costi também realizaram obras referentes às *assemblages* (ASSEMBLAGE, 2020).

Para Archer (2001, p. 3-4) há duas ideias-chave amalgamadas ao termo *assemblage*:

[1] Em 1961, a exposição *The art of Assemblage*, no Museu de Arte Moderna de Nova York, reuniu *assemblages* de Dubuffet, as *combine paintings* de Robert Rauschenberg, e as *junk sculpture* de David Smith, as quais são híbridos entre pintura e escultura.

A primeira é a de que, por mais que a união de certas imagens e objetos possa produzir arte, tais imagens e objetos jamais perdem totalmente sua identificação com o mundo comum, cotidiano, de onde foram tiradas. A segunda é a de que essa conexão com o cotidiano [...] deixa o caminho livre para o uso de uma vasta gama de materiais e técnicas [...].

Como a *assemblage* é capaz de comportar esses materiais heterogêneos, conservando suas identidades, também pode representar a identidade do artista que, utilizando objetos pessoais diversos, cria seu autorretrato na hibridação da *assemblage* com a fotografia digital. Dessa forma, a hibridação se torna um campo-possível para uma reconfiguração do autorretrato graças à fotografia.

No âmbito da fotografia, Rush (2006, p. 182) afirma que “os artistas usam frequentemente o computador para ‘manipular’ suas fotografias, ou seja, alterar digitalmente para representar uma realidade diferente”, o que é semelhante ao que desenvolvo. Santaella e Nöth (2001) propõem três paradigmas da imagem: o pré-fotográfico, com produção artesanal, que resulta em objeto único e original, no qual se incorporam, indissociavelmente, o sujeito-criador, o objeto-criado e a fonte de criação; o fotográfico, que com o *flash* da máquina ocorre a fixação da imagem para posteridade, eternizando um momento que não voltará mais; e o pós-fotográfico, que resulta da união entre o computador e uma tela de vídeo (invenções tecnológicas), ou seja, corresponde a imagens transformadas a partir de uma matriz de números em pontos elementares (*pixels*) e visualizadas em uma tela de vídeo.

Barthes (1984, p. 146), tem uma teoria muito relacionada com o contexto atual da fotografia quando se refere “à criação de um novo valor social, que é publicidade do privado: o privado é consumido

como tal, publicamente”, assim como hoje acontece enorme divulgação do privado devido à banalização da fotografia nas redes sociais. Como exemplo de artistas que exploram a banalização do privado, temos as artistas Aleta Valente e Amalia Ulman.

Nesse contexto de expansão fotográfica, os processos de hibridação com tecnologias digitais como novos procedimentos artísticos que transformam os modos operatórios da arte e a própria arte foram potencializados, revelando cruzamentos entre diferentes linguagens e técnicas. De acordo com Couchot (2003, p. 282), “a tecnologia adquire uma importância cada vez mais decisiva no destino da arte: ela constitui o fundamento fatal, orienta-lhe irresistivelmente as tendências estéticas”. Para esse autor, a arte contemporânea se rebela contra toda a especificidade exclusiva e se abre a todas as técnicas, a todos os seus cruzamentos possíveis e a todas as experiências estéticas, uma vez que os procedimentos híbridos tendem a “desespecificar” os critérios da arte clássica.

Com todas essas possibilidades, o artista fica “livre para expressar qualquer conceito por qualquer meio possível” (RUSH, 2006, p. 1). A partir da tecnologia e do livre uso de materiais, os procedimentos tradicionais cedem espaço para os meios que melhor satisfazem os objetivos do artista, o que pode envolver vídeo, filme, performance, instalação, realidade virtual, fotografia manipulada e uma infinita variedade de materiais e objetos retirados do cotidiano. Esses últimos, muito empregados em obras como *assemblages*.

Segundo Santaella (2003), são muitas as razões para o fenômeno da hibridação, estando incluídas as misturas de materiais, suportes e meios, o que é oportunizado pela sobreposição e sincronização das culturas artesanal, industrial-mecânica, industrial-eletrônica e teleinformática. No entanto, a hibridação vai além da diversidade de materiais e técnicas, pois está contida “na essência da própria lin-

guagem hipermediática” (SANTAELLA, 2003, p. 147), proporcionando a hibridação do virtual com o real e entre espaço, tempo e corpo, o que é característico da arte contemporânea.

A arte contemporânea se caracteriza pela aceitação de diversos materiais, procedimentos e modos de apresentação das obras. A esse respeito, Archer (2001, [s.p]) diz que “não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material em arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas”. Com isso, concorda Cauquelin (2005), afirmando que o que encontramos, atualmente, no domínio da arte, é mais uma mistura de diversos elementos e que os valores das artes moderna e contemporânea estão lado a lado, constituindo dispositivos complexos, instáveis, maleáveis que se mantêm em transformação.

Cocchiarale (2006) discute algumas questões mais candentes da arte contemporânea como uma arte que se esparramou para além do campo especializado construído pelo modernismo, buscando uma interface com quase todas as outras artes e com a própria vida, tornando-se uma coisa espalhada e contaminada por temas que não são da própria arte, mas abrangente demais e muito próxima da vida. É como uma relação da arte com a vida cotidiana. Para Paviani (2003) a arte contemporânea perpassa pela subjetividade, não se contentando em observar o real, pois o decompõe e o reorganiza em novo objeto/realidade, assim como pretendo com meus autorretratos a partir das *assemblages* e das *selfies*.

Ao longo da história até o século XIX, o autorretrato procurou obedecer à fisionomia do artista, mas na contemporaneidade isso se transforma e dá vazão a outros modos de trabalhar a identidade e a subjetividade. Nessa perspectiva, é que hibridizo a *assemblage*

com a linguagem da fotografia, procedimento em que a imagem do rosto não exerce domínio pleno da obra, mas, somada com os objetos, forma o todo: o autorretrato, cujo procedimento metodológico descrevo a seguir.

Reconfigurando o autorretrato: metodologia e poética

Neste processo poético, visei o desenvolvimento conceitual e operatório a partir do autorretrato inserido na hibridação entre as linguagens *assemblage* e fotografia. Assim, investiguei modos de o autorretrato se instaurar nesse entrecruzamento, sendo uma pesquisa *em arte*, conforme denominado por Rey (2002), a quem a instauração de uma obra pressupõe operações técnicas (analógicas e-ou digitais) e teóricas que abrem margem a cruzamentos e hibridismos entre conhecimentos, procedimentos, tecnologias, materiais e objetos diversos.

Nesse sentido, concordo com Poissant (2003, p. 121) quando diz que o artista é um profissional que, como uma esponja, “absorve e restitui a essência de uma cultura” e “é hoje chamado a desenvolver e a experimentar novas formas de fazer arte”. Isso desafia a investigação poética capaz de conduzir o artista a um maior engajamento com arte contemporânea em função da diversidade e da facilidade de acesso que temos, hoje, ao aparato tecnológico. Mediante a isso, é preciso reivindicar uma singularidade no processo poético, até para se diferenciar dos demais. Então, entro em acordo com Parryson (1991) quanto à necessidade de inventar o meu próprio modo de fazer a obra. Assim, coloco-me como artista pesquisador, o que pressupõe uma práxis e um compromisso a ser assumido com uma obra singular, com a produção do saber e com o efeito multiplicador das reflexões que surgirão (CATTANI, 2002).

No processo criativo, levei em conta as três dimensões apre-

sentadas por Rey (2002), e que nortearam a organização do procedimento metodológico nas seguintes etapas:

- Na dimensão abstrata, desenvolvi ideias, esboços, anotações e pequenos projetos de *assemblages* que, depois, ao longo do processo, se tornaram obras, o que correspondeu a primeira etapa do processo criativo (Figura 1);



Figura 1. Esboço de projeto para assemblage, 2019. Fonte: Arquivo elaborado pelos autores.

- Na dimensão prática, desenvolvi procedimentos, envolvendo manipulações técnicas operacionais analógicas e interfaces com processos tecnológicos atuais, o que ficou subdividido nas quatro próximas etapas. A criação das *assemblages* com objetos pessoais guardados desde a infância, organizados em gavetas ou caixas, com isso, fazendo referência ao local onde permaneceram guardados por muito tempo, correspondeu a segunda etapa (Figura 2). O fotografamento de cada *assemblage* em partes ou detalhes caracterizou a terceira etapa (Figura 3). Os tratamentos e interferências digitais dessas fotos com sobreposições, em transparência, de *selfies* do meu rosto, como quarta etapa (Figura 4), na qual percebi que essas *selfies* não eram o elemento principal da obra, assim como o rosto sempre foi nos autorretratos ao longo da história da arte, mas

era mais um elemento que, no conjunto da obra e com a subjetividade contida nos objetos pessoais, compunham o que eu desejava como autorretrato.



Figura 2. Assemblages em gavetas com objetos pessoais, 2019. Fonte: Arquivo elaborado pelos autores.



Figura 3. Detalhes fotográficos das *assemblages*, 2019. Fonte: Arquivo elaborado pelos autores.



Figura 4. Interferências digitais com sobreposição de fotografias. Autorretratos, 2020. Fonte: Arquivo elaborado pelos autores.

● Na dimensão da obra em processo, realizei conexões com tudo o que é relacionado ao conhecimento, ou seja, as relações que estabeleci com os conceitos embasadores da pesquisa. Nesses estudos, referente à obra ao longo da sua instauração, levei em conta a poética em relação aos seus três parâmetros fundamentais apresentados por de Rey (2002), sendo:

o a *liberdade*, como expressão da singularidade, ou seja, a autonomia em criar um tipo de autorretrato que se dá na hibridação entre *assemblage* e fotografia, e de fazer valer os objetos pessoais como portadores da identidade de artista e de significados propulsores da obra;

o a *errabilidade*, como direito de se enganar, ou, de experimentar diferentes coisas durante o processo com a finalidade de obter melhores soluções. Como exemplo disso, o uso do programa *CorelDraw* que, mais tarde, foi substituído pelo *Photoshop*, por apresentar mais recursos e resultados mais satisfatórios;

o a *eficácia*, como reconhecimento e correção do erro como, por exemplo, na sobreposição da *selfie* na fotografia da *assemblage*, procedimento que pelo *CorelDraw* não permitia um recorte adequado do rosto a ser sobreposto, o que foi corrigido pelo *Photoshop* por permitir isso, apontando soluções e possibilidades. Como exemplo disso, temos na figura 4, no autorretrato da direita, uma das *selfies* sobrepostas sem recorte, mantendo a forma quadrada da fotografia bem visível na obra, o que não acontece no autorretrato da esquerda, cuja *selfie* foi recortada com uma ferramenta do *Photoshop*.

Na quinta etapa, realizei a impressão dos autorretratos que, sendo imagens digitais, podem ser impressos segundo o tamanho mais adequado conforme as propostas de exposições (Figura 5). Fi-

nalizei, na sexta e última etapa, a redação desta reflexão em forma de artigo acadêmico para o qual já vinha, ao longo do processo, fazendo leituras e anotações de ideias.



Figura 5. Autorretrato 30x40 cm, na exposição 'Transições' Museu de Arte de Santa Maria-RS (MASM), 2021. Fonte: Arquivo elaborado pelos autores.

É preciso esclarecer que essas dimensões, etapas e parâmetros não possuem uma ordem sequencial rígida e lógica, sendo um constante 'ir e vir' durante o processo. Aqui estão expostas em uma ordem para facilitar a compreensão pelo leitor, mas o mesmo nem sempre acontece na prática do processo criativo, quando, muitas vezes, é necessário retornar a etapas anteriores em função das novas ideias, da reelaboração de obras em função do amadurecimento de ideias anteriores ou do conhecimento adquirido por meio do avanço nas leituras e estudos dos artistas e teóricos que embasam a pesquisa.

Mediante isso, elaborei uma metodologia própria e específica, pois não há como aplicar um método *a priori*, dado que o autorretrato, como objeto investigado, é criado no mesmo tempo em que é

pesquisado, estando em constante devir, formação e transformação, e cujo ponto de chegada é determinado pela trajetória (REY, 2002). Em concordância com Cattani (2002), os autorretratos constituíram simultaneamente a sua elaboração metodológica, sendo os objetivos aquilo que mais contou em termos metodológicos.

Considerações finais

No processo criativo que desenvolvo, a fotografia está sendo a viabilizadora da sua hibridação com a *assemblage* por intermédio da tecnologia. São diferentes procedimentos entrecruzados, pela linguagem fotográfica, que permitem investigar técnicas e conhecimentos. Assim, inicio um aprofundamento de conceitos operatórios e de modos operatórios híbridos, envolvendo as linguagens da *assemblage* e da fotografia no contexto da arte contemporânea ao considerar materiais não convencionais, a complexidade, a subjetividade e a tecnologia.

Percebo a hibridação entre *assemblage* e fotografia como um campo possível onde o autorretrato se instaura reconfigurado e se constitui como marca das minhas autorreflexão e performatividade da subjetividade. No autorretrato, lanço o olhar ao si e afirmo a identidade em uma obra que solicita sua singularidade em relação aos autorretratos do passado.

Embora não seja a *assemblage* propriamente dita que integra o autorretrato, e sim sua fotografia, os objetos não perdem seus sentidos originais, pois a participação desses na obra está assegurada pela imagem fotográfica que faz manter a relação com o cotidiano de onde foram retirados. Mantém, também, a identidade e a subjetividade minhas.

Em relação aos três paradigmas da imagem fotográfica, de Santaella e Nöth (2001), percebo que no pré-fotográfico fazem parte,

de modo indissociado, eu como o sujeito-criador, meus objetos pessoais e rosto como a fonte de criação, e as fotografias das *assemblages* e *selfies* como objeto-criado; no fotográfico, fixo a composição de objetos e a imagem do meu rosto no instante do *clic* do smartphone e, então, eternizo um rosto que nunca mais será o mesmo; e no pós-fotográfico, utilizo tecnologias para proceder com invenções capazes de transformar as fotografias a partir de procedimentos digitais, em softwares de tratamento de imagem, possíveis de serem visualizados na tela do computador.

Esses procedimentos envolvendo o pós-fotográfico abrem caminho para a hibridação transformar os modos operatórios convencionais pelos entrecruzamentos que possibilitam. Vejo a hibridação como uma potencializadora da arte contemporânea por unir, na mesma obra, as culturas mais artesanais e convencionais com as mais atuais e digitais surgidas em função do desenvolvimento tecnológico. Os autorretratos que criei se aproximam dessa união e, com isso, mantêm uma espécie de relação da arte com os objetos pessoais e as *selfies*, por pertencerem, ambos, à vida cotidiana. A arte contemporânea reorganiza esses elementos em uma nova realidade, a do autorretrato.

REFERÊNCIAS

ASSEMBLAGE . In: **Enciclopédia Itaú cultural**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage>>. Acesso em: 28 de jun. 2020.

ARCHER, M. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 263 p.

BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, 91 p.

CANTON, K. **Auto-retrato: espelho de artista.** São Paulo: Cosac & Naif, 2001, 48p.

CANTON, Katia Monteiro. **Auto-Retrato, Espelho de Artista.** 2002. Tese (Livre Docência em Teoria e Crítica de Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <doi:10.11606/T.27.2019.tde-24052019-154012.> Acesso em: 07 abr. 2022.

CATTANI, I. B. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). In: **O meio como ponto zero.** Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002, p. 35-50.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução.** São Paulo: Martins Fontes, 2005, 176p.

COCCHIARALE, F. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife: Massangana, 2006, 80 p.

COUCHOT, E. **A tecnologia na arte: da Fotografia à Realidade Virtual.** Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

PAREYSON, L. **Estética, teoria da formatividade.** Petrópolis: Vozes, 1991, 326p.

PAVIANI, J. **Estética mínima.** Porto Alegre: Ed. EDIPUCRS, 2003, 160 p.

POISSANT, L. Ser e fazer sobre a tela. In: DOMINGUES, Diana (org.). **Arte e vida no século XXI-Tecnologia, ciência e criatividade.** São Paulo: UNESP, 2003, p. 115-123.

REY, S. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero.** Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002, p. 123-140.

RUSH, M. **Novas mídias na arte contemporânea.** São Paulo: Martins fontes, 2006, 225 p.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem: cognição, semiótica, mídia.** São Paulo: Iluminuras, 2001, 240 p.

SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano.** São Paulo: Paulus, 2003, 357 p.

Cláudia Da Silva
Paranhos

Bacharel e Licenciada em
Artes Visuais (UFRGS),
Mestre em Artes Visuais
(UFPEL), Doutoranda
em Educação (UFPEL).
<https://orcid.org/0000-0001-9750-937X>;
clauparanhos@
yahoo.com.br

Aula feia: ação artística propositiva participativa e coletiva

*Ugly lesson: an artistic, participative,
propositive and collective action*

Resumo: Os objetos *Bonecas Feias* são a poética pela qual investigo questões estéticas referentes ao que se considera “belo ou feio” na arte e na sociedade. Enquanto artista e educadora, criei, a partir desses objetos, a ação artística propositiva e participativa *Oficina de Bonecas Feias*, em que o público interage criando a sua própria *Boneca Feia*. A experiência de um furto de meus equipamentos na véspera da realização de uma Oficina gerou a reflexão descrita neste artigo, à qual denominei de *AULA FEIA*.

Palavras-chave: Artes visuais; Educação; Performance; Bonecos.

Abstract: *The objects called Bonecas Feias ("Ugly Dolls") are the foundation for my artistic poetic through which I investigate aesthetic issues referring to the categories of what is considered as the beautiful and the ugly in art and society. As an artist and educator, I have created the propositive and participative art action based*

on these objects called Oficina de Bonecas Feias ("Ugly Dolls Workshop"), in which the public interacts by creating its own Boneca Feia (Ugly Doll). The experience of having my equipment robbed just before a workshop generated the reflection described in this article, which I called Aula Feia (Ugly Lesson).

Keywords: Visual arts; Education; Performance; Dolls.

Introdução

Minha trajetória enquanto artista e professora de artes, dentre muitas coisas, abrange trabalhos como oficinaira, performer, letrista, bonequeira, cruzando palcos, salas de aula na escola formal, ateliês, museus, através de mídias diversas que abrangem desde a instalação, as ações artísticas coletivas, a performance, o objeto, a fotoperformance, até formatos mais tradicionais como a pintura e escultura. Essa pluralidade de meios e formas se conecta por intermédio das suas múltiplas questões, discutindo o rigor dos cânones e padrões da sociedade, as normas culturais, bem como dialogando com referências artísticas. Segundo Umberto Eco (1999), uma obra acontece quando apresenta interconexões polidimensionais que servem de acessos para experiências.

Desde o começo de minhas atividades, há dezesseis anos, cultivava uma vontade, um sonho, de ministrar oficinas de artes no Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. O Atelier Livre é um espaço de educação em arte fora da academia, no entanto de grande importância para a classe artística da cidade de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, local tradicional onde eu mesma já fui aluna. Localizado dentro do Centro Municipal de Cultura, ao lado de uma imensa Biblioteca Pública e de dois Teatros que frequentei desde criança, e onde já trabalhei como atriz e como performer, é um lugar repleto de afetos e simbolismos para mim. Ao longo de minha trajetória, em diversas oportunidades, tentei alcançar este objetivo, apresentando projetos, sem sucesso. Tendo finalizado o meu mes-

trado, no começo de 2018, vi surgir uma oportunidade por meio de um edital de seleção para cursos temporários no Atelier Livre.

Dediquei dias de absoluta concentração para escrever o que considerava, ingenuamente, “o projeto perfeito”. Regularizei meus documentos, paguei taxas com altos valores de atraso de impostos de minha micro empresa (que abri sem nunca usar de fato, por ter uma renda muito abaixo da necessária para existir como empresa) e, tendo conseguido finalizar um longo processo, enviei o projeto, feliz (apesar de quase falida). Alguns dias depois, chorei ao saber que havia passado em primeiro lugar na minha categoria, ou seja, o sonho estava se realizando. Chorei novamente, dias depois, ao saber que o concurso fora impugnado por um participante não aprovado que encontrou um problema na formação da banca. Não haveria mais a contratação por meio do concurso no qual havia me classificado excepcionalmente bem. Uma nova seleção seria aberta e recomecei a preparar o material para concorrer novamente. Desta forma, depois de quase desistir por achar impossível passar novamente, reuni forças e esperança e inscrevi, pela segunda vez, o meu projeto.

Aprovei novamente o projeto, dessa vez em uma posição bastante diferente da anterior e que possivelmente impossibilitaria a realização do meu curso. Fui pessoalmente saber o que estava acontecendo. Estava inconformada com a avaliação tão diferente da anterior. Garantiram-me que o meu curso seria realizado na próxima chamada. Meses se passaram até que finalmente fui chamada. O curso aconteceria. Feliz, e um tanto incrédula, comecei a preparar com meses de antecedência as primeiras aulas, de acordo com o cronograma apresentado na ocasião do concurso. Chegara o verão e passei a estação mais quente do ano trabalhando incansavelmente nisso, ansiosa que estava, juntando material para o que seriam, na

minha cabeça, as aulas dignas de honrar meu sonho. Enquanto isso, com medo da possibilidade de nenhum aluno se matricular, trabalhava de forma insistente na divulgação. Foram meses de envolvimento emocional, afetivo, intelectual, que materializaram-se virtualmente em uma pasta no meu computador, à qual eu acrescentava cada ideia nova dia após dia, construindo delicadamente, pouco a pouco, ponto a ponto como uma costura, um bordado, aquele momento desejado por anos. As aulas tomavam ares de espetáculo, de *performance*, de obra de arte, tamanha dedicação e paixão.

Veio, enfim, a chamada da organização. Foi marcada a data do primeiro dia e a ansiedade era crescente. No final de semana anterior ao grande dia (que seria numa segunda-feira, 10 de março de 2019), haveria uma viagem de trabalho para a abertura de uma exposição para a qual fora artista convidada, numa cidade vizinha, Caxias do Sul, na sexta-feira: a mostra *Placentária*, na Galeria Municipal de Arte Gerd Bornheim. A felicidade não cabia no peito, eram muitas realizações ao mesmo tempo. Na mesma semana, começariam também as minhas aulas no curso de Doutorado em Educação na Universidade Federal de Pelotas, um outro sonho acalentado por anos. Viajei para a exposição, realizamos a montagem e a abertura, que foram um sucesso. Dormimos lá, para retornarmos no dia seguinte, um sábado.

Eu estava radiante naquela manhã de sábado e sentindo a raríssima sensação de que, finalmente, a vida estava em seu curso. Tudo estava em seu lugar. Anos de muito estudo e trabalho, finalmente, se encaminhando para algum resultado. Pegamos a estrada e paramos num restaurante no caminho, numa pequena cidade de interior, para o almoço. Chovia. Estacionamos em meio a muitos outros carros. Esperamos um bom tempo por uma mesa. Almoçamos

rindo, brincando, felizes. Ao sairmos, fiz uma foto da paisagem do lugar com meu celular. Ao entrarmos no carro, veio a surpresa: todos os nossos objetos pessoais haviam sido furtados de dentro do carro, do estacionamento do restaurante. Minha mochila, com meus documentos, chaves de casa, livros, materiais de trabalho e... Meu computador com quatro anos de pesquisa e todo o meu trabalho para o curso que iniciaria dali a dois dias.

(...)

O que aconteceu a seguir, passado o choque inicial, foi a adaptação urgente à nova realidade. Ainda naquele dia, foi preciso resolver rapidamente os problemas práticos: registro na delegacia, cancelamento do cartão do banco, mudança de senhas de todas as redes sociais e aplicativos abertos em meu computador (que não tinha senha de acesso e, portanto, estava aberto na mão daquelas pessoas). Depois, correr em pleno sábado à noite atrás de carregador de celular para não ficar incomunicável e, ainda, o mais complicado: arrombar minha própria casa com a ajuda de um profissional, e fazer novas chaves, cujos valores exorbitantes precisei recorrer a amigos para saldar. Além de operar constantemente com o mínimo de dinheiro, naquele momento eu estava sem cartão e sem um centavo no bolso. No dia seguinte, um domingo, véspera do que deveria ser um dos dias mais felizes da minha vida por iniciar o curso dos meus sonhos, eu me encontrava na mais profunda depressão. Minha mente refazia, sem que eu pudesse controlar, as cenas em *looping*: buscava motivos, culpas, contabilizava as perdas materiais e, principalmente, todo o trabalho de anos que se foi dentro do computador.

Temendo por minha sanidade mental, mandei uma mensagem para uma amiga psicanalista, e pedi por socorro. Pedi-lhe algum di-

álogo interno que me fizesse parar aquela turbulência interna e me permitisse continuar vivendo normalmente naqueles dias. Ela prontamente me respondeu: “*tudo o que supostamente perdeste está dentro de ti e ninguém, jamais, poderá levar*”. Ao ouvir aquela resposta, respirei aliviada como se realmente tivesse recuperado tudo. (E, eventualmente, até hoje, quando meu cérebro resolve lembrar e lamentar pelo ocorrido, como nesse exato momento em que escrevo e revivo a experiência, tranquilizo a mim mesma com o mesmo argumento: está tudo aqui.)

No entanto, a aula do dia seguinte ainda deveria acontecer e eu não tinha mais computador ou qualquer material da aula preparada anteriormente. Consegui, em meio aos meus e-mails, num computador emprestado, uma apresentação antiga de minha pesquisa que poderia servir num primeiro momento e com algumas alterações. Entretanto, meu estado emocional continuava precário e sentia-me sem condições de apresentar qualquer coisa que fosse. Foi então que, após uma conversa com um amigo, percebi que estava lutando contra algo que era justamente o assunto de minha pesquisa: o acaso, o erro, o feio. Tudo o que acabo de relatar, sem que eu soubesse, já fazia parte do processo de criação da aula que estava por vir.

O objeto de minha poética visual e pesquisa acadêmica desenvolvida no Mestrado em Artes Visuais, com ênfase em Arte Contemporânea, concluído em 2018, consiste no que denomino de *Bonecas Feias*. Os bonecos (feitos manualmente com materiais diversos, em sua maior parte tecidos) são o principal meio pelo qual observo e investigo, de forma irônica e lúdica, as questões artísticas e culturais associadas a padrões do corpo na arte e na contemporaneidade, particularmente em relação ao que se considera “bela” ou “feia”, e o modo como a nossa construção de subjetividade possa ser influenciada.

O surgimento das *Bonecas Feias* trouxe para a materialidade uma reflexão estética que há muito cultivava e observava, enquanto artista e enquanto educadora, tanto no que se refere ao que se considera bonito ou feio (na vida e na arte), quanto no aproveitamento dos acasos e erros para a criação – e conseqüentemente, ou principalmente, para a vida. Como diria Hélio Oiticica, em *Escritos de Artistas*,

[...] eliminar toda relação de representação e conceituação que porventura haja carregado em si a arte (...). A arte é um dos pináculos da realização espiritual do homem e é como tal que deve ser abordada, pois de outro modo os equívocos são inevitáveis. (OITICICA, 2009, p. 86).

Trata-se, então, da abertura à compreensão da problemática essencial da arte e não de um fechamento hermético de conceitos e dogmas, que são inconciliáveis com a própria criação. E, indo mais além, a arte possibilitando essa mesma abertura no que diz respeito à vida.

O objeto *Bonecas Feias* inspirou a ação artística *Oficinas de Bonecas Feias*: quando o fazer boneca precisou do outro. O que aconteceu foi o convite a outras pessoas para que viessem experimentar as sensações táteis e invisíveis, mas igualmente profundas, que a mim causavam aqueles fazeres. A criação de pequenos seres sem moldes, sem cobranças, sem padrões. A intenção era perceber no outro o que já sentia em mim mesma, para então poder compreender mais amplamente o que ocorria naquele processo. No entanto, ao incluir o outro enquanto criador conjunto, a boneca cresceu, como um corpo que ganha massa, e cada célula era uma daquelas pessoas que faziam sua própria boneca feia.

Percebi-me propositora, além de fazedora. De maneira que aqueles todos objetos criados e seus criadores pertencessem a uma grande escultura *Boneca Feia* em infinito processo de criação. Numa alusão exata do que é a vida. A obra viva, conforme Umberto Eco, que se liberta das limitações de um único corpo para manifestar-se em liberdade, em todas as direções. Em concordância com Oiticica, “Tudo o que era antes fundo, ou também suporte para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo.” (OITICICA, 2009, p. 82). Assim como o mesmo em seu trabalho *Penetráveis*, onde o público era convidado literalmente a adentrar na obra, penso que, nas oficinas, a relação entre o espectador e as *Bonecas Feias* se aprofunda numa integração completa, pois que virtualmente é ele colocado no centro da obra, quando participa ativamente da mesma.

As Oficinas são vivências de grupo/ações artísticas/*happenings* nos quais proponho a criação de bonecos de forma espontânea e intuitiva, que comecei a realizar em 2015, paralelamente às próprias *Bonecas Feias*. Nas Oficinas, transformo as *Bonecas Feias* em uma ação, coletiva e interativa, onde cada participante é criador (não somente do seu boneco/a), mas de uma obra criada em grupo: a ação *Boneca Feia*. Essa ação reverbera em formatos inimagináveis, saindo totalmente do controle: para além daquele objeto boneco que a pessoa fará. De acordo com Oiticica,

[...] a anti-arte é a compreensão e razão de ser do artista, não mais como um criador para contemplação, mas como um motivador para a criação – a criação como tal se completa pela participação dinâmica do “espectador”, agora considerado “participador”. (OITICICA, 2009, p. 77).

O curso ao que me refiro neste artigo, aprovado em edital no

Atelier Livre, foi uma proposta de formato estendido de oito meses da *Oficina de Bonecas Feias*. Foi a primeira e única experiência nesse formato. No mesmo ano da aprovação no edital, meu projeto de pesquisa também foi aprovado no Doutorado em Educação na Universidade Federal de Pelotas, na linha de Pesquisa Epistemologias Descoloniais, Educação Transgressora e Práticas de Transformação.

Através das oficinas, posso analisar e explorar as possibilidades do tema e, simultaneamente, oportunizar que os participantes desenvolvam sua própria linguagem e expressão pessoal. Por imitarem seres, sejam pessoas ou animais, bonecos são brinquedos emocionais, que convidam à introspecção, onde exercitamos o cuidado de si e do outro. As *Bonecas Feias*, em sua singularidade, estimulariam a abertura desses participantes para seus próprios anseios. Não ter a obrigação de acertar, de “fazer bonito”, traria em si a liberdade de produzir sem receitas sabendo que a própria produção é relevante.

Mais do que uma Oficina de Artes, a criação da *Boneca Feia* é o ato de apoiar as pessoas a tornarem-se o que já são. Afetar. Permitir e auxiliar esse processo. Propor que cada participante seja um criador em si, e de si. Para tanto, é preciso estar disponível e aberto. Meu trabalho nas Oficinas é criar o ambiente que gere essa abertura. Assim, criei uma aula baseada nas minhas oficinas de artes para crianças, as quais ministro desde 2003, inicialmente fundamentadas na pedagogia triangular de Ana Mae Barbosa, que se sustenta em três pilares: conhecer a história da arte, fruir/apreciar a obra de arte, fazer/produzir/criar arte.

1968: Nós somos os propositores. Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência. Somos os propositores: nossa

proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos "a obra de arte" como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o "agora". (CLARK, 1968, [n.p]).

A criação das oficinas passou pela reflexão da forma como envolver os participantes de tal modo que se tornasse possível, e até irresistível, interagir. Para instigar o público a criar a sua *Boneca Feia*, única e individual, cada Oficina tem início com uma apresentação que consiste em explanação verbal acompanhada de projeções de imagens e de exposição presencial de *Bonecas Feias*. Esse é um momento importante da Oficina porque funciona como um chamado, uma convocação à criação. A apresentação é uma aula-performance e, como tal, pode diferir em alguns detalhes conforme a situação e o público, mas sua estrutura medular compreende um relato de minha trajetória e processos; a origem e história dos bonecos através dos tempos e os bonecos na arte. Essa estrutura é mutante e permite abordar com humor e ludicidade diversas questões referentes ao modo como a sociedade influencia na construção da nossa subjetividade.

A apresentação inclui a *Mala Amarela*, minha mala adaptada, que uso desde 2004, em praticamente todas as minhas performances ou ações artísticas, não somente como objeto de cena como para transportar adereços e equipamentos e, ainda, para expor objetos, sendo ela própria uma obra em si. A *Mala Amarela* funciona como o meu “museu portátil”, assim como as caixas de Marcel Duchamp. As *Bonecas Feias* para aquele dia são escolhidas dentre o meu acervo, transportadas e expostas na Mala, que fica aberta para apreciação e interação durante toda a Oficina.



Figura 1. Bonecas Feias na Mala Amarela, 2016. Fotografia da autora.

A aula feia

A partir do momento em que percebi que estava diante de um exemplo prático daquilo que costumo aplicar em meu trabalho artístico, de uma oportunidade de perceber e compreender um “erro” e incluí-lo enquanto parte do processo, e deste processo enquanto obra, vi que criara-se, aleatoriamente, a situação experimental para praticar tudo aquilo no qual eu mais acredito, e da forma mais real possível. Havia acontecido algo poderoso: a experiência.

Seguindo a acepção de Jorge Larrosa,

[...] a informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. (...) A informação não faz outra coisa que cancelar as nossas possibilidades de experiência. (LARROSA, 2015, p. 18).

O acaso fizera com que eu estivesse inteira, imersa numa vivência única e extremamente verdadeira de minha pesquisa, não somente acadêmica, mas na completude da minha existência enquanto artista e propositora. Concluí que a aula deveria ser uma *Aula Feia*,

para usar o termo que aplico de forma propositalmente irônica em meu trabalho, ou seja, com todos os seus possíveis defeitos – que a meu ver são perfeitos. Ao contrário de tentar mascarar meus sentimentos tentando ser forte, eu diria aos presentes o quanto estava emocionalmente destruída, porém desejando profundamente estar ali, expondo minha fragilidade ao invés de escondê-la: inserindo a minha experiência naquela primeira aula – e inteiramente disponível.

Deste modo, criei o que poderia afirmar a aula mais potente que já dei em toda a minha trajetória. Da forma mais verdadeira possível. Ironicamente, ou não, o meu estojo de maquiagem e higiene pessoal haviam sido levados no furto da mochila, e eu, sem recursos para comprar novos produtos, estava presente de “cara limpa”, ao natural, de forma crua em diversos sentidos, algo anteriormente inimaginável para mim, ainda que minha aula falasse exatamente disso. Apresentei o conteúdo teórico sem mostrar uma única imagem, pois até mesmo o computador que consegui emprestado para essa primeira aula não funcionou, pois era uma máquina antiga e incompatível com os equipamentos do local. Tudo acontecera de forma avessa. A aula era essa, o aprendizado se deu por meios distintos e imprevisíveis, entretanto, tanto ou mais pujante, pois a vida apresentara o exemplo mais pertinente que se poderia apresentar: a própria vida. Como afirma Boaventura: “Todo o conhecimento é autoconhecimento” (SANTOS, 2000, p. 66).

A Oficina aconteceu a partir de minha explanação sobre o ocorrido, desde o profundo desejo de ministrar o curso, o concurso que foi cancelado, a aprovação pela segunda vez, a demora em ser chamada, a longa preparação, a perda de tudo na véspera. O desespero, o desalento. A esperança. O computador que me havia sido emprestado e que deu errado ali, diante deles, me obrigando a resolver, costurar, rearranjar ainda mais uma vez o que já fora remen-

dado.

Todo o estudo do tema e a experiência anterior de Oficinas ministradas estavam gravados na minha mente e no meu corpo. Somados à experiência recentemente vivida, constituíram uma forma consistente de apresentar o assunto. O fato de eu estar lá, construindo uma aula que produzisse sentido para eles e para mim, com o que eu tinha naquele momento, é a motivação que busco estimular ao apresentar o conteúdo das oficinas, através de imagens da história das bonecas na arte ou a própria história das bonecas. O que havia acontecido, a forma como eu me sentia, era a representação perfeita dentro de sua imperfeição. Resignificar aquela experiência, tal qual resignificar os trapos de pano em pele, os botões ou miçangas em olhos, os fiapos e materiais descartados em órgãos ao construir um boneco. Aceitar e produzir a partir da imperfeição, compreendendo que o que temos, quando queremos criar algo, pode ser o bastante.

Assim como nas aulas de desenho, onde explicara tantas vezes aos alunos que um risco mal planejado ou fora do lugar acrescenta poesia e força ao trabalho pictórico, e não precisa ser imediatamente apagado com uma borracha que desmanchará o registro do processo, todos os eventos da vida não somente necessitam como melhoram a partir do erro. O erro é inevitável e necessário porque, sem ele, o resultado é asséptico – e inútil para a arte.

Criei a *Aula Feia* com o material que havia e, nessa criação, dei ainda mais potência ao corpo dessa ação. Produziu-se uma experiência coletiva a partir dos meus farrapos internos, de forma nova e diferente de tudo o que eu já havia feito, com tudo o que havia de conhecimento disponível em mim - uma analogia à criação de uma obra de arte.

A Oficina é uma “não-aula”, assim como me autodefino uma *des-educadora*. Senti isso quando, em 2010, ministrava as oficinas

de artes visuais para crianças de um ano e meio a dez anos. Percebi que não estava educando, pois as crianças, elas mesmas, se autoeducam, eu era somente uma pessoa propondo coisas e as deseducando das coisas que pensava precisar ser desaprendidas. Coisas como pensar que tinta é sujeira, por exemplo. Quando os pequenos vinham com as mãos repletas de tinta, apavorados, como se tivessem feito algo de muito errado: “me sujei, profe”... E eu explicava: “tinta não é sujeira”... Para então perceber desmanchar aquele semblante assustado num sorriso feliz. Foi por aí que descobri minha vocação para o deseducar. Em outros momentos, trabalhando também com adultos, percebi o quanto o deseducar era ainda mais urgente... Os adultos traziam em si ainda mais fortes essas educações equivocadas.

A *Oficina de Bonecas Feias* não é somente uma aula de como construir bonecos. É uma experiência que busca tocar de alguma forma o espectador. A produção de *Bonecas Feias*, é algo que se pretende levar para a vida, é a compreensão de que podemos acertar o acaso, abraçar o erro. Durante uma Oficina, certa vez, ouvi de uma participante: “*ah, mas as bonecas são apenas uma desculpa, as oficinas mesmo não são só isso.*” É isso. Antes dessa aula, apesar de toda a experiência, tudo não passava de teoria.

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada acontece. Dir-se-ia que tudo que se passa está organizado para que nada se nos passe. Walter Benjamin já observava a pobreza das experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara. (LARROSA, 2015, p. 18).

A vivência e as reflexões surgidas a partir da aula feia propor-

cionaram considerações que reverberaram e contribuíram de forma prática em minha experiência devido à receptividade que tive diante dos fatos, o que só é possível através de um sistema de crenças pós-moderno. As bonecas feias possibilitaram a aula feia e vice-versa. Como afirma Boaventura (SANTOS, 2000, p. 66), “a ciência pós-moderna sabe que nenhuma forma de conhecimento é, em si mesma, racional; somente a configuração de todas elas.” A aplicação da junção de meu conhecimento, trabalhado ao longo de anos de formação, com sensibilidade e intuição, somente é possível numa epistemologia que valoriza a subjetividade. Para Bachelard, a intuição é fonte fundamental de conhecimento: é impossível a produção de um conhecimento estático, é impossível anularmos todos os conhecimentos habituais. O objeto boneca feia pode ser criado por qualquer pessoa que queira, que esteja imbuída da intenção de criá-lo, que compreenda que está muito além da boneca em si. A boneca feia carrega seus significados e sua poesia; compreendê-la é a parte mais complexa de sua criação porque passa pelo sensível, pelo invisível, pelo que está dentro.

A cor, que começa a agir pelas suas propriedades físicas, passa ao campo do sensível pela primeira interferência do artista, mas só atinge o campo da arte, ou seja, da expressão, quando o seu sentido está ligado a um pensamento ou a uma ideia, ou a uma atitude, que não aparece aqui conceitualmente, mas que se expressa; sua ordem, pode-se dizer então, é puramente transcendental. (OITICICA, 2009, p. 83).

Já não me interessa unicamente a construção do objeto boneca, um campo pré-determinado onde desenvolva meu fazer individualmente, mas que a ação dessa criação se dê imprevisível e multiplicadora, sendo a ação o objeto em si. “Já não quero o suporte

do quadro, um campo a priori onde se desenvolva o ato de pintar, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo.” (OITICICA, 2009, p. 84). Quero uma arte que transborde para a vida, como percebi ser possível na experiência da *aula feia*.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

CLARK, Lygia. Acervo Lygia Clark. Nós somos os propositores. Documento datilografado. 1968. Disponível em: <<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/59279/nos-somos-os-propositores>> Acesso em: 05 abr. 2021.

COELHO, Frederico Oliveira. **Livro ou livro-me**: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ECO, Umberto. **As formas do conteúdo**. Trad, Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **História da Feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **História da Beleza**. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. **A definição da arte**. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

LATOUR, Bruno. **Jamais Fomos Modernos**: ensaio de antropologia simétrica. 1.ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: Escritos sobre experiência. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

_____. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. 6 ed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.

MONSELL, Alice Jean. **A (des)ordem doméstica: disposições, desvios e diálogos**. (Tese). 307f. Doutorado em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2009.

OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido da construtividade. In: **Escritos de artistas: anos 60/70**. Orgs. Glória Ferreira e Cecília Cotrim. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

PARANHOS, Cláudia da Silva. **Bonecas Feias: Brincando (para resistir) com padrões do corpo na arte e na contemporaneidade**. (Dissertação). 140f. Mestrado em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2018.

SOUSA SANTOS, Boaventura. Da Ciência Moderna ao Novo Senso Comum. In: _____. **A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência**. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2000.

031

Bruna Leticia Potrich
Licenciada em Dança / UFSM; Mestranda em Artes Visuais / UFSM; Bolsista CAPES; Integrante do Grupo de Pesquisa em Performance:Arte e Cultura, vinculado ao CNPq; <https://orcid.org/0000-0003-3036-8845>, brunaletiapotrich@gmail.com.

Gisela Reis Biancalana
Mestre (2001) e doutora (2010) em Artes pelo Programa de Pós Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas UNICAMP. Professora Associada do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/PPGART da Universidade Federal de Santa Maria. Professora no Curso de Dança / UFSM pelo qual foi responsável pela criação e implantação, entre 2012 e 2013, e no qual exerceu a função de coordenadora. Líder do grupo de pesquisas Performances: arte e cultura, vinculado ao CNPq e coordena o Laboratório de Performance, arte e cultura (LAPARC), vinculado ao PPGART

Performance arte e relações de gênero: um diálogo transversal entre arte e cultura

Performance Art and gender relations: a transversal dialogue between art and culture

Resumo: O texto trata da criação de uma poética em Performance Arte, calcada em questões de gênero e suas adversidades, que se estabelecem em contextos culturais gaúchos. O procedimento metodológico adotado partiu da autoetnografia, disparando inquietações sobre as relações de poder e seus efeitos no contexto em questão. A escolha pela Performance Arte mostrou-se potente ativadora dos discursos do-no-pelo corpo, e que apontam para questionamentos de cunho socio-cultural e político na defesa das diversidades.

Palavras-chave: Relações de Gênero; Performance Arte; Cultura Gaúcha.

Abstract: This text deals with the creation of a poetics in Performance Art based on gender issues and their adversities that are established in the gaúcho cultural contexts. The methodological procedure adopted was based on autoethnography, triggering concerns about power relations and their effects in the context in question. The choice for Performance Art proved to be a powerful activator of the “in-the-body” discourses that point to sociocultural and political discussions in the defense of diversities.

Keywords: Gender Relationships; Performance Art; Gaucho Culture.

Introdução

Nos contextos atuais em que se insere a arte contemporânea, muitos são os trabalhos que se deslocam do objeto e se expandem para o corpo como centro irradiador de seus saberes-fazeres. Ao evocar uma experiência sensível pela via do corpo imerso em estado de arte, especificamente em Performance Arte, o texto aqui apresentado busca abordar questões de gênero vislumbradas no ambiente cultural definido como Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG). Por um lado, o estudo tem a intenção de destacar a potência da performance enquanto manifestação artística híbrida instaurada na ação do-no-pelo corpo em arte. Por outro lado, intentou promover reflexões sobre a transversalidade dos saberes-fazeres em arte no mundo contemporâneo que engendram debates pautados nas relações entre arte engajada e cultura com viés político na luta a favor das diversidades. Entre estes saberes-fazeres apontados, encontram-se as recorrentes adversidades que assolam o dia-a-dia de inúmeras mulheres que batalham pelos seus direitos de igualdade. Essa inquietação detonou a criação de uma ação performativa realizada nas ruas. A ação realizada, por sua vez, além de provocar questionamentos emergentes acerca dessa temática, desembocou em uma performance solo.

Assim, a primeira etapa do trabalho foi realizada há cerca de dois anos, por um grupo de pesquisas vinculado ao CNPq e a um

e ao Curso de Dança; <https://orcid.org/0000-0001-7153-0197>, giselabiancalana@gmail.com.

Luana Furtado Ramos
Bacharela em Dança / UFSM; Mestranda em Artes Visuais / UFSM; Integrante do Grupo de Pesquisa em Performance: Arte e Cultura, vinculado ao CNPq; <https://orcid.org/0000-0002-2979-2916>, luanafurtadoramos@hotmail.com.

[1] Consultar em VERSANI, 2002 e FORTIN, 2009. escultura.

PPG. O grupo é composto por doze integrantes formados por professores, estudantes de Doutorado, Mestrado e Iniciação Científica, com formação em artes visuais, teatro, dança e música. São realizados encontros presenciais semanalmente para ateliês de criação em Performance Arte, bem como para as discussões teóricas que fundamentam as práticas em realização. Os focos de estudo do grupo residem na transversalidade da arte entre campos do saber-fazer, especialmente voltados para as relações com as ciências humanas no que tange aos percursos da arte engajada. Os estudos também focam na abordagem de procedimentos metodológicos como a pesquisa de campo e a autoetnografia nos processos de criação em Performance Arte. Os encontros presenciais foram suspensos durante a pandemia do Coronavírus, passando aos eventos síncronos em datas mais espaçadas.

Em um desses encontros, foi proposta a interventiva *Caminho das Pedras*, título atribuído à primeira etapa do trabalho prático laboratorial aqui discutido. A experiência realizada consistiu em uma Intervenção Performativa Urbana (IPU). A intervenção teve por objetivo perambular pelas ruas da cidade e conversar com os indivíduos que circulavam por elas a fim de que esses compartilhassem com os performers um de seus momentos mais difíceis na vida. A cada dor compartilhada, os performers do grupo pegavam uma pedra na rua e carregavam-na consigo. As pedras eram escolhidas por se parecerem com a dor compartilhada no tamanho, cor e formato. O performer deveria carregar essas pedras/dores até estar exausto, percebendo como essas cargas invisíveis carregadas diariamente pesam e afetam cada pessoa. Assim, com uma sacola já cheia de pedras, os performers retornavam ao ateliê. Os momentos compartilhados, e agora transportados para o ateliê de criação, foram compartilhados

com o grupo.

A experiência propôs a abertura de uma fenda no espaço-tempo para o sensível, para a escuta do outro, tendo em vista uma rotina de sobrecarga enfrentada na qual os seres humanos têm diversas tarefas a serem cumpridas. Além disso, também foi possível perceber-se no outro. Sentir a intensidade emocional e física das pedras carregadas trouxe uma experiência concreta para os performers do grupo instaurando-se na carne. A dor compartilhada pelos participantes era, por vezes, semelhante à dor do performer. Outras vezes, o relato levava à reflexão sobre suas dores pessoais, especialmente porque a escolha das pessoas nas ruas era, a princípio, para ser aleatória. Cada performer do grupo escolheu abordar muitas pessoas. Porém, ao chegar ao ateliê de criação, as histórias que cada performer escolheu para compartilhar eram aquelas que tocaram mais profundamente cada um dos integrantes do grupo. Percebemos, então, que a abordagem das pessoas nas ruas não foi tão aleatória. No nosso caso, a abordagem ocorreu direcionada a mulheres. Os estudos da arte contemporânea que povoam o dia-a-dia do grupo são entrelaçados aos estudos de gênero que estavam ali, na escolha aparentemente inconsciente, mas que emergiu para consciência no momento do relato ao grupo.

Para a continuidade do trabalho prático de criação em performance, foram selecionados os relatos de mulheres que enfrentaram problemas relativos à dominação masculina em suas vidas. Os relatos tornaram-se o mote do procedimento criador em ateliê ao traçarmos aproximações entre estes e determinadas situações vividas no contexto do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG). Após a realização desse trabalho, muitas foram as inquietações que emergiram em cada um dos performers-pesquisadores. As questões que

inquietaram as pesquisadoras-autoras, dizem respeito às relações de gênero e de poder, nos espaços instituídos da cultura gaúcha, ou seja, as entidades ligadas ao Movimento Tradicionalista Gaúcho. A potência do corpo em Performance Arte tornou-se, então, o meio para expor a reflexão e questionar essa cultura que apresenta traços fortes da soberania patriarcal.

A fim de esclarecer as escolhas empreendidas, salientamos algumas definições que levaram as artistas-pesquisadoras por este caminho. Primeiro, o contexto escolhido diz respeito a um espaço frequentado por muitas mulheres. Uma das pesquisadoras se sente inserida nesse contexto por ter crescido em um Centro de Tradições Gaúchas (CTG). Outra autora desenvolveu pesquisa de campo nos locais apontados. A terceira autora, feminista, trabalha gênero na maternidade há alguns anos. A experiência de vida das três autoras permitiu observar, claramente, que as mulheres têm papéis e funções determinadas neste contexto sociocultural. A determinação supracitada não foi definida por mulheres, à priori. Trata-se de atribuições socialmente construídas que delimitam o espaço de atuação da mulher a um círculo restrito de atividades, e que na maior parte das vezes, são atividades servis que remontam à histórica opressão feminina, foco de estudo das relações de gênero.

As relações de gênero se constituem, antes de tudo, na referência ao masculino e ao feminino, ou seja, às classificações binárias tão próprias do pensamento moderno. Esta pesquisa trata do binarismo citado, mas não pode deixar de mencionar a importância e necessidade dos debates que recaem sobre uma diversidade sexual muito mais ampla, alavancada, entre outras instâncias, pelos estudos Queer. Aqui, as construções socioculturais binárias se dão nas diferenças em relação a este ou aquele gênero (LOURO, 1987, p. 11) e se encaminham, ainda, para as considerações das diversas

construções identitárias provenientes de orientações sexuais diversas no mundo contemporâneo.

Ao falar sobre gênero nos remetemos a um campo bastante amplo, primeiramente ao que se refere a um pensamento sobre estes estudos e, em seguida, os estudos de gênero propriamente ditos. Em virtude disso, é importante destacar que a utilização de gênero é definida aqui como as “origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres” (SCOTT, 1995, p. 7). A identidade de cada indivíduo é composta de vários fatores e, no que se refere ao fator de construção social, serão abordados os papéis de gênero. Logo “tudo aquilo que é associado ao sexo biológico, fêmea ou macho em determinada cultura, é considerado papel de gênero” (GROSSI, 1998, p. 6). Enfim, o que se espera do comportamento de um homem ou de uma mulher é dito papel de gênero. Porém, esses comportamentos mudam de uma cultura para outra.

Desse modo, entendemos que “os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros - feminino ou masculino - nos corpos é feita sempre no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura”(LOURO, 2001, p. 11). Sendo assim, se faz necessário lembrar que estamos abordando o MTG como núcleo formador de processos de identificação coletivos, segundo seus critérios. Ainda no que se refere a gênero, Weeks (2001, p. 56) contribui apontando que esta

[...] não é uma simples categoria analítica; ela é como as intelectuais feministas têm crescentemente argumentado, uma relação de poder. Assim, padrões de sexualidade feminina são, inescapavelmente, um produto do poder dos homens para definir o que é necessário e desejável – um poder historicamente enraizado.

Falar sobre gênero é falar, ainda, sobre as relações de poder que são estabelecidas nessa dicotomia homem/mulher. Isso decorre do processo de formação sociocultural no qual aprende-se a classificar os indivíduos a partir dos comportamentos por eles apresentados. Como diz Louro (2001, p. 15),

[...] é fácil concluir que nesses processos de reconhecimento de identidades inscreve-se, ao mesmo tempo, a atribuição de diferenças. Tudo isso implica a instituição de desigualdades, de ordenamentos, de hierarquias e estão, sem dúvida, estreitamente imbricadas com as redes de poder que circulam numa sociedade.

Nas sociedades contemporâneas, o poder ainda cabe majoritariamente ao homem, branco e heterossexual, mesmo que veladamente. Os outros sujeitos que apresentam comportamentos e características que não se encaixam nessa denominação estão em um grau abaixo no ordenamento das hierarquias. Em virtude disso, acabamos investindo na construção de nossos corpos sempre “de acordo com as mais diversas imposições culturais, nós os construímos de modo a adequá-los aos critérios estéticos, higiênicos, morais, dos grupos a que pertencemos” (LOURO, 2001, p. 15). No sentido de representar o grupo ao qual pertencemos, acabamos aceitando imposições sem questioná-las, afinal quem questiona e quer ser diferente é desviante, tido como anômalo. No entanto, o que ocorre é que “as instituições e os indivíduos precisam desse ‘outro’. Precisam de uma identidade ‘subjugada’ para se afirmar e para se definir, pois sua afirmação se dá na medida em que a contrariam e a rejeitam” (LOURO, 2001, p. 31). O verbo precisar, utilizado acima pela autora, parece indicar uma disputa por poder que busca sustentação nas diferenças. Portanto, não se trata de uma necessidade básica de

sobrevivência, mas sim, de uma construção sociocultural.

Essas premissas apontam que “os corpos são significados pela cultura e são, continuamente, por ela alterados” (LOURO, 2001, p. 14). Apesar disso, observamos que no MTG, ainda que com mudanças significativas, há uma cristalização de costumes onde prevalecem as relações de poder do homem sobre a mulher. Percebe-se que, “na atual sociedade capitalista a dominação da mulher se dá de um modo específico, determinado, que é diferente de outras formações sociais. Esta dominação é hoje muito mais política e ideológica do que física” (LOURO, 1987, p. 11). Ao considerarmos tal afirmação, esse entendimento é usado como justificativa para dominação pelas diferenças biológicas entre homens e mulheres em diversos contextos. Com as transformações sociais constantes no mundo contemporâneo, tais afirmativas vão se movimentando, algumas vão deixando de ser utilizadas, passando a outras, mas, muitas vezes, apenas mudam a sua roupagem externa, ou seja, seu discurso sobre si. Para um claro exemplo disso, basta observar os números que evidenciam a violência cometida contra a mulher.

Entre os pretextos mais antigos, está a justificativa biológica que foi, durante séculos, o ponto de corte para argumentação feminista. Essas diferenças, tidas como naturais, se referiam ao temperamento, caráter, tipo de raciocínio, força física. Esse pensamento dominante levava à ideia de que as mulheres deveriam ser consideradas como seres ‘naturalmente’ dóceis, submissas, sensíveis, cordatas e dependentes, e os homens fortes, agressivos, independentes. Elas intuitivas, pacientes e minuciosas; eles lógicos, organizadores, criativos, mais capazes de generalização e síntese. Esse pensamento existe há séculos, haja visto o embate entre o azul e o rosa reforçado pelas palavras da ministra Damare Alves, em 2019. Por essa ideologização dos papéis, também seria consequência ‘natural’ que ao homem

ficassem atribuídas as funções decisivas e públicas da organização social, e à mulher as tarefas menores e mais interiorizadas (LOURO, 1987, p. 29). Os comportamentos de superioridade e hierarquia permanecem, mesmo que ainda apoiados em outros motivos.

Atribuídas essas denominações de naturalidade, surge a primeira questão das pesquisadoras, que diz respeito a essa suposta fragilidade, incidindo, diretamente, sobre as representações do feminino no contexto do MTG. Isso se reflete na cultura gaúcha, dentro dos espaços do MTG, a começar pela nomenclatura utilizada para homens como peões e para mulheres como prendas. O movimento mostra essa superioridade carregada até os dias de hoje. Foi assim que algumas regras, próprias dessa organização sociocultural, se materializaram como disparadoras de uma Performance Arte solo. Este trabalho foi o ponto de partida para outras Performances que pretendem construir a poética composta por uma série de Performances em desenvolvimento pelas pesquisadoras.

Desde o início do MTG, organizado, em 1947, a exclusão das mulheres é evidente, e elas só passaram a participar do movimento no ano de 1949. Após este período, identifica-se a luta para que as mulheres fossem aceitas, pois “com muita dificuldade e superando preconceitos, as moças começaram a conquistar espaço e realizar atividades direcionadas às mulheres” (SILVA, 2013, p. 48). Inicialmente, essas atividades se referem à participação das mulheres nas danças e na culinária de pratos típicos da cultura sul-rio-grandense. Hoje, mais espaços foram reivindicados e adquiridos por essas mulheres, mas ainda existem valores e costumes que fazem grande distinção entre homens e mulheres, e permanecem cristalizados, necessitando de reflexão séria e comprometida.

A Performance Arte enquanto potente manifestação artística veiculada pela presença – física ou virtual - do corpo em estado de

arte conclama à exposição e reflexão, transgressora de costumes e valores instituídos e instituintes, muitas vezes, dominadores. Sua perspectiva desafia a arte a empreender interações transversais do conhecimento. Portanto, a Performance permite ao artista-pesquisador experimentar uma ampla gama de possibilidades que podem interconectar o saber-fazer artístico a contextos socioculturais diversos. Neste caso, a intenção foi amalgamar a arte às questões de gênero que se estabelecem em ambientes tais como o MTG. A respeito do que a Performance Arte proporciona ao artista-pesquisador, Fabião (2013, p. 8) afirma que

Tal prática conduzirá o artista pelas campinas da desconstrução da ficção e da narrativa; pelos sertões da quebra da moldura; pelas imensidões do desmanche da representação. Conduzirá à realização de ações físicas cujo objetivo é a experiência do espaço-tempo no aqui-agora dos encontros; cujo super-objetivo é o embate com a matéria mundo.

É esse embate com o mundo que interessa nesta pesquisa. Essa experiência de desconstrução dos modos de ser-estar-agir-pensar-sentir cristalizados e de desestabilização de convenções enrijecidas proporcionada pela Performance Arte que instiga a pensar outras formas de pensar/fazer arte. Aqui são buscados, especialmente, meios de expressão-comunicação em uma forma de arte engajada que proporcione uma ação-reflexão sobre a igualdade de direitos entre homens e mulheres.

Pelas reflexões de Fabião (2013, p. 9), é possível perceber que “uma performance é um disparador de performances”, ou seja, uma questão levantada e em “resolução”, desperta outras dúvidas. O trânsito surge, constantemente, no acolher e experimentar possibilidades. Neste contexto, parece pertinente uma poética em Perfor-

mance Arte, na qual novas questões surgem no processo vivo que é pesquisar. Essa ótica da diversidade propõe, então, que a Performance Arte seja “uma prática de criação de corpo que só pode acontecer no confronto com o mundo; e ainda, uma prática de criação de mundo que só pode nascer do confronto direto com o corpo” (FABIÃO, 2013, p. 10). Acreditamos que seja nesse enfrentamento corpo-mundo que reside o estado da arte, particularmente a arte interventiva e performativa. A IPU partiu das ruas da cidade abrindo uma fenda no espaço-tempo para evocar um momento de partilha do sensível. De acordo com Barros (1984, p. 389), as intervenções públicas realizam “experiências com a sensibilidade do homem da rua, aquele que passa sempre por determinado lugar e de repente tem diante de si uma outra coisa que não a usual”. A IPU foi promotora de reflexões a respeito da vida, cultura e sociedade. Portanto, parece pertinente esse enfrentamento, do corpo imerso na Performance, com suas construções político-culturais propositivas a respeito das relações entre os papéis sociais de homens e mulheres. Ainda, no que toca à prática da intervenção artística em espaço público, vale apontar as palavras de Cocchiarale, quando o autor as denomina como “poéticas da ação” (COCCHIARALE, 1984, p. 13). Para o autor, tentar defini-las em conceitos não basta para estabilizá-las em padrões e limites teóricos imóveis. As intervenções urbanas são a própria fluidez híbrida de práticas, conceitos, linguagens, borrando fronteiras incessantemente. Desse modo,

[...] passa-se a entender a arte da intervenção urbana como uma manifestação que vem abarcar com a transversalidade dessa rede de conceitos, que brotam em campos de dimensões diversas e variáveis muito abrangentes no ambiente da cultura artística contemporânea. Essas características híbridas da linguagem da intervenção urbana são capazes de ultrapassar,

inclusive, as fronteiras da própria arte, projetando-se na vida cotidiana. (BARJA, 2008, p. 214).

Basbaum traz sua contribuição para esta reflexão quando o autor chama atenção para o fato de que “produzir arte hoje é operar com os vetores de um campo ampliado” (BASBAUM, 2013, p. 27). Goldberg é uma das autoras pioneiras na reflexão sobre Performance Arte. Ela já apontava que, ao longo do percurso realizado pela Performance Arte, cada nova aparição era bem diferente da vista anteriormente (GOLDBERG, 2006, p. 206). A fluidez requisitada pela efemeridade também se expande no sentido de transcender as fronteiras delimitadas das linguagens legitimadas a séculos de história. Além da fusão entre artes, essa expansão viabiliza a articulação de diálogos em trânsito aqui interseccionados, ainda, entre as áreas do conhecimento aqui apontadas como as artes e as ciências sociais e humanas. As contaminações buscadas, sobretudo representadas pelas relações travadas entre arte e elementos socioculturais, e pelo procedimento metodológico autoetnográfico, deixam rastros nas provocações que dele surgem ao repercutirem no corpo em estado de arte.

Assim, ao percorrer esse campo ampliado, a Performance Arte manifesta-se como lugar possível, aberto às experimentações. Agra, por sua vez, também destaca que “a própria denominação ‘performance’ é atravessada de múltiplos sentidos” (AGRA, 2011, p. 16). A gigantesca diversidade de proposições da Performance Arte lhe confere essa maleabilidade contemporânea. O autor ainda completa que

[...] a performance seria a “mais perfeita tradução” do contemporâneo. Mais que isso, ela talvez possa ser seu operador pragmático, no sentido de servir a esta ambiência nebulosa (para alguns líquida, para outros fluida e para outros ainda gasosa) como incorporação, dando-lhe fisicalidade, expondo-lhe os impasses. (AGRA, 2011, p. 16).

A partir dos argumentos acima levantados, a Performance Arte, nessa pesquisa de criação, tem um lugar de construção de saberes-fazeres transversais. Há uma espécie de consenso em meio ao entendimento de que a arte contemporânea é multifacetada. Ao mesmo tempo em que ela é um dos ícones da expansão contemporânea, controversamente se detecta esse consenso perdido em sua névoa densa de que a Performance “continua a desafiar as definições e se mantém tão imprevisível e provocadora como sempre foi” (GOLDBERG, 2006, p. 207). Medeiros (2017, p. 38) também reforça esse pensamento com suas palavras ao evidenciar que “a performance [...] busca secreções e contaminações sem temer os contágios”.

Uma das dimensões em expansão da arte contemporânea são as noções de espaço-tempo. Ao encontro dessas noções, Phelan sinalizou a Performance Arte como um mo(vi)mento irrepitível no tempo/espaço (PHELAN, 1997, p. 171). A IPU realizada em modo presencial claramente não se repete da mesma forma. Assim como qualquer Performance presencial, ela tem sua característica intrínseca de fenômeno efêmero e singular. Aqui, gostaríamos também de destacar outra expansão do trabalho, amplificado, ainda mais, no contexto pandêmico do Coronavírus. Melim já chamou atenção ao repensar a ideia de Performance em que “somos levados a pensar em um único formato, baseado no artista em uma ação ao vivo, visto por um público, num tempo e espaço específicos” (MELIM, 2008,

p. 07). Atualmente, proliferam-se trabalhos em fotoperformance, videoperformance, e performances *online* nos quais a presença do corpo em estado de arte permanece, mas por meio da imagem mediatizada. A IPU foi realizada presencialmente nas ruas da cidade. A Performance solo que desdobrou-se da IPU a partir da pesquisa de uma das autoras foi concebida para ser realizada presencialmente. Com a chegada do vírus, são realizados estudos para captação de imagens e elaboração de uma *videoperformance*.

Outro aspecto a ser abordado é a intenção do trabalho em retomar sua característica de arte engajada com as lutas feministas. Assim, buscamos Rancière para dialogar sobre as relações entre arte e política para alcançar os objetivos deste trabalho enquanto forma de resistência. O autor assinala que “dizer que a arte resiste quer dizer que ela é um perpétuo jogo de esconde-esconde entre o poder de manifestação sensível das obras e seu poder de significação” (RANCIÈRE, 2002, p. 421). O debate entre arte pura e arte com função social não é novo e remonta a alguns séculos de historiografias controversas que não cabem a essa discussão. Ao longo da história, artistas usaram-na como forma de reivindicação social, assim como políticos usaram a arte como ferramenta para defender suas posturas. O realismo socialista é um exemplo representativo destas investidas no campo da arte. O que interessa, aqui, é pensar que, nos dias atuais, essa tem sido uma das fronteiras bastante dissolvidas no campo da arte contemporânea.

O termo ativismo – arte mais ativismo - vem confirmar a demonstração de que existem significativas proposições que buscam aproximar a arte e as ações de ativismo. O artista contemporâneo se mostra sensível aos atravessamentos socioculturais com os quais convive e pretende defender. Agamben (2009, p. 62-63) reflete sobre o ser contemporâneo como aquele que percebe o escuro. O

escuro indicado pelo autor remete à habilidade de distanciar-se daquilo que permeia seu entorno – entendido, aqui, como os conjuntos fluídos de reverberações socioculturais e políticas - e compõem seu mundo no espaço e no tempo para poder enxergar seu próprio contexto.

O cunho político materializado por essas manifestações *artivistas* emana uma subversividade transgressora intencional que joga com realidades e artificialidades. Para Taylor (2012, p. 33), a Arte da Performance, “por ser uma construção social, aponta para artificialidade, uma simulação ou ‘encenação’, antítese do ‘real’ e ‘verdadeiro’. As suspeitas remetem às mesmas línguas de origem: ‘arte’ está linguisticamente ligada a ARTIFÍCIO”. O corpo em estado de arte pode se tornar a referência viva dos encaminhamentos políticos com as ações polissêmicas carregadas de questões socioculturais que são compartilhadas com o público.

Para esta Performance foi revisitada e levada em conta a reflexão crítica dos termos *prenda* e *peão* em Biancalana (2014), citado por Golin (2014, p. 31). A autora reflete sobre os sentidos evocados pela palavra *prenda*. *Prenda* é o nome, em sentido figurado, atribuído à mulher gaúcha, porém o sentido real da palavra é joia ou presente de valor. Nesse contexto, observa-se claramente de que modo o conceito mulher é trabalhado aqui, como um adorno ou como algo que se possui. A postura em questão revela a ideologia hierárquica do papel do homem em relação ao da mulher (BIANCALANA, 2014, p. 31). Incomodadas com tais definições e com a ideia recorrente da mulher indefesa, frágil e submissa, surgiu o mote criador do trabalho formando um caldo fértil que partiu da IPU, esbarrou nos estudos de gênero e na autoetnografia para recair sobre a prática da Performance Arte em ateliê.

O segundo passo, após a realização da IPU e a confecção do

diário autoetnográfico, foi jogar com os sentidos empregados à palavra *prenda* em ateliê de criação. Ao se referir à *prenda* como presente de valor, a mulher aparece como tal na Performance trazendo como materialidade primeira uma caixa de presentes cheia de pedras. Aqui está a *prenda*, mulher gaúcha, dentro de uma caixa de presente que, junto com as pedras, busca mostrar as adversidades vividas e questionar seu papel atribuído de propriedade e de enfeite. A ironia busca um discurso poético que faça refletir a respeito dessa mulher troféu, ou valiosa. Entre os exercícios realizados em ateliê de criação, diversas possibilidades foram experimentadas. Deitamos sobre pedras, colocamos pedras na boca, pisamos sobre pedras. Em particular, o exercício de pisar sobre pedras trouxe uma sensação de inversão de papéis e a pergunta imaginária de como seria se as mulheres estivessem no lugar dos homens. Assim se consolidou a troca das pedras na caixa de presentes por botas, elemento forte e simbólico da vestimenta do peão. A *prenda*, dentro da caixa, pisa sobre as botas. Ao olhar para essa figura, ela remete, ainda, a uma caixa de jóias, como aquelas que tocam uma música ao abri-las. Este presente é comumente oferecido às mulheres. As pedras usadas na primeira experiência, a IPU descrita acima, aparecem, nesta Performance solo, em forma de botas. Outras releituras estão sendo feitas para a poética. Uma delas seria costurar as pedras na saia da *prenda* dificultando a mobilidade da mulher na ação de se locomover sem parar.

Em suma, interessou-nos trabalhar a partir de uma poética em Performance Arte, criticando e refletindo sobre as relações de gênero e poder exercidas dentro do MTG. Atualmente, observamos as transformações dos espaços que vêm sendo reivindicados e adquiridos pelas mulheres dentro desse movimento e nos quais elas vêm ocupando cargos de grande importância como patroas e coordena-

nadoras de Regiões Tradicionalistas (RT). Por outro lado, subsiste o entendimento de que a mulher ainda é delicada e precisa ser cortada. Nas danças, por exemplo, ela não pode sapatear. Pouco se vê, também, mulheres trovando ou laçando. A preparação dos pratos típicos segue a cargo das mulheres, com exceção do churrasco, pois é tarefa para os homens. Tais comportamentos comuns da rotina e do cotidiano no MTG são perpetuados e repassados por gerações sem mudanças muito significativas no que se refere aos papéis ocupados por homens e mulheres. São poucos, também, os que se atrevem a questionar essas práticas.

Dessa forma, todas as Performances em elaboração visam promover artisticamente um entendimento poético-reflexivo dos papéis ocupados pelas mulheres no contexto sociocultural referido. Mais ainda, visam problematizar posicionamentos mais flexíveis e reflexíveis para as questões de gênero instauradas nas instâncias regulamentadas pelo MTG, questionando hábitos e costumes cristalizados por essa cultura patriarcal. Ao acreditar na potência do corpo em estado de arte, atravessado pelas questões culturais afloradas nesta pesquisa, buscamos uma forma de fazer/pensar arte no mundo contemporâneo atravessada pelo diálogo entre a Arte da Performance, o MTG enquanto contexto sociocultural a ser investigado, e às lutas políticas travadas pelas feministas, trazendo à tona as questões de gênero que se estabelecem em diversos contextos.

A dominação masculina promove o enfrentamento de inúmeras adversidades, inclusive, algumas delas, bastante graves e que transcendem o uso do termo adversidade. O assassinato de Marielle Franco, por exemplo, é uma dessas situações que as mulheres são submetidas quando alcançam posições de poder entre uma maioria masculina. Neste caso, ainda encontramos outros aspectos que contribuíram para o trágico desfecho da vida da vereadora carioca,

que é a questão racial e a homofobia atravessando a questão de gênero. As ações performativas se colocam como válvula de escape das pressões exercidas pelo poder dominante. Esse desvio propositivo pode ser fertilizador de um manancial de ações performativas. Assim, a Performance concebida como parte da poética em desenvolvimento buscava ser disparadora de um fazer arte transgressora, questionador e provocador de um *status quo* instituído. A proposta inicial era executá-la presencialmente. Porém, na presença insistente do Coronavírus e devido ao descaso do governo diante da pandemia, o trabalho desdobra mais um tentáculo e se expande para o estudo de uma *videoperformance*.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorno. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. [tradução Vinicius Nicastro Honesko]. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGRA, Lucio. Porque a Performance deve resistir às definições (na indefinição do contemporâneo 2.0). In: **VIS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte**. V.10, nº 1. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, 2011, p. 11-17. Disponível em: <https://superficiesensivel.files.wordpress.com/2013/03/revista_do_programa_de_pc3b3s-graduac3a7c3a3o_em_arte_da_unb_v10_n1_janeiro_junho_2011.pdf> Acesso em: 21 mai. 2021.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história** concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BASBAUM, Ricardo. Tornando visível a arte contemporânea. In: **Manual do artista - etc.** Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013, p. 25-30.
- BARJA, Wagner. Intervenção/terinvenção - A arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano. **Revista eletrônica Rizoma**. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php>> Acesso em: 05 jun. 2021.
- BARROS, Stella Teixeira de. "Out"-arte. **Arte em Revista**, ano 6, nº 8, out. 1984. Disponível em: [<http://www.rizoma.net>]. Acesso em: 01 jun. 2021.

COCCHIARALE, Fernando. A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas. **Revista eletrônica Rizoma**. Disponível em: <www.rizoma.net/interna.php>. Acesso em 06 jun. 2021.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O Corpo-em-experiência. **Revista do LUME**, 2013. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da Etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**, n. 7, 2009. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>> Acesso em: 01 de jun. 2021.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

GROSSI, Miriam Pillar. **Identidade de gênero e sexualidade**. Santa Catarina: Editora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 1998. Disponível em: <http://bibliobase.sermais.pt:8008/BiblioNET/upload/PDF3/01935_identidade_genero_revisado.pdf>. Acesso em: 10 out. 2019.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis RJ: Vozes, 1997.

_____. **O corpo educado: Pedagogias da Sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. **Prendas e antiprendas: uma escola de mulheres**. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1987.

MEDEIROS, Maria Beatriz. Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. In: **Art Research Journal: Perspectivas multidisciplinares no campo da arte**. V.04, nº1, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/11808>>. Acesso em: 21 mai. 2020.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

PHELAN, Peggy. A Ontologia da Performance. **Revista de Comunicação e Linguagens**. Lisboa: Ed. Cosmos, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. Política da Arte. **Urdimento**, v. 2, n. 15, out. 2010, p. 045-059. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/>

[urdimento/article/view/1414573102152010045](https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010045)>. Acesso em: 01 jun. 2021.

ROSAS, R; SALGADO, M; Artefato – Rizoma. **Rizoma**; 2002. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/46875547/Artefato-Rizoma-net>>. Acesso em: 25 set. 2019.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

SILVA, Marcia Borges da. **A evolução da mulher gaúcha: na sociedade gaúcha, na revolução farroupilha e inserção no tradicionalismo (origem do vestido de prenda)**. Porto Alegre: Martins Livreiro-Editor, 2013.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. Autoetnografia: uma alternativa conceitual. Porto Alegre: Letras, 2002.

WEEKS, Jeffrey (2001). O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. (org.) O corpo educado: pedagogias da sexualidade. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

Paula M. Perissinotto
Doutoranda em Artes Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo; Mestrado em Poéticas Visuais (ECA/USP 2001) Especialização em Curadoria e Práticas Culturais em Arte e Novas Mídias pelo MECAD / ESDI em (Barcelona / ES); Especializada em novas mídias, arte contemporânea e cultura digital; <https://orcid.org/0000-0001-6063-2876>; paula2020@usp.br.

Desafios para preservação de acervo no campo da arte e tecnologia

Challenges for preserving collections in art and technology fields

Resumo: A problemática da preservação de tipo especial de obra de arte que pertence ao campo da arte e tecnologia é abordada na perspectiva das especificidades das próprias obras datadas desde os anos 50, como por exemplo: *Cinecromáticos* (1953), de Abraham Palatnik; *Crown TV* (1965), de Nam June Paik e *net.flag* (2019), de Mark Napier. Estas obras serão analisadas como estudos de caso de preservação e terão suas histórias e suas restituições levadas em consideração. A interlocução estará balizada nos textos de Rinehart & Ippolito (2014) e Sweeny (2015), que trazem ao tema a memória social, a obsolescência, a falibilidade tecnológica, a questão política que permeia a discussão, e o papel de legitimação dos atores e das instituições culturais envolvidas. Apontamos a iniciativa da plataforma ADA - *Archive of Digital Art* (1999/2020) que documenta, cataloga, armazena e disponibiliza ao público o histórico e contexto de obras criadas digitalmente, que por

Silvia Laurentiz
Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP, 1999) e Livre-docente em Artes (ECA / USP, 2011). Professora Associada do Departamento de Artes Plásticas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Fundadora e Líder do Grupo de Pesquisa Realidades (ECA/CNPq, 2010); <https://orcid.org/0000-0003-4212-0441>; silvia laurentiz@gmail.com

ora funcionam como referência da memória destas obras.

Palavras-chave: Preservação; Arte e tecnologia; Memória social; Acervo cultural.

Abstract: This text outlines the problem of preserving artworks that belong to art and technology fields at the same time. This subject is approached from the perspective of the specificities of the works dated since the 1950s, such as: *Cinecromáticos* (1953), by Abraham Palatnik; *Crown TV* (1965), by Nam June Paik and *net.flag* (2019), by Mark Napier. These works will be analyzed as study cases of preservation. The dialogue will be based on the texts of Rinehart & Ippolito (2014) and Sweeny (2015), which bring to the theme of social memory, obsolescence, technological fallibility, the political issue that permeates the discussion, and the role of legitimation of the actors and cultural institutions involved. The initiative of the ADA Archive of Digital Art (1999/2020) is pointed out as a platform which documents, catalogs, stores and makes available to the public the history and context of works created digitally, which for now work as a reference in the memory of these works.

Keywords: Preservation; Art and technology; Social memory; Archive.

Introdução

Visamos iniciar um tema relacionado ao campo da arte e tecnologia, mais especificamente, a preservação das obras de arte que utilizam ou se apoiam em suportes eletrônicos. Para tanto, analisaremos algumas obras produzidas a partir dos anos 50 e que fizeram uso da eletrônica, da computação e do advento da Internet.

A reflexão tenta assimilar pontos essenciais que já foram apresentados em livros como: *Re-collection: Art, New Media, Social Memory* (2014) de Richard Rinehart e Jon Ippolito e *Dysfunction and Decentralization in New Media Art and Education* de Robert Sweeny (2015), que tratam diretamente da preservação e das características próprias da arte com vínculos inextricáveis à Internet, à eletrônica e ao digital. O desafio de preservar essas obras perpassa a sua inserção na história da arte, e a como se constituirão as suas memórias. Mesmo que alguns museus e instituições demonstrem interesse em manter as referências artísticas e históricas dessa modalidade de

arte, as condições para uma preservação adequada não foram ainda completamente alcançadas. O enfrentamento dessa problemática mobiliza conceitos dentro do tema maior da arte e tecnologia, como: obsolescência e falibilidade tecnológicas, memória social e arquivo; que já foram identificados de alguma forma nos livros supracitados.

Este artigo objetiva também apresentar hipóteses para preservação e reconstituição de obras cujo suporte tenha sido extinto, ou tornado inacessível. Justifica-se o interesse pela conservação de parte de uma produção artística na área da arte e tecnologia, levando-se em conta a dificuldade para sua preservação, seu suporte, as formas para se gerar um registro permanente, e o contexto em que são realizadas.

Uma parcela significativa das práticas artísticas contemporâneas gira em torno da arte e tecnologia. Assim como aconteceu anteriormente com a fotografia e o cinema durante muito tempo, certas manifestações artísticas sequer são reconhecidas oficialmente como arte. O irônico é que, hoje, quando se olha para trás, tanto a fotografia quanto o cinema tornaram-se pontos de referência de uma estética que transformou o conceito de arte ao longo do século XX.

O vínculo das artes com a tecnologia não é novidade. Mas, desde o início do século XX, nota-se uma necessidade latente – e, que foi vindo à tona, dos futuristas italianos aos construtivistas russos – das artes plásticas rearticularem o aspecto estático das obras, tornando-as mais dinâmicas e com novas propriedades. A Arte cinética, por exemplo, desde a década de 50 abre uma frente para a relação das artes com a tecnologia. Não é de se estranhar, uma vez que o modernismo se caracteriza por um período de descobertas e inovações tecnocientíficas, e que definem o estilo e a produção de

sua época. Apenas citando brevemente, a televisão teve início na década de 1930, primeiramente na Alemanha, seguida pela Inglaterra, EUA e União Soviética (no Brasil, apenas em 1950), e com ela surgem importantes discussões sobre emissão, transmissão e circuitos de difusão de informação. Assim como no surgimento da videoarte, no começo dos anos 60, quando foi disponibilizado comercialmente o *Portapak* (gravador portátil de videoteipe), esta discussão foi ampliada e os artistas passaram a usar essa tecnologia. Inúmeras pesquisas vieram depois com o uso de produtos eletrônicos até o advento do computador pessoal, o *Apple I*, inventado em 1976 pelos americanos Steve Jobs e Stephen Wozniak. E, em seguida, a Internet tornou-se acessível no final do século XX. Um panorama primoroso pode ser encontrado em Arlindo Machado (1988, 1993, 2000, 2007), onde o autor demonstra como as artes e os meios comunicacionais convergem e divergem no universo da cultura, remodelando a linguagem e o pensamento. MACHADO chega a ser categórico quando diz que:

Se toda a arte é feita com os meios de seu tempo, as artes midiáticas representam a expressão mais avançada da criação artística atual e aquela que melhor exprime sensibilidades e saberes do homem do início do terceiro milênio (MACHADO, 2007, p. 10).

E começamos analisando a instalação do artista Nam June Paik intitulada *Crown TV*, de 1965. Esta obra constitui-se a partir de um televisor de tubo de raios catódicos produzido na década de 60, nos EUA. O artista criou uma conexão de cabos neste aparelho para exibir um padrão estético geométrico oscilante transgredindo a função usual do aparelho, que era basicamente o da transmissão de algum

[1] “Fondation Langlois: Nam June Paik – Biography” (2005). *Nam June Paik: Global Visionary*. Smithsonian American Art MuseumTV” (2012). Disponível em <https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=729> e <https://americanart.si.edu/exhibitions/paik>. Acesso em: 29 jul. 2020. escultura.

programa, noticiário ou de entretenimento. Outro dado relevante é que não apenas se promovia um novo padrão visual, onde ondas sonoras eram visualizadas, mas, mais do que isso, discutia-se como o próprio canal e meio de comunicação, produzido para disseminar massivamente informação, fazia parte da sua proposição estética. O termo em inglês “*mass media*”, que no Brasil passou por dificuldades para ser traduzido, chegando a ser utilizadas as palavras meio, modo, mediação, até que finalmente aportuguesamos para mídia (com seus inúmeros desmembramentos: multimídia, intermídia, artemídia etc.), carrega as questões dos modelos comunicacionais para a discussão estética. E neste trabalho, Paik transferiu os eletrodos que normalmente transmitem o som dos alto-falantes para a saída visual do aparelho. Agindo assim, desconstruiu a função original do aparelho de emitir mensagens, a partir da distribuição de informação onde um único polo irradia a mesma mensagem para muitos pontos, reinventando seu modo de operação e transformando seu modelo de representação.

O fato pertinente aqui é que toda vez que esta obra é exibida, ela requer uma TV analógica, e hoje em dia não é tão fácil encontrar aparelhos de TV analógicos. Tampouco é fácil encontrar técnicos capazes de ajustar os parâmetros de conexão dos áudios e vídeos para se criar o padrão estético na tela sugerido pelo artista. Esta obra de Paik é reconhecidamente um dos primeiros marcos da videoarte. Por isso mesmo, ela se tornou uma prioridade de preservação, além de ter sido escolhida como estudo de caso na exposição *Seeing Double: Emulation in Theory and Practice*, em 2004, realizada no Museu Guggenheim, em Nova York. Os curadores da exposição discutiram estratégias de preservação para a obra, e concluíram que a única condição para preservar a sua dinâmica essencial seria o armazenamento dos próprios *hardwares*. A proposta de *Seeing Double* foi

[2] *Seeing Double: Emulation in Theory and Practice*, Solomon R. Guggenheim Museum” (2004). Disponível em < <https://www.variablemedia.net/e/seeingdouble/>>. Acesso em: 24 jul. 2020.

[3] “Radical, playful, plugged in, The Harvard Gazette.” Disponível em <https://news.harvard.edu/gazette/story/2018/07/harvard-showcase-for-korean-artist-nam-june-paik/>. Acesso em: 24 jul. 2020.

uma tentativa de resgatar e discutir os *estragos do tempo*, apresentando uma série de instalações artísticas originais combinadas com suas versões emuladas. Na documentação da exposição, há uma breve explicação da versão original e a identificação de que posteriormente foi feita versão para recriação da obra. Um dos desafios é que a proposta da obra consiste em subverter as funcionalidades de um aparelho cotidiano de televisão (incluído aqui o conceito televisão em si) para produzir efeitos estéticos que não eram esperados para este *hardware*. E isto acontecendo no contexto da televisão da época de sua criação, nada comparado às nossas televisões atuais. E, apesar desta ser uma solução possível, ainda assim, retira de certa forma sua inspiração contestatória.

O próximo exemplo que apresentaremos é a obra *Cinecromático*, de Abraham Palatnik, de 1953, que nos propõe o desafio similar de preservação. No catálogo da exposição retrospectiva de Abraham Palatnik, no Itaú Cultural São Paulo, em 1999, Frederico Morais explica como os dispositivos de Palatnik funcionam:

Em uma tela de plástico que cobre a frente de seus dispositivos, ele projetou cores e formas acionadas por motores elétricos, criando um efeito luminoso com seu próprio timing. Usando motores e lâmpadas, ele substituiu a tinta - como uma dimensão do material - pela luz refratada. O tempo da iluminação era controlado a partir de um console com interruptores para cada lâmpada. O espectador vê apenas as formas coloridas projetadas na frente do dispositivo Cinecromático. No interior, havia cerca de 600 metros de fios elétricos em cores diferentes, ligando 101 lâmpadas de tensões variadas, girando vários cilindros em velocidades variadas. A luz é projetada através de um conjunto de lentes e formas e um prisma para refratar as cores. (MORAIS, 1999, p. 09).

A obra foi exibida duas vezes em São Paulo no ano de 1953.

[4] Na 2ª Bienal Internacional de São Paulo e na 1ª Exposição Nacional de Arte Abstrata. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9891/abraham-palatnik>. Acesso em: 29 jul. 2020.

Abraham Palatnik é um pioneiro da arte tecnológica e os aparelhos *Cinecromáticos* podem ser considerados um marco da arte e tecnologia no Brasil. Kristhyan Natal, produtor e projetista luminotécnico, trabalhou com Palatnik na montagem da exposição Abraham Palatnik: A Reinvenção da Pintura, realizada no MON (Museu Oscar Niemeyer), em Curitiba, em 2014. Ele concebeu uma solução de preservação para as lâmpadas queimadas dos aparelhos *Cinecromáticos* do artista, conforme explicaremos a seguir. Os três parágrafos seguintes são relatos do produtor Kristhyan Natal sobre sua restauração da obra de Palatnik, retirados de uma discussão online *Webinar* (2014).

A primeira ideia foi a substituição das lâmpadas. Para isso procurou-se no mercado as mesmas lâmpadas usadas na época pelo Palatnik para realização de testes. Infelizmente, nenhuma delas se encontrava disponível. Além disso, muitas das lâmpadas utilizadas eram pintadas pelo próprio artista, tornando-as um objeto único e fazendo com que o vidro da lâmpada fosse parte da obra. (NATAL, 2020, relato oral).

Foi necessário buscar uma forma de abrir o vidro e acessar o núcleo da lâmpada para preservar a cor original. Ao testar esta segunda solução, com as lâmpadas do mercado, viu-se que essas acabavam se quebrando. Kristhyan então criou um equipamento para abrir os vidros das lâmpadas originais e tentar mantê-las na sua íntegra sem danificá-las. Esse equipamento visava a troca do núcleo da lâmpada, a manutenção da cor original, e a posterior solda, mantendo a arte daquela intacta. (NATAL, 2020, relato oral).

Feito isso, a segunda etapa foi a de desenvolver um sistema interno na lâmpada para adquirir a mesma intensidade de luz, de temperatura e de reprodução da cor que um filamento de tungstênio geraria. O primeiro ponto foi pegar duas lâmpadas, uma aberta e

uma original, (até aqui lâmpadas “atuais” eram utilizadas para o estudo), inserir um elemento interno, e, por meio de testes de câmara escura e de fotometria, chegar na potência certa do LED inserido dentro da lâmpada para ter a mesma intensidade da original. Outro desafio foi buscar a reprodução exata da cor que emite a luz de dentro da lâmpada para o bulbo. (NATAL, 2020, relato oral).

Para o ajuste final, Kristhyan usou seus conhecimentos de fotografia. Imagens das cores em diferentes etapas do processo foram capturadas para então atingir as mesmas características das lâmpadas originais. (NATAL, 2020, relato oral).

A partir daí, com a autorização de Peter Tabjes um dos curadores da exposição citada e do próprio artista Palatnik, a restauração das lâmpadas queimadas da obra foi realizada. Podemos observar que não se nota a diferença de cor e intensidade entre a lâmpada original e a que foi restaurada. Palatnik aprovou a solução acreditando que esta seria a possibilidade de preservação da obra para o futuro.

Apesar deste exemplo bem-sucedido, a reconstituição das peças de obras de arte não resolve de fato o problema, a menos que a obra venha acompanhada de seu próprio hardware, como na proposta do exemplo anterior. O que mesmo assim pode também distorcer sua poética, pois quando Nam June Paik usa um aparelho de TV, significa que ele não necessariamente está se referindo a uma peça única, ao contrário, ele apresenta uma proposta que pode ser adaptada para qualquer aparelho de TV da época. Porém, uma vez que os aparelhos da época estão obsoletos, eles viram “peça de museu”, e, portanto, tornam-se peças únicas. E, no caso de *Cinecromático*, de Abraham Palatnik, trata-se de uma pintura viva com dinâmica cromática, e não consta em suas motivações que ele estivesse interessado em construir uma lâmpada única. Estes são alguns para-

[5] “Abraham Palatnik - A reinvenção da Pintura” (2014). Disponível em <https://www.museuoscarniemeyer.org.br/exposicoes/exposicoes/realizadas/2014/Palatnik> Acesso em: 24 jul. 2020.

[6] “Crônicas da Art Unlimited: as histórias e os bastidores das exposições contados por quem faz”. Tema discutido em sede de *Webinar*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3WdA-VSZcxc> Acesso em: 29 jul. 2020.

doxos que estas obras enfrentam para que sejam preservadas.

Vejamos mais um último exemplo. Muito mais recente, as obras nascidas inteiramente em ambientes digitais, com narrativas em hipertexto, denominadas *netart*, datam do final da década de 90. Seria um esforço vão o armazenamento de tais obras no seu formato original, pois estes são superados constantemente. Ou seja, mesmo que se guardasse aparelho, dispositivo e mídia, as conexões web e plataformas não são mais as mesmas, e não conseguiriam processar tais trabalhos. Mesmo se emulássemos os sistemas originais, a velocidade e processamento dos dados poderiam alterar sua estética, uma vez que hoje possuímos processadores muito mais potentes e redes com conexão muito mais veloz. Portanto, reconstituir tais obras não é tão simples, e como dissemos, velocidade, qualidade e processamento de transmissão podem modificar os resultados. Poderíamos ainda apresentar estes trabalhos em uma rede fechada e dedicada, que simularia seu funcionamento, o que conceitualmente fere seus princípios ordenadores originais. E se estivermos emulando sistemas antigos, não recairemos na mesma discussão: um sistema emulado é de fato aquela obra?

A questão se mantém: Como preservar essas obras? É fato que a possibilidade de reescrita de seus códigos e a consequente adequação a outros formatos tem sido recorrente. Há um exemplo emblemático: Em 2019, a obra *net.flag*, do artista Mark Napier, foi recuperada pelo Museu Guggenheim em conjunto com o artista num processo de “restauração” para a linguagem Java, aceita nos navegadores de Internet atuais.

Inicialmente é necessário apresentar brevemente o contexto desta obra. Pela web, manifestações estéticas como o caso do trabalho de Mark Napier se iniciaram de forma descentralizada. Os artistas começaram a se lançar livremente, sem a intermediação de

agentes, instituições públicas e museus propriamente ditos. E em decorrência, implicações importantes nascem da apropriação deste outro espaço expositivo que é trazido para o campo cultural e criativo.

Imediatamente a isso, e no decorrer da sucessão dos formatos digitais, a questão da obsolescência (dos sistemas operacionais, dos ambientes produzidos em diferentes linguagens de programação, dos *plugins*, dos navegadores etc.) se apresentou aos envolvidos nesse tipo de criação. Mais especificamente, a questão de como ficariam a coleção e a conservação destas obras, uma vez que a tecnologia que lhes foi usada como suporte não se encontraria mais acessível passado algum tempo. Convém ressaltar que um formato de arquivo corresponderia, em termos materiais, à plataforma, ao suporte, interface, e que o artista o utiliza como expressão e conteúdo da sua obra. Assim como a tela, pincéis e tintas estão para a pintura. Essa questão, que alcança também um nível filosófico e conceitual, será apenas mencionada aqui, pois nosso recorte se concentra mais nos casos concretos analisados e nas tentativas de solução já produzidas.

Antes de continuar, permitam uma pequena digressão para definirmos acervo, próximo às reflexões da museologia. Um acervo é o conteúdo de uma coleção privada ou pública, podendo ser de caráter bibliográfico, artístico, fotográfico, científico, histórico, documental ou misto. Tanto os acervos públicos como os privados podem estar ainda desorganizados, ou já institucionalizados e sistematizados conforme regras museológicas. Atentemos para uma definição clássica de museologia:

[7] Ver *Internet art* em < https://en.wikipedia.org/wiki/Internet_art>. Acesso em: 24 jul. 2020.

[8] “Restoring Mark Napier’s Online Work *net.flag* for a Changing World”. Disponível em <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/restoring-mark-napiers-online-work-net-flag-for-a-changing-world>. Acesso em: 24/07/2020.

A museologia é uma ciência que estuda a relação específica do homem com a realidade, consistindo na coleta e conservação sistemática e intencional de objetos inanimados, materiais, móveis e principalmente tridimensionais selecionados que documentam o desenvolvimento da natureza e da sociedade e fazem uma profunda pesquisa científica e cultural deles (GREGOROVÁ, 1980, p. 20).

É surpreendente que a definição não contempla a efemeridade da obra. Fica evidente o embate com a tradição clássica da arte quando o assunto é a intersecção entre arte e tecnologia. O campo de práticas e instituições culturais conhecidas como arquivos, bibliotecas, museus, coleções e etc., que é o campo da legitimação e da preservação da arte numa corrente “oficial”, tem recebido um aporte de demandas inéditas com o material que já nasce digital e se não sabe muito bem como lidar com ele. Isso evidencia um problema filosófico de fundo. Todas as obras de arte possuem uma parte impalpável, que é a do seu significado, valor de mercado, singularidade, originalidade, contexto, etc. Hoje, com as criações na Internet, que causam eventos que se propagam numa escala global, o suporte, a tecnologia, a interface, o meio, não deveriam ser menos importantes que todas essas questões relacionadas às obras e suas poéticas.

Pelo apresentado, nosso enfrentamento caminha em direção às soluções concretas e às hipóteses teóricas – para o problema da preservação, da investigação dos conceitos que permeiam essa discussão quando pensamos em arte e tecnologia: obsolescência e falibilidade tecnológicas, memória social, arquivo. Nesse momento, retomaremos à discussão inicial da interlocução com os autores Rinehart & Ippolito (2014) e Sweeny (2015). A obsolescência e a falibilidade tecnológicas foram definidas como:

Technologies fail. They are sometimes built to fail, whether as a guard against further damage, as in the case of the circuit breaker, or due to the marketplace, in the case of planned obsolescence. They fail in the hands of the user, where they might be misused by individuals who have not read the product specifications or are abused by those trying to push the technologies beyond how they are intended to perform. (SWEENEY, 2015, p. 14)

A falibilidade de uma tecnologia é um aspecto que a distingue do que entendemos por arte. É trivial constatar, mas uma obra de arte tradicional nunca deixa de funcionar. Apesar de sofrer um desgaste natural pelo tempo, ela não sofre curto-circuito! Já com as tecnologias é diferente. Elas vão à falência, podem parar de funcionar, se tornam obsoletas. As questões da temporalidade, do tempo histórico e seu contexto se apresentam noutros termos quando incorporamos esse problema à reflexão da arte.

Por exemplo, quem estuda história da arte ou mesmo para o diletaante, uma instituição cultural como o Museu do Louvre permite um contato direto com o passado. Pode-se estar frente a frente das grandes obras criadas pelos mestres da pintura, como Peter Paul Rubens (1577-1640), Leonardo da Vinci (1452-1519), Albrecht Dürer (1471-1528), Raphael (1483-1520), Pieter Bruegel (1525-1569), entre tantos. Através de suas obras é possível dialogar com cada um deles e descobrir os seus anseios, buscas, conflitos e devaneios da época. Esse contato nos oferece a oportunidade de mergulhar num mundo que só podemos imaginar, e as alusões a outras épocas estimulam e enriquecem a nossa imaginação. Há um grande esforço humano pela preservação dessas obras. Já no caso da extinção de uma tecnologia – de um formato, de um *software* ou *hardware* –, esse esforço ainda não foi devidamente reconhecido e resolvido. Extinta, extingue-se também a obra que lhe carregava como suporte.

[9] “Tecnologias falham. Às vezes, falham por proteção contra danos adicionais, como no caso de um disjuntor ou falham também devido aos interesses mercadológicos, como a obsolescência planejada. Falham também nas mãos do usuário, que não lê as especificações do produto ou que arrisca usá-las além do que elas foram feitas para executar.” (SWEENEY, 2015, p. 14, tradução nossa).

Rinehart & Ippolito em *Re-collection: Art, New Media, Social Memory* (2014) chegam a um conceito subjacente a toda essa discussão e que confere um alcance ipopolítico: a memória social. Como podemos construir a memória social dessas novas produções estéticas? O que deixaremos para as novas gerações? O conceito de memória social é apresentado como a forma com a qual as sociedades constituem a sua própria memória – a de memória de longo prazo, em termos civilizatórios. A memória social, segundo os autores, pode ser dividida em duas categorias, a formal e a informal. A memória social formal é canônica e frequentemente amparada pelas instituições tradicionais, como museus, bibliotecas e arquivos de caráter cultural. A memória social informal é caracterizada como folclórica e distribuída popularmente na forma de lembranças. A mediação da memória social formal pelas instituições tradicionais comumente legitima algumas obras, que então passam a ser consideradas arte, e deslegitima outras, que terminam por não entrar em suas classificações.

A questão que nos toca aqui, de maneira mais contextualizada, é a de que a Internet é radicalmente distinta dessas instâncias de legitimação. Isso porque numa rede de computadores, a obra circula sem a necessidade de um crivo legitimador, e mesmo assim, podendo ser reconhecida ou não enquanto arte. O que, pela identificação dos autores, faz deste ambiente algo mais próximo da memória social informal. Essas duas categorias, formal e informal, são comumente consideradas incompatíveis, mas não deveriam ser excludentes, conforme menciona a professora Laura MILLER, especialista em estudos sobre arquivos. Ela diz: "*Records and archives are devices used in the process of transforming individual memories into collective remembering*" (MILLER apud RINEHART & IPPOLITO, 2014, p. 174), sugerindo que se trata de um liame entre a formalidade

e a informalidade. O enfrentamento dos desafios de preservação das obras que já nasceram digitais pode ser considerado um outro elo de ligação, uma vez que, a médio e longo prazo, o acesso a estes registros históricos pode acionar um processo transformador na construção da memória coletiva das novas gerações.

Uma estratégia unificada, que empresta taticamente recursos dos dois lados da memória formal e informal, pode ser mais eficaz para a preservação dos objetos culturais cujas características dificultam sua entrada à memória social – como é o caso das obras de arte em registros digitais. Certamente, nem todo objeto cultural é digital, e nunca será, mas uma porcentagem crescente de cada categoria citada neste artigo já nasce digital. Da mesma forma, as ferramentas e os meios pelos quais constituímos memória social – documentação, registro, armazenamento, comunicações, sistemas de gerenciamento – também são cada vez mais digitais. E, como vimos em nossas análises, tudo isso participa do efeito estético causado pelas obras deste tipo.

Não se sabe ainda como conduzir a construção da memória social em uma sociedade cada vez mais "nascida digital". Grandes instituições ainda sofrem com este desafio. No entanto, já se reconhece que preservar um conteúdo cultural nascido digitalmente, conforme Rinehart & Ippolito (2014) em *Re-collection: Art, New Media, Social Memory*, não é apenas uma pergunta a ser entregue aos que lidam diretamente com computação, ou, talvez pior ainda, para ser deixada aos acadêmicos especialistas em preservação, sem que com isso o tema adquira seu devido reconhecimento. Ela é relevante enquanto pergunta norteadora das possibilidades para preservar as representações artísticas de um tempo, uma época.

Importante ressaltar que as instituições que tomaram a frente nesta luta são também as que vêm decidindo o que será lembrado,

[10] "Registros e arquivos são dispositivos utilizados no processo de transformação de memórias individuais numa rememoração coletiva". (RINEHART & IPPOLITO, 2014, p. 174, tradução nossa).

o que será esquecido e a que interesses essas memórias coletivas atendem. Alguns artistas já foram escolhidos para serem lembrados por grandes instituições como o *ZKM (Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe)*, o *Medien Kunst Netz*, o *Rhizome Artbase*, *La Fondation Langlois*, e o tradicional *Guggenheim*.

Recentemente, assistimos ao empreendimento que conjuga pesquisa e implementação concreta de recursos, na busca de preservar a história da produção estética digital. A plataforma *Archive of Digital Art (ADA)*, por exemplo, é uma iniciativa relevante na área, coordenada pelo professor e editor-chefe Oliver Grau. Como pioneira no campo da pesquisa na área de arte e tecnologia, a *ADA* documenta o campo da arte tecnológica desde 1999. Atualmente, o projeto segue em desenvolvimento por meio de um conceito novo de documentação expandida, uma plataforma digital que evolui coletivamente em cooperação com artistas, pesquisadores e instituições internacionais da área.

Como as obras de arte digitais atuais são processuais, efêmeras, interativas, baseadas em multimídia e fundamentalmente dependentes das tecnologias que lhes servem como meios, elas exigem a reformulação do conceito de documentação como modificado ou "expandido". Foi atribuído ao sistema de documentação expandida de *ADA* uma alta importância a invenções artísticas, como interfaces, *displays* ou *softwares* inovadores. Com documentações em vídeo, dados técnicos, declarações de artistas, textos acadêmicos, invenções artísticas, discussões, informações bibliográficas, além de exposições e eventos, *ADA* tornou-se uma referência dessa área, porque consolidou um recurso capaz de amalgamar os anseios e iniciativas que já estavam em andamento.

Como breves considerações finais, gostaríamos de apresentar algumas constatações extraídas das interlocuções que construímos

até aqui. Há uma questão política subjacente a toda essa discussão. Os atores que decidem a constituição da memória social da arte não são política ou esteticamente neutros, e, por isso mesmo, precisam ser checados e também estar abertos ao diálogo com as formas de expressão artística contemporâneas, que são expressão de um tempo e contexto histórico. A questão das mídias digitais na arte, da obsolescência e da falibilidade tecnológicas são absorvidas (ou repelidas) pelos que constituem a memória social coletiva

Reconhecidos os *desafios para preservação de acervo no campo da arte e tecnologia*, parece estratégico que a documentação de arquivos de arte digital torne-se uma forma eficaz da construção da memória social coletiva, já que manter o contexto em que a obra foi criada, com documentações e registros técnicos, pode nos remeter a uma situação do passado. Quando pegamos hoje um CD-ROM, este não significa nada além de um objeto obsoleto, porém, se estiver acompanhado de textos e imagens acessíveis sobre seu conteúdo, pelo menos teremos uma ideia do que aquele objeto detém. Vimos que a obra *net.flag* de Mark Napier foi recuperada em 2019, porém quem nos garante que ela estará disponível em 2030/40 ou 50? O processo desta busca em manter a obra viva deve incluir a documentação das etapas alcançadas, com suas diferentes versões, emulações e adaptações, para podermos nos posicionar em relação aos avanços tecnológicos e aos esforços tanto dos artistas quanto das instituições na construção de nossas memórias.

REFERÊNCIAS

GREGOROVÁ, Anna. *Museology - Science or just practical museum work? MUWOP - Museological Working Papers/DOTRAM.*, v. 1, 1980. Disponível em <<http://icofom.mini.icom.museum/publications-2/museological-working-papers/>> (in <https://drive.google.com/drive/>

folders/1mMBFbp6YAAwQnKNOJfGwhWPHQclp1efU). Acesso em: 30 jul.2020.

NATAL, Kristen. Relato oral. Participação em webinar. **Crônicas da art unlimited**: as histórias e os bastidores das exposições contados por quem faz. (2:10.38). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3WdA-VSZcxc>> Acesso em: 29 jul. 2020.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Ed. Zahar: São Paulo, 2007.

_____. **Máquina e imaginário**: o Desafio das Poéticas Tecnológicas. Ed. EDUSP: São Paulo. 1993.

_____. **A televisão levada a sério**. Ed. Senac: São Paulo, 2000.

_____. **A arte do vídeo**. Ed. Brasiliense: São Paulo, 1988.

MORAIS, Frederico. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa400/frederico-morais>>. Acesso em: 30 de Jul. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

MORAIS, Frederico. **Retrospectiva**: Abraham Palatnik: a trajetória de um artista inventor. São Paulo: Ed. Itaú Cultural, 1999, organizada por Frederico de Moraes.

RINEHART, Richard; IPPOLITO, Jon. **Re-collection**: Art, New Media, Social Memory. Cambridge, MA: Editora MIT Press, 2014.

SWEENEY, W. Robert. **Dysfunction and decentralization in new media art and education**. Bristol, Reino Unido: Ed. Intellect Books, 2015.

Websites

ARCHIVE OF DIGITAL ART. Disponível em: <<http://www.virtualart.at/nc/home.html>>. Acesso em 13 jul. 2020.

FONDATION LANGLOIS. Disponível em: <<https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=729>> Acesso em 29 jul. 2020.

HARVARD UNIVERSITY. Disponível em: <<https://news.harvard.edu/gazette/story/2018/07/harvard-showcase-for-korean-artist-nam-june-paik/>>. Acesso em 09 mar. 2020.

MEDIA KUNST NETZ. Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz>>.

de/mediaartnet/>. Acesso em 19 mar. 2020.

RHIZOME ARTBASE. Disponível em: <<https://rhizome.org/art/artbase>>. Acesso em 19 mar. 2020.

SMITHSONIAN AMERICAN ART MUSEUM. Disponível em: <<https://americanart.si.edu/blog/eye-level/2012/27/662/nam-june-paik-television-medium>>. Acesso em 09 mar. 2020.

Rodrigo Corrêa Gontijo
Rodrigo Gontijo é artista, pesquisador e professor na Universidade Estadual de Maringá. É Doutor e Mestre em Multimeios pelo Instituto de Artes da UNICAMP e Bacharel em Comunicação e Multimeios pela PUC-SP. Publicou artigos e capítulos de livros sobre cinema experimental e expandido. Desenvolve projetos de live cinema, instalações, filmes-ensaios e documentários. Seus trabalhos já foram apresentados em congressos, mostras e festivais no Brasil, Argentina, Canadá, Espanha e Marrocos. rodrigogontijo@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9154-5863>

DEVIRES: devir deserto, devir oceano, devir deriva

BECOMINGS: becoming desert, becoming ocean, becoming derive

Resumo: Estradas vazias sem ponto de partida ou chegada enfatizam o espaço intervalar, o instante do acontecimento, os deslocamentos e as derivas sem um destino final. Este artigo apresenta reflexões acerca da performance audiovisual DEVIRES a partir do termo cultural japonês de *Ma* (Okano) e os conceitos de acinema (Lyotard) e devir (Deleuze).

Palavras-chave: Performance audiovisual; Acinema; Devir.

Abstract: Empty roads without a starting or ending point emphasize the interval space, the instant of the event, the displacements and the drifts without a final destination. This article presents reflections on DEVIRES audiovisual performance based on the Japanese cultural term of *Ma* (Okano), and the concepts of acinema (Lyotard) and becoming (Deleuze).

Keywords: Audiovisual performance; Acinema; Becoming.

Estradas vazias sem ponto de partida ou chegada enfatizam o espaço intervalar, o instante do acontecimento, os deslocamentos e as derivas sem um destino final. A performance audiovisual *DEVIRES*, criada por Rodrigo Gontijo e Dudu Tsuda (Carlos Eduardo Tsuda), foi apresentada na Casa Galeria em São Paulo no dia 23 de novembro de 2018. Assim como uma criança que acende o fogão apenas para apreciar a beleza da chama azul-amarelada que queima sem nenhum propósito, sem nenhuma estrutura de causa e consequência, ao contrário de uma pessoa adulta que acende o fogão para esquentar uma água, preparar o café e se tornar mais desperto para ir trabalhar, *DEVIRES* apresenta imagens de estradas com uma poética que se insere dentro do próprio plano e na relação com o som.



Figura 1: Imagem de *DEVIRES* (GONTIJO; TSUDA, 2018). Fonte: Acervo pessoal.

Podemos pensar *DEVIRES* como um cinema editado em tempo real que não se opera a partir de rostos, em redundâncias marcadas por subjetivações e significantes, mas a partir de paisagens desterritorializadas em que a noção de caminho e a lógica causal são substituídas pelo acontecimento. Por se tratar de um cinema ao vivo, *DEVIRES*

Carlos Eduardo Tsuda
Dudu Tsuda é artista multimídia, artista sonoro, músico, compositor, performer, produtor musical, professor convidado da PUC-SP e no curso de Pós-Graduação em Música e Imagem da Faculdade Santa Marcelina. Doutorando pelo programa de Artes Visuais do Instituto de Artes da UNESP-SP. Mestre pelo programa Tecnologias da Inteligência e Design Digital PUC-SP. Realizou programas de residência artística, exposições, intervenções urbanas, performances e concertos em diferentes países como França, Japão, Colômbia, Bolívia, Espanha e Alemanha. dudu.tsuda@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9134-7602>

vai na contramão do cinema comercial, deslocando as características de arquivo do cinema (seu registro final enquanto memória, possível de ser acessado independente da presença dos realizadores) para os aspectos de repertório, produzindo apenas vestígios de uma obra fugaz, efêmera e momentânea que começa e termina no decorrer da apresentação. Em tempos do digital, as imagens em movimento são levadas ao caminho do irreproduzível e à busca por uma singularidade, resgatando o público interessado no acontecimento que não mais se repetirá.

Insistir na reprodutibilidade da imagem em movimento é considerá-la como material em vez da experiência. No momento em que desvia para o entendimento do cinema como evento, a singularidade vem para primeiro plano. Desta forma, os artistas da imagem em movimento que excluem a reprodutibilidade em favor da singularidade do evento podem ser entendidos não apenas como responsáveis por excluir um atributo-chave de seu meio – sua capacidade de circular – mas também por explorar um atributo não menos importante do filme e do vídeo: a condição ao vivo do encontro entre o espectador e a imagem (BALSOM, 2016, p. 44).

A duração dessa performance audiovisual, que varia de 15 a 20 minutos, dependendo da apresentação, é realizada a partir de uma baixa quantidade de alterações, sendo que a própria monotonia e a monocromia se tornam o mote condutor do discurso audiovisual. Num momento em que a aparente repetição visual e sonora se tornam uma constante, qualquer sutil variação pode virar um grande acontecimento. A homogeneidade da coloração da paisagem entra em devir com as frequências sonoras de baixa oscilação. As frequências, por sua vez, entram em devir com a montagem cinematográfica à medida

que as transversalizam e se justapõem em relação a diferentes estradas. A plasticidade, a temporalidade e as alterações cromáticas e de velocidade das imagens, todas muito sutis, aliadas a uma improvisação musical ao vivo criam uma envolvente poesia audiovisual.



Figura 2: Imagem de DEVIRES (GONTIJO; TSUDA, 2018). Fonte: Acervo pessoal.

A performance audiovisual está estruturada a partir da organização ao vivo de seis planos de imagens de estradas captadas numa viagem de carro de São Paulo a San Pedro do Atacama. Sol, chuva, nuvens, montanhas, precipícios, arbustos, desertos de sal e de areia são os elementos que compõem a paisagem, outros, como placas, além de sinalizar distâncias e alertar para momentos de atenção sugerem remetem a vestígios da presença humana. *DEVIRES* traz o entre, a ausência de carros, de cidades, de destinos possíveis, ou seja, de tudo aquilo que situa o espectador dentro de uma lógica espaçotemporal. *DEVIRES* não promove a construção de um espaço dramático narrativo, não conta histórias, não trabalha com personagens, apenas agencia o tempo desses deslocamentos que por vezes

são em retas sem fim em estradas pavimentadas ou de terra e outras em curvas acentuadas, podendo ser compreendida como uma coleção de espaços vazios e naturezas mortas.

Entre um espaço ou paisagem vazios e uma natureza morta propriamente falando, há, decerto, muitas semelhanças, funções comuns e passagens insensíveis. Mas não são a mesma coisa: uma natureza morta não se confunde com uma paisagem. Um espaço vazio vale antes de mais nada pela ausência de conteúdo possível, enquanto a natureza morta se define pela presença e composição de objetos que se envolvem em si mesmos ou se tornam seus próprios continentes [...] A distinção continua a ser a do vazio e do pleno, que joga com todas as nuances ou relações no pensamento chinês e japonês, como dois aspectos da contemplação (DELEUZE, 2009, p. 27).

A contemplação abordada por Deleuze no pensamento japonês é um dos elementos fundantes do *DEVIRES*, em que o deslocamento pelas estradas produz um movimento invisível, um devir imperceptível. A transversalidade invisível vai se tornando ou se fazendo visível na relação com a sonoridade e nas relações entre planos por meio da montagem. Uma expectativa de ação e uma sensação de suspensão temporal que se avizinham na espaçotemporalidade *Ma*. O intervalo, o espaço entre, a situação entre, a reminiscência de um som até seu esvaecimento.

Segundo a pesquisadora Michiko Okano, *Ma* apresenta um “entre” de onde e quando acontece o processo de comunicação, um quase signo reconhecível somente por meio de sua concretização em suas manifestações como espacialidade (OKANO, 2007). Espaço-temporalidade. Nas palavras da autora:

Se a espacialidade ocidental é marcada não somente, mas predominantemente pela perspectiva, pretende-se analisar a espacialidade japonesa caracterizada pelo *Ma* como um engendrador de outras possibilidades. A espacialidade *Ma* é um entre-espaço e pressupõe uma montagem, que pode se manifestar como intervalo, passagem, pausa, não ação, silêncio, etc. Essa semântica é identificada na própria composição do ideograma *Ma*, uma composição de duas portinholas, através das quais, no seu entre-espaço, se avista o ideograma sol (OKANO, 2007, p. 15).

Nesse sentido, uma sequência de imagens que se sucede sem organizar um sentido, um viés narrativo, uma direção ou um destino. Uma duração que se constitui nesse longo hiato. Linha de fuga sem referência, bloco-linha que apenas atravessa por entre os pontos, sem estabelecer coordenadas: um devir. Nas palavras de Deleuze e Guattari:

Se o devir é um bloco (bloco-linha), é porque ele constitui uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade, um *no man's land*, uma relação não localizável arrastando os dois pontos distantes ou contíguos, levando um para a vizinhança do outro, e a vizinhança-fronteira é tão indiferente à contiguidade quanto à distância. O devir é um movimento pelo qual a linha libera-se do ponto, e torna os pontos indiscerníveis: rizoma, o oposto da arborescência, livrar-se da arborescência. *O devir é uma antememória* (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 95-96).

Devir deserto

As estradas funcionam como linhas numa relação não localizável entre os dois pontos, pois, por mais que o filme aconteça, seguiremos contemplando a sequência de imagens que não nos conduz a um desfecho marcado. Esses blocos-linhas nos levam a pensar a performance audiovisual *DEVIRES* como um acinema (LYOTARD, 2004),

ou seja, um cinema que nega sua condição recorrente de contar histórias, em que a letra “a” funciona como uma partícula de negação da estrutura dominante da forma cinema. *DEVIRES* é um cinema ao vivo que se afasta das tradições literárias que marcaram o audiovisual, produzindo um aniquilamento das gramáticas pré-estabelecidas pelo cinema dominante para a construção de narrativas por meio de um esgarçamento dos tempos mortos recorrentes no cinema do pós-guerra. Segundo Lyotard, o acinema é marcado pela imobilidade e pelo excesso de movimento:

A se deixar levar por esses antípodas, o cinema cessa de ser insensivelmente uma força de ordem: ele passa a produzir verdadeiros, quer dizer vãos, simulacros, intensidades gozosas, em vez de objetos consumíveis-produtivos (LYOTARD, 2004, p. 222).

A lógica de consumo não funciona para esse tipo de cinema que foca na sua materialidade, nas luzes que emanam das imagens, nas formas, nas velocidades, nas variações cromáticas. Um cinema que se afasta e se liberta da necessidade de entreter um público e que finalmente se reconhece, como se olhasse o espelho e identificasse seus aspectos constitutivos: luzes, formas e movimentos.

Assim como o pintor teve que se tornar consciente da matéria da pintura – a tinta; ou o escultor, igualmente, da pedra, madeira ou mármore; assim também, para chegar a sua maturidade, a arte do cinema teve que assumir a consciência de sua matéria – luz, movimento, celulóide, tela (MEKAS, 2016, p. 227).

Retomando a metáfora da criança que observa a chama do fogo

arder para apenas apreciar a sua beleza, temos um cinema da contemplação, da duração, dos movimentos, das cores, das velocidades, das sutis interferências dentro do plano que se tornam verdadeiros acontecimentos e, por fim, das composições, linhas e formas geométricas que promovem a "construção de um estado gasoso da percepção, definido pelo livre percurso das imagens" (PARENTE, 2000, p. 95).

O acinema da imobilização tem como marca uma imagem produzida pelo registro da câmera proporcionando uma instância de identificação. Temos como exemplos os filmes da primeira fase de Andy Warhol, que realizou as obras *Sleep*, *Empire* e *Blow Job* em 1964, que desafiam a indústria do entretenimento, promovem uma reflexão entre as imagens em movimento e a estaticidade da fotografia e sugerem situações fora de quadro.

Andy Warhol, intrigado com seu amante que vivia cansado, pois saíam juntos nas festas e na sequência ia trabalhar como corretor na bolsa de valores, resolveu filmá-lo dormindo. John Giorno aparece em *Sleep*, um dos primeiros experimentos de Warhol no cinema, ao longo de 321 minutos de duração com cenas que se repetem. O trabalho foi pensado para ser um antifilme (um acinema), tendo o artista instruído Sarah Dalton, montadora do filme, a excluir as imagens com muito movimento para torná-las semelhantes e monótonas. O processo se radicaliza em *Empire*, um filme de 8 horas e 5 minutos que registra o *Empire State Building*. Uma imagem em câmera lenta, sem personagens, nem texto, nem música, nem narração, apenas a imagem do topo do edifício, o que amplifica a experiência do cinema como uma arte temporal. O tempo segue seu curso, o dia dá lugar à noite, o prédio é absorvido pela escuridão e algumas luzes se acendem. A imagem em movimento se confunde muitas vezes com a imagem estática. Em alguns momentos é possível ver o reflexo da equipe,

inclusive do artista, nas janelas internas da *Rockefeller Foundation*, local onde a equipe se alojou para filmar o *Empire State*.

Em *Blow Job*, Warhol registra o rosto de DeVeren Bookwalter em close filmado a 24 quadros por segundo e projetado a 16 quadros por segundo, o que diminui a velocidade das ações. Ao longo de 41 minutos, Bookwalter alterna suas expressões entre o prazer e o tédio, com olhos atentos que observam ao redor ou que se fecham numa busca de sensações interiores. A cena provoca o público, que, estimulado pelo título, imagina o que pode estar ocorrendo fora do quadro.

Nesses trabalhos um único gesto ou construção captados numa tomada de longa duração, em sequência e no mesmo enquadramento, levam a um processo de radicalização da lentidão trazida pelo cinema moderno. O cinema que conta histórias dá lugar ao cinema da contemplação, deixa as salas que lembram um teatro (*movie theater*) e se acomoda nas galerias de arte e nos espaços de performance.

As imagens das estradas articuladas em *DEVIRES* têm também como referência o trabalho *Small Roads* (James Benning, 2011), no qual o cineasta parte de tomadas fixas que se assemelham a fotografias de 47 estradas numa viagem de ida e volta da Califórnia à Louisiana, utilizando-se de rotas secundárias e vias vicinais que não constam nos mapas rodoviários interestaduais. Os planos são subitamente atravessados por movimentos inesperados que aparecem periodicamente no quadro, como, por exemplo, um carro que corta a paisagem ou uma lufada de vento que balança as árvores na beira da estrada. James Benning manipula sutilmente as imagens inserindo os acontecimentos inesperados que muitas vezes foram captados em outra localidade para provocar um aspecto de uma suposta realidade.

Em *Small Roads*, estou fazendo muito mais manipulação - levei meses para fazer - e você não está ciente disso. Parece mais real do que qualquer um dos filmes que eu fiz. Estou tentando entender o cenário usando colagens reais que são altamente manipuladas, mas não detectadas. Portanto, é uma maneira interessante do quadro ser rasgado e multiplicado por meios técnicos, e reunido de uma maneira que parece absolutamente real também. O equipamento pode levá-lo em qualquer direção - até a abstração total da imagem ou em direção a uma realidade muito mais próxima. Por exemplo, se estou filmando em uma área em que geralmente ocorrem trovoadas todas as tardes, mas no dia em que estou lá está ensolarada, isso é mais falso do que colá-la para parecer com o que geralmente é. Quando filmei aquele gado na beira da estrada, esperava por uma tempestade da tarde e isso simplesmente não aconteceu. No dia seguinte, eu estava a 160 quilômetros de distância e havia uma tempestade. Paisagem completamente diferente, mas simplesmente inclinei a câmera para eliminar as colinas e fotografar o céu; então eu trago isso, recorto e mexo na borda da imagem para que ela desapareça e você nem percebe que é um lugar diferente. Então, de certa forma, é manipulação, porém em *Small Roads* tudo o que manipulei se tornou mais real para mim: estou tentando reforçar a realidade (BENNING, 2019, *online*).

A manipulação do real promovida pelo trabalho de Benning e em *DEVIRES*, quando a performance audiovisual articula alterações temporais sutis, como velocidades e fusões para a mesma imagem com atrasos de alguns segundos e desfoques em movimento, produz um real para além da realidade que nos leva a um estado de suspensão, apontando para algo que pode se tornar ou vir a ser e emanando processos, qualidades e estados de desejos. Imagens que furtam o presente, que não se distinguem do antes e do depois, do passado e do futuro, ou seja, encontram-se na simultaneidade de um devir marcado pelas ausências nas paisagens monocromáticas que promovem uma desterritorialização em um devir deserto.

[1] Tradução do autor.
Disponível em: https://www.robischongallery.com/exhibition/298/press_release/.
Acesso em: 30 jul. 2020.
No original: *In small roads I'm doing much more manipulation - it took me months to do - and you're not aware of it. It looks more real than any of the films that I've made. I'm trying to make real sense of landscape by using real collages that are highly manipulated, but undetected. So that's an interesting way that the frame can be torn and multiplied by technical means, and completely collaged together in a way that looks absolutely real, too. The equipment can take you in either direction - to the total abstracting of the image or towards a much closer reality. For instance, if I'm filming in an area where generally there's thunderstorms that come through every afternoon, but the day I happen to be there it's sunny, that's more false than collaging it to look like what it generally is. When I shot those cattle on the side of the road I was hoping for an afternoon rainstorm and it just didn't happen. The next day I was a hundred miles or so away and there's the rainstorm. Different landscape completely, but I simply tilted the camera up to eliminate the hills and shot the sky; then I'd just bring that in, crop it and you can fuzzi the edge of the image so it just falls in and you don't even notice it's a different place. So, in a way it's manipulation, but in small roads everything I manipulated made it more real to me: I'm trying to reinforce reality (BENNING, 2019).*

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica mais rigorosamente possível uma zona de vizinhança ou de co-presença de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nessa zona (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 67).

Devir oceano

Frequências sonoras com leves modulações, crescentes em alguns momentos, compõem linhas de fuga com paisagens sonoras naturais, num movimento polissêmico de desterritorialização em que significantes são desterritorializados para compor o corpo sonoro textural. A concretude de alguns sons não nos leva a molares significantes e estáticos, mas a dúvidas e tensionamentos. E é exatamente nesse hiato de significância que reside todo o potencial imagético da sonoridade, desse devir musical, "um bloco rítmico desterritorializado, abandonando pontos, coordenadas e medida, como um barco bêbado que se confunde, ele próprio, com a linha, ou que traça um plano de consistência" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 100).

Sons gravados das ondas do mar entram em devir com a oscilação de baixa frequência do ruído branco sintetizado à medida que as frequências sonoras entram em devir com os sinos de carneiro num outro momento. Um devir oceano, em que nenhuma direção é certa, já que todas nos levam a lugar algum. Um devir carneiro, do caminhar arduo por montanhas e rochas, mas sem destino, sem origem, por isso, por sua vez, um carneiro em devir oceânico.

Em um outro momento, temos uma proposição melódica em

ostinato, não preenchendo o espaço sonoro como um tema ou um fio condutor da composição, mas como um mote estacionário, rítmico, um ritornelo desterritorializado. Uma repetição que se torna linha de fuga pela ausência de motivação melódica em foco. O conteúdo rítmico e melódico repetitivo se desterritorializa para atuar como mais uma camada, mais uma frequência, numa composição sonora em que não há hierarquização de relevância, não há distinção entre figura e fundo, muito menos alguma preocupação sobre a que fundo e a que figura estamos nos relacionando.

As frequências retilíneas, nesse sentido, atuam como linhas de fuga que se avizinham das diferentes texturas, compondo uma condução por contraposições em que o tempo se mostra ora esparso, ora condensado, ora as duas coisas simultaneamente. Podemos observar indícios de tais possibilidades de explorações espaço-temporais na trilha sonora de Philip Glass para o filme *Koyaanisqatsi* (1982), de Godfrey Reggio, e na de Toru Takemitsu para o filme *A Mulher de Areia* (1964), de Hiroshi Teshigahara.

Em *Koyaanisqatsi*, Glass imprime um *ostinato* constante que varia em andamento e sensação de velocidade. Em algumas situações, a velocidade de encadeamento de suas notas entra em devir com a imagem, ora acelerada, ora desértica. Evoca sensações com relação à condição desumana do ritmo de vida dos grandes centros urbanos a partir de uma movimentação frenética e repetitiva da proposição melódica. Pontos luminosos vermelhos das lanternas dos carros se desterritorializam em linhas agitadas que perpassam a tela como traços de um desenho realizado em tempo real. Uma grafia hipnótica nos proporciona um mergulho estético extasiante na nossa própria existência doentia. Um devir deserto, em que a sucessão de *ostinatos* desterritorializa-se em texturas em contraste ou ressonância com o vazio íntimo desses espaços.

Em *Mulher de Areia*, de Hiroshi Teshigahara, Takemitsu atravessa a montagem cinematográfica com rasgantes *glissandos* de violinos que nos transportam para uma outra espaçotemporalidade, o fluxo de aceleramentos e lentidões dos pensamentos e da loucura. Graves e agudos desterritorializam uns aos outros em arranjos que hibridizam instrumentos orientais e ocidentais em tensionamentos entre a harmonia e a textura sonora. Tempo do pensar, tempo do acontecer, tempo do observar, todos eles pontuados por esses devires musicais arditamente edificadas como acontecimentos.

Os planos de montagem criam relações pluridirecionais de desterritorialização, ora entrando em devir com o besouro preso no buraco de areia, ora com os reflexos da água na areia, num devir deserto cuja aridez e inspiração mortal se avizinham na instabilidade tonal e na embriaguez rítmica da música. Um contínuo sonoro que cria ligações não filiais e não estruturais dentre os planos, desterritorializando-os e sendo desterritorializado por eles.

O personagem, mesmo quando em plano de *close* em seu rosto, deixa de devir deserto e devir besouro. Em seu rosto não há um rosto, mas uma multidão kafkiana que perpassa diferentes existências, de Josef K a Gregory Sansa. O mesmo com relação ao relacionamento que os personagens criam entre si: uma malha de linhas de fuga que subvertem e molecularizam a relação de homem e mulher. Tudo isso atravessado pelas longitudinais de silêncio e *Ma* dos *glissandos* de Takemitsu, que dão uma outra abertura à dimensão psicológica dos jogos de olhares e outras sutilezas nos gestos dos atores.

A espaço-temporalidade *Ma* se presentifica em toda composição audiovisual do filme, seja no tempo dos acontecimentos das cenas, na tensão das sobreposições propostas por Takemitsu ou até mesmo nas sequências com maior densidade de eventos. Oscilam entre situações de uma ausência perturbadora de perspectiva de saí-

da a hiatos de imagem e som por entre cenas. A condução atinge sua máxima intensidade na cena em que o protagonista ensaia sua fuga. O som do vento sobre as dunas cria uma base de amplo espectro de frequências para os pedais agudos e os repentinos ataques de percussão. Seus passos corridos sobre a areia soam seu desespero e sua impotência frente à vastidão do deserto. A sensação de total ausência de direção é reforçada pela sequência de imagens de dunas em diferentes perspectivas sob a luminosidade do cair da tarde ao anoitecer. Os vazios e os hiatos na música corporificam o estado emocional do protagonista ao mesmo tempo que rendem plasticidade à sensação em si e às imagens. “E é preciso ir até esse ponto, que o som não musical do homem faça bloco com o devir-música do som, que eles se afrontem ou se atraiquem, como dois lutadores que não podem mais derrotar um ao outro” (DELEUZE; GUATTARI; 2012; p. 119).

Devir deriva

A contínua rota experienciada pelas estradas em trajetórias com linhas sem pontos de saída e chegada, ou seja, linhas sem origem e destino, promove uma desterritorialização da dramaturgia cinematográfica dando lugar a cartografias de sinestésias. Entre as cenas, não há estrutura narrativa, apenas transição e transversalidade. Dentre situações estacionárias, linhas e movimentos promovem uma ausência de causa e consequência, de enredos e personagens, colocando-nos numa eterna deriva. Sem a noção de historicidade e memória, ficamos imersos em sensações, no acontecimento das coisas que acontecem. *DEVİRES* é uma acontecência, um devir deriva.

Uma ausência de rostidade, de uma construção dramática baseada em personagens e objetos subjetivados, e paisagens dando suporte como entorno. O entorno existe como devir, uma linha de fuga que convida o espectador a entrar em devir com sua própria de-

riva, suas próprias indefinições e incertezas, na medida em que essas paisagens traçam longitudinais por entre a brancura e a opacidade das nuvens, a aridade que emana das pedras e rochas e a solidão advinda da chuva.

As sobreposições de ritmos, topografias, luminescências, texturas, granulações, oscilações, naturezas e temperaturas rendem à composição audiovisual um fluxo detalhado e diversificado de desterritorializações e reterritorializações em concentrações de densidade variadas ao longo do tempo, que transversalizam e perpassam sensações das imagens e do espectador como se não houvesse ruptura espaçotemporal entre olhar e tela.



Figura 3: Imagem de *DEVIRES* (GONTIJO; TSUDA, 2018). Fonte: Acervo pessoal.

A precariedade da imagem nos agracia com sua instabilidade, ou melhor, nos traduz, em cores e formas, sua metaestabilidade – um estado de sistema no qual toda a sua potência se encontra no seu mais alto nível de tensão, podendo irromper inúmeras reações a qualquer momento, numa erupção energética que durará até que o sistema não tenha mais energia potencial e perca toda a sua capacidade

de transformação. A iminência de um acontecimento reverbera na sensação de possível falha e travamento no sequenciamento imagético, numa dupla condução metaestável da dramaturgia e da materialidade imagética. Sobre esse aspecto, Deleuze, em seu artigo “Gilbert Simondon, o indivíduo e sua gênese físico-biológica”, para a revista *Caderno de Subjetividades*, nos coloca que:

[...] o que define essencialmente um sistema metaestável é a existência de uma “disparação”, pelo menos de duas ordens de grandeza, de duas escalas de realidade díspares, entre as quais ainda não há comunicação interativa. Ele implica, portanto, uma *diferença* fundamental, como um estado de dissimetria. Se é, entretanto, sistema, é à medida que nele a diferença é como *energia potencial*, como *diferença de potencial* repartida em tais ou tais limites. Neste ponto, a concepção de G.S. nos parece poder ser reaproximada de uma teoria das quantidades intensivas; visto que é em si mesma que cada quantidade intensiva é diferente. Uma quantidade intensiva compreende uma diferença em si, contém fatores do tipo E-E ao infinito e se estabelece primeiro entre níveis díspares, ordens heterogêneas que só entrarão em comunicação mais tarde, em extensão. Como o sistema metaestável, ela é estrutura (ainda não é síntese) do heterogêneo (DELEUZE, 1993, p. 121).

As falhas de resolução da imagem, por sua vez, nos presentiam com uma textura única que nos traz vivacidade ao momento, ao acontecimento, e nos permitem uma condução muito mais por modulações que por molduras. Pequenas variações, microgestos, sobreposições de mesmos, baixa frequência nas oscilações. Uma *gestalt* outra, em que não se evidencia figura nem fundo, rosto nem paisagem, apenas passagem. Como coloca Simondon, “moldar é modular de maneira definitiva; modular é moldar de maneira contínua e perpetuamente variável” (SIMONDON apud DELEUZE, 1991, p. 36).

Finalmente, se o conceito de Lyotard de acinema nos aponta

para a materialidade imagética do cinema, em *DEVIRES* sobrepomos a ela a espaço-temporalidade *Ma* enquanto uma grafia audiovisual baseada na sensação de tempo suspenso e metaestabilidade. Sua presentificação espaço-temporal se dá como uma transversal entre a monocromia e monotonia das imagens e as lentas oscilações das frequências sonoras. Uma imobilização em constante tensão eletroestática fagulhante numa crescente energética em vigor e potência.

REFERÊNCIAS

BALSOM, Erika. Irreprodutível: cinema como evento. In: MENOTTI, G.; BASTOS, M.; MORAN, P. (orgs.). **Cinema Apesar da Imagem**. São Paulo: Intermeios, 2016.

BENNING, James. **James Benning: small roads**. Robischon Gallery: Denver. Press release. 21 de março a 04 de maio de 2019. Disponível em: https://www.robischongallery.com/exhibition/298/press_release/. Acesso em: 30 jul. 2020.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas: Papyrus, 1991.

DELEUZE, G.; SIMONDON, G. O indivíduo e sua gênese físico-biológica. **Caderno de Subjetividades: O Reencantamento do concreto**, PUC-SP, São Paulo, v. 1, n. 1, pp. 120-124, 1993.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34. 2012. v. 4.

LYOTARD, Jean-François. O acinema. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac, 2004.

MEKAS, Jonas. **Movie Journal: the rise of the new american cinema 1959-1971**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2016.

OKANO, Michiko. **Ma: Entre-Espaço na Comunicação do Japão. Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente**. 2007. 180 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas: Papyrus Editora, 2000.

Audiovisualidades: tipos de montagem entre som e imagem em movimento no contexto do pós-digital

*Audiovisualities:
types of montage between sound and
moving image in the post-digital context*

Resumo: Este artigo discute uma série de procedimentos que amadurecem às margens dos formatos audiovisuais mais estabelecidos e ganham maior protagonismo após o processo de digitalização das linguagens que convertem texto, imagem e som em sequências de zero e um. Loops, máscaras, sinestesia e estrobo são discutidos como forma de ampliar o vocabulário crítico voltado para o audiovisual experimental.

Palavras-chave: Estrobo; Loop; Máscara; Montagem; Pós-digital; Sinestesia.

Abstract: *The article Audiovisualities: types of montage between sound and moving image in the post-digital context discusses a series of procedures that mature at the margins of the most established audiovisual formats, and gain greater prominence after the process of digitalization of languages that converts text, image and sound into sequences of zero and one. Loops, masks, synaesthesia and strobe are discussed as a way of broadening the critical vocabulary aimed at the experimental audiovisual.*

Keywords: *Loop; Mask; Montage; Post-digital; Strobe; Synaesthesia.*

O termo *pós-digital* refere-se a uma espécie de generalização do digital. Não o que vem depois do digital, mas o que vem depois do processo de digitalização que torna tudo digital (e, em consequência, promove o desejo por dois tipos de não digital, o dos equipamentos obsoletos e o das tecnologias *vintage*). Não há mais contraste entre linguagens e tecnologias analógicas e digitais, a não ser no registro de um retorno a algo que já não é mais a rotina. A lógica das mediações – e dos processos econômicos, sociais e culturais em geral – não apenas converte-se nos processos computacionais e derivados como também exclui a memória de seus antecedentes. Mas essa exclusão acontece de forma paradoxal, pois não implica um desaparecimento e sim uma incorporação indistinta. Todos os processos de linguagem – óticos, mecânicos, magnéticos e eletrônicos – reconfiguram-se em meio aos fluxos de zero e um do código binário. Richard Grusin explicou muito bem como esses processos aconteceram em seu livro *Remediation – Understanding New Media* (2000). Para Grusin (2000, p. 45), “chamamos a representação de um meio em outro *remediação*, e vamos argumentar que a remediação é uma característica definidora das novas mídias digitais”. O autor não falou nesses termos, mas sua pesquisa documenta justamente a transição ao que veio em seguida a ser chamado de pós-digital.

No texto Grusin deixa claro que o modo como as mídias digitais incorporam lógicas de seus antecessores não são exclusivos de seu funcionamento, ainda que seja possível argumentar que as mídias digitais transformam esses processos de reconfiguração de forma radical na medida em que inauguram modos de representação de abstração e amplitude

sem precedentes. Assim, por exemplo, se é possível identificar na fotografia uma prática de reconfiguração e recontextualização da perspectiva, que foi típica da pintura a partir do renascimento, no caso das mídias digitais acontecem processos muito mais complexos, considerando a grande quantidade de elementos que convergem para o fluxo de zeros e uns que as constitui. Não faz sentido, para os propósitos deste texto, descrever em detalhes a maneira como os processos sonoros, visuais e verbais foram aos poucos se acomodando ao digital. Livros como o já citado *Remediation, ou The Language of New Media* (2002), de Lev Manovich, discutem de forma bastante detalhada esse processo. O foco aqui é pensar o que se passou depois desse momento de digitalização das linguagens, ou seja, no *pós-digital*.

Todavia, seria impossível, diante da magnitude dos processos envolvidos, discutir o tema de forma ampla. Por esse motivo, o texto vai propor um recorte em torno das linguagens audiovisuais, concentrando-se nas formas de montagem que se consolidam em consequência das práticas *pós-digitais*. É preciso esclarecer que não são práticas de montagem que surgiram após os processos de remediação das linguagens audiovisuais, mas sim práticas incorporadas a esses ambientes de forma mais contundente que outros procedimentos. Isso é próprio do *pós-digital*, pouco surge sob sua égide, mas muitos processos existentes movem-se por outras circulações em função dos ambientes que surgem. Nesse sentido, cabe-se falar em um campo das audiovisualidades que se constitui às margens das histórias do cinema, da TV e do vídeo, entre outros, e que emerge de forma mais clara depois dos acontecimentos que levam à generalização dos processos digitais na vida contemporânea.

Para dar conta dessa discussão sobre o audiovisual no *pós-digital*, será proposto um repertório crítico na forma de análises de obras por meio de uma terminologia que procura formular conceitos abrangentes aos campos dos cinemas experimentais, das artes do vídeo e do audiovisual contemporâneo. O objetivo deste texto não é constituir um campo homogêneo ou amarrar os vetores teóricos colocados em jogo, mas estabelecer um material em torno do qual é possível pensar certos aspectos da linguagem audiovisual do ângulo da montagem sem hierarquia entre som e imagem em movimento.

Seguindo o termo *audiovisuology* adotado no livro *See this Sound* (2011), organizado por Dieter Daniels e Sandra Naumann, esse repertório de obras e termos será descrito pelo termo *audiovisualidades*. Serão analisadas práticas de montagem existentes em campos diversos. O fato de persistirem em diferentes ciclos tecnológicos e constituírem certos modos de fazer que extrapolam campos estanques é justamente o que torna possível argumentar na direção de um universo de misturas e/ou expansões que culmina no *pós-digital*. Ao mesmo tempo que compartilham elementos do cinema, do vídeo, da televisão e das mídias digitais, as audiovisualidades recortam aspectos muito específicos de cada um deles, por isso nem sempre coincidem com aquilo que se considera mais marcante do cinema ou das mídias digitais e extrapolam os limites mais nítidos em que estes fecham-se. São próprios, portanto, desse momento outro que vai se desenhando conforme as culturas e sociedades se afastam da modernidade e aos poucos vão estabelecendo processos de fluidez equivalentes à velocidade e à dispersão das redes por onde circulam.

Apesar de nem sempre serem objeto de definições explícitas, são práticas recorrentes nos textos dos autores que começam a escrever sobre linguagens audiovisuais a partir do surgimento da televisão e do vídeo. Ao mesmo tempo que mantêm certas características da montagem cinematográfica, vão introduzir novos aspectos, num jogo de continuidades e descontinuidades que provavelmente nunca levará a uma acomodação definitiva. Um exemplo é o conceito de fluxo formulado por Raymond Williams em *Televisão* (2016, p. 104). Ele constata, diante da experiência da grade de programação, que “os modos de descrição e de observação que já possuímos não nos preparam para lidar com esta característica”. Com isso o crítico inglês quer dizer que pensar separadamente as unidades que compõem um repertório audiovisual, como faz a crítica de cinema quando se volta para os filmes, não é produtivo quando se trata de analisar o que acontece na TV. Seria possível inferir, do pensamento de Williams, que a montagem na TV não acontece apenas pelo encadeamento entre planos ou pela articulação entre sequências em um todo coerente, mas, sobretudo, pela justaposição de elementos que irrompem em meio à exibição de um programa (como comerciais, inserções sobre a programação do próprio canal ou *trailers* de filmes a serem exibidos). Por isso Williams (2016, p. 104) considera que “embora as unidades possam ser variadas, a experiência televisiva as unificou de uma forma importante. Quebrar essa experiência e retornar às unidades, e escrever sobre essas unidades para as quais já existem procedimentos prontos, é compreensível, mas sempre enganador”.

Além do problema de certas especificidades das prá-

ticas audiovisuais da televisão, que remonta à organização em mosaico das revistas de variedades, o que Williams formula em seu texto é a necessidade de um novo vocabulário, de novos conceitos para pensar experiências culturais que, ao surgirem em certos contextos muito específicos, sintetizam diversos aspectos difusos de um certo momento de certa sociedade e assim tornam-se um exemplo significativo de suas práticas. Certas práticas estabelecem elos de continuidade mais explícitos e outras introduzem uma quantidade maior de novidades. No caso do audiovisual, a televisão sintetiza e agrega muitas práticas. Ela liga-se ao formato de difusão iniciado de forma mais ampla com o rádio, mas também serve de plataforma para mudanças na dramaturgia. O cinema já havia introduzido modificações nos modos de narrar que, em parte, trouxe do teatro e do romance realistas do final do século XIX. A televisão, por causa do barateamento dos custos de produção, mas sobretudo pela lógica seriada que estimula, vai levar ainda mais adiante essas modificações.

Em *Cinema, Godard, Vídeo* (2004), Dubois também introduz questões parecidas em dois artigos. Em *Máquinas de Imagem: uma questão de linha geral*, o recorte transversal de problemas – como as questões do lugar do sujeito, da analogia e da mimese ou da materialidade e da imaterialidade das imagens técnicas – mostra que a abordagem por dispositivos não resiste a um exame que vai além do presente (e passado mais imediato). Da mesma forma, o campo das audiovisualidades aqui constituído procura colocar em relação momentos diferentes do fazer audiovisual, desvelando seus fios de continuidade. Em *Por uma estética da imagem*

de vídeo, o crítico francês pergunta-se se existe uma imagem videográfica:

Nos discursos acerca do vídeo, quase sempre se fala de sua imagem em termos importados de outros domínios. Costuma-se recorrer ao léxico que caracteriza esta “grande forma”, bem estabelecida, de imagem-movimento que é o cinema. Nas críticas, nas revistas e nos catálogos, desde que se fale de uma imagem de vídeo, usam-se termos como plano, montagem, corte (de olhar, de movimento), espaço off (fora de campo), voz off, close, campo/contracampo, ponto de vista, profundidade de campo etc. Todo vocabulário forjado para se falar das imagens cinematográficas acaba sendo transposto, tal e qual, sem maiores cautelas, como se esta transposição não apresentasse problema. Como se pudéssemos apenas pensar a imagem eletrônica por meio dos conceitos (e do filtro, e da linguagem em si) do cinema. Como se não houvesse diferenças entre ambos (DUBOIS, 2004, p. 74-5).

Em certa medida, o problema apontado por Dubois torna-se mais complicado com o surgimento da imagem digital. De um lado, a síntese em computadores emula as linguagens audiovisuais existentes, o cinema, o vídeo e a animação. Isso implica elos formais inegáveis, apesar de eles não resistirem a um exame mais cuidadoso. O procedimento de emular características do cinema no audiovisual digital é uma operação *na superfície*. O uso de um *plug-in* que imita o batimento ou o registro tonal de um filme, a inserção de uma vinheta que simula o modo como a luz incide sobre determinada lente, tudo isso é feito na tela. O arquivo audiovisual propriamente dito continua sendo uma sequência numérica, apesar das diferenças efetivas no aspecto de exibição das cenas ser cada vez menor – como discutido por Iazzetta, de forma equivalente, sobre a diferença entre o disco e o CD, em *Música e Mediação Tecnológica* (2009):

As tecnologias analógicas e digitais empregam sistemas totalmente diferentes de registro e processamento de áudio, e as diferenças de qualidade entre um sistema e outro, embora pequenas e cada vez mais passíveis de controle, são reais. O que se tem são duas maneiras diferentes de codificar o material sonoro e, como em qualquer codificação, há a possibilidade de distorções e, em última análise, de intromissão de ruído, os quais podem ser minimizados a níveis quase imperceptíveis com o aperfeiçoamento dos sistemas (IAZZETTA, 2009, p.102).

De outro lado, o digital multiplica formatos, permitindo recursos de navegação pela imagem e alterações em tempo real que só aumentam a diversidade de possibilidades e, por consequência, a extensão da inadequação do vocabulário existente. Qual o sentido de falar em corte, no caso de um ambiente navegável em que uma cena congela na tela, e fica fixa até o momento em que o usuário clica em uma ou mais áreas sensíveis disponíveis, só assim dando prosseguimento ao fluxo audiovisual, como é o caso nos vídeos interativos feitos com o Korsakow System? Qual o sentido de falar em plano e contraplano, ou diegese e espaço off, num vídeo 360° em que o usuário clica para fazer a imagem do ambiente girar em torno de seu olhar?

Um pouco do problema formulado por Dubois desapareceu na medida em que uma geração de críticos, curadores e pesquisadores especializados formularam as questões em outros termos. A rapidez com que os ciclos tecnológicos começam a se suceder, na cultura contemporânea, resulta tanto no desaparecimento de uma escrita crítica mais detida quanto num imaginário volátil que consegue rapidamente reformular os termos que usa para se referir aos próprios processos. Mesmo assim, a inquietação quanto às implicações desse

trânsito lexical, formulada em *Por uma estética da imagem vídeo* (2004), perdura. Ela pode ser transposta ao momento atual de maior heterogeneidade de processos, pontos de vista e terminologias voltadas às práticas audiovisuais:

Nunca se examinaram seriamente a validade desta transposição lexical e os problemas que ela coloca. Ora, as imagens em movimento funcionam todas do mesmo modo? A operação de montar planos no cinema é a mesma de editar imagens em vídeo? As questões em jogo são as mesmas em ambos os casos? O espaço off videográfico, se ele existe, é do mesmo tipo que o do cinema? O close, olhar da câmera ou a profundidade de campo repousam nos mesmos dados e possuem o mesmo sentido nos dois casos? (DUBOIS, 2004, p. 75).

O próprio pensamento de Dubois deslocou-se na direção que a cultura eletrônica sugeria, de gradual afastamento das durezas sintáticas das linguagens operadas por princípios óticos, mecânicos ou magnéticos e sistemas forjadas aos moldes dos estudos *estruturalistas* das linguagens. Com isso, surgem diferenças importantes mesmo em textos escritos em épocas muito próximas a *Por uma estética da imagem vídeo*, como *O estado vídeo: uma imagem que pensa*, também incluído em *Cinema, vídeo, Godard*. Ele mesmo formula esta passagem:

Durante muito tempo procurou-se uma definição, uma identidade ou uma especificidade do vídeo [...] Decifrar tudo isto – a forma, o sentido, o fenômeno – pressupunha que se concedesse uma natureza ao meio, ou uma ontologia ao suporte. Refletia-se sobre a trama, a varredura, o sinal, o ponto, a linha, a incrustação... ou sobre a banda magnética, os impulsos elétricos, a transmissão, o tempo real [...] Depois, progressivamente, ao longo dos anos 80-90, as pessoas foram deixando de crer na especificidade do vídeo [...] Era a perda do sentimento de horizonte, conjugada à multiplicação das invenções tecnológicas da imagem e do som, o computador vindo apagar as fronteiras e tornando cada vez mais indiscerníveis as clivagens físicas e técnicas: desenho, foto, cinema, vídeo, imagem, som, texto, tudo desaguava no digital (DUBOIS, 2004, p. 97).

Mas as questões que ele coloca ainda ressoam. Mesmo que a porosidade dos sinais videográficos e a posterior hibridez das linguagens reduzidas ao código binário coloquem em outros termos o jogo de relações que articulam, os fios de continuidade que mantém-se nos mais de cem anos de montagem audiovisual sugerem que ainda é preciso examinar até que ponto os vocabulários inventados para escrever sobre cinema, vídeo ou performance audiovisual podem manter elos, até que ponto são profícuos os trânsitos de conceitos e quando torna-se necessário formular novos vocabulários. Ao observar os termos propostos nesse texto, fica claro que o problema deve ser recolocado, pois alguns deles vão se referir a operações audiovisuais em filmes que, todavia, puderam ser melhor reconhecidas depois do surgimento do vídeo, da computação gráfica e do audiovisual digital. Retomando de outra forma o que já foi dito, o *pós-digital* incorpora e ressignifica as linguagens que foram pouco a pouco sendo convertidas em código binário.

Não se trata, portanto, de um problema tecnológico, tampouco de sugerir uma linha evolutiva das linguagens audiovisuais. Pelo contrário, há uma mirada a contrapelo, que procura evitar o deslumbre pelo novo ou a suposição de vínculo entre avanço tecnológico e progresso. Como na *angústia da influência* formulada por Bloom, trata-se, aqui, de um audiovisual presente que reinventa seus passados. O alargamento de horizontes que o audiovisual vai permitir também alarga os modos de pensar o vídeo e o cinema. A opção pelo termo montagem reforça esse desfazimento de causalidades, pois trata-se de termo antigo, mas que tem um valor lógico dissociado das meras práticas de emendar negativos na moviola.

Os procedimentos de montagem, de certa maneira, foram se generalizando ao longo do século. É simplificador dizer que as práticas da música concreta, de selecionar trechos de fitas e emendar sons fisicamente, ou as práticas de copiar e colar nos editores de texto são práticas de montagem. Mas o gesto estrutural comum entre todos eles é realmente muito parecido, em que pese os possíveis sentidos particulares que esses gestos assumem em cada contexto. Essa proximidade não quer reduzir todas as linguagens contemporâneas ao modo de operação audiovisual, apesar de ser muito claro que o contexto pós-digital resulta de um certo deslocamento cultural do âmbito da cultura impressa para uma cultura multimodal que tem no audiovisual parte importante de seus modos de comunicação.

Invertendo a direção em benefício da interdisciplinaridade, é possível retornar a *A experiência musical*, fragmento do livro *Tratado dos Objetos Musicais* (1966), de Pierre Schaeffer, para examinar a extensão dessa proximidade. O argumento de Schaeffer é de que, no âmbito da composição musical feita diretamente com sons, é preciso ampliar o campo de preocupações. Além das materialidades do som, também se torna importante considerar o campo perceptivo, ou seja, a dimensão da escuta. Isso o leva a pensar em um método que permita, seja pela experiência acumulada com certas sonoridades, seja pelo conhecimento das sintaxes musicais, uma manipulação do dado sonoro que não seja baseada apenas na escolha dos sons existentes. Como reduzir o dado sonoro a unidades mínimas, que podem ser manipuladas e repetidas, sem causar a percepção da mera repetição sonora? Schaeffer afirma:

A pesquisa consiste agora, a partir dos conjuntos de sons já analisados, em juntar os sons de uma nova forma, a fim de que tal critério seja realçado em tal conjunto. Esse trabalho se desenvolverá em várias etapas [a saber, a etapa dos procedimentos operatórios alteradores do som, a etapa da análise e a etapa de estudo dos objetos] (SHAEFFER apud MENEZES, 1996, p. 157)

Os termos propostos, que ao longo do texto estão agrupados à análise de três obras audiovisuais produzidas em diferentes ciclos tecnológicos, não pretendem categorias estáveis, nem se propõem a suplantar terminologias existentes. São termos que podem ser úteis para o discurso crítico sobre o audiovisual, contribuindo para uma ecologia crítica mais diversificada, em que palavras da época do surgimento do cinema podem se misturar a termos pensados no âmbito das artes do vídeo, em que termos do cinema experimental misturam-se a palavras que surgiram no âmbito da circulação do audiovisual pelas redes, indicando a trama complexa de sentidos que o campo do audiovisual veio a produzir, assim como as continuidades possíveis e as inevitáveis rupturas.

Essa indicação de um olhar mais amplo, menos formal e específico, é uma ponderação importante para pensar os desdobramentos possíveis desta pesquisa. No estágio atual, a forma adotada pareceu importante diante da inexistência de um esforço mais direto de pensar os temas transversais das *audiovisualidades* – o quanto é possível manter e o quanto é preciso ajustar ou propor – no momento de usar termos como plano, corte, frame, sincronização, diegese e outros para a análise mais ampla de obras audiovisuais que não se restringem ao campo do cinema e do vídeo, no qual a maioria dos pensamentos sobre o assunto foram formulados de forma mais estrutu-

rada. Hoje em dia o audiovisual sequer restringe-se ao regime de exibição em salas com telas próprias. A fluidez das coisas e as cargas que o pensamento contemporâneo formulou contra os pensamentos essencialistas levaram a uma dificuldade de elaborar conjuntos estruturados, grupos organizados, pensamentos em categorias. O problema não são as categorias propriamente ditas, mas acreditar que elas tenham um peso ontológico ao invés de servirem como referências operacionais que vão mudando no ritmo das próprias mudanças das coisas. Ao propor um percurso por um período de tempo mais extenso e olhar para o audiovisual como um corpo capaz de abranger os diferentes ciclos tecnológicos do cinema, do vídeo e dos formatos digitais, certas regularidades vêm à tona. Não é possível descartá-las ou escondê-las embaixo do tapete por mero capricho conceitual. Ao colocar em diálogo obras de cinema experimental, videoarte, performance audiovisual e outras, certos procedimentos revelam-se recorrentes. Vamos a alguns deles, como ponto de partida para pensar um vocabulário que pode ser ainda mais amplo.

Loop

A certa altura, o *loop* foi considerado um dos procedimentos mais importantes do século XXI. Passado o ápice do recurso, a fragmentação reiterativa ainda persiste como um dos modos de acessar as sensibilidades formadas pela cultura digital. Mas o *loop* é um procedimento anterior e muito mais complexo. A música, especialmente nos estilos que privilegiam o ritmo, é marcada por motivos que retornam sobre si mesmos e repetem-se como fios condutores. Em *O Som e o Sentido* (1989), José Miguel Wisnik sugere uma ligação intrínseca entre as práticas sonoras e o *loop* ao referir-se ao caráter cíclico da onda sonora:

A onda sonora é um sinal oscilante e recorrente, que retorna por períodos (repetindo certos padrões no tempo). Isto quer dizer que, no caso do som, um sinal está só: ele é a marca de uma propagação, irradiação de frequência. Para dizer isso podemos usar uma metáfora corporal: a onda sonora obedece a um pulso, ela segue o princípio da pulsação. Bem a propósito, é fundamental pensar aqui nessa espécie de correspondência entre as escalas sonoras e as escalas corporais com as quais medimos o tempo. Porque o complexo corpo/mente é um medidor frequencial de frequências. toda nossa relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somático e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e som (WISNIK, 1989, p. 19).

Wisnik explica que isso leva a formas de medir o tempo de nível somático, como “*o pulso sanguíneo e certas disposições musculares (que se relacionam sobretudo com o andar e suas velocidades), além da respiração*”, o que explica por que a terminologia tradicional “*associa o ritmo à categoria do andamento, que tem sua medida média no andante, sua forma mais lenta no largo e as indicações mais rápidas associadas já à corrida afetiva do allegro e do vivace*”. Ele também lembra que os “*indianos usam o batimento do coração ou o piscar do olho como referência, esse último já mais próximo de uma referência abstrata*”. O audiovisual também mede seus pulsos por regularidades que podem ser sentidas pelo corpo, como num piscar de olhos. Se isso fica mais evidente em filmes abstratos como *Arnulf Rainer* (1960), de Kubelka, ou *The Flicker* (1966), de Conrad, uma obra que parece oposta revela essa regularidade do loop no arco das durações estendidas. Trata-se de *Manakamana* (2013), do Sensory Ethnography Lab.

O filme oferece um mergulho em um percurso pela

tradicional rota de teleférico até o templo Manakamana, local onde os peregrinos vão louvar a deusa Bhagwati. São 11 planos que têm a mesma duração do período de subida (ou descida) do teleférico – em torno de 10 minutos, que também é o tempo de filmagem de um rolo dos filmes super-16 que foram usados para o documentário. O teleférico é uma espécie de *loop*: dois fios circulam um mecanismo que leva os carros para cima e para baixo, num ritmo regular. O filme explora essa articulação ao encerrar seus planos com a câmera girando em direção ao mecanismo, numa tomada que ao mesmo tempo se torna escura, permitindo pela montagem a ilusão de continuidade com o plano seguinte.

Na formamecânica, a fita cortada, com suas pontas coladas em círculo, surge nos estúdios de música concreta. O *loop* e a experiência com sons são distintos, mas é preciso que a fita se torne material do compositor para ser plausível enrolar um pedaço de fita sobre ele mesmo. O gesto de cortar, colar e emendar aproxima música e cinema e talvez indique o instante em que as coisas começam a fragmentar-se e articular-se em meio aos fragmentos. Em *Música e Mediação Tecnológica* (2009), Iazzetta comenta os resultados desse primeiro gesto estilhaçante:

[Os] meios de gravação, ao colocarem músicas de épocas diferentes para serem reproduzidas de um mesmo modo e dentro de um mesmo ambiente, forçaram o estabelecimento de uma nova compreensão do repertório musical [...] A fragmentação tornou-se hábito. Os meios de gravação possibilitaram a seleção e o recorte do que se julga mais significativo para ser escutado. (IAZZETTA, 2009, p. 41)

Mais de meio século depois das primeiras experiências com fitas enroladas em torno de si mesmas a escolha dos sons deixa de ser exclusiva do âmbito da composição e impregna a esfera da escuta, assim, de forma mais ampla, a cultura transforma-se numa cultura de reciclagem (cf. Bastos, 2004). Em *Pós-Produção* (2009), Bourriaud refere-se ao processo que vai democratizar as práticas do *loop* para além dos círculos da música de concerto, ao desenvolver analogias entre as práticas DJ e da arte contemporânea que reiteram a generalidade do princípio de reiteração fragmentária: “Clive Campbell, aliás Kool Herc, já nos anos 1970 praticava uma espécie de *sample* primitivo, o *breakbeat*, que consistia em isolar uma frase musical e colocá-la em círculo fechado, transferindo-a de uma cópia para outra do mesmo disco de vinil” (BOURRIAUD, 2009, p. 40).

No audiovisual, o gesto de cortar um fragmento curto é bastante anterior, mas a forma como o filme passa no projetor dificulta o uso do *loop*. Mesmo assim, as mudanças de velocidade e as repetições de cena são comuns no primeiro cinema. Como já foi dito, na época o projetor tinha liberdade de exibir o filme conforme desejasse, e as cenas curtas de enquadramento fixo e dramaturgia lúdica dos filmes do final do século XIX eram propícias à repetição. É famosa a forma como a cena da demolição do muro dos irmãos Lumière era exibida até o fim e depois em reverso, em uma antecipação inegável das práticas VJ.

Mas o *loop* e a reiteração fragmentária foram sumindo das práticas audiovisuais, conforme surgem plano,

contraplano, montagem paralela e demais repertórios da narrativa clássica. O cinema se interessa pela continuidade e pela narrativa. A fragmentação, pelo menos nesse momento em que a percepção das pessoas passa a ser treinada para a continuidade, é deixada de lado. Mesmo o cinema das vanguardas vai investir em um regime de planos próximo ao da indústria cultural. A fragmentação das obras de Buñuel, por exemplo, acontecem pela ausência de nexos semânticos, pela montagem de ritmos difusos, mas nunca pela fragmentação reiterativa.

É William Burroughs quem vai explorar esse tipo de montagem, que pode ser entendida como uma prática de micromontagem. Em 1959, o autor do recém-lançado *Almoço Nu* (1959) depara-se com o método de colagem de Brion Gysin inspirado nas práticas de escrita dadaístas de Tristan Tzara. Mas Burroughs, que primeiro vai experimentar as práticas de colagem nos livros *The Soft Machine* (1961), *The Ticket that Exploded* (1962) e *Nova Express* (1964), emprestará um novo sentido às colagens. Para os dadaístas, as práticas de colagem pretendiam revelar o absurdo intrínseco do mundo. Mas Burroughs considerava a linguagem um método de controle e achava que as colagens ajudavam a fugir das formas tradicionais de pensar. Em 1966, realiza o curta-metragem *The Cut Ups*, em parceria com Antony Balch. O filme intercala cenas de Burroughs à deriva por Nova Iorque, Londres e Tanager, de forma a desmontar a continuidade das sequências e produzir um efeito estroboscópico. O som é uma conversa (telefônica) que repete “Sim” e “Não” num mantra em que as sílabas em loop ficam cada vez mais mastigadas.

Máscaras

O termo montagem interna ao quadro tem sentido ambíguo. É bastante comum os críticos de artes e audiovisual se referirem ao enquadramento como uma operação que antecipa algo da montagem. Ao escolher o que aparece numa cena, o pintor ou artista que aponta uma câmera para fotografar ou filmar um acontecimento já opera um procedimento de seleção. Além disso, as práticas de junção ou interferência física na imagem são bastante conhecidas, e muitas vezes tem um caráter ilusionista que implica o desaparecimento da operação de montagem. Livros como *O Conhecimento Secreto* (1991), de David Hockney, ou *Vermeer's Camera* (2001), de Philip Steadman, demonstram de forma detalhada esses procedimentos. Portanto, falar em montagem interna ao quadro para se referir ao uso de máscaras no cinema experimental, na videoarte e nos formatos digitais não deixa de ser parcial e possível apenas na falta de um termo mais preciso.

As aproximações desenvolvidas a seguir procuram sistematizar algumas das relações encontradas, tanto no domínio do não verossímil disparado por Méliès (vetor que leva às representações deformantes e ao audiovisual abstrato) quanto nos procedimentos de montagem disparados por Eisenstein (campo que expande a produção de pensamentos-imagem em função da diversidade tecnológica).

O elemento mágico nas cenas produzidas por Méliès faz de seu cinema uma substância de caráter estranho, o que é acentuado pela ausência de enredos estruturados. Seus filmes estão mais próximos dos formatos que tornaram-se novamente comuns com a disponibilidade de canais on-line de difusão que dos longos-metragens exibidos em sala de

cinema. Ao contrário das monstruosidades recorrentes no cinema de terror ou ficção científica, em que há uma motivação explícita para a existência dos seres apresentados, em Méliès o que surge na tela é um mundo de ilusões autocontido, cuja motivação é sua própria estranheza (no que ele se aproxima do circo e da magia, da mesma forma que outros pioneiros da imagem em movimento, como William Kennedy Laurie Dickson).

Esse caráter divergente presente na produção de Méliès também aparece no videoclipe, o qual, devido à simbiose com a música, instala-se num espaço de intersecção semelhante aos truques de luz do homem que filmou pela primeira vez uma viagem à lua. Um elemento marcante no videoclipe é a ausência de enredos como forma de estruturar a organização das cenas. Como a música garante coesão ao material apresentado, é comum o uso de imagens desconexas e uma ênfase maior nas qualidades rítmicas e plásticas das cenas. Essa característica é inerente à maneira como o vídeo musical foi inventado, mas não se manteve durante a história do formato.

A relação entre o videoclipe e o vetor da não verossimilhança que Méliès dispara na cultura audiovisual não se restringe aos domínios da descontinuidade. Basta pensar em exemplos como *Enter Sandman*, dirigido por Wayne Isham, ou *Come to Daddy*, dirigido por Chris Cunningham. O primeiro oscila entre a descontinuidade e o universo dos filmes de terror, algo que o próprio tema da música e a história diabólica do thrash metal, inventado pelo Metallica, pressupõe. Mas a proximidade com as invenções disparatas do comico francês não se restringe ao fio de meada de enredo apresentado (mais

uma ilustração da letra da música que um contar autônomo). O clipe mistura, por meio da incrustação, personagens de tamanhos desproporcionais como uma forma de tornar visível o universo de pesadelo que apresenta. Além disso, os cortes extremamente rápidos de cenas da banda tocando, filmadas sob luz estroboscópica, produzem deslocamentos e deformações que reiteram a sensação onírica predominante.

Esse tipo de montagem faz pulsar em luz e sombra os ritmos da música para a qual o clipe foi feito. Conforme Beller e Lessing, “frame cuts, a característica atribuída à estética dos videoclipes, o ato de operar com tomadas curtas compostas apenas de poucos frames, não tem um equivalente no nível sonoro”, já que “a peça musical, para a qual o vídeo é produzido, é tocada completa, do início ao fim” (BELLER; LENSING, 2010, p. 365). São sequências que extrapolam os limites que o cinema havia atribuído ao quadro e produzem relações espaciais dos tipos que Dubois descreve em *O “estado-vídeo”*: uma forma que pensa. Além disso, surgem deformações físicas do quadro, num tipo de anamorfose que pode ser chamado de ótico: no caso de *Enter Sandman*, o efeito de sobreposição é antes resultado da pulsação estroboscópica do que da alternância de quadros propriamente dito. Esse tipo de sensação sugere pensar o conceito de montagem de forma mais ampla, pelos efeitos que produz em quem assiste um clipe, que não se limitam às articulações ótico-sonoras que acontecem na tela. É um procedimento que remete ao conceito eisensteiniano de montagem e seu engajamento com as sensações psicológicas resultantes.

A essência desse procedimento aparece em *The Flicker* (1966), de Tony Conrad. Conforme Schwierin e Naumann (2010, p. 21), o filme de Conrad “se concentra nas possibili-

dades perceptivas siológicas do efeito de batimento, que é criado pela alternância de luz e escuro”. Ele procura afetar o espectador de forma física. Além disso, filmes baseados em efeitos de batimento produzem imagens mentais (cores e padrões visuais abstratos) que são diferentes para cada espectador, o que também desafia as ideias mais convencionais de montagem. São imagens que só acontecem no emaranhado entre a tela e as interfaces olho/cérebro. Outro aspecto de *Enter Sandman* é mostrar como procedimentos desse tipo, que surgem de forma experimental, ganham outros sentidos e são inseridos em contextos diferentes a partir do momento que a sensação de estranheza inicialmente produzida se dissipa. O experimental acaba se tornando um campo de investigação que alimenta a linguagem audiovisual como um todo e aos poucos os formatos mais comerciais acabam incorporando práticas que surgem nos circuitos alternativos.

No caso de *Enter Sandman*, o batimento funciona como elemento para a construção de um tempo suspenso, bastante comum em videocliques: a alternância entre sequências da banda tocando – um registro mais próximo da linguagem documental, que transmite a sensação de tempo presente – e cenas de personagens filmados em estúdio – um registro mais próximo da linguagem ficcional, que transmite a sensação de reviver algo contado – provoca uma perturbação dos registros mais convencionais do audiovisual, em que geralmente se apresenta um desenrolar espaçotemporal estável, mesmo quando isso não implica linearidade ou sequência. O videoclipe é um dos primeiros formatos audiovisuais que dispensa marcas articuladas

de passagem entre esses diferentes registros, inaugurando uma cultura de *jump cuts* aprendida com a videoarte e seus *statements* contra a narrativa clássica e as práticas estabelecidas de montagem.

No videoclipe do Aphex Twin, o diretor Chris Cunningham explora a transição entre imagens que simulam uma textura videográfica de baixa lineatura e imagens de alta definição, construindo uma metáfora em que o mundo das ondas eletromagnéticas funciona como uma ponte para o sobrenatural. Também próximo dos filmes de terror, e com enredo ainda mais estabelecido que *Enter Sandman*, *Come to Daddy* remete ao universo de Méliés antes pelo diálogo com o caráter mágico e *ecsomático* do primeiro cinema (discutido, entre outros, por Punt): no clipe o acesso ao mundo das ondas eletromagnéticas sugere um canal de contato com seres fantasmagóricos, os domínios da fantasmagoria assumem uma fisicalidade explícita nas tramas da lineatura videográfica, incapaz de aprisionar os corpos que ela contém.

Esse tipo de experiência vai ser recuperada no universo da performance audiovisual, formato que mistura repertórios de diferentes estilos e períodos – *visual music*, cinema absoluto, cinema expandido, artes do vídeo e experiências intermídia – para ficar apenas com os mais evidentes. Há duas abordagens principais para o tema. A primeira aparece de forma sintética em *Generieren, nicht collagieren – Ton-Bild-Korrespondenzen in Kontext zeitgenössischer elektronischer Musik*, artigo em que Jah Rohlf identifica nas mídias digitais uma reativação da ideia de *visual music* formulada pelas vanguardas construtivistas. A segunda é representada

pelo artigo *Images of Performance – Images as Performances*, em que Matthias Weiß (2009) afirma: “O videoclipe e a visual music são considerados duas formas diferentes de interação entre a música e a imagem fílmica. A tentativa, todavia, de estabelecer as diferenças entre ambas, rapidamente mostra ser difícil” (WEIß apud LUND, 2009, p. 89). Essa discrepância de visões é mais um elemento que permite perceber a diversidade típica no campo da performance audiovisual, que tanto combina experiências que reconfiguram as sintaxes históricas do audiovisual quanto inventa novas formas de articular imagens em movimento e som.

Como resultado, as diferentes posturas críticas sobre o campo oscilam entre a defesa das rupturas e especificidades do live cinema (MAKELA, 2006) e a sugestão de um repertório mais amplo e heterogêneo de audiovisualidades (LUND, 2009; DANIELS; NAUMANN, 2010). Mesmo que essa diferença não resulte em uma repetição tal e qual dos embates entre os realistas ingênuos e seus desconstrutores, atribuir ao live cinema propriedades totalmente inovadoras e/ou originais parece reativar, de outra forma, os discursos teleológicos das vanguardas ou as formulações essencialistas da crítica cultural baseada em pressupostos de identidade entre linguagem e mundo.

Recursos como a sensação estroboscópica e a montagem espacial são bastante comuns nas performances audiovisuais, em que o desejo de recriar o ambiente dos clubes onde atuavam os primeiros VJs, assim como fugir do formato de exibição baseados no dispositivo da sala escura, levam a experiências com a musicalidade das imagens (mesmo quando figurativas) e as configurações multitelas. Um exemplo

são os trabalhos de duVa, que buscam, por meio da montagem, recriar as sensações do artista no momento em que filma, algo que o material cru gerado pela câmera muitas vezes não dá conta de apresentar. Desde instalações como *Grotesco*, *Sublime Mix* (2004) e *Retratos in Motion: o beijo* (2005), Luiz duVa explora o intercalamento veloz entre claro e escuro para produzir ritmos e sensações que vão além da articulação entre as imagens encadeadas. Essa tensão, que opera na ordem da sensação mais que da visibilidade, reverbera também na própria maneira como as imagens são montadas (por meio de cortes rápidos e sincopados, associados a sobreposições que deformam os corpos mostrados e o uso de imagens deformadas produzidas pela própria câmera).

Como nos trípticos de Francis Bacon, a combinação entre telas gera temporalidades múltiplas, em decorrência das simetrias, assimetrias, sincronias e defasagens entre uma tela e outra, conforme elas apresentam as pulsões possíveis e latentes do corpo filmado. Em *Lógica da Sensação*, Deleuze discute de que forma o pintor torna visível o invisível, num jogo de forças que vai além da representação do movimento:

Pode-se notar [...] que Bacon permanece relativamente indiferente ao problema dos efeitos. Não que os despreze, mas pode pensar que, em toda a história da pintura, pintores que ele admira já os dominaram suficientemente: sobretudo o problema do movimento, “apresentar” o movimento. Sendo assim, essa é uma razão para enfrentar ainda mais diretamente o problema de “tornar” visíveis forças que não são visíveis. Isso é verdadeiro para todas as séries de cabeças e auto-retratos, é até a razão pela qual Bacon fez tais séries: a agitação extraordinária dessas cabeças não vem de um movimento que a série deveria recompor, mas antes de forças de pressão, dilatação, contração, achatamento, estiramento que se exercem sobre a cabeça imóvel (Deleuze, 2007, p. 64).

Nas performances audiovisuais de Luiz duVa acontece algo semelhante. Suas obras embaralham os limites entre imaginação e realidade, o que pode ser entendido como resultado do paralelismo entre os efeitos de sentido almejados e a maior hibridez de articulações ótico-sonoras que os *softwares* de edição ao vivo permitem. Essa maior fluidez, que borra os limites das audiovisualidades, pode ser entendida como uma característica ampla das performances audiovisuais. Os procedimentos de montagem mais contemporâneos permitem efeitos rítmicos e plásticos estruturantes ao mesmo tempo em que geram encadeamentos que montam os enredos ou ambientes propostos.

Sinestesia

Isso acontece de forma ainda mais explícita em performances não figurativas, especialmente no caso de artistas que exploram o campo renascido das relações diretas entre imagem em movimento e som. É o caso, por exemplo, de *Lumière*, de Robert Henke. Criada com laser e música, a peça produz conversas ricas entre as formas geométricas na tela e os ritmos, os timbres e a pressão sonora ouvidos. O retorno aos formatos das vanguardas construtivistas, apontado por Rohlf, fica evidente também pela estrutura econômica da obra, em que predomina o branco e preto com intervenções sutis e curtas de elementos coloridos.

Por outro lado, a complexidade permitida pela computação gráfica introduz um repertório de formas complexas que surgem em meio às geometrias mais rígidas e convencionais. Nesses momentos, o preto e branco faz diferença, mantendo uma coesão cromática que faz com que a peça

evoque a visualidade psicodélica de artistas como Whitney, todavia de forma mais contida. Dessa forma, Henke estabelece um jogo entre simples e complexo que diversifica as pulsações possíveis em *Lumière* sem abrir mão do rigor construtivista.

Ao invés de se limitar às relações diretas entre frequências comuns nos pioneiros das pesquisas em sinestesia, os artistas audiovisuais contemporâneos diversificam o campo das relações entre imagem e som. Henke, assim como Maurizio Martinucci, lidam de forma mais livre com as possibilidades de articulação entre os campos do visível e do audível. São artistas que propõem, por exemplo, relações complexas entre grupos de formas e grupos de som, relações rítmicas entre os elementos visuais e sonoros apresentados. Mesmo quando trabalham com relações diretas entre frequências, a maleabilidade dos *softwares* disponíveis resulta num vocabulário expandido (resultante também de um diálogo com a diversidade de esforços feitos pela *visual music*).

Em *Lumière*, por exemplo, um conjunto de círculos compõe uma coreografia regular que é retomada algumas vezes durante a performance. Mais para o final da peça, ele retorna, mas seu desenho não surge mais completo. Os círculos passam a ser sugeridos por formas interrompidas. O tamanho dos traços que sugerem os círculos (que continuam visíveis, seja pela memória das formas já vistas algumas vezes em momentos anteriores, seja pela conhecida capacidade que o cérebro humano tem de completar formas sugeridas por pontilhados ou tracejados descontínuos) aumentam e diminuem na mesma proporção que a granularização dos timbres usados, gerando uma simetria entre a sensação de

esfarelamento dos sons e das imagens.

O repertório das performances audiovisuais não figurativas parte dos tipos de articulação entre imagem em movimento e som explorados pelas vanguardas históricas e os leva em novas direções. Em muitos casos, aliás, o não figurativo é contaminado de forma discreta pelo uso de palavras, algo que remete às práticas da videoarte, dos cenários de shows pop e do videoclipe (reforçando o caráter mestiço da performance audiovisual). Além da já citada *Lumière*, esse tipo de estratégia aparece em performances como *Double Vision*, de Robin Fox, e *Atom TM ou X = X*, do HOL.

O diálogo entre as vanguardas e as manifestações contemporâneas é objeto de investigação contínua entre os pesquisadores da área. Kurcewicz, por exemplo, acredita que as imagens generativas criadas por computador não têm a mesma sofisticação do material produzido a partir de fenômenos óticos, citando como exemplo as *Lumias*, de Wilfred:

Eu, recentemente, vi uma instalação de um trabalho Lumia do artista dinamarquês-americano Thomas Wilfred. A exposição parecia bastante magnética, ela me levou a uma área sutil da percepção que eu não atinjo com frequência numa galeria, algo que eu normalmente só encontro no cinema [...] A Lumia era uma coisa orgânica, luz refratando e esparramando: um sistema simples em que um ciclo de padrões entra e sai de fase vagarosamente, criando flutuações pontuais nunca vistas e variações através da natureza 'orgânica' da luz. Eu refleti sobre a diferença entre este tipo de trabalho e os equivalentes modernos produzidos digitalmente. Um programador levaria bastante tempo para modelar, seria virtualmente impossível reproduzir, e, mesmo se fosse possível, seria necessário enfrentar o problema da apresentação final do trabalho. A maioria das projeções digitais que testemunhei não fariam justiça (Kurcewicz, 2012, p. 36).

Nesse texto, Kurcewicz propõe uma articulação rica entre a tradição da *visual music* e as obras contemporâneas

como uma forma de ampliar o repertório dos artistas. Sua perspectiva está em consonância com as pesquisas de Lund, visando a inserir as linguagens contemporâneas num campo de experimentações audiovisuais. Para Kurcewicz e Lund, por outro lado, as retroalimentações entre a *visual music* e a performance audiovisual constituem justamente a riqueza aparente quando o campo das audiovisualidades é entendido a partir das continuidades possíveis.

Apesar das cadeias de *feedback* apontadas até aqui, é preciso também considerar as diferenças que marcam o campo das performances audiovisuais. São elas que fazem com que o pressuposto das rupturas produzidas pelo Live Cinema não sejam apenas um retorno tal e qual ao discurso das vanguardas, o que obriga uma leitura mais cuidadosa dos autores que trataram do tema antes de chegar a conclusões sobre suas diferentes perspectivas. Entre elos de continuidade e novos caminhos possíveis, a performance audiovisual contemporânea revela-se um laboratório exemplar. Em um campo em que questões logísticas e tendências tecnológicas pressionam a linguagem em determinadas direções, em uma época em que uma cultura de substituição veloz desestabiliza os projetos de continuidade, ela mostra-se capaz de ressignificar-se em função dos desafios que se apresentam. Numa posição intermediária entre as gramáticas robustas e duradouras do cinema e a efemeridade dos projetos descontinuados a reboque da obsolescência programada de certos dispositivos, ela amplia o repertório das audiovisualidades, reinventando borgeanamente seus passados, à medida que reencena e ressignifica práticas que a indústria acabou deixando de lado, com suas necessidades de padronização e

normatização.

Estrobo

O desaparecimento do tema do inconsciente ótico nos escritos sobre as linguagens técnicas e as reformulações radicais por que passam os usos das mídias para transmitir mensagens imperceptíveis apesar de presentes em suas vibrações e encadeamentos merecem uma reflexão mais ampla do que será possível neste contexto. Em parte, após a psicanálise, surgem certas tentativas científicas de esquadriñar e medir os efeitos das imagens e dos sons sobre o comportamento. A conhecida cena de *Laranja Mecânica* (1971), em que o protagonista Alex Delarge é submetido a uma descarga ininterrupta de imagens com os olhos impedidos de fechar por garras em suas pálpebras sugere uma violência fictícia que todavia não é muito diferente das violências simbólicas imaginadas na conjuntura de certas associações entre a psicologia e a linguagem, como, por exemplo, a propaganda subliminar e seus desenvolvimentos mais recentes e assustadores nas práticas de guerra psicológica, como descrito em *Sonic Warfare – Sound, Affect and the Ecology of Fear* (GOODMAN, 2012) ou nas pesquisas de *Skinner e Pavlov* do século XX.

Desviando um pouco do tema mais explícito da montagem pulso, por motivos que ficarão claros ao longo dos próximos parágrafos, é preciso lembrar que a passagem do século XIX ao XX testemunhou fenômenos de histeria coletiva de escalas, repercussões e sentidos diversos. Retomando a bibliografia que começa a surgir sobre o tema, é válido lembrar a adesão em torno do General Boulanger. Em 1889, ele ganha rápida adesão popular ao dar rosto a um nacionalismo radical de esquerda que, todavia, em seguida vai se tornar um dos pilares do protofascista caso Dreyfus. No mesmo período, outra vertente de uma esquerda fragmentada irá às barricadas da Comuna de Paris. Em

The Crowd – Study of the Popular Mind, Gustave Le Bon (2002) refere-se ao ocorrido ponderando que “uma multidão pode facilmente desempenhar o papel do executor, mas não menos facilmente aquele do mártir” (LE BON, 2002, p. 12).

No início do mesmo livro, ao buscar uma síntese de seus pensamentos sobre o assunto, Le Bon afirma que um estudo mais atento de eventos como quedas de civilização e surgimento de impérios “mostram que por trás de suas causas aparentes a verdadeira causa é uma mudança profunda nas ideias das pessoas”. Usando uma palavra que ironicamente assume um sentido inesperado, considerando o rumo que os estudos da mente coletiva tomaram posteriormente ao seu livro de 1895, ele afirma que “os eventos memoráveis da história são efeitos visíveis das mudanças invisíveis do pensamento humano”. Diante dessa constatação, o autor declara que o final do século XIX é a era das multidões, e talvez ele tivesse uma intuição do que estava por vir, mas provavelmente se surpreenderia com o terror em massa que as reações fascistas e nazistas às mudanças invisíveis na vida europeia provocaram.

No ritmo das mudanças cada vez mais vertiginosas que ocorrem desde então (como foi desenvolvido de forma mais longa em textos e seus leitores), não é surpresa como o tema do controle psicológico de pessoas vai tornar-se um foco de certos esforços da época, às vezes investidos de um cientificismo não necessariamente mal intencionado, mas obviamente alheio às consequências ideológicas do saber, outras vezes claramente inserido em projetos de controle no escopo da publicidade e do governo, especialmente de seus interesses militares. Em *História das Teorias da Comunicação*, Mattelart identifica isso de forma clara nas teorias hipodérmicas populares no início do século, especialmente nos Estados Unidos.

Mas as pesquisas desse tipo muitas vezes tinham objetivos me-

nos questionáveis, apesar de serem indissociáveis das disputas entre capitalismo e comunismo pelo protagonismo científico, que se acirrou no que ficou conhecido como Guerra Fria, mas já marcava o momento de constituição de identidades nacionais rígidas típico da passagem do século XIX ao XX. É o caso dos conhecidos estudos em torno do efeito Kuleshov e do subsequente interesse de Eisenstein pela possibilidade de afetar o espectador por meio da montagem. Apesar de bastante conhecida, não custa lembrar que a experiência de Kuleshov de montar uma mesma cena de um autor com expressão facial neutra com imagens diferentes, como um prato de comida ou um bebê, mudava a percepção de quem via o conjunto. Ao intercalar o ator com o prato de comida, por exemplo, quem via a sequência achava que ele estava com fome, visto que o psicólogo deduziu o efeito de afetamento de uma imagem por outra. As cenas individuais perdem o sentido quando inseridas em uma sequência e o conjunto atribui um sentido que estava ausente nas cenas individuais (da mesma forma que nas experiências da Gestalt as pessoas deduzem uma imagem completando áreas inexistentes ou confundem-se entre figura e fundo em certas composições que geram ambiguidade entre duas figuras).

O caso de Eisenstein merece maior desenvolvimento pela riqueza de seus pensamentos, pelo diálogo tenso com o contexto em que viveu, o que revela os interesses políticos por trás de certas pesquisas e o esforço dos envolvidos em superar as limitações que eles impõem, e porque surge aí o germe da montagem pulso. Eisenstein chegou a formular o conceito de montagem rítmica, mas na sua época era impossível prever certas acelerações nos padrões de intercalamento entre imagens ou jogos de claro e escuro, como começou a surgir em audiovisuais como *Arnulf Rainer*, de Peter Kubelka, ou o já analisado *Cut Ups*, de William Burroughs. Nesses casos, a velocidade

extrapola os limites da percepção humana e torna-se menos possível ver as cenas que compõem uma sequência que efetivamente sentir suas vibrações. É esse tipo de montagem em que a velocidade ultrapassa as fronteiras do visível que será denominado aqui como montagem pulso. Os efeitos estroboscópicos são o exemplo mais evidente, mas o uso dos ritmos vertiginosos em sequências figurativas, como acontece especialmente no cinema experimental e no videoclipe, demonstram que esse tipo de montagem não se restringe ao audiovisual abstrato. Desde os primórdios, fica evidente a relação desse procedimento com as tentativas de entender de que formas sons e imagens em movimento afetam o espectador em nível subliminar e sensorio (o que nem sempre tem más intenções, como a reputação vil da propaganda subliminar leva as pessoas que não conhecem todos os aspectos do assunto a crer).

Em *Montage Eisenstein*, Aumont(1987) apresenta de forma bastante completa as ideias do diretor russo em torno da montagem de atrações, que entre os vários aspectos, ocupa-se do “esforço de atrair a atenção do espectador” (Eisenstein apud Aumont, 1987, p. 44). Este trecho do texto de Sergei Eisenstein *Montagem de Atrações*, que faz parte do ciclo *Regissura* (1934), indica a fresta por onde o diretor fará o conceito escapar do pensamento mais restrito sobre propaganda rumo a uma formulação mais ampla sobre os modos de afetar as pessoas por meio do cinema. No texto de Aumont (1987, p. 44-45), nesse contexto inicial aparece a versão soviética do que no Ocidente foi representado pela teoria hipodérmica:

Esta questão do espectador, e, mais amplamente, da eficácia ideológica da arte, esta longe de ser específica de Eisenstein. De fato, é uma das grandes ideais dominantes de todo o período imediatamente pós-revolucionário, na forma do agitprop (uma noção dupla de agitação e propaganda, desenvolvida por Trotsky, entre outros – talvez mais por Lenin). Em Eisenstein, esta necessidade de propaganda por meios artísticos se manifesta muito explicitamente com slogans mordazes: “Fora da agitação, o cinema não existe” [...] ou este mais vívido: “É o dever do cinema agarrar o espectador atordoado pelo cabelo, um um gesto imperioso, trazê-lo face a face com os problemas de hoje” [...] Em outras passagens que tratam do espectador, é uma questão de “arar a psique”, de “formatá-lo no molde desejado”, mesmo de “obrigá-lo a gostar de trabalho chato, cotidiano” [...] Tudo isso, mais uma vez, pertence largamente ao estilo do período, dos chefes do partido e do governo, mas também às tendências intelectuais que, com a Prolekult, exaltavam o conceito de “cultura proletária”, ou que, como Lef, clamavam por modelar um “novo espectador”.

Mas Aumont vai mostrando aos poucos como esses temas de momento levam a reflexões menos circunstanciais. A certa altura, o crítico francês formula a ideia de que começa a acontecer um movimento tático do diretor russo como resultado de sua relação tensa com o partido e por conta da diferença evidente entre seus escritos dos anos 1930 e os dos anos 1940, mas especialmente pela existência de certos manuscritos não publicados que deixam claro como já nos anos 1930 algumas das ideias que foram publicadas depois haviam sido formuladas, porém filtradas ou relegadas a textos que ficaram inéditos:

Conclusão

Ao tratar desses temas, é possível iniciar um percurso pelo universo de práticas audiovisuais que vão se consolidar no pós-digital. Não se trata de um percurso exaustivo, pois há outros procedimentos que surgem nesse contexto que não puderam ser tratados neste

artigo, como as práticas generativas ou os processos de remixagem. Dessa forma, o objetivo desta primeira aproximação é abrir caminho para o adensamento de uma pesquisa que leve a um entendimento mais complexo do que são as linguagens audiovisuais no pós-digital e de que maneira elas continuam, ressignificam,

É obviamente esta última proposição “científica” que Eisenstein apropria mais prontamente, e num gesto abundantemente sobredeterminado. Se não por real necessidade científica (como ele tem prazer em deixar sub-entendido), ao menos por um desejo autêntico de “ser científico”, toda a reflexão eisensteiniana a respeito do tema da “influência” (o que hoje em dia chamaríamos “eficácia”) empresta os métodos, as teses e a terminologia usada pelos “reflexologistas”, em particular, Bekhterv. As manifestações mais visíveis destes empréstimos estarão sem dúvida nos seus textos dos anos 1920, na tradução simples de todo o problema da eficácia em uma questão de estímulo (de “excitantes”, como eles são chamados em Russo” – Quantos estímulos? Que estímulos? Qual o efeito produzido por determinado estímulo? etc., etc. Estas são as perguntas que Eisenstein faz, e pelas quais ele sempre deixa implícito, no horizonte, a possibilidade de um cálculo, contudo complexo e incerto que possa ser, da eficácia (AUMONT, 1987, p. 45-46).

incorporam, desconstruem ou inventam formas de montagem, conforme surgem no cinema, na TV e no vídeo, vão sendo modificadas ao longo dos anos e dos ciclos tecnológicos por que passa a linguagem audiovisual e convergem para esses ambientes em que a síntese binária a partir das combinações de zero e um tornam tudo indistinto.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **Montage Eisentein**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation: Understanding New Media**. Cambridge: MIT Press, 2000.
- DANIELS, Dieter. NAUMANN, Sandra. **See this Sound: Audiovisuology**. Köln: Walter König, 2015.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- GOODMAN, Steve. **Sonic Warfare: Sound, affect and the ecology of fear**. Cambridge: MIT Press, 2010.
- HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- IAZZETTA, Fernando. **Música e Mediação Tecnológica**. São Paulo: Edusp, 2009.
- KURCEWICZ, Greg. Sobre o reaparecimento do interesse em música visual. **TECCOGs**, n. 6. Disponível em: https://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/dossies/2012/edicao_6/4-sobre_reaparecimento_interesse_em_visual_music-greg_kurcewicz.pdf. Acesso em: 3 abr. 2022.
- LE BON, Gustave. **The crowd: A study of the popular mind**. New York: Dover, 2002.
- MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Cambridge: MIT Press, 2002.
- MENEZES, Flô. **Música Eletroacústica**. História e estéticas. São Paulo: Edusp, 1996.
- ROHLF, Jan. Generieren, nicht collagieren – Ton-Bild-Korrespondenzen in Kontext zeitgenössischer elektronischer Musik. Disponível em: https://www.janrohlf.net/uploads/media/Generieren_Rohlf.pdf. Acesso em: 23 jan. 2022.
- STEADMAN, Philip. **Vermeer's Camera**. Uncovering the truth behind the masterpieces. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- WEIß, Matthias. Images of Performance – Images as Performances. In: LUND, Cornelia; LUND, Holger. **Audio. Visual: On Visual Music and Related Media**. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2009.
- WILLIAMS, Raymond. **Televisão: Tecnologia e forma cultural**. São Paulo:

Boitempo, 2016.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: Uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Laura Inés Catelli
Professora Titular de Problemática da Arte Latino-Americana do Século XX, pesquisadora do CONICET no Instituto de Estudos Críticos em Humanidades (IECH) e Diretora do Centro de Pesquisas e Estudos em Teoria Pós-colonial (CIETP), UNR-CONICET, Argentina.

Victória Lunardi Bauken (Tradução)
Bacharela em Tradução e mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas - UFPel, Brasil.

Diego Haase (Tradução)
Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia - UFBA, Brasil.

Rosângela Fachel (Tradução)
Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Professora Visitante do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas - UFPel, Brasil.

Impressões coloniais nas práticas artísticas latino-americanas: versões do retrato etnográfico na *série* 1989-2000, de Luis González Palma

Improntas coloniales en las prácticas artísticas latinoamericanas: versiones del retrato etnográfico en la Serie 1989-2000 de Luis González Palma

Resumo: O presente artigo identifica e analisa a presença de impressões coloniais na *Série 1989-2000*, do artista guatemalteco Luis González Palma (1957). Argumenta-se que a *série* constrói um arco temporal que se estende desde o século XVI até o Quinto Centenário (1992). Ao citar diferentes versões do retrato etnográfico,

a *Série* explora a relação entre arte e antropologia, a representação de sujeitos(as) indígenas na Guatemala, a violência e a colonialidade em um processo contínuo e de longa duração. Na primeira parte do texto é proposta uma reflexão crítica e teórica que coteja o giro etnográfico na arte (Kosuth, Foster) em um contexto latino-americanista (Camnitzer, Richard), pós-colonial e decolonial (Coronil, Mignolo, Quijano). Na segunda parte, se examina o uso do retrato etnográfico (Brilliant e Mason, Parker Brienen, Lugo Ortiz) nas formações raciais (Omi e Winant) americanas para aprofundar a presença desse gênero na obra de González Palma, seu sentido crítico e a proposta do artista de recuperar "o olhar como poder".

Palavras-chave: Luis González Palma; Retrato etnográfico; Giro etnográfico; Pós-colonial; Decolonial.

Resumen: El siguiente artículo identifica y analiza la presencia de improntas coloniales en la *Serie 1989-2000* del artista guatemalteco Luis González Palma (1957). Se argumenta que la misma construye un arco temporal que se extiende desde el siglo XVI hasta el Quinto Centenario (1992). Al citar distintas versiones del retrato etnográfico, la *Serie* explora la relación entre arte y antropología, la representación de sujetos(as) indígenas en Guatemala, la violencia y la colonialidad en un proceso continuado y de larga duración. Se propone en la primera parte una reflexión crítica y teórica que coteja el giro etnográfico en el arte (Kosuth, Foster) en un contexto latinoamericanista (Camnitzer, Richard), poscolonial y decolonial (Coronil, Mignolo, Quijano). En la segunda, se examina el uso del retrato etnográfico (Brilliant y Mason, Parker Brienen, Lugo Ortiz) en las formaciones raciales (Omi y Winant) americanas para profundizar sobre la presencia de ese género en la obra de González Palma, su sentido crítico y la propuesta del artista de recuperar "la mirada como poder".

Palabras claves: Luis González Palma; Retrato etnográfico; Giro etnográfico; Pos-colonial; Decolonial.

Introdução

A arte possibilita experiências que somente nela podemos encontrar. A busca por sentido é uma delas, uma forma de lidar com nossa desordem interior. O trabalho criativo é, entre várias coisas, um trabalho de dor, no qual nossa obra também nos cria, havendo uma simetria que pouco a pouco nos modifica e que

[1] A versão original do texto em espanhol - "Improntas coloniales en las prácticas artísticas latinoamericanas: versiones del retrato etnográfico en la Serie 1989-2000 de Luis González Palma" (2014) - foi publicada na revista *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte, está disponível em: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=160&vol=5. Acesso em: 4 mar. 2022.

[2] A correspondência que tenho mantido com González Palma indica que "sob este título o que queria dizer era isso, que foram criadas nestes anos e antes de minha vinda à Argentina" (28 de abril de 2014). Por outro lado, os anos noventa na América Latina vêm sendo pensados, em anos recentes, como uma etapa dentro de um processo de dominação, primeiro militar e depois político-econômica iniciada pelos Estados Unidos a partir da fundação da Escola das Américas (*School of the Americas*), no Panamá, em 1946. O estudo de Lesley Gill (2005, p. 21) examina "como através da ótica da Escola das Américas (SOA) do Exército dos EUA constrói um aparelho militar repressivo em uma região que, há muito tempo, é considerada por muitos como seu quintal. A SOA é um centro estadunidense para militares latino-americanos que, desde sua fundação na zona do canal do Panamá em 1946, treinou mais de 60 mil soldados e oficiais em destrezas relacionadas ao combate e às doutrinas de contra-insurgência".

nos permite viver o exílio e a perda. Luis González Palma, entrevista concedida a Oswaldo J. Hernández

A *Série 1989-2000* de Luis González Palma (Guatemala, 1957) é um conjunto de obras fotográficas, em sua maioria retratos, com intervenção de diferentes técnicas e realizadas durante os anos noventa. Se trata de uma década significativa, à medida em que nela convergem os quinhentos anos do começo do colonialismo espanhol e a eclosão do neoliberalismo na América Latina. Situada na Guatemala, cenário de conquista e colonização, de terrorismo de estado, de intervenções estrangeiras e do contínuo genocídio do povo indígena, a *Série 1989-2000*, expressa um olhar crítico sobre a violência do terrorismo de estado recente, a persistência da violência colonial e os modos de imbricação de ambas. Podemos perceber o traçado de um arco temporal que, por meio da nomeação, construção e intervenção de diferentes versões do retrato etnográfico, explora a relação entre arte e antropologia, a representação dos(as) sujeitos(as) indígenas, a violência e a colonialidade em um processo contínuo e de longa duração. Na *Série se abigarran*, como já disse Silvia Rivera Cusicanqui, referindo-se aos imaginários culturais da Bolívia, "horizontes históricos de profundidade e duração variadas" que "interagem na superfície do tempo presente" (CUSICANQUI, 2010, p. 39).



[3] Nota de tradução. Conceito que Silvia Rivera Cusicanqui retoma da ideia de sociedade *abigarrada*, de René Zavaleta (filósofo boliviano), sobre formações de "setores fronteiriços e mestiçados", para dar a ver "a coexistência paralela de múltiplas diferenças culturais que não se fundem, mas que se antagonizam ou se complementam" (CUSICANQUI, 2010, p.70).

Figura 1: *Lotería I* (La Luna-El Rey-La Muerte-La Máscara-La Rosa-La Dama-El Diablo-El Pájaro-La Sirena) (1988-1991), de Luis González Palma. Fonte: Imagem cedida pelo artista.

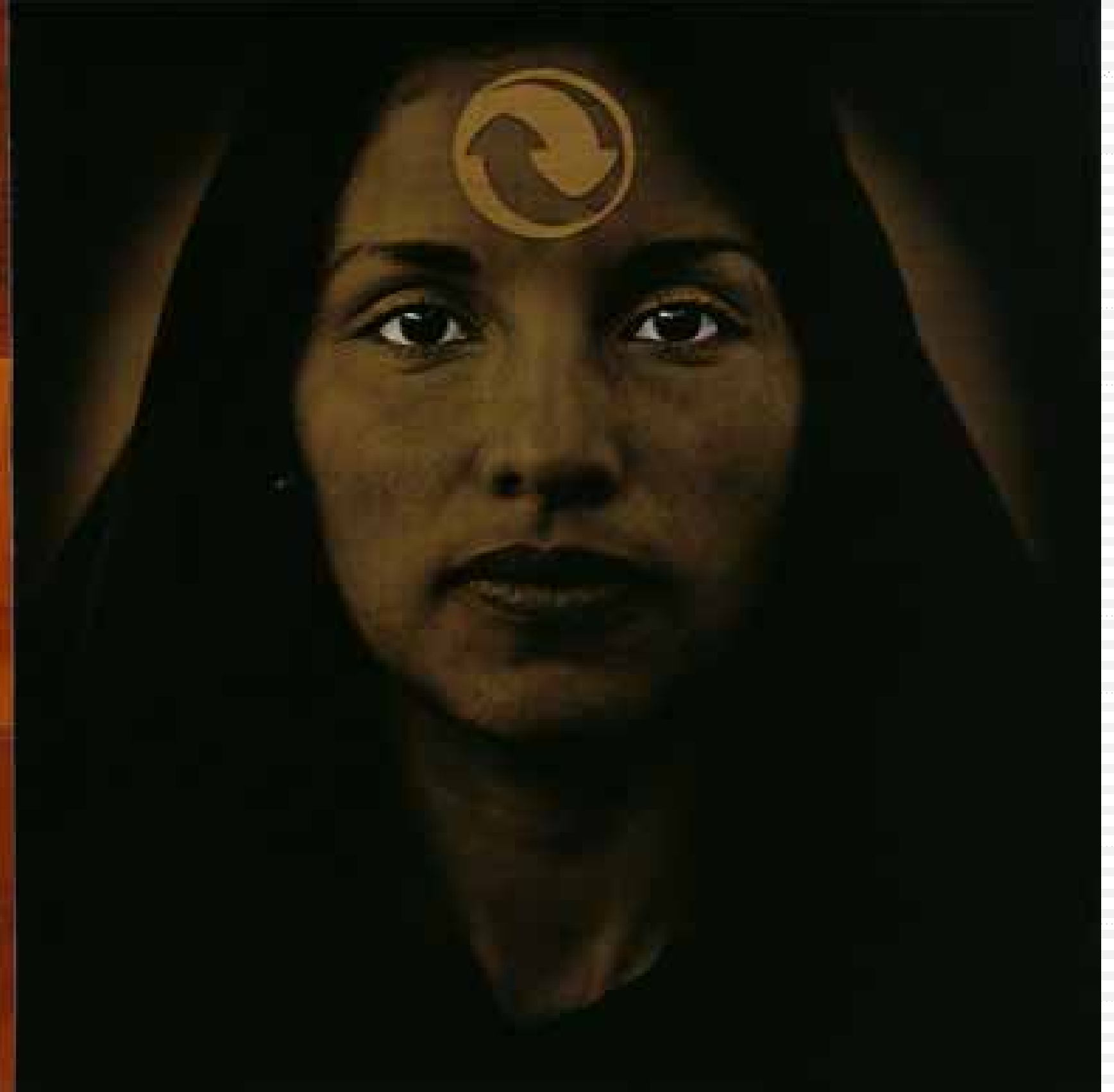
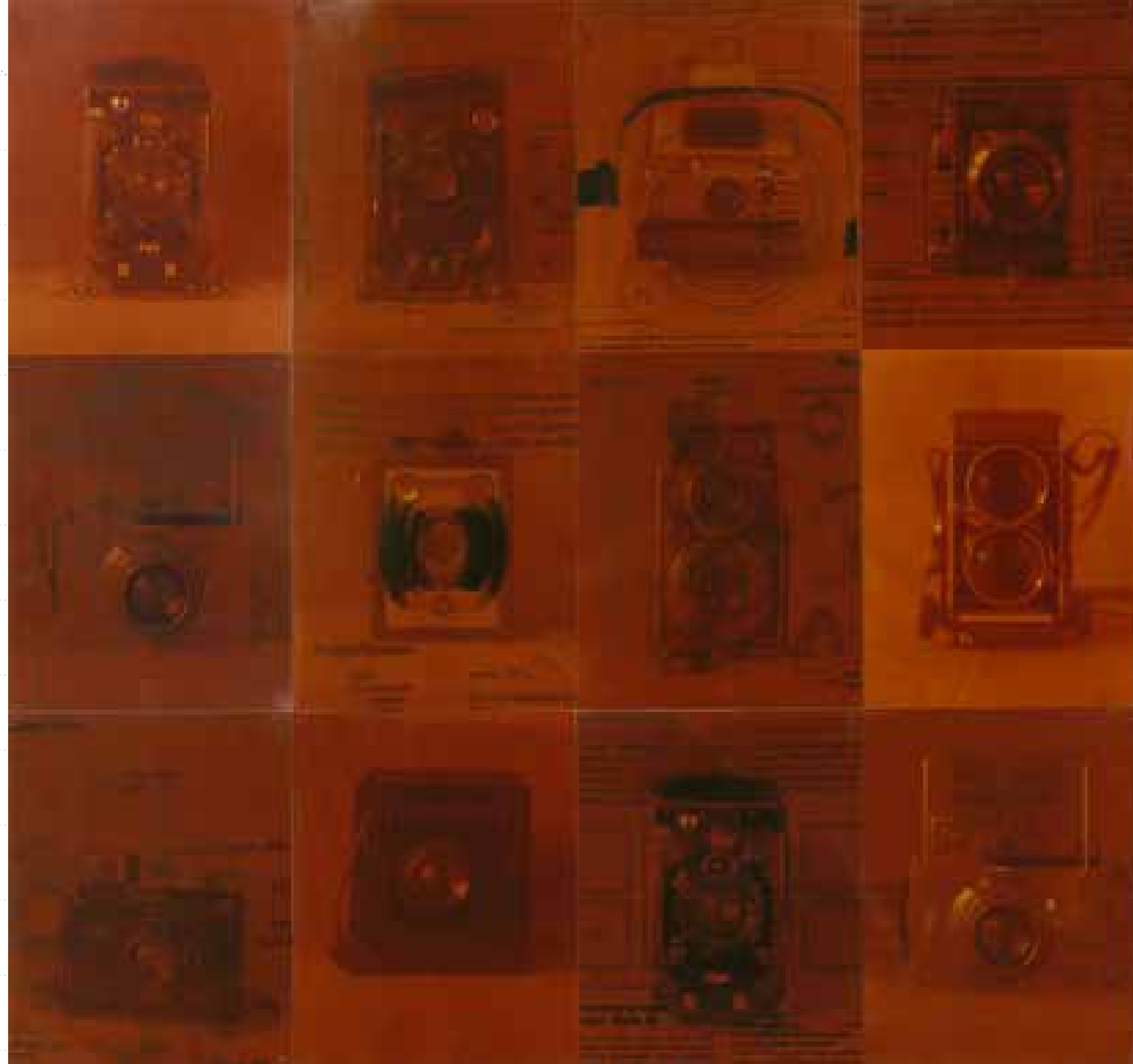


Figura 2: *Reciclaje* (1998), de Luis González Palma. Fotografia com técnica mixta Fonte: Imagem cedida pelo artista.

Nesse sentido, se sobrepõem, se imbricam, se alternam e se tocam, sem uma ordem precisa nem cronológica, representações de pessoas guatemaltecas em situações que evocam diferentes momentos e processos históricos da Guatemala. *Loteria I* (Fig. 1), por exemplo, contém elementos alusivos à cristianização, ao sincretismo religioso da conquista e a iconografias religiosas católicas, como a caveira, o

[4] Luis González Palma, "Declaração de artista", Disponível em: <https://gonzalezpalma.com/about/>. Acesso em: 4 mar. 2022.

diabo e os anjos. E em *O olhar crítico* (Fig. 6) a metade do plano visual é ocupado por um fragmento de um manual de doutrina católica. A justaposição desses elementos com elementos maias (como a caveira, que forma parte do mito de origem no *Popol Vuh*, ou as penas do *quetzal*, um potente símbolo da liberdade que, metonimicamente, alude tanto a lendas maias como a memórias da conquista, na Fig. 1), pode sugerir a dominação cultural e religiosa colonial. Em alguns casos, dependendo da perspectiva cultural de quem observa, certos elementos cobrarão significados distintos, como a caveira. A exibição estratégica da ambiguidade dos signos anuncia uma desestabilização do olhar moderno/colonial dominante, uma constante da *Série*.

Em outras imagens, elementos alusivos a práticas biológicas e antropológicas positivistas de fins do século XIX e início do século XX, como ferramentas de medição e *closes* exagerados de características faciais, nos remetem à craniologia e à frenologia. Práticas da biologia física que tiveram um forte impacto na Guatemala do princípio do século XX, articulando-se em torno ao que ficou conhecido como "o problema do índio", que resultou em políticas sanitárias de controle e reorganização do povo indígena (ARZÚ, 2005). A *Série* parece propor uma reflexão sobre o papel da fotografia na representação racial e etnográfica da época, que fazia parte dessas políticas. Assim, algumas imagens incluem câmeras fotográficas antigas, que parecem permitir um nível meta-artístico, isto é, aquele em que a obra reflete sobre sua própria historicidade, suas condições de potência e produção (Fig. 2).

Tomados em conjunto, esses elementos - convenções formais, símbolos e figuras - compõem um inventário dos mecanismos de classificação, controle e violência mobilizados pelas visualidades e imaginários dominantes acerca dos corpos e subjetividades indígenas da Guatemala. Esses elementos podem ser pensados como impressões

(no original em espanhol, *improntas*) que se organizam em torno de um confronto de olhares, evidenciando assim a presença de relações de poder entre os(as) sujeitos(as) retratados(as) e o artista. Por definição, uma *impronta* (impressão) é uma "reprodução de imagens por meio de cavidade ou relevo em qualquer matéria suave ou maleável, como papel umedecido, cera, lacre, gesso, etc.", ou "Marca ou rastro que, na ordem moral, deixa uma coisa em outra" (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2011, p. 1256). À semelhança do conceito de "legado colonial", de Walter Mignolo, pensar em impressões permite referir-nos às maneiras como certas formas de exercício da violência do passado colonial são incorporadas e reativadas no presente por meio de imaginários e práticas visuais. De acordo com Mignolo, os "legados coloniais conectam os séculos XV e XVI com o presente, seja o das sociedades plurilinguísticas e multiculturais andinas ou mesoamericanas na América Latina ou as culturas latinas emergentes nos Estados Unidos" (MIGNOLO, 2009, p. 168). O conceito não se refere necessariamente a continuidades lineares, mas sim, à possibilidade de articular em um mesmo discurso crítico e disciplinar duas ações: "pensar o passado e falar o presente" (MIGNOLO, 2009, p. 169). Em comparação com "legado", "impressão" evoca um sentido mais material, gestual e até corporal, mas, ao mesmo tempo, efêmero.

Portanto, a ideia de "impressão" resulta mais adequada para analisar práticas artísticas, não necessariamente escriturais, em comparação a "legado", termo que evoca um sentido jurídico e patriarcal. Ambos os conceitos, no entanto, articulam formas de persistência do passado colonial no presente. São essas formas de persistência da visualidade colonial que me interessa explorar neste artigo, entendendo-as em termos de sua funcionalidade no que diz respeito a violências atuais e do passado recente.

A partir da trama criada por essas impressões, os olhares dos(as)

sujeitos(as) retratados(as) tendem a encarar a lente de González Palma, denunciando a presença da câmera e do artista e questionando o olhar de quem observa. O fato de que na *Série* se repita o gesto do olhar que desafia a câmera no momento do registro, destaca os termos e as posições de sujeito(a) envolvidos no ato de representar, sobre o qual Nelly Richard adverte,

O ato de representar - de montar uma cena de discursos para delinear a figura do "outro" - supõe o exercício de uma força cultural legitimada por uma superioridade de posição. Essa superioridade de posição, que consiste em manejar o controle do aparelho discursivo - gera o desequilíbrio de poderes entre o sujeito da identidade e o sujeito da diferença. Instala o primeiro no lugar de um sujeito que escreve/descreve, enquanto o segundo é "descrito" como categoria (fixado em nome e imagem), sendo resumido ao "papel passivo" de ser objeto de conhecimento. (RICHARD, 1994, p. 1015).

Em *Reciclagem* (Fig. 2), as câmeras fotográficas aparecem multiplicadas em um plano paralelo e oposto ao do(a) sujeito(a) retratado(a), uma mulher, estabelecendo uma reflexão explícita sobre a fotografia como meio em relação à construção da subjetividade. Articulando esse nível meta-artístico com alusões aos processos de classificação e dominação étnicorraciais colonial e pós-colonial na Guatemala, a *Série* questiona diretamente a relação entre o olhar colonizador, o olhar etnográfico e a arte. Isso possibilita uma reflexão arqueológica sobre um conjunto de práticas visuais que oscilam entre os campos da arte e da antropologia, e sobre as formas de violência que essas práticas ativam, atualizam e exercitam.

[5] Refiro-me à arqueologia como método descritivo, tal como a define Michel Foucault em *Arqueología del saber* (1970).

O giro etnográfico nas encruzilhadas pós-coloniais e decoloniais

A oscilação que a *Série* estabelece entre a arte e a antropologia sugere um diálogo com um dos debates críticos centrais dos anos oitenta e noventa, o "giro etnográfico" nas artes visuais. A questão da figura do artista como antropólogo foi apresentada inicialmente por Joseph Kosuth em 1975, ano em que publica "O artista como antropólogo". Kosuth propõe neste ensaio uma distinção entre o artista e o antropólogo a partir da distância com que cada um aborda seu objeto de análise e representação (cultura, sociedade), defendendo uma antropologização da arte e do artista a fim de gerar práticas com impacto social, que façam a mediação da cultura e da memória cultural,

O artista perpetua sua cultura ao manter certas de suas características ao "usá-las". O artista é um modelo do antropólogo engajado [...] Existem obviamente semelhanças estruturais entre uma "arte antropologizada" e filosofia em sua relação com a sociedade (ambas a retratam - tornando concebível a realidade social) mas a arte se manifesta na práxis; retrata enquanto altera a sociedade. E seu crescimento como realidade cultural é necessário por uma relação dialética com a historicidade da atividade (memória cultural) e o tecido social da realidade atual (KOSUTH, 2008, p. 189).

A proposta de Kosuth é atravessada por uma concepção da arte como arena autônoma, que Hal Foster questionará, advertindo, a partir de uma concepção centro-periférica (FOSTER, 1996) dos circuitos da arte contemporânea, sobre a outrerização como efeito do impulso antropológico e da representação etnográfica, por um lado, e sobre a recodificação desta última no âmbito das relações de tais circuitos. Em "O Artista como Etnógrafo?" (1996), Foster afirma que a "outridade cultural" foi uma zona de exploração do surrealismo dissi-

[6] Houve também um debate sobre o antropólogo como artista a partir do ensaio de James Clifford (2001), Carla Pinochet (2013), oferece uma síntese de ambas perspectivas, ou seja, a antropologização da arte e o giro etnográfico, por um lado, e a antropologia como arte, por outro.

[7] Nota de tradução: todas as citações realizadas em inglês no original, serão apresentadas aqui em tradução nossa ao português.

[8] Utilizo este termo para matizar a postura de Foster, a partir de uma advertência elaborada por Richard (1994, p. 1015-6), para quem "Essa reavaliação pós-modernista das margens é ambígua, pois o gesto que a ordena continua vindo da rede, que detém o monopólio simbólico-discursivo. Sabemos que a hierarquia do Centro não depende apenas de concentrar as riquezas econômicas e regular a sua distribuição. Depende também de certas investidas de autoridade que o convertem em um polo de acúmulo de informações e de transmutação de sentido, de acordo com diretrizes estabelecidas unilateralmente. O debate pós-moderno sobre 'o outro' é agenciado pelo discurso da teoria euro-norte-norte-americana, que prevalece como linha de força no campo dos discursos internacionais".

dente das décadas de 1920 e de 1930, posteriormente "naturalizada" pelo movimento da Negritude das décadas de 1940 e 1950,

Assim como o surrealismo dissidente explorou a outridade cultural apenas em parte para se entregar a um ritual de auto-outrização, o movimento da *negritude* naturalizou a alteridade cultural apenas em parte para ser limitado por essa segunda natureza." (FOSTER, 1996, p. 303)

Segundo Foster, o impulso "quase antropológico", que caracteriza alguns artistas no presente, pode ser facilmente "recodificado" pelo mercado,

Assim como o produtivista procurou permanecer na realidade do proletariado apenas em parte para sentar-se no lugar do patrão, o artista quase-antropológico de hoje pode procurar trabalhar com comunidades situadas com os melhores motivos de engajamento político e transgressão institucional, apenas em parte para ter esse trabalho reconhecido por seus patrocinadores como alcance social, desenvolvimento econômico, relações públicas ou... arte (FOSTER, 1996, p. 303).

Pensando mais especificamente na arte latino-americana, na qual o giro etnográfico não é, necessariamente, um dos eixos críticos centrais (ISE, 2011), o uruguaio Luis Camnitzer aponta 1984 como o ano da "consagração" do olhar antropológico na arte e concebe a relação entre arte e antropologia, em termos de mercado, centro e periferia,

188

PARALELO31

ISSN: 2358-2529

edição 19 • dezembro de 2022

Laura Catelli, Victória Bauken, Diego Haase e Rosângela Fachel

Tradução recebida em 14 abr. 2022 e aprovado em 05 jun. 2022

189

À medida que os artistas latino-americanos começaram a colocar em ênfase o artesanato local e os valores "indígenas", a cena artística do centro necessitava urgentemente uma reformulação e estava comprometida em um processo de abraçar uma política de "multiculturalismo". Isso se refletiu, em parte, na aceitação de uma perspectiva aparentemente antropológica nas belas artes, consagrada em 1984 com a megaexposição Primitivismo na arte do século XX, organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York. Com isso, a arte latino-americana poderia se encaixar nos nichos criados para o exótico e o "outro" no mercado. O centro deixou de olhar para o seu próprio folclore vernacular, tal como o fizeram durante o período de arte étnica que foi a arte pop. Agora, a demanda era por um folclore vernacular baseado na periferia (CAMNITZER, 2008, p. 276).

As considerações de Camnitzer são relevantes para entender o lugar de González Palma como artista latino-americano, especificamente da Guatemala, com respeito ao "giro etnográfico" dos anos noventa e à pressão outrizante do "centro", tendências que desde a Guatemala, como lugar de enunciação, coexistem com a memória traumática da violência do pós-conflito e do Quinto Centenário (1992).

Nesse sentido, nem Kosuth nem Foster levam em consideração um aspecto do qual, segundo Richard, depende "a (in)legibilidade do modelo de significação artística implementado pela obra", isto é,

[...] o jogo de *diálogo, réplica e o confronto*, que situa essa obra, em função dos discursos que a circundam: discursos cujos pressupostos de sentido a obra incorpora e discute e a cujas solicitações externas responde taticamente. Parece, então, ser necessário um conhecimento *situacional* das intervenções de códigos que armam e desarmam a obra, por serem todas elas intervenções localizadas que têm um sentido conjuntural de afirmação-negação-interrogação de certas linhas de força do meio artístico e cultural (RICHARD, 1994, p. 1013).

[10] Este aspecto é particularmente significativo se considerarmos que González Palma teve uma notável projeção em alguns dos mais importantes espaços de arte internacionais, tanto na América Latina quanto nos Estados Unidos e Europa. Como pode ser observado na biografia da página web do artista, disponível em: <https://gonzalezpalma.com/biografia-2-2/>. Acesso em: 3 mar. 2022.

[11] Nota de tradução: Referência aos altos índices de violência (homicídios) registrados na Guatemala nos anos que se seguiram ao final do conflito armado (que havia se estendido de 1960 a 1996).

[12] Nota de tradução: Referência ao marco de quinhentos anos transcorridos desde o "descobrimento" da América em 1492.

[9] María Laura Ise (2011, p. 34-5) identifica "três eixos de tensão que permaneceram dentro da discussão regional, aproximadamente, em um arco temporal que vai desde a década de sessenta até o final dos anos noventa, muito relacionados entre si. Por um lado, a presença e a problematização do discurso modernista na América Latina, ou, como é muitas vezes enunciado, do quadro ideológico do modernismo euro-americano; em segundo lugar, a função dos museus, exposições e catálogos –seus discursos e imagens – na representação das identidades coletivas, e o papel da identidade na relação com isto mesmo; e, por último, a questão sobre como é possível reescrever a própria historiografia das artes da região, com quais estratégias e objetivos".

[13] Ver Gustavo Verdesio (2002), que observa várias posições latino-americanistas sobre o problema da localização e da situação de enunciação. Os termos ideológicos em que Verdesio levanta a sua crítica, bem como a sua própria intervenção, ressoam com relação ao argumento sobre a postura (auto)crítica de González Palma sobre a cumplicidade da prática artística nos processos coloniais e pós-coloniais, "A posição ideológica que se assume é crucial para o resultado da pesquisa, pois não há terceiros espaços ou terceiras vias no estudo do passado colonial: ou se adota a visão de mundo dos vencedores (europeus ou *criollos*) ou se toma partido das pessoas que ainda vivem na subalternidade. Pode-se fazer isso de qualquer local. O que não se pode, sob pena de ser cúmplice da hegemonia, é fingir que não se fala de determinada posição" (VERDESIO, 2002, p. 12).

Este aspecto da obra de arte que Richard define em termos de situação e localização, pode ser colocado em diálogo com o conceito de "lugar de enunciação", elaborado por Mignolo em conexão com as situações pós-coloniais específicas. Penso aqui na situação peculiar de Guatemala, que a *Série* evoca. Mignolo, partindo do conceito de legados coloniais e da ideia de "pensar o passado e falar o presente", enfatiza a necessidade de ponderar o papel desempenhado por nosso lugar de enunciação nas análises que produzimos, por um lado, e a relação de poder que se estabelece a partir desse lugar com relação a outros(as) sujeitos(as) que fazem parte do tecido social, mas que não participam ativamente do círculo fechado de produção de conhecimento e de pensamento crítico,

Na perspectiva do locus de enunciação, entender o passado não pode ser separado de falar o presente, assim como o sujeito disciplinar (ou epistemológico) não pode ser separado do não-disciplinar (ou objeto). Isto implica, então, que a necessidade de falar o presente tem sua origem em um programa de pesquisa que necessita desacreditar, reformar ou celebrar descobertas disciplinares anteriores e, ao mesmo tempo, em um confronto não disciplinar do sujeito (gênero, classe, raça, nação) com urgências sociais (MIGNOLO, 2009, p. 177).

A conformação do lugar de enunciação em um contexto pós-colonial nas Américas envolve uma série de considerações específicas com relação não apenas ao lugar entendido como localização geográfica, mas também ao confronto não disciplinar do(a) artista como sujeito(a) em relação ao seu meio social, suscitando perguntas como: que lugar ocupa em seu meio social? Como atenua a proximidade e a distância com outras subjetividades? Qual é o discurso que emerge de seu trabalho? Reproduz mecanismos de controle e violência do passado? Os questiona ou os denuncia? Propõe novas

práticas, novos discursos?

Antes de prosseguir, é importante dizer que uso o termo "pós-colonial" não para indicar um "depois" da dominação colonial, mas para referir-me a situações nas quais a relação de dominação colonial terminou nominalmente e em um nível político, mas ainda subsistem práticas discursivas e não discursivas que recriam assimetrias e hierarquias coloniais, que impactam no nível da subjetividade. Uma divisão exata entre colonial e pós-colonial seria artificial, se não arbitrária, na medida em que certas formas de dominação colonial subsistem no presente. Neste sentido, é relevante que, enquanto para Foster, o tema da "outridade cultural", que atravessa a prática artística atual e conforma um "paradigma" a partir da década de 1990 (FOSTER, 1996, p. 301), teria como momento fundador, o surrealismo e o movimento da Negritude, sua periodização ignora a tradição de representação etnográfica e antropológica da cultura visual moderna/colonial a que González Palma alude na *Série*, e que aqui, como argumento, faz parte da rede em que o artista situa sua obra. Neste ponto, tanto o giro decolonial como a teoria pós-colonial permitem mergulhar em uma mobilização crítica situada do "giro etnográfico". O conceito de colonialidade do poder de Aníbal Quijano (2000), que afirma que a dominação colonial estabelece um padrão de poder mundial baseado em processos de classificação e hierarquização racial, religiosa, de classe e de gênero, que continua a ser reproduzido até hoje, nos permite visualizar tensões que são geradas pela persistência de certas impressões coloniais na arte latino-americana contemporânea. Por outro lado, a abordagem pós-colonial permite evidenciar esses atritos e explorar os efeitos do colonialismo nas relações subjetivas e de poder, que se atualizam através das práticas artísticas.

Em meados da década de 1990, Mignolo graduava o termo

[14] Ashcroft, Griffiths e Tiffin insistem que o termo "pós-colonial" "designa todos os aspectos do processo colonial desde o início do contato colonial. Críticos e teóricos pós-coloniais devem considerar todas as implicações de restringir o significado do termo a 'pós-colonialismo' ou pós-independência. Todas as sociedades pós-coloniais ainda estão sujeitas, de uma forma ou de outra, a formas abertas ou sutis de dominação neocolonial, e a independência não resolveu esse problema. O desenvolvimento de novas elites dentro de sociedades independentes, muitas vezes apoiadas por instituições neocoloniais; o desenvolvimento de divisões internas baseadas em discriminações raciais, linguísticas ou religiosas; o contínuo tratamento desigual dos povos indígenas em sociedades de colonizadores/invasores – tudo isso testemunha o fato de que o pós-colonialismo é um processo contínuo de resistência e reconstrução. Isso não implica que as práticas pós-coloniais sejam totalmente homogêneas, mas indica a impossibilidade de lidar com qualquer parte do processo colonial sem atualização que leve em consideração seus antecedentes e consequências". (ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 2003, p. 2).

[15] Ver Eduardo Restrepo e Axel Rojas (2010), para uma síntese dos principais conceitos, categorias e textos do giro decolonial.

[16] Segundo Quijano, "A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista. Funda-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo, como a pedra angular desse padrão de poder e opera em cada um dos planos, domínios e dimensões, materiais e subjetivas da existência social cotidiana e a nível social" (QUIJANO, 2000, p. 342).

"pós-colonial", propondo uma distinção entre "situações pós-coloniais", entendidas como aquelas em que ocorre a "configuração da libertação das regras coloniais e das diferentes fases do período moderno" e "teorias pós-coloniais" como "manifestação das consequências das situações e discursos pós-coloniais" (MIGNOLO, 1996, p. 274). Segundo Mignolo,

As teorias pós-coloniais são, por assim dizer, discursos pós-coloniais (por exemplo, políticos, legais, históricos e discursos literários de emancipação) com a autoconsciência de ser uma prática teórica dentro do conceito erudito de expressão (por exemplo, discursos eruditos ligados à academia e às tradições e regras de instituições disciplinares). (MIGNOLO, 1996, p. 275).

A partir desta definição podemos pensar em algumas possíveis implicações de que uma obra, neste caso a *Série 1989-2000*, assumia uma entidade crítica em relação a uma situação pós-colonial determinada, assim como diante das práticas artísticas e disciplinares que ocorrem no contexto de tal situação. Utilizo, então, o termo pós-colonial não apenas em um sentido temporal, mas para me referir tanto ao sentido da situação quanto à teoria que matiza Mignolo, e para abranger os níveis de temporalidade múltipla, o "amontoamento" de Rivera Cusicanqui, que opera na *Série* de González Palma.

Refiro-me àquele nível que enfrenta as impressões coloniais nas artes visuais, que faz referência às raízes coloniais da prática artística, e àquele em que o artista assume a sua obra como entidade crítica, fazendo-a teorizar sobre si e sobre as suas condições de potência, produção, circulação e recepção.

Por outro lado, a presença cada vez mais frequente de categorias e conceitos do giro decolonial na crítica de arte latino-americana e como base conceitual de vários projetos culturais recentes, mere-

ce uma reflexão que leve em conta seu desdobramento no contexto do campo artístico. Parece necessário dialogar de forma simultânea com a perspectiva pós-colonial e com o giro decolonial, duas vertentes que têm gerado diferentes adesões e rejeições nos últimos anos. Embora eu concorde com a ideia de que o desdobramento do termo "pós-colonial" na América Latina exija nuances e até cautela para não reproduzir as relações epistêmicas de dominação e a lógica moderno/colonial sobre as quais se sustenta a geopolítica do conhecimento (MIGNOLO, 2002), também considero necessário traçar reflexões entre essas duas correntes, sem que as distinções que fazemos entre elas impliquem ter que descartar a possibilidade de um diálogo crítico entre abordagens vinculadas ao pós-colonialismo e às orientações teóricas da opção decolonial em nossas análises. Aqui paira a proposta de Fernando Coronil sobre a implantação de um pós-colonialismo "tático" no âmbito do latino-americanismo, que sirva para "abrir o conhecimento acadêmico estabelecido em direção a possibilidades libertadoras abertas" (CORONIL, 2008, p. 416). Descartar o diálogo entre a vertente pós-colonial e a decolonial significa cancelar, completamente, a possibilidade de teorizar sobre suas propostas — a pós-colonial, mais orientada para a análise discursiva e as subjetividades, e a decolonial os processos socioculturais e epistemológicos em um marco geopolítico — e arriscar perder de vista a complexa e, por vezes, contraditória rede de discursos e relações de poder que articulam as nossas práticas culturais, no âmbito do processo de longa duração que o conceito de colonialidade do poder delineou tão bem.

Reificação e sub-humanização no retrato etnográfico nas Américas

Falar de arte e etnografia nas Américas, a longo prazo, implica

pensar essas práticas como parte do que Michael Omi e Howard Winant (1994) chamaram de processo de formação racial. O conceito de formação racial de Omi e Winant refere-se ao processo sócio-histórico pelo qual se criam, vivem, transformam e destroem as categorias raciais. Dado que, segundo esse modelo, a classificação racial está ligada à hegemonia, às estruturas sociais e à representação, a ideia de formação racial é útil para dimensionar o impacto das representações etnorraciais em processos sociais e culturais mais amplos, especialmente no que diz respeito ao exercício do poder. Ao mesmo tempo, se também analisamos essas práticas à luz do conceito de colonialidade do poder de Quijano, torna-se necessário situar a arte e a etnografia como práticas de representação que se desdobram de maneira conjunta no processo de expansão e dominação colonial ibérica, que inicia no final do século XV.

A partir do século XV e até o aparecimento do daguerreótipo e, em seguida, da fotografia no século XIX, as gravuras, os desenhos e as pinturas, juntamente com os relatos e as crônicas, são os únicos meios pelos quais as representações das "maravilhas" americanas circulam pelos quatro cantos do mundo, de maneira útil às ambições imperialistas protocapitalistas. Essas representações fazem parte do capital cultural da modernidade/colonialidade, que é mobilizado por seu valor material e simbólico em um processo estendido de mercantilização de objetos e de pessoas. Como afirma Carlos Jáuregui, "O Novo Mundo é objeto e mercadoria do consumo europeu e, como tal, é representado" (JÁUREGUI, 2005, p. 143). A incontável proliferação de livros, cartas, pinturas, desenhos, mapas, gravuras e esculturas reflete e, ao mesmo tempo, alimenta um extenso processo de reificação do espaço colonial.

Uma das consequências desse processo é o que a filósofa jamaicana Sylvia Wynter (2003) analisou em termos de "sub-humani-

zação" de seus habitantes. Para Wynter, o binômio humano/sub-humano é central no conceito moderno de "raça", que, por sua vez, como indica Quijano, é o eixo da expansão colonial europeia (cristã-ocidental). A arte europeia representa os(as) indígenas como "selvagens" e para além da circulação dessas representações, as próprias pessoas são traficadas, vendidas como escravas (LUGO-ORTIZ, 2012), reduzidas a mercadorias e exibidas em zoológicos humanos (BÁEZ; MASON, 2006) até o começo do século XX. Em outras palavras, a representação dos(as) sujeitos(as) originários(as) das colônias europeias no "Novo Mundo" e na África está diretamente relacionada à exploração colonial e à formação de regimes de visualidade modernos.

Nesta seção, interessa-me delinear, ainda que sinteticamente, alguns exemplos de diferentes versões do retrato etnográfico, desde o século XVII até o século XX, que fazem parte do processo de reificação e sub-humanização que mencionei acima e que são citados por González Palma. O retrato etnográfico, assim como certas convenções fotográficas associadas à racialização biológica, são combinados na *Série 1989-2000* com procedimentos como a viragem fotográfica e a intervenção nas imagens fotográficas por meio do uso de técnicas mistas, gerando um olhar crítico sobre as funções outrizantes das práticas visuais. Os retratos de González Palma se vinculam à pintura etnográfica colonial e à fotografia como ferramenta da antropologia física do final do século XIX e início do século XX, delineando uma visualidade etnográfica extensa e diversificada que inclui, também, o desenho, o daguerreótipo, a gravura e a pintura .

[18] Através do conceito de "mercantilismo epistêmico", o crítico colonial Ralph Bauer (2003) afirma que a produção textual da Modernidade Precoce caracteriza-se pela divisão hegemônica do trabalho intelectual. Segundo demonstra Bauer, os exploradores, os observadores e testemunhas na periferia geográfica do império reúnem o material "bruto" que, em seguida, o editor, tradutor ou cronista na metrópole imperial reorganizaria retoricamente.

[19] Refiro-me com esse conceito à objetificação de pessoas, conceitos e relações no "Novo Mundo", por meio de representações funcionais à dominação colonial. Para um curso superficial das diferentes versões do conceito, ver Vandenberghe (2013).

[20] Para uma discussão sobre o retrato etnográfico entre 1500-1700 ver Rebecca Parker Brienen (2006); sobre o retratismo de escravos ver Lugo-Ortiz (2012), que propõe um arquivo com quatro cenários discursivos em diferentes momentos históricos; sobre a fotografia na antropologia e a criminologia em fins do século dezanove e início do vinte ver Penhos (2005); e para uma reflexão crítica sobre a etnografia, a construção do conceito de raça e as tecnologias visuais, com maior foco na fotografia, ver Poole (2005).

[21] Ver: Carlos Jáuregui (2005), Rebecca Parker Brienen (2006), Marta Penhos (2005) e Deborah Poole (2005).

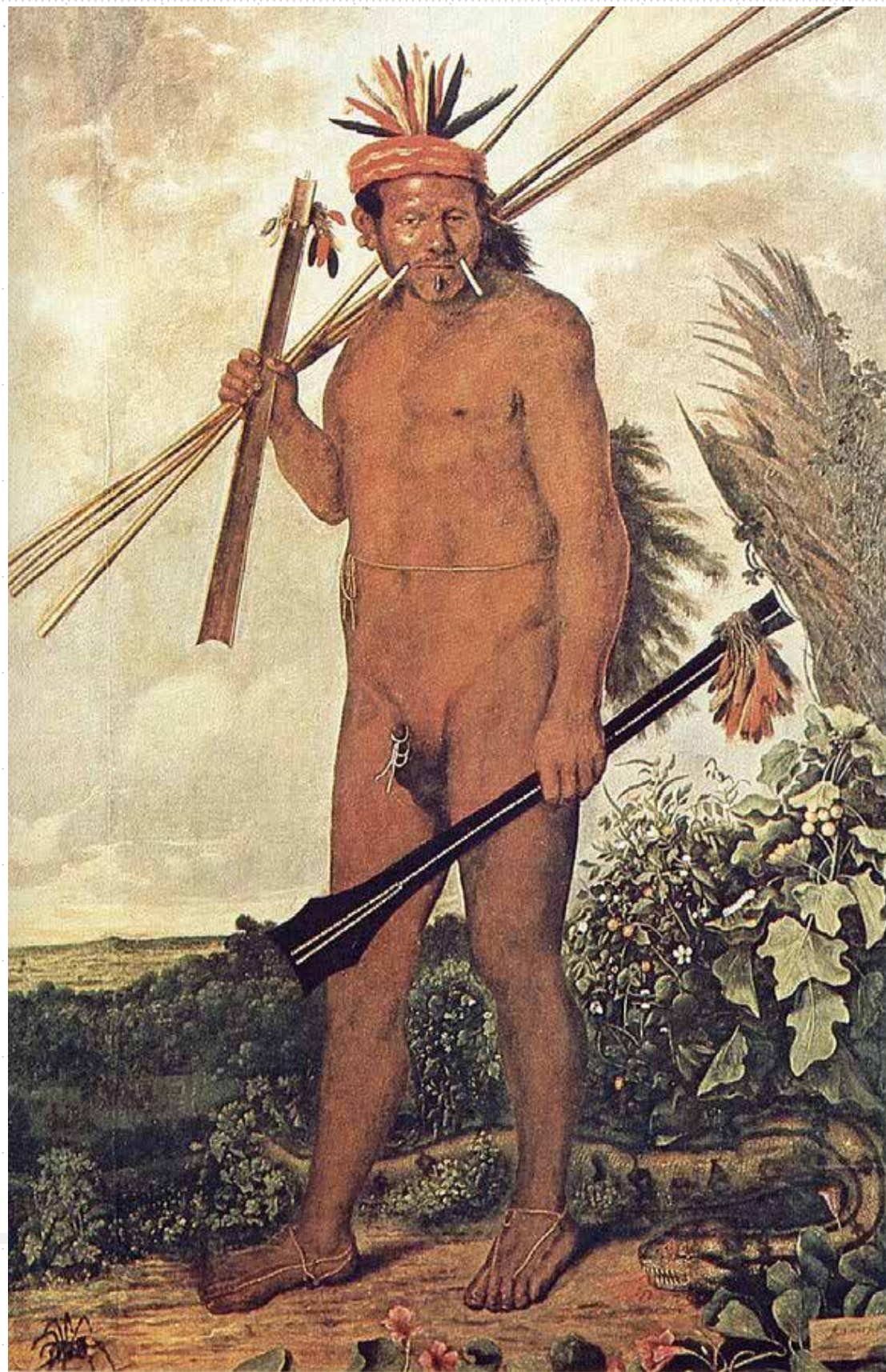


Figura 3: *Hombre Tapuya* (1641), de Albert Eckhout. óleo sobre tela, 272 x 161 cm. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Albert_Eckhout

Vale ressaltar como já foi apontado que, talvez, o termo "retrato" não seja o mais adequado para se referir às imagens de González Palma, "(cuja) finalidade não é representar os indivíduos tal qual eles são; mas sim, como imitações de personagens arquetípicos da mitologia, da cultura popular e/ou da imaginação poética do artista" (CASTRO R, sd). No entanto, prefiro usar provisoriamente este termo porque a utilização do gênero retrato permite ao artista indagar sobre o impacto do olhar etnográfico a nível cultural e subjetivo e, ao mesmo tempo, sobre a extensa tradição visual que, a partir do século XVII, começa a ser articulada justamente por meio de versões etnográficas do retrato (BRIENEN, 2006).

Em seu estudo sobre o pintor holandês Albert Eckhout, Parker Brienen propõe uma definição de "retrato etnográfico" que nos serve como contraponto para analisar elementos formais da *Série* de González Palma, que revelam e questionam a persistência de impressões coloniais na visualidade contemporânea. Como assinala Parker Brienen,

O retrato etnográfico representa um único indivíduo e adota aspectos formais não apenas das imagens de tipos nacionais nos livros de figurinos, mas também da retratística tradicional. Especificamente, o artista deve empregar um estilo naturalista e reproduzir apenas detalhes faciais e físicos suficientes para convencer o observador de que uma pessoa real poderia ter posado para este retrato, embora esse não precisasse ser o caso... Ao contrário dos retratos tradicionais, o retrato etnográfico enfatiza os aspectos de uma pessoa que não são apenas seus, mas são considerados característicos de um grupo maior – geralmente étnico ou nacional. Dessa forma, homogeneiza o ser humano, ao mesmo tempo em que insiste na especificidade absoluta dos detalhes etnográficos ou ornamentais. (BRIENEN, 2006, pp. 90-91)

A definição de Parker Brienen é útil para refletir com González Palma sobre as maneiras como as práticas visuais têm sido cúmplices de um contínuo processo de homogeneização e sub-humanização dos(as) sujeitos(as) indígenas do continente nos imaginários visuais hegemônicos. Dizer que González Palma produz suas imagens em um contexto pós-colonial é referir-se, por um lado, à presença em sua obra de uma matriz colonial ligada à prática artística. Por outro, pensar em termos de uma prática artística pós-colonial implica valorizar o artista e sua obra como entidades críticas, que teorizam sobre si mesmos, sobre a estética e/ou qualquer outro discurso ou prática disciplinar, bem como sobre suas condições de potência e de produção, com propósitos potencialmente "libertadores". (CORONIL, 2008, p. 416)

As alusões ao retrato etnográfico da *Série* se estendem às práticas antropológicas do fim do século XIX e início do século XX, um momento chave porque a contemporaneidade da antropologia física no que diz respeito às vanguardas artísticas dificulta uma nítida separação entre uma e as outras. Neste período, a antropologia substitui o paradigma racial pelo cultural, dando para a fotografia o que Marta Penhos chama de sua "origem híbrida", "ao mesmo tempo arte, ciência e, também, indústria". (PENHOS, 2005, p. 17). Na América Latina, os paradigmas racial e cultural não são tão nitidamente separados e abundam os retratos de indígenas realizados para fins antropológicos. Nesses retratos, que descrevem usos e costumes ou tipos étnicos, não mudam muito, como afirmam Margarida Alvarado e Peter Mason, "as modalidades estéticas e recursos de produção do retrato etnográfico, muito pelo contrário, a transferência de tais estéticas e tais recursos se torna evidente". (2001, p. 256)

Porém, nesses retratos utilizados para fins "científicos" há uma nova modalidade de sub-humanização e reificação dos(as) sujei-

tos(as). São tomadas as medidas de massa encefálica, altura, forma dos olhos, cabeça, boca, orelhas, dentes e forma das mãos, que são utilizadas para fundamentar a implementação de políticas de controle populacional (ARZÚ, 2005). Lugo-Ortiz (2012) considera que essa ligação entre arte e ciência é a parte central na visualidade de fins do século XIX e início do século XX, cenário do

desenvolvimento de discursos que hoje reconhecemos sob a designação de "racismo científico", nos quais a descrição minuciosa da corporalidade escravizada acabou por nos dar também a imagem de um rosto que, na sua especificidade de objeto, desafia as convenções do "estereótipo" para aproximar-se enfaticamente as do "retrato" (LUGO-ORTIZ, 2012, sp).

González Palma parece reconhecer este aspecto problemático da visualidade dominante na retratística e em suas sobreposições históricas com a prática artística (Fig. 5). Em seu trabalho é a ênfase no olhar como poder e a exploração da visualidade moderna/colonial que lhe permitem abordar criticamente essas interseções.

[22] Alvarado e Mason (2001) traçam a continuidade da modalidade estética e os recursos de produção do retrato etnográfico a partir da pintura do século XVII até a fotografia etnográfica dos mapuches no Chile, no início do século XX.



Figura 4: *El Reflejo* (1998), Luis González Palma. Fonte: Imagem cedida pelo artista.



Figura 5: *Indígena de Guatemala*, Anônimo. Fonte: Darío González, *Geografía de la América Central*, 1896.

Viragens fotográficas

Nesta seção, interessa-me analisar possíveis efeitos da viragem – uma das formas como González Palma intervém nas imagens – com relação às alusões às diferentes modalidades de representação de sujeitos(as) indígenas guatemaltecos, à relação entre etnografia e fotografia como práticas pós-coloniais, e à reflexão sobre o papel das práticas artísticas e o potencial crítico do olhar em um contexto pós-colonial. González Palma usa a viragem, uma técnica característica de sua obra, que consiste em submeter a fotografia a um processo de banho químico que confere à imagem diferentes tonalidades. Em suas fotografias, González Palma realiza, com frequência, uma viragem sépia ou de tonalidade dourada, em todo o

[23] Sobre a viragem na obra de González Palma, ver também Castro (sd), María Cristina Orive (1993, p. 5).

campo da imagem. Como explica o artista,

A cor sépia tem outra história, o encontro, em *Imaginária*, com o pintor mexicano Mario Torres Peña, de quem não tenho notícias há muitos anos. O uso do betume em sua pintura, o uso que também lhe deu Moisés na gravura e a vontade de experimentar algo que desse à imagem o que me faltava foram o que me levaram a dar essa cor à imagem. Simbolicamente, acrescenta-lhe um tempo, um gesto, um uso. O uso do betume faz com que as imagens pareçam antigas e, portanto, paradoxais e sedutoras, existe uma distância temporal que nos separa e nos aproxima (in:HERNÁNDEZ, 2011, sp.).

Em alguns casos, são escolhidos elementos específicos, como os olhos dos(as) sujeitos(as) retratados(as) ou alguns objetos, que não são afetados por essa tonalidade e se destacam por sua branquidão. Sobre isso, Pablo Hernandez observa que,

Geralmente, González Palma faz fotografias em negativo que imprime sobre superfícies não convencionais, como placas de acrílico transparentes, lâminas de metal ou em vários tipos de papel. As impressões são envernizadas com petróleo que, em seguida, é removido em algumas áreas para realçar detalhes, principalmente, o branco dos olhos e os reflexos de luz sobre eles. Desta forma, o olhar vem de olhos que aparecem surpreendentemente brilhantes. Em seguida, González Palma recobre as impressões com pó de ouro, que dão o tom sépia de suas obras. Pode-se dizer, assim, que as imagens e as palavras não são somente objetos ou modelos fotografados, *mas sim aparições*, uma combinação de impressões de formas por meio da luz (*foto-grafia*) e também de um processo de encobrimento, revestimento e descoberta. (HERNANDEZ, 2008, sp.)

Também aparecem nas imagens outros elementos que não são afetados pela passagem do tempo, que remetem a amarras, máscaras, fantasmas e mandamentos religiosos e culturais do passado

colonial, como se pode observar na *Loteria I* (Fig. 1). Acima de tudo, ao enfatizar o olhar, se realça uma zona de subjetividade que resiste à passagem do tempo, que encara a câmera e desafia o olhar dos(as) espectadores(as), do fotógrafo, assim como o processo de "cobrir, revestir e descobrir", que operam as formas de visualidades em situações pós-coloniais como a da Guatemala. É evidente, aqui, o contraste com a imagem do *Indígena da Guatemala* (Fig. 5), na qual, quase certamente por indicação, o sujeito evita olhar para a câmera, a fim de estabelecer uma distância "adequada" com o fotógrafo. Isso também minimiza a carga subjetiva implícita no olhar do sujeito retratado, parte do processo de reificação. O processo de "cobrir, revestir e descobrir" - que a *Série* mostra de forma performática - remete ao "descobrimento da América", em 1492, e, também, ao processo de "encobrimento do outro" que, segundo Enrique Dus-sel (1994), constitui a condição de possibilidade para o mito da Modernidade e a construção da subjetividade moderna, "a Europa tem constituído outras culturas, mundos e pessoas como ob-jeto: como o que foi "jogado" (-*jacere*) 'ante' (*ob-*) seus olhos. O 'coberto' foi 'des-coberto': *ego cogito cogitatum* ("eu penso o pensado"), europeizado, mas imediatamente 'en-coberto' como "Outro" (DUSSEL, 1994, p. 36). A utilização de pó de ouro refere-se diretamente à exploração colonial e pós-colonial das populações indígenas, na qual a extração de ouro é fundante, ainda que o processo continue, até o presente, com a extração de outros metais e recursos naturais. Como afirma González Palma, a *Série* nos separa, mas também nos aproxima desses processos. Neste sentido, a arte nos coloca longe, mas também perto das relações de dominação e exploração coloniais e pós-coloniais.

Se o processo de viragem evidencia um aspecto temporal que sugere a historicidade do fazer e da linguagem fotográficos, bem

[25] Escobar (1997, p. 158) detecta quatro eixos conceituais que devem ser questionados: "A leitura dos processos artísticos como momentos de um desdobramento lógico. Ou seja, a explicação das obras e movimentos a partir da evolução de estilos formais que vão concatenando entre si empurrados por impulsos internos e orientados para uma finalidade necessária... a explicação do movimento histórico a partir de oposições binárias definitivas e anteriores ao próprio movimento (por eixo. As disjunções entre o latino-americano e o internacional, o erudito e o popular, o dominante e o dominado) a consideração do fazer artístico, como a resolução de tais oposições... A construção de ideias omni-compreensivas como Nação, Identidade, Povo, etc., que fundamentam a latino-americanidade e atribuem-lhe uma origem. Estas mega-figuras se apresentam como capazes de assumir a totalidade da história (e, conseqüentemente, de sintetizar, a nível teórico, as oposições).

como os seus antecedentes na representação etnográfica colonial, o palimpsesto resultante possibilita o exercício de um olhar crítico sobre uma cumplicidade histórica entre arte e etnografia, denunciando as impressões da colonialidade no campo das artes visuais latino-americanas. Seguindo as advertências do crítico paraguaio Ticio Escobar sobre a necessidade de questionar "certos postulados tradicionais da historiografia e da crítica de arte" (ESCOBAR, 1997, p. 157) , pensar em termos de um eixo que atravessasse as clássicas divisões periódicas da arte colonial, arte do século XIX e arte latino-americana, um eixo que relacione os discursos e linguagens artísticos latino-americanos com as situações coloniais e pós-coloniais da região, nos permite observar que a relação histórica entre arte e etnografia tem um impacto significativo na arte latino-americana. É por isso que considero necessário analisar mecanismos específicos que González Palma, na articulação de uma visualidade crítica pós-colonial, utiliza na *Série 1989-2000* para mostrar, denunciar e criticar diferentes aspectos da densa relação entre a arte, a etnografia e a colonialidade do poder.

O olhar como poder

Em *O olhar crítico* (Fig. 6) se contrapõem dois planos simétricos. Em um, vemos um texto da doutrina católica alusivo ao período inquisitorial. No plano direito há um retrato frontal de uma pessoa indígena, alusivo à craniologia dos séculos XIX e XX, uma vez que a circunferência de sua cabeça está demarcada por uma fita métrica. A contraposição dos dois planos exige que o olhar crítico atravessasse a divisão disciplinar colonial/nacional ou pós-colonial. Metonimicamente, as imagens permitem uma aproximação e abertura do discurso crítico a outras disciplinas (no caso do texto de doutrina: às letras, à teologia, à história; e no caso da pessoa/cabeça sendo medida: à

antropologia física, à antropologia, aos estudos culturais). Por outro lado, é interessante notar que a imagem foge do olhar classificatório, já que não é possível determinar o gênero sexual do(a) sujeito(a) retratado(a). O que se pode interpretar como um gesto de resistência e desafio ao dominante olhar de classificação.

Alguns críticos têm destacado o tratamento do olhar desenvolvido nos trabalhos de González Palma. A esse respeito, Hernández observa que,

O fotógrafo guatemalteco Luis González Palma nos apresenta em suas primeiras séries de trabalhos, diversos modos de enfrentarmos com a constante multidirecionalidade e mobilidade do olhar. O ponto de partida de seus trabalhos, frente a este tema, é claro e direto: o que olhamos, nos olha de volta e nos interpela em um espaço de encontro de múltiplos olhares. Por esta razão, o olhar não pode ser assumido se não estiver em um espaço de mediação entre as várias direções e movimentos, trocas e atritos que ele mesmo põe em movimento. (HERNÁNDEZ, 2008, sp.)

A *Série* põe em evidência que o processo de longa duração da construção do olhar se dá ao longo de uma relação de poder. Na obra, isto é codificado visualmente por meio do enfrentamento dos olhares dos(as) sujeitos(as) representados(as), do artista e, eventualmente, dos(as) espectadores(as). No entanto, González Palma situa esse enfrentamento em uma situação pós-colonial, na qual as subjetividades, o olhar e as práticas artísticas se constituem de forma relacionada, o fazem inevitavelmente em um contexto social e cultural marcado historicamente pelas assimetrias da colonialidade do poder.

Desde o seu início, meu trabalho tem sido uma reflexão sobre o olhar. Como os olhos que nos olham fixamente são construídos em nossa experiência interna? Como as sombras, o brilho e toda a geografia implícita em cada fotografia são interpretadas e elaboradas dentro de nós? Se nosso modo de ver é feito a partir do social e do cultural, podemos concluir que todo olhar é político e que toda produção artística está sujeita a esse julgamento. O olhar como poder. A partir daí, posso sentir que a obra de arte é uma possibilidade de demonstrar isso, de questionar nossa forma de ver, questionar a história que produziu todas essas graduações do olhar e, portanto, nossas formas de reagir ao mundo. Em meu processo artístico tenho procurado criar imagens que convidam ao exame por meio do que eu chamo de "contemplação emocional", dando através de sua beleza o sentido de sua forma. Ao longo dos anos tenho construído cenários e alterado certos rostos para criar imagens que permitam outras percepções de mundo, outras formas de compreendê-lo e modificá-lo internamente (PALMA, sd, sp).



Figura 6: *La Mirada Crítica* (1998), Luis González Palma. Fonte: Imagem cedida pelo artista.

Por último, Escobar apontou que o "enfrentamento" resultante da qualidade híbrida da linguagem visual utilizada por González Palma é um dos traços distintivos de sua obra,

A obra de Luis González Palma situa-se no centro de um duplo enfrentamento. Em primeiro lugar, a disputa entre a fotografia e as artes plásticas. Entre o registro, o documento, a captação 'objetiva' do real, a apresentação gráfica e seca do objeto, por um lado, e a reinvenção do real, a plasticidade valiosa da forma, por outro. Em segundo lugar, o antagonismo entre o próprio e o alheio, a tradição e a inovação, a identidade e a competição global. Talvez a maior riqueza de sua obra decorra de estar nesta encruzilhada orientada a destinos contrários. Construídas nas fronteiras entre a fotografia e as chamadas "artes plásticas" e cultivadas no interstício entre o repertório da memória e as formas de sensibilidade mais contemporânea, essas imagens oscilam, entram e saem de diferentes territórios, se atravessam, misturam seus signos em linguagens híbridas, em figuras impuras capazes de remeter com naturalidade a um e outro sentido (ESCOBAR, 2013, sp.).

González Palma confronta a visualidade etnográfica moderna/colonial, colocando em tensão o retrato artístico e o registro etno-

[26] Ver: Rebecca Parker Brienen (2006); Ilona Katzew (2004); Santiago Castro Gómez (2005); Laura Catelli (2012). Nota de tradução: optamos por manter a palavra no idioma original do texto - criollas - para demarcar sua diferença em relação a sua cognata em português - crioulas/criolas, uma vez que em espanhol o termo designa as pessoas descendente de europeus, que nasceram nos antigos territórios coloniais da Espanha da América, assim como suas culturas e costumes.

Se González Palma entende o olhar como poder, podemos perceber que cada uma dessas imagens recria e repete um eixo de tensão entre a viragem de sépia e os olhos dos(as) sujeitos(as), cujos olhares *atravessam* esse processo, enfrentando e interpelando o olhar do(a) espectador(a), assim como o do próprio artista. A relação de poder se torna visível por meio desse confronto de olhares. Concebido como parte do entrecruzamento discursivo sobre as subjetividades e as identidades na América Latina, a *Série* traça um contraponto pós-colonial em relação a uma tradição de representações etnográficas americanas e *criollas*. A obra explora o questionamento da visualidade dominante, de "nossa maneira de ver", ocidental, moderna/colonial, e a possibilidade de modificá-la a partir de uma contemplação emocional que ativa, como propõe González Palma, uma nova sensibilidade.

gráfico e racial. Os limites, tangentes e sobreposições que permanecem visíveis demonstram a porosidade e instabilidade dos limites disciplinares que atravessam as representações de sujeitos(as) humanos(as).

Na medida em que a obra lança um questionamento sobre os limites entre a arte como prática artística e prática etnográfica, torna possível uma reflexão sobre a arte como prática pós-colonial, sobre a sua função em processos de dominação que se originam na conquista e continuam ao longo da situação colonial. As imagens que aludem à tradição fotográfica etnográfica por meio da utilização de convenções e elementos formais típicos da fotografia positivista do final do século XIX, denunciam a cumplicidade da arte na dominação colonial através de diferentes etapas que vão desde a conquista até imbricar-se com a violência pós-conflito do período 1989-2000. Isso pode ser percebido nas contraposições (Fig. 6) que persistem nos trabalhos desta obra que, por meio do formato de série, coloca em evidência uma relação de continuidade entre mecanismos de classificação, racialização e dominação, que as divisões cronológicas disciplinares podem representar, arbitrariamente, como distantes no tempo e desconectados entre si.

Conclusão

A partir desta análise, surgem algumas propostas e eixos para continuar examinando outros elementos da obra de González Palma, que expressam a preocupação do artista com a arte, com ênfase na fotografia, como uma faca de dois gumes: por um lado, como meio de subalternização, enquanto ferramenta de racialização e subjetivação; por outro, como penso que González Palma a utiliza, como ferramenta de crítica sociocultural e de intervenção da visualidade dominante. A obra do artista guatemalteco identifica essa ambiva-

lência problemática e, nesse sentido, reflete não apenas sobre as formas de racismo e dominação colonial, mas também sobre as possíveis cumplicidades da arte nessas práticas no eixo de um extenso arco temporal, que expõe um processo de formação racial vinculado à colonialidade nas Américas. Ao destacar o potencial crítico do olhar em um contexto pós-colonial, a *Série* de González Palma deixa em aberto a possibilidade de uma descolonização do olhar, dos imaginários e da memória, desde que reconheçamos na arte a presença de práticas que reproduzem práticas de poder. O olhar do artista é atravessado, descentrado e desautorizado pelos olhares daqueles(as) sujeitos(as) - na maioria indígenas - que, historicamente, só tiveram permissão para participar do fazer artístico e da construção de imaginários culturais como objetos de representação, ou como mão-de-obra, e não como sujeitos(as) sensíveis e agentes com olhares e visualidades próprias.

A *Série 1989-2000* nos coloca diante de várias perguntas que enriquecem o extenso debate sobre a função social e política da arte na América Latina, que poderiam ser estendidas a outras instâncias da vida cultural. Ao visibilizar as relações de poder que ali se articulam, colocam em questão a posição e o agenciamento de cada um de nós, como artistas, críticos(as) e como sujeitos(as), nesses processos. Acima de tudo, nos permitem dar a ver as impressões pós-coloniais que permanecem, quase indelévels, nas formas dominantes de representar e de olhar na América Latina hoje.

REFERÊNCIAS

ALVARADO, Margarita; MASON, Peter. La desfiguración del otro: sobre una estética y una técnica de producción del retrato 'etnográfico'. **Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas**. n. 34, 2001. pp. 242-257.

ARZÚ, Marta Casaús. De la incógnita del indio al indio como sombra: el debate de la antropología guatemalteca en torno al indio y la nación: 1921-1938. **Revista de Indias**, n. 234, 2005, pp. 375-404.

ASHCROFT, Bill. GRIFFITH, Gareth. TIFFIN, Helen. **The Postcolonial Studies Reader**. New York: Taylor and Francis, 2003.

BÁEZ, Christian; MASON Peter. Zoológicos humanos. Fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín d'Acclimatation de París, siglo XIX. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 2006.

BAUER Ralph. **The Cultural Geography of Colonial American Literatures**. Cambridge: Cambridge UP, 2003.

BRIENEN, Rebecca Parker. **Visions of Savage Paradise: Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch, Brazil**. Amsterdam: Amsterdam UP, 2006. pp. 85-93;

CAMNITZER, Luis. **Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano**. Murcia, España: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2008.

CASTRO GÓMEZ, Santiago. **La hybris del punto cero. Ciencia, raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1826)**. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

CASTRO R, Fernando. Luz y oscuridad, canto y grito, la obra fotográfica de Luis González Palma. **Revista Zone Zero. Desde la Pantalla de Luz**. Disponible em: <http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=30%3Alight-and-darkness-song-and-scream-the-photographic-work-of-luis-gonzalespalma&catid=5%3Aarticles&lang=es> Acesso em: 04. mar. 2022.

CASTRO R, Fernando; ORIVE, María Cristina. **Luis González Palma**. Buenos Aires, La Azotea, 1993.

CATELLI, Laura Inés. Improntas coloniales en las prácticas artísticas latinoamericanas: versiones del retrato etnográfico en la Serie 1989-2000 de Luis González Palma. **Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte**. Segundo semestre, 2014, pp. 14-28. Disponible em: <<http://caiana.caia.org.ar/template/caiana>.

php?pag=articles/article_1.php&obj=160&vol=5> Acesso em: 04. mar. 2022.

CATELLI, Laura. Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno. Los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España en el periodo virreinal tardío. **Cuadernos del CILHA**. v.13 n.2, 2012. pp. 146-174.

CLIFFORD, James. Sobre el surrealismo etnográfico. Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna. Barcelona: Gedisa, 2001.

COBO, Carla Pinochet. Arte y antropología. En torno a los acentos y omisiones de una adscripción disciplinar. **Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen**. v. 5, n. 1, 2013, pp. 74-81.

CORONIL, Fernando. Elephants in the Americas? Latin American Postcolonial Studies and Global Decolonization. In: MORAÑA, Mabel; DUSSEL, Enrique; JÁUREGUI, Carlos (eds.). **Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate**. Durham NC: Duke UP, 2008.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. Violencias (re)encubiertas en Bolivia, La Paz. Editorial Piedra Rota, 2010.

DUSSEL, Enrique. **1492: El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad**. La Paz: UMSA, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Plural Editores, 1994.

ESCOBAR, Ticio. De imágenes híbridas y retratos mezclados, 2013. Disponible em: <<http://elazartemporal.blogspot.com/2013/08/por-ticio-escobar.html>> Acesso em: 04. mar. 2022.

ESCOBAR, Ticio. El arte latinoamericano en jaque. In: ESCOBAR, Ticio. **El arte en los tiempos globales**. Asunción: Ediciones Don Bosco, 1997.

FERRERA-BALANQUET, Raúl; ROJAS-SOTELO, Miguel. Decolonial AestheSis at the 11th Havana Biennial. **Social Text Journal**. 15 jul., 2013. Documento electrónico. Disponible em: <http://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonialaestheSis-at-the-11th-havana-biennial/> Acesso em: 04. mar. 2022.

FOSTER, Hal. The Artist as Ethnographer? In: FOSTER, Hal. **The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century**. Boston: MIT, 1996. pp. 171-204.

FOUCAULT, Michel. **Arqueología del saber**. Madrid: Siglo XXI Editores, 1970. pp. 233-235.

GILL, Lesley. **Escuela de las Américas. Entrenamiento militar,**

violencia política e impunidad en las Américas. Santiago de Chile, Lom Ediciones/ Cuatro Vientos, 2005.

HERNÁNDEZ, Oswaldo J. Entrevista a Luis González Palma. **Magacín**. n. 93, 13 de fevereiro de 2011. Disponível em: <<http://pleonasmotautologico.blogspot.com.ar/2011/03/insistir-el-momento-imaginado.html>> Acesso em: 04. mar. 2022.

HERNÁNDEZ, Pablo Hernández. La fotografía de Luis González Palma. Historia, crítica e intercambio de miradas en las artes visuales centroamericanas contemporáneas. **Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura**. 2008. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20/hernandezhernandez.html>> Acesso em: 04. mar. 2022.

ISE, Maria Laura. Arte Latinoamericano en los ochenta y noventa: una mirada desde algunas exhibiciones y catálogos. **Nómadas**, n. 35, 2011, pp. 34-35.

JÁUREGUI, Carlos. **Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina**. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2005.

KATZEW, Ilona. **Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico**. New Haven, Yale UP, 2004.

KOSUTH, Joseph. Artist as Anthropologist. In: JOHNSTONE, Stephen (Ed.). **The Everyday: Documents of Contemporary Art**. Cambridge: MIT Press, [1975] 2008.

LUGO-ORTIZ, Agnes. Tras la visualidad del rostro esclavo: exploraciones para un archivo. **É-misferica**. v. 9, n. 1 e 2, 2012. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica91/lugootiz>> Acesso em: 04. mar. 2022.

MIGNOLO, Walter. El lado más oscuro del Renacimiento. **Universitas Humanística**, n. 67, 2009, pp. 165-203. Disponível em: <<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/2135>> Acesso em: 04. mar. 2022.

MIGNOLO, Walter. Herencias coloniales y teorías Postcoloniales. In: STEPHAN, Beatriz Gonzáles. **Cultura y Tercer Mundo: Cambios en el Saber Académico**, Cap. IV. Venezuela: Nueva Sociedad, 1996. Disponível em: <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Mignolo>> Acesso em: 04. mar. 2022.

MIGNOLO, Walter. The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference. **The South Atlantic Quarterly**. 2002, pp. 57-96. Disponível em: <http://www.unice.fr/crookall-cours/iup_geopoli/docs/Geopolitics.pdf> Acesso em: 04. mar. 2022.

OMI, Michael; WINANT, Howard. **Racial Formation in the United States. From the 1960s to the 1990s**. New York: Routledge, 1994.

PALERMO, Zulma. **Arte y estética en la encrucijada decolonial**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2009.

PALMA, Luis González. **Biografía**. Disponível em: <<https://gonzalezpalma.com/biografia-2-2/>> Acesso em: 04. mar. 2022.

PALMA, Luis González. **Declaración de artista**. Disponível em: <<https://gonzalezpalma.com/about/>> Acesso em: 04. mar. 2022.

PENHOS, Marta. Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX. In: PENHOS, Marta; MASOTTA, Carlos; MARIANO, Oropeza. **Arte y antropología en la Argentina**. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2005.

POOLE, Deborah. An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies. **Annual Review of Anthropology**. n. 34, 2005, pp. 159-179.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. **Journal of World Systems Research**. v. 1, n. 2, 2000. pp. 342-386.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Impronta". **Diccionario de la Lengua Española**. 22ª. Ed. t. 2, México, Espasa Calpe, 2011.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. **Inflexión decolonial: fuentes, categorías y Cuestionamientos**. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2010.

RICHARD, Nelly. **La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje y representación**. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte: Visiones comparativas. México. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994. pp. 1011-1016.

VANDERBERGHE F. Reification: History of the Concept. Logos. **A Journal Of Modern Society and Culture**, 2013. Disponível em: <<http://logosjournal.com/2013/vandenbergh>> Acesso em: 04. mar. 2022.

VERDESIO, Gustavo. Colonialism Now and Then. In: BOLAÑOS, Álvaro Félix; VERDESIO, Gustavo (eds.). **Colonialism Past and Present. Reading and Writing about Colonial Latin America Today**. Albany: State University of New York Press, 2002. pp. 10-13.

WYNTER, Sylvia. Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation—An Argument. **CR: The New Centennial Review**. v.3, n.3, 2003. pp. 257-337. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/51630>> Acesso em: 04. mar. 2022.

METAMORFOSIS: las flores caleidoscópicas de Erlen Zerpa

METAMORFOSIS- Desnudo del cuerpo humano (2018) es un ensayo fotográfico del artista visual venezolano Erlen Zerpa, que explora y juega con la reproducción y complementariedad del elemento fotografiado haciéndole evolucionar a una composición rítmica que forma “un gran todo” que invita a descubrir, desmenuzar y degustar sus partes. La curiosidad del público que observa su obra es la más potente invitación para, de modo gestáltico, pensar en los cuerpos humanos. Bailarines, coreógrafos, instructores de yoga y pilates, actores y actrices formaron parte del grupo fotografiado por el artista. La elección se motivó, en parte, a la flexibilidad de las personas como cualidad para generar figuras metamórficas.

Las fotografías abren la posibilidad para muchas lecturas sobre la metamorfosis del desnudo. Artistas se detendrán en comparaciones con el arte cinético y la obsesión por el ritmo obtenido a partir de la edición fotográfica de la forma y el color. Personas estudiosas de la fotografía recordarán que en cada una de las piezas el reto es determinar cuál es el *punctum*. Activistas por la diversidad sexual y el género pensarán en la posibilidad de la deconstrucción de masculinidades hegemónicas o las transiciones de géneros. En definitiva, la sexualidad y el cuerpo son maleables y configuraciones políticas. Otros, como yo, pensaremos en la perfección de los cuerpos fotografiados.

Cuerpos definidos, entrenados en gimnasios, con abdómenes planos, destacan en las fotografías reproduciendo el canon de belleza griego que reiteradas veces hemos criticado, pero al cual terminamos

colocando en el pódium (la mayoría) cuando pasa caminando una persona quien lo representa. Los cuerpos desnudos fotografiados e intervenidos por Zerpa tienen la ventaja de hacernos pensar en transformaciones, posibilidades y contrastes, superando la pose del cuerpo erótico-romantizado común en Venezuela (la tierra de los concursos de belleza) y que aún en países como Argentina (plagado por activismos sobre de la diversidad de cuerpos) sigue perpetuándose en la mayoría de las propuestas fotográficas sobre cuerpos desnudos (Bersan, Sirello y Toyé).

Si la metamorfosis consiste en una serie de cambios morfológicos y estructurales por los que pasa un organismo, implicando alteraciones fisiológicas, bioquímicas y conductuales, la metamorfosis de los cuerpos de Zerpa son cambios que sugieren imágenes absurdas como nuevos modos para repensar los desnudos en una sociedad líquida, volátil y censora. Los cambios a los que se someten los cuerpos son regulaciones comportamentales a modo de códigos deontológicos para la vida. Desnudarse implica más que quitarse la ropa, es *mostrarse* y *exponerse*.

Erlen Zerpa juega con la estética de la simetría de los cuerpos entrenados, trasladándola a la totalidad de la pieza. El balance es tal que si le damos vuelta a la obra sigue permaneciendo en equilibrio las flores caleidoscópicas. Sí, así he querido denominar esta serie. Flores constituidas por un caleidoscopio a partir del tejido de los cuerpos humanos. Y como todo caleidoscopio contiene tres espejos enfrentados: el cuerpo del modelo, la mirada del artista y la mirada del espectador. El artista interpela al modelo y el espectador al artista. Cuando el espectador interpela al modelo ya ha experimentado la curiosidad como primera invitación. Y cuando el artista interpela al espectador ya ha ocurrido la metamorfosis.

José Alirio Peña Zerpa, 2022

Erlen Zerpa

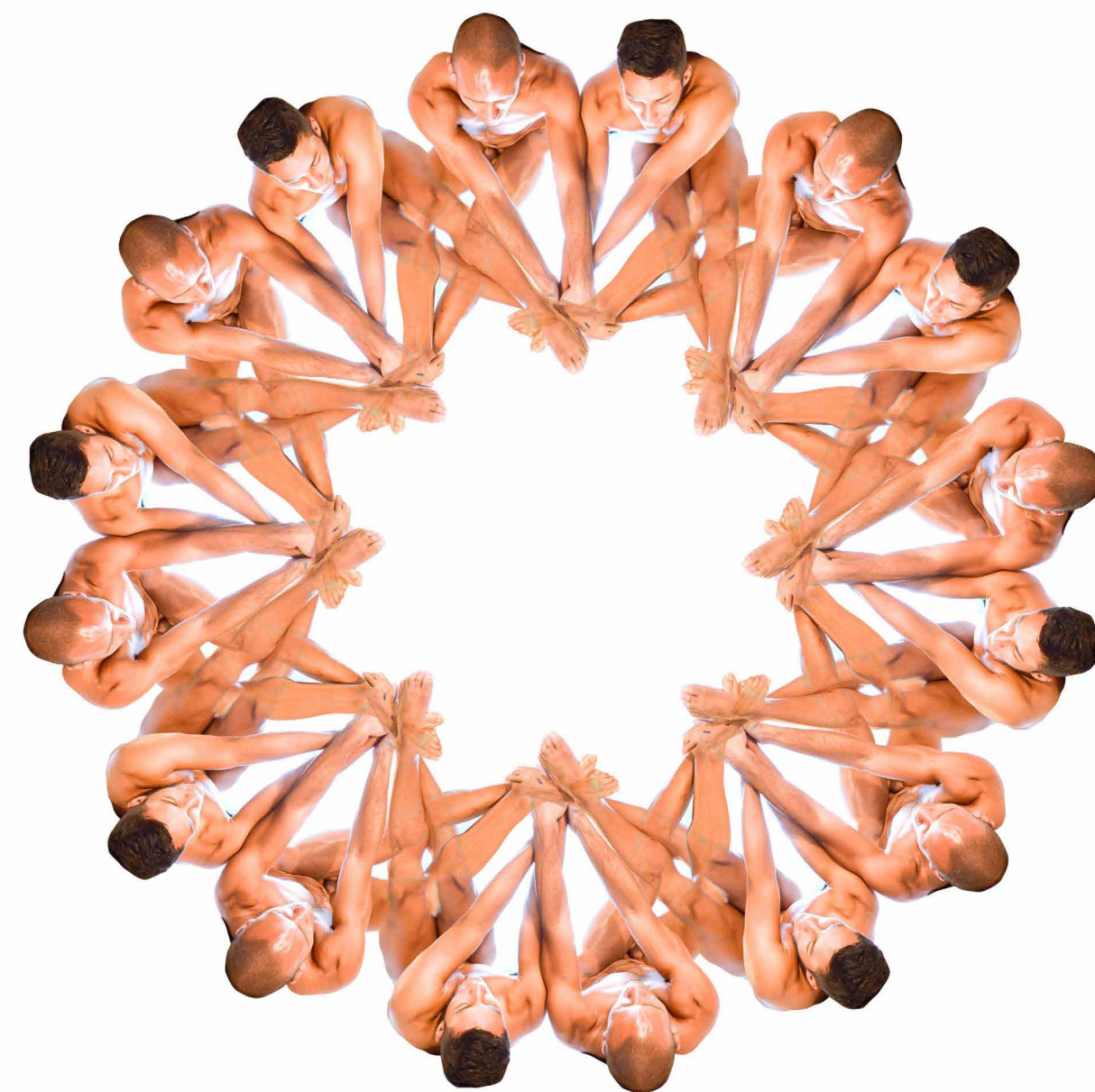
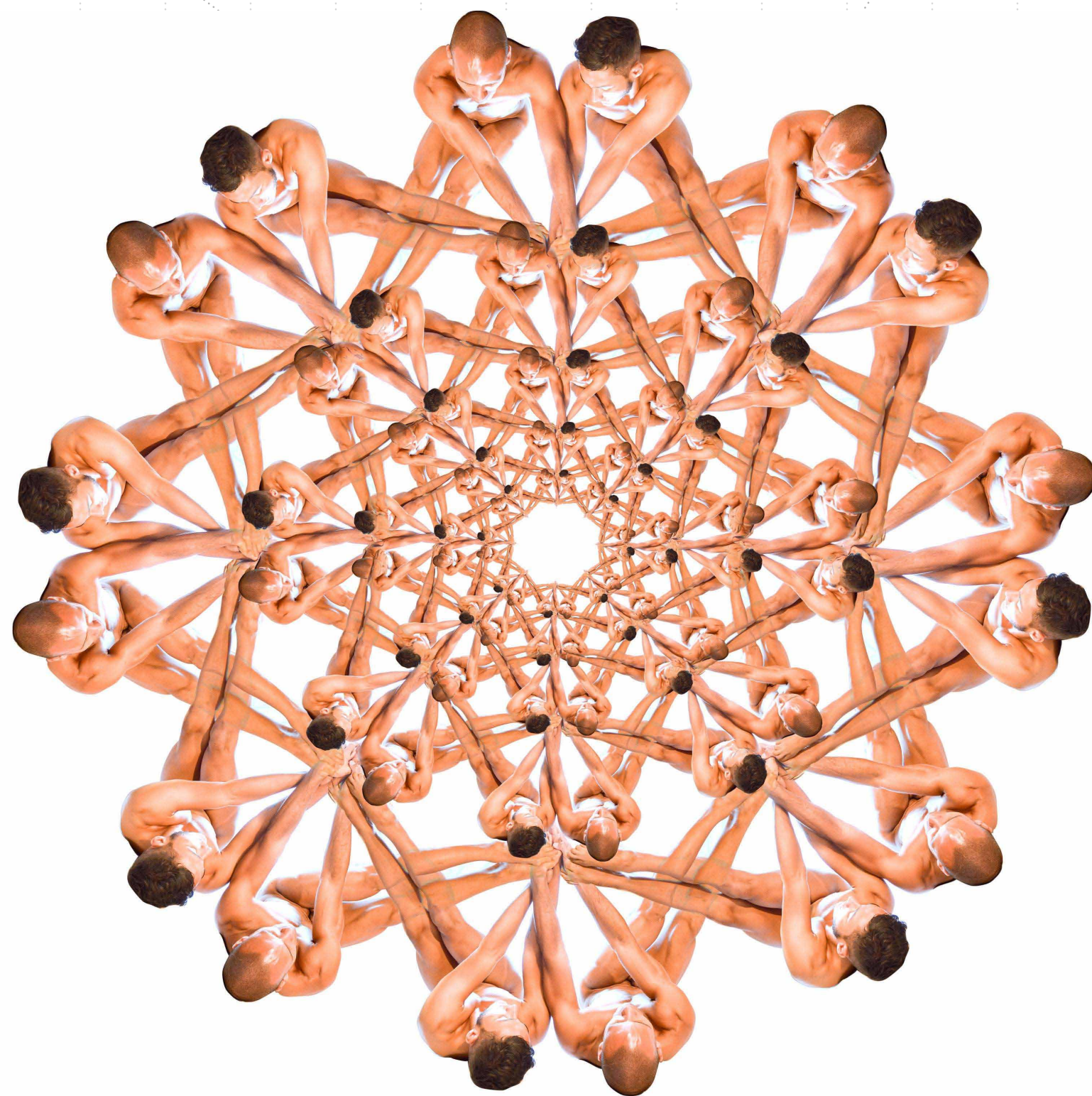
Nasceu em Seboruco, estado de Táchira, Venezuela, em 5 de junho de 1980. É designer gráfico formado pelo *Colegio Universitario Monseñor de Talavera* da cidade de San Cristóbal (Táchira). Especializou-se em Desenvolvimento Artístico e Restauo no *Istituto statale d'Arte di Firenze* (Itália). Atualmente, possui esculturas permanentes no museu a céu aberto na Av. Antonio José de Sucre, na cidade de San Cristóbal. Suas obras foram exibidas em importantes bienais, salões e galerias dentro e fora da Venezuela. Sua primeira aproximação à arte aconteceu após terminar o ensino médio. Seu trabalho como criativo publicitário o aproximou das artes visuais, profissão na qual continua trabalhando até hoje. A fotografia é um componente de seus trabalhos como artista visual.

José Alirio Peña Zerpa

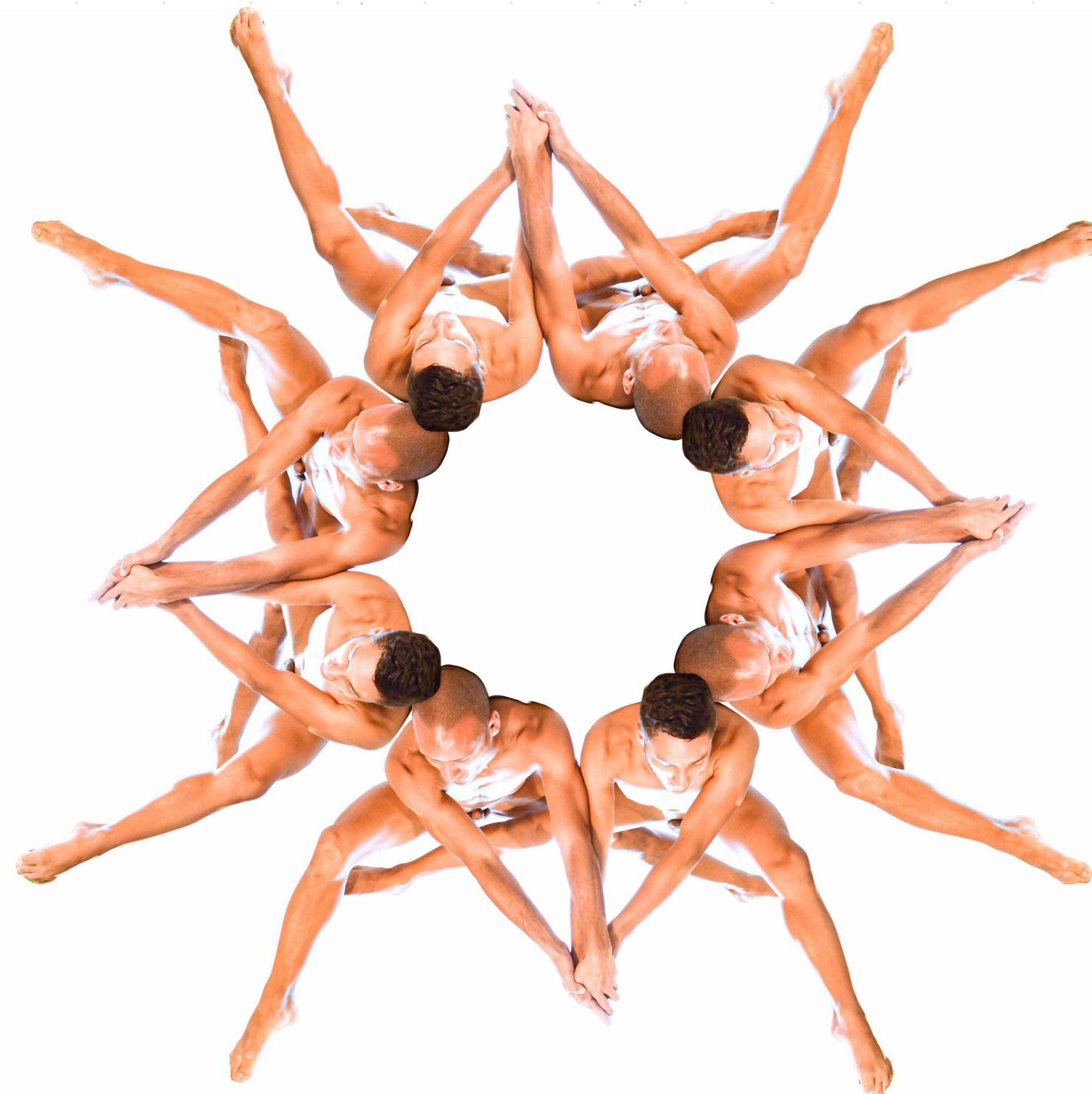
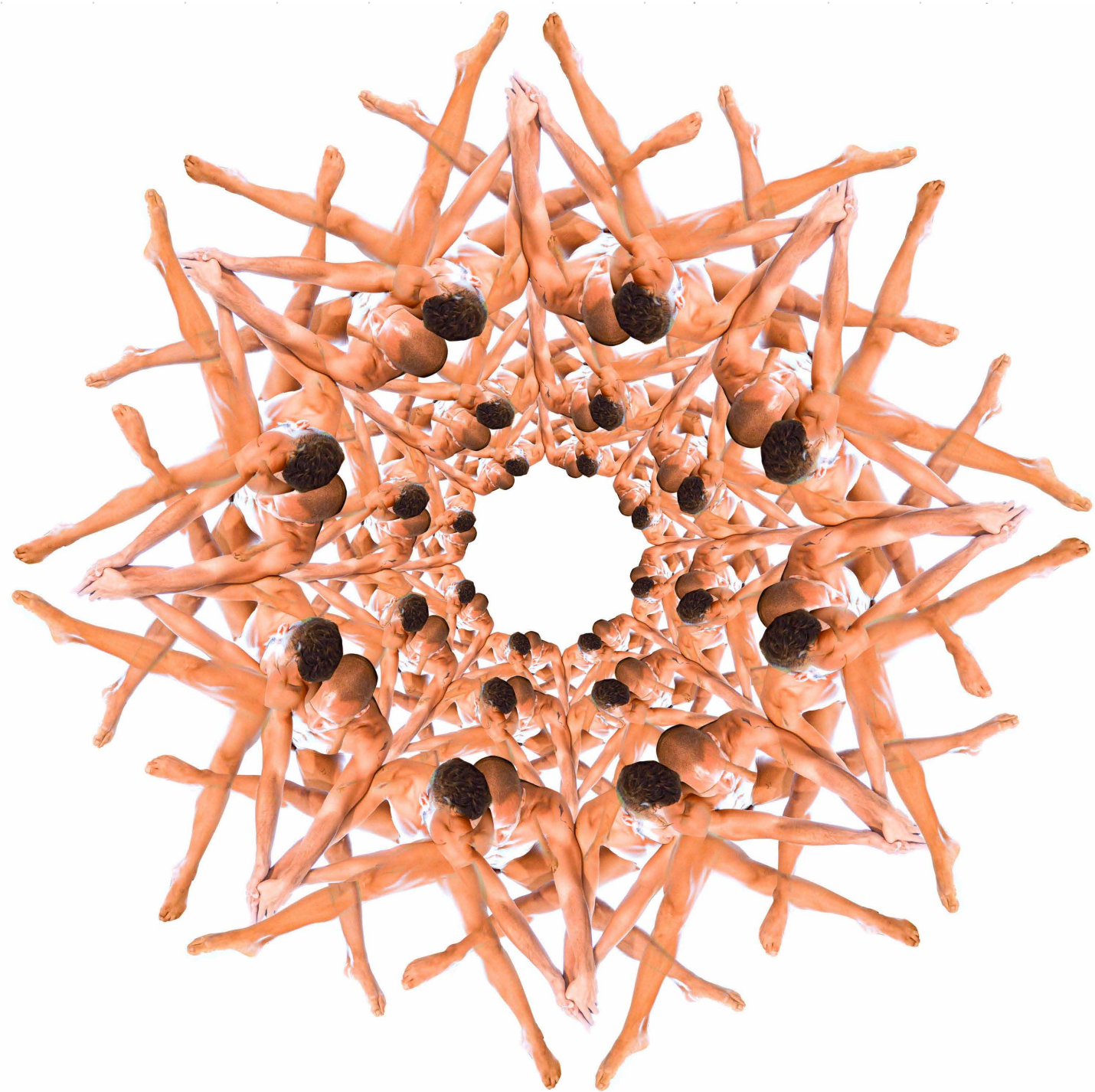
Doutor em Ciências Sociais e Comunicação Social pela Universidad Central de Venezuela (UCV), com especialização em Gestão Corporativa Profissional pela Preston University, graduação em Relações Industriais pela Universidad Católica Andrés Bello (UCAB) e licenciatura pela Universidad Austral. Formação em cinema pela ESCINETV em Caracas. Produtor do CINEVERSATIL - Festival Internacional de Curta-metragens sobre Diversidade - Argentina e do FESTIVERD - Festival Internacional de Filme e Vídeo Verde da Venezuela. Cofundador da Rede DIVERCILAC - Diversidade no Cinema Latino-Americano e Caribenho. Apresentador do programa de rádio "CINEVERSATIL y más", focado na diversidade sexual vista desde o cinema e de outras áreas. Membro das Redes INAV e RICILA.

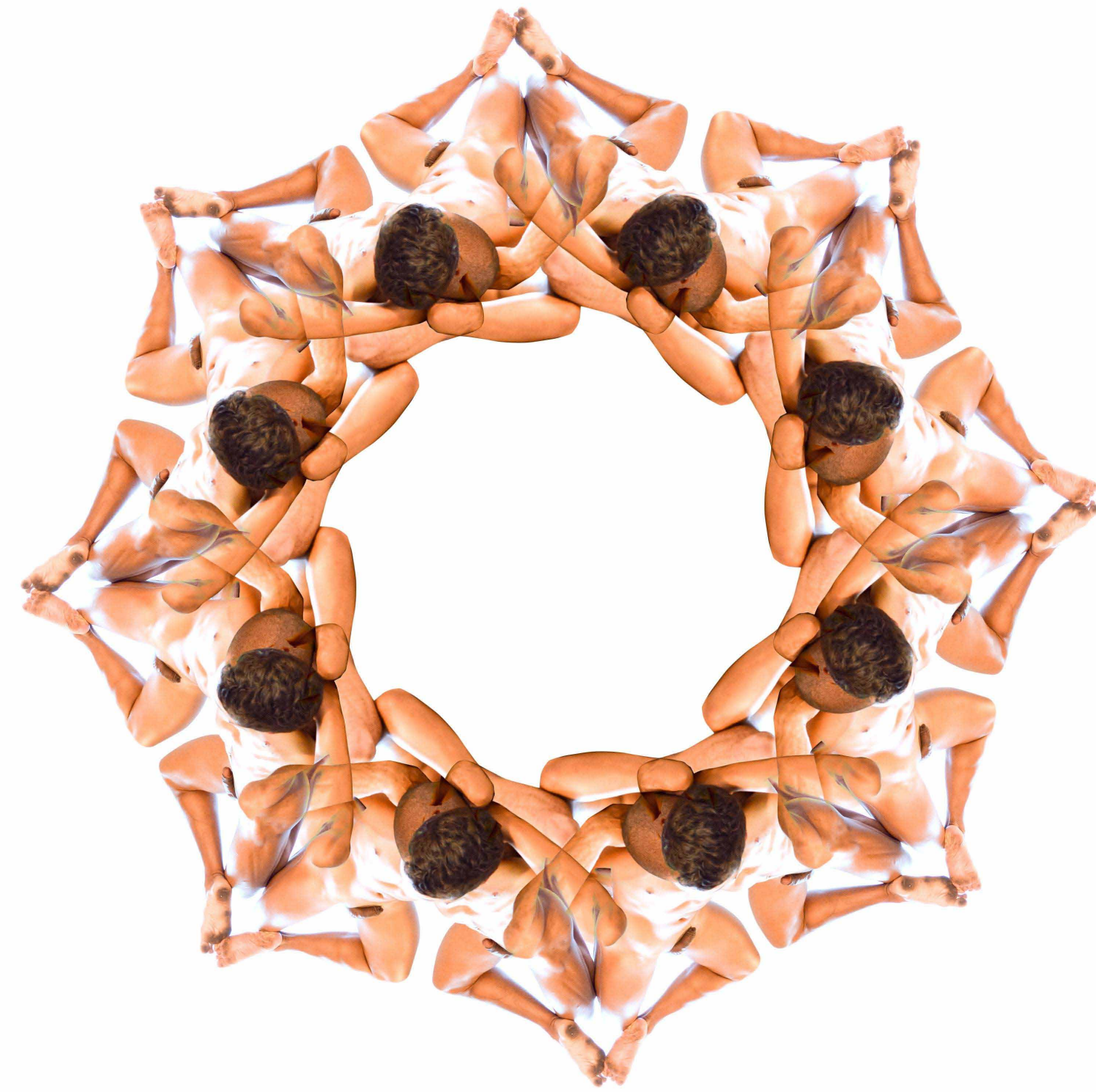
Erlen Zerpa

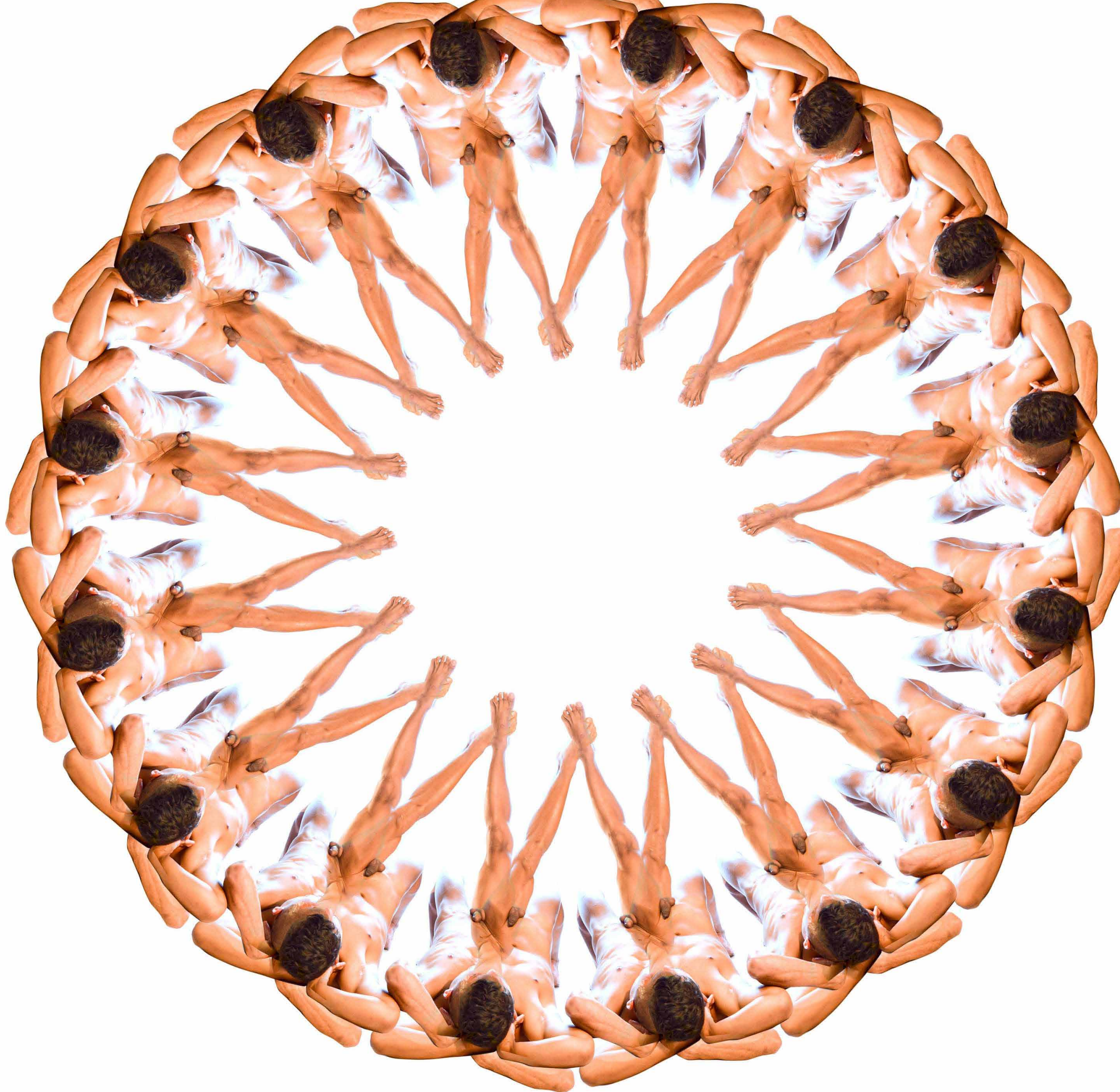
Nació en Seboruco, estado Táchira, Venezuela, el 5 de junio de 1980. Es diseñador gráfico egresado del Colegio Universitario Monseñor de Talavera en la ciudad de San Cristóbal (Táchira). Se especializó en Desarrollo Artístico y Restauración en el Instituto statale d'Arte di Firenze (Italia). Actualmente posee esculturas permanentes en el museo vial de la Av. Antonio José de Sucre, en la ciudad de San Cristóbal. Sus obras han sido expuestas en importantes bienales, salones y galerías dentro y fuera de Venezuela. Su primer acercamiento al arte fue al terminar el bachillerato. Su trabajo como creativo publicitario, le acercó al arte visual, profesión en la que sigue desempeñándose en la actualidad. La fotografía es una componente de sus trabajos como artista visual.

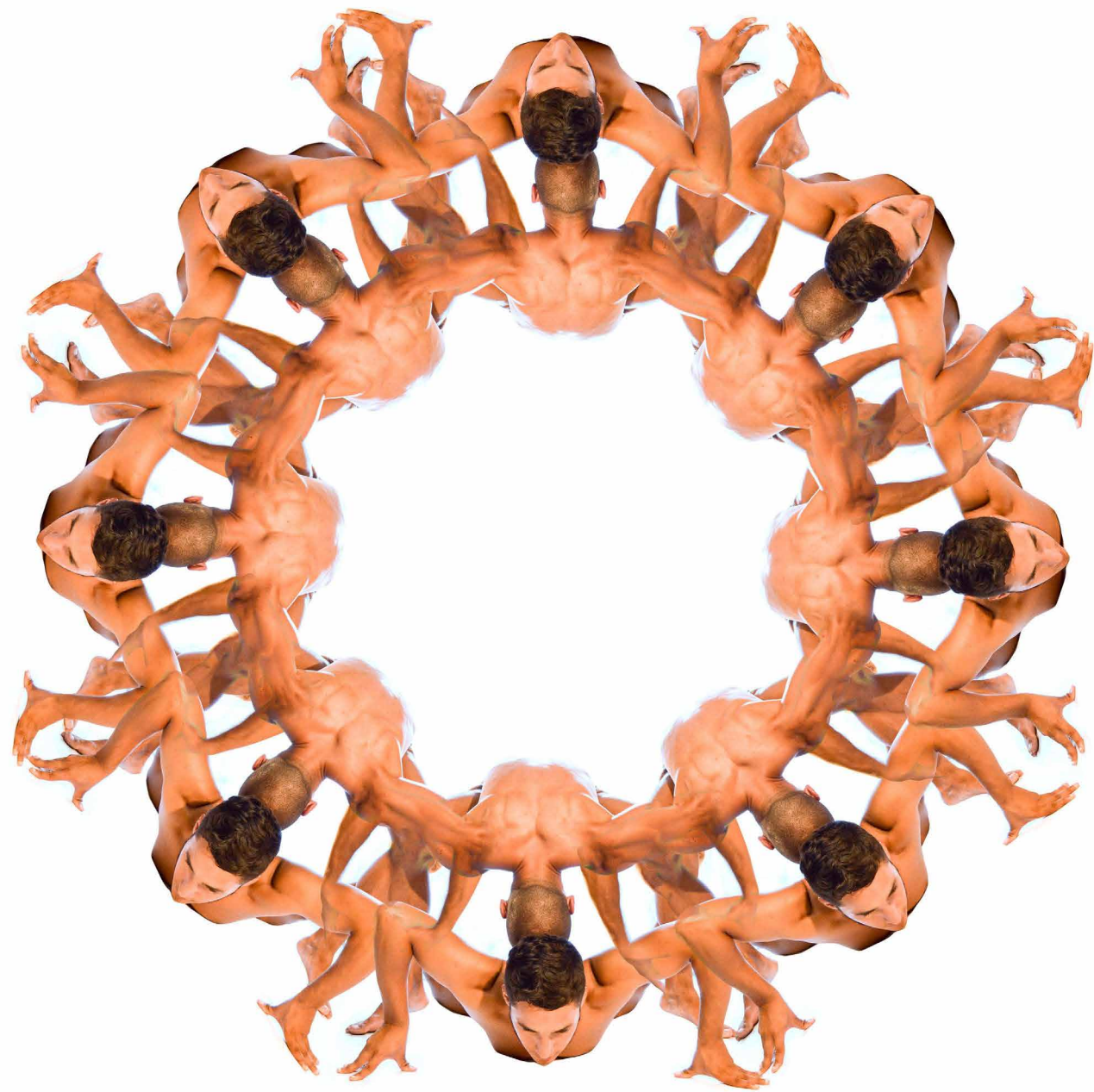


▶ **ERLENZERPA**

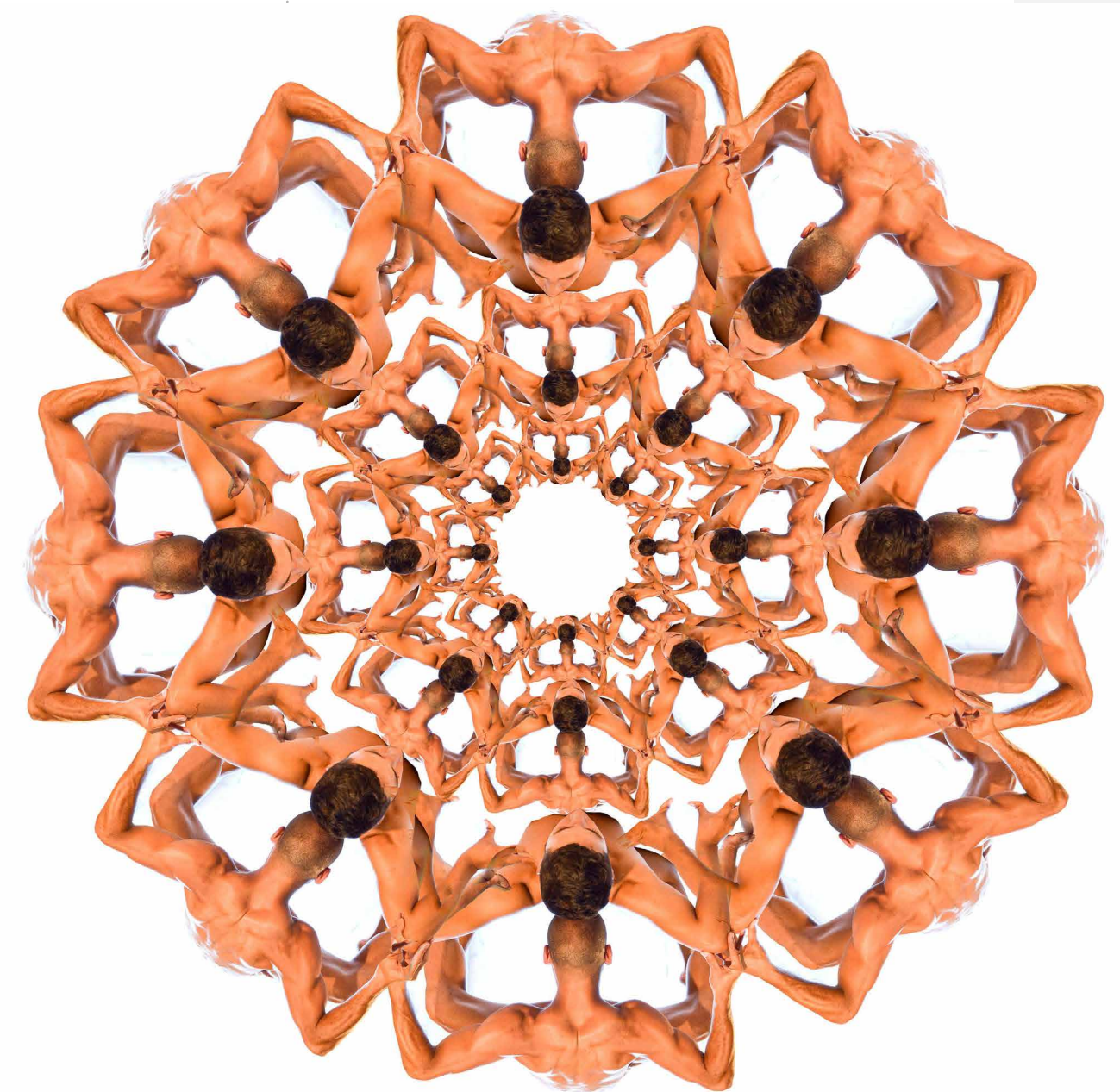








▶ ERLÉN ZERPA

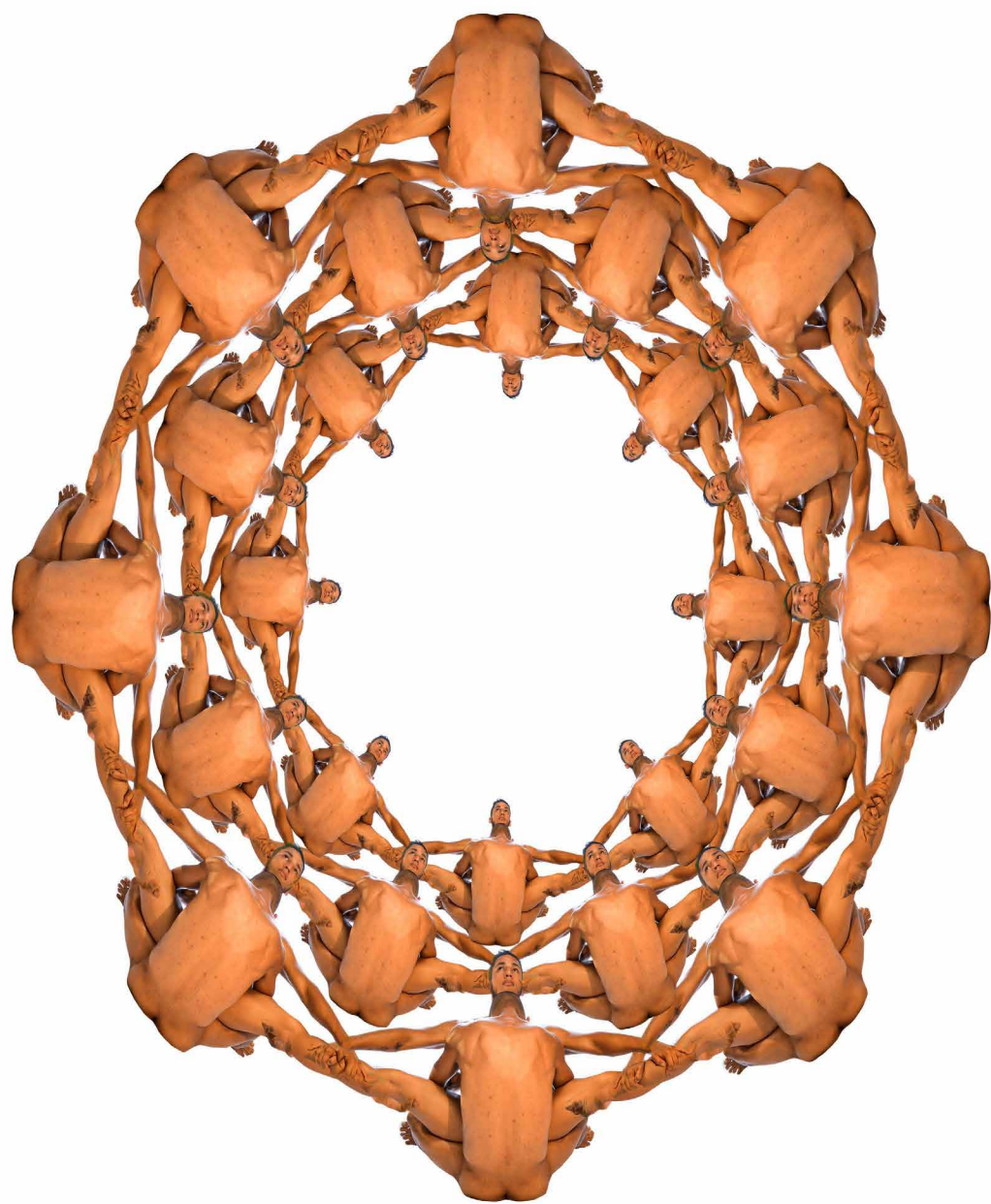




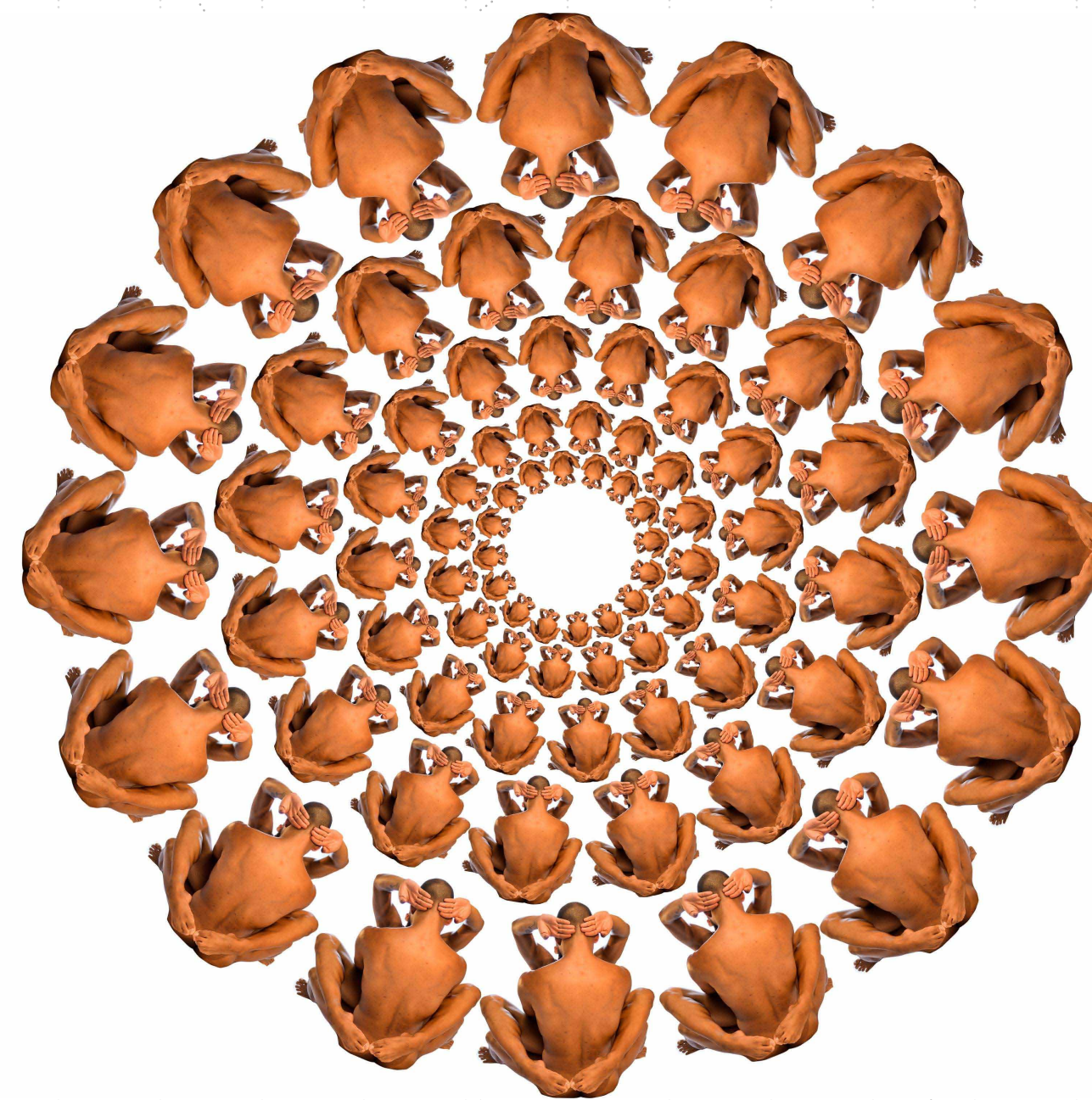
▶ERLENZORPA



▶ERLENZORPA

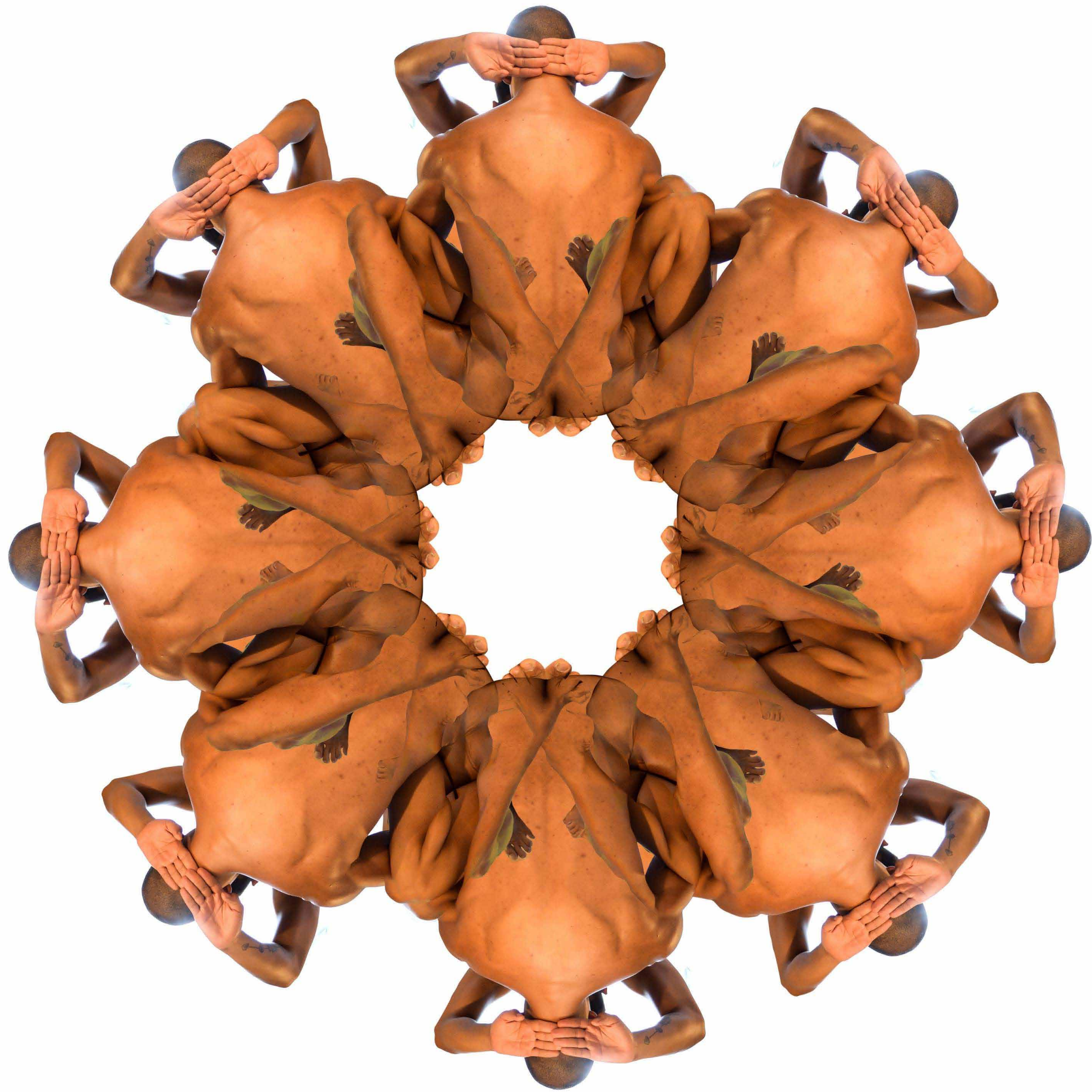


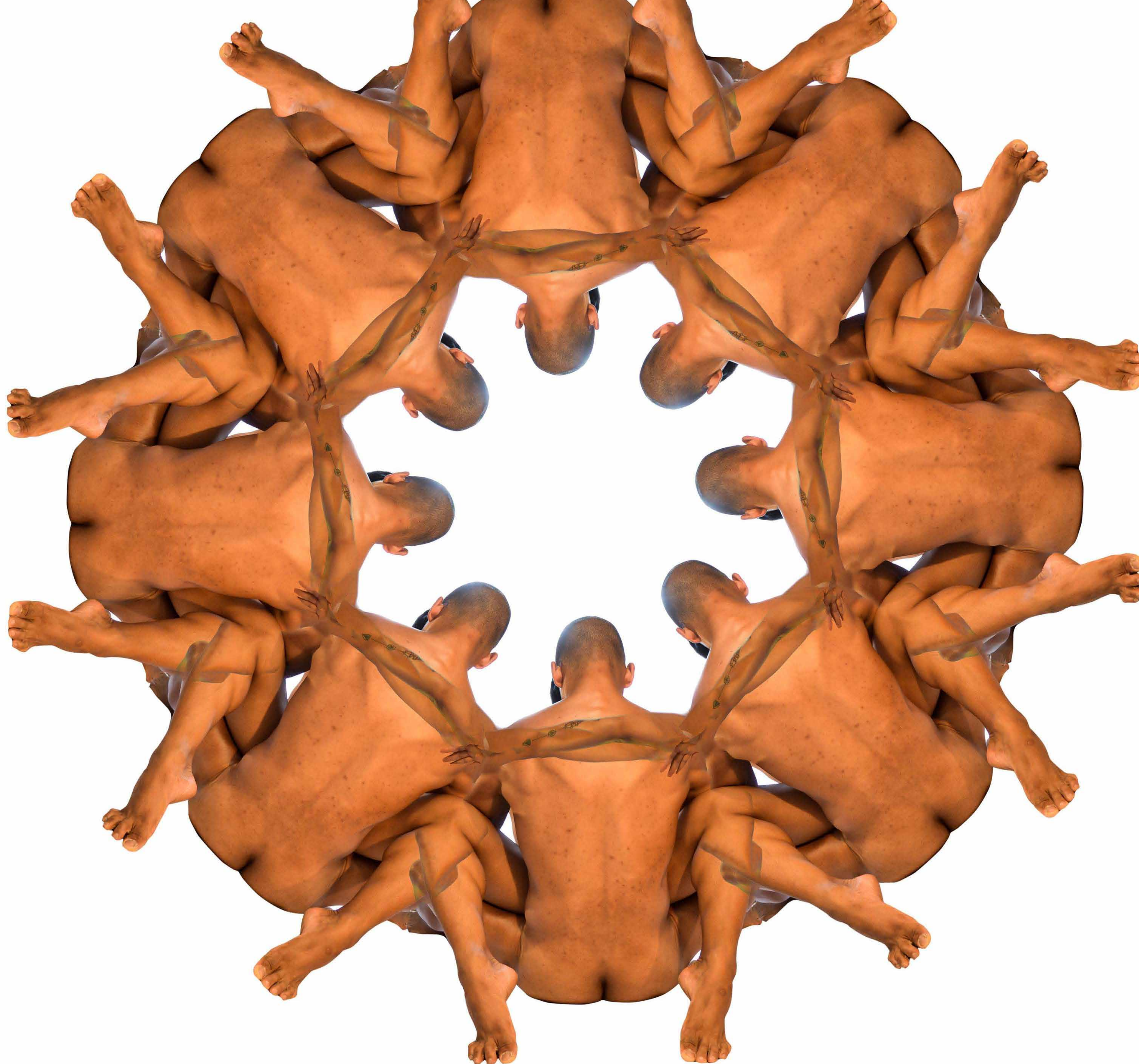
►ERLENZ:



►ERLENZORPA

03



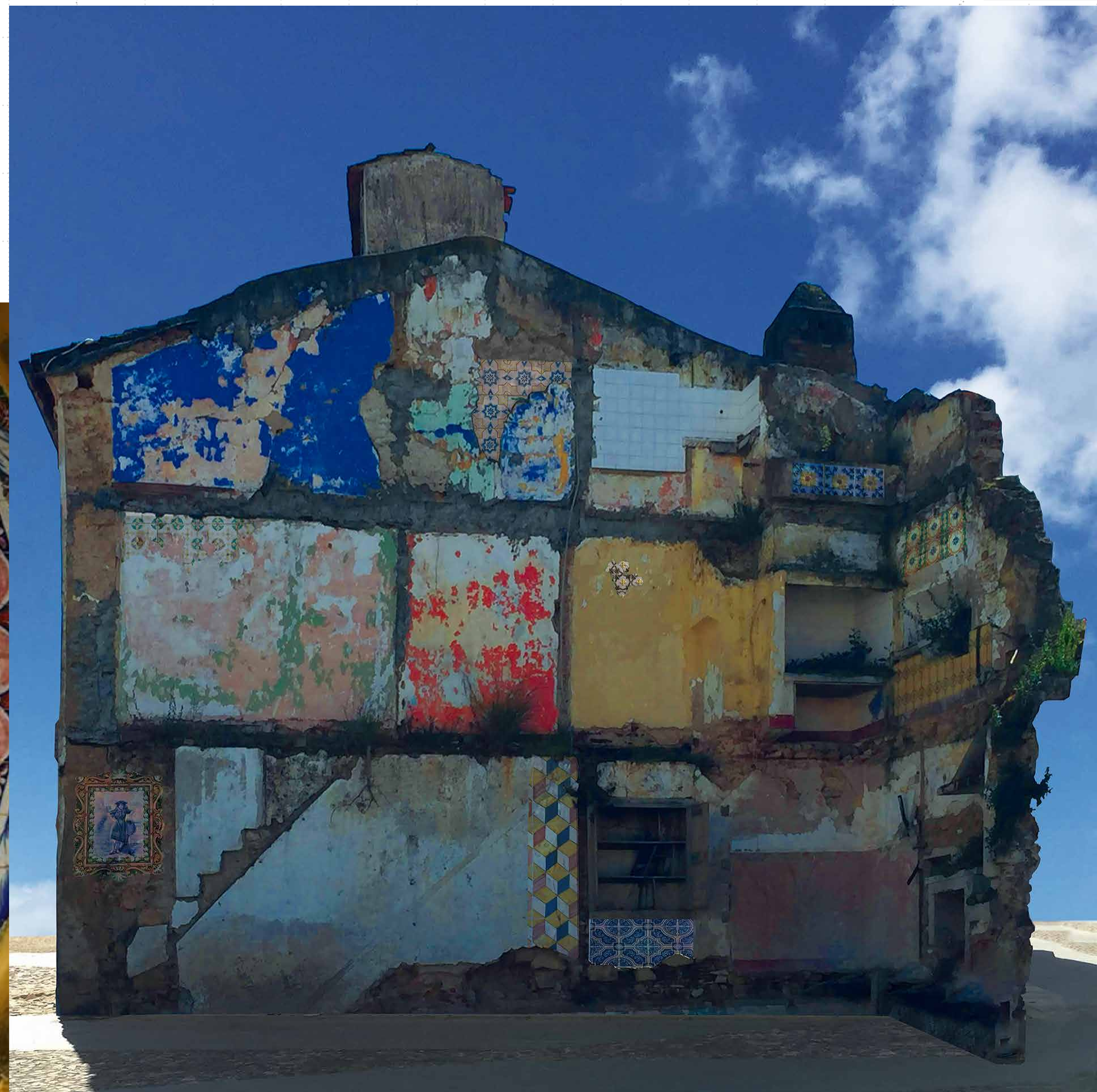


In(ter)venções (fotografia híbrida, 2022)





In(ter)venções reúne uma série de fotografias, fotomontagens e fotocollagens, ainda em processo de elaboração. Está vinculada ao projeto de pós-doutoramento “CARTO/FOTO/GRAPHIAS DE UMA PRESENÇA: Tessituras Artísticas entre Fotografia, Memória e Imaginário”, desenvolvido na Universidade de Aveiro (Portugal). As obras expressam o curioso equilíbrio entre forças aparentemente opostas, advindas da memória e da experiência. Elas são impulsionadas pelo estranhamento entre o que sabemos sobre nós mesmos - enquanto povo colonizado - e o que os ambientes e as vivências cotidianas dos colonizadores revelaram. As percepções desordenadas, colhidas em fragmentos, adquirem diferentes formatos. Os conceitos geradores da série foram delineados por recortes do real, amalhados em deambulações baseadas no interesse curioso de quem estava aberto à descoberta dos lugares.







**PENSO
MAS NÃO EXISTIU**

Cláudia Mariza Mattos Brandão

Doutora em Educação, com Pós-Doutorado em Criação Artística Contemporânea, é professora do Centro de Artes, do curso Artes Visuais – Licenciatura e do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal de Pelotas (RS, Brasil). Como artista visual participou de várias exposições coletivas, apresentando exposições individuais, nacionais e internacionais. Dentre essas destacam-se: coletiva fotográfica A ARTE DO ENCONTRO, 14º MEDPHOTOFEST, Catania (Itália, 2022); mostra de livros de artista BRASIL: ÁCIDO E SEDUTOR, 14º MEDPHOTOFEST, Catania (Itália, 2022); coletiva TERRARIUM BRASILIENSIS, 15º FestFoto POA, Fundação Iberê Camargo (POA, 2022); coletiva ESPAÇOTRAÇOTEMPO, Museu Santa Joana (Aveiro, PT, 2019); instalação urbana MEA CULPA, apresentada na XIV Bienal Internacional Cerâmica Artística (Aveiro, PT, 2019); e as exposições individuais ESTUDOS ACERCA DA COR, no Estação - Espaço Artístico (Canelas, PT, 2019) e ARQUIVAFETOS, instalação multimídia, na Casa Municipal de Cultura de Estarreja (PT, 2020). O livro de artista DO OUTRO LADO DA RUA / ON THE OTHER SIDE OF THE STREET, de sua autoria, integra o acervo da Artists' Books Collection Dundee, do University Dundee Museum (Dundee, Escócia).

site: www.clamar-art.com
instagram: [clamar.art](https://www.instagram.com/clamar.art)
e-mail: claummattos@gmail.com

A arte de sapatear a vida: Disturbia, perto demais para o conforto

Resumo:

O presente ensaio visual faz parte de uma pesquisa monográfica (AUTORA, 2022, no prelo). Sua concepção ocorreu a partir das reverberações da escrita da pesquisa a/r/tográfica, em perspectiva autobiográfica, tendo tem como objetivo: elaborar um ensaio visual por meio de um processo poético-performativo enquanto reverberação de escritas no/do/pelo corpo. Aqui, retoma-se o que foi dançado-escrito ao longo da pesquisa.

Palavras-chave: A/R/TOGRAFIA; DANÇA; ENSAIO VISUAL; MEMÓRIA; EXPERIÊNCIA.

Abstract:

The present visual essay takes part on a monographic research (AUTHOR, 2022, in press). Its conception took place from the reverberations of the writing of the a/r/tographic research, in an autobiographical perspective, having as objective: to elaborate a visual essay through a poetic-performative process as reverberation of writings in/of/through the body. Here, what was danced-written throughout the research is resumed.

Keywords: A/R/TOGRAPHY; DANCE; VISUAL ESSAY; MEMORY; EXPERIENCE.

DA MEMÓRIA NO CORPO: ALGUMAS PALAVRAS

No presente ensaio visual, buscamos relacionar imagens, palavras e movimentos enquanto possíveis reverberações da escrita a/r/tográfica da sapateadora aqui em foco: Autora. Importa-nos relevar o potencial da A/r/tografia nesse processo de pesquisa, portanto, afirmamos a expansão das possibilidades da escrita, enquanto uma dança-escrita realizada nesta metodologia.

Isto posto, compreendemos este texto enquanto uma dança-escrita. Sua elaboração foi realizada à três pares de mãos e muitos outros que, dialogicamente, tecem sentidos com a artista, cujos entrelaçamentos tomaram parte de sua monografia (AUTORA, 2022).

A autora se propõe a um percurso de memórias, de pinçar seu processo e trazer à pele o que vive para quem lê. A orientação, que acompanhou o percurso, tece, provoca e tensiona as relações nos processos de constituição de pesquisa, de arte e de educação. O autor das imagens, que dançou esse percurso com a sapateadora, compõe com a artista e com seus processos, e explora cenas, iluminações, enquadramentos e edições.

Nessa baila, discutimos o corpo, e a autora busca um processo de caminhar para si (JOSSO, 2012) trazendo as pessoas leitoras nessa jornada. Com isso, pensamos a experiência de uma artista-professora-pesquisadora em Dança em processo de formação em uma Licenciatura em Dança de uma universidade de Santa Catarina, Brasil. Enquanto “experiência”, reconhecemo-la como aquilo que nos passa, aquilo que nos acontece, aquilo que nos toca; tratando-se de

um acontecimento transformador que requer atenção e pausa (LARROSA, 2002).

Da experiência, a composição visual é uma transformação significativa que passa, que acontece e que toca a a/r/tógrafa e as pessoas com quem ela convive. Nesse sentido, os acontecimentos são múltiplos, constituídos de diversas relações, contextos, pessoas e tremores de tais experiências.

Aqui, o registro é de seu corpo. Os signos nos permitem pensar a singularidade nas múltiplas relações com o sapateado, com a Dança e com as reverberações desse processo formativo.

A pesquisa segue uma narrativa poética, não linear, cujos saltos vão do passado ao presente e retornam ao passado atualizado pelo presente, não apenas rememorando o que lhe passou, mas atualizando a memória e tornando o momento da pesquisa relevante para o processo ao tornar-se ele próprio uma experiência. Assim é a memória, rica em possibilidades e recortes que nos afetam, registrando-se no corpo.

Dessa forma, busca-se aqui propiciar novos processos de subjetivação. Por meio de uma escrita poética e, por vezes, metafórica, uma infinidade de sentidos podem ser atribuídos. Sentidos estes não limitados ao que nos é dito pela autora, mas que fazem parte de um processo de cocriação de texto-corpo-imagens-autores-leitores...

Juntos (nós, autores, e você, cara pessoa leitora) tecemos inúmeras relações possíveis (e quiçá, impossíveis) e é na provocação das aberturas dialógicas que nos passam que nosso interesse se en-

contra.

O ensaio evidencia a plasticidade da memória. Esta, quando no corpo, é compreendida por Thereza Rocha (2016) como um motor preparado a todo momento para atualizar a lembrança, sendo esta uma representação do passado.

A seguir, deixamos-lhes com o ensaio visual e desejamos-lhes uma boa experiência.

O que há de errado comigo?

Por que me sinto assim?

Estou enlouquecendo

Não posso falar sobre

Não quero pensar sobre

Pode te consumir

Pode te controlar

Pense duas vezes

Sua corrente de pensamento será alterada

Como se a escuridão fosse a luz

Distúrbio

Como se estivessem falando comigo

Telefone nem toca

Perto demais para o conforto

...

realmente

perto demais

Perto demais para o conforto...
Expor-se demais
Vulnerabilizar-se demais

Permitir que aquilo que passe, NÓS PASSE
Permitir-se afetar pelo que nos entorna
Sair da anestesia para viver
Sentir
Dançar
Ser

Ser constante, ser mutável, ser amável
Ser amável sem ser constante, ser constante enquanto um ser mutável

Dançar de pés descalços e sapatear um ritmo só seu
Dançar no seu ritmo

Poetizar, sentir, mostrar, ser o ser que se é, sendo que esse ser nunca chega a ser.

Potência de vir
Potência de vir
De vir a ser esse ser que se é, sendo que esse ser nunca chega a ser
Um devir dança, um devir ser, que se viesse a ser, já não seria mais devir

Mas todos somos
Querendo ou não

Ser ou não ser, eis a questão?
Acho que a questão mesmo é o que estamos sendo
Como estamos nos movendo
Como estamos cantando

Talvez

Estamos sendo?

Talvez

Estamos movendo?

Está ficando repetitivo

Estamos cantando?

“Repetir até virar outra coisa”

Que coisa?

Não sei, vamos repetir para ver

Ô que há de errado comigo?
Por que me sinto assim?
Estou enlouquecendo

Já podemos mudar por aqui
“Enlouquecer” pode ser tantas coisas

...

Achei engraçado

Dicio, o Dicionário Online de Português, me diz que ‘enlouquecer’ é “deixar de usar a razão”
No mínimo estou rindo sozinha
Porque não vejo como não usar a razão
Da mesma forma que não vejo como não usar a emoção
Da mesma forma que não há razão sem emoção
Da mesma forma que um não está separado do outro
Da mesma forma que eu não posso me desvincular de mim

Não sou meus pensamentos, mas eles também não estão alheios a mim
Somos juntos mas não somos um ao outro
Porque de papo furado interno já me basta a mim

Enlouqueçamos então
Perçamos a razão - a razão de ser, a razão de viver...
Sem passado e sem futuro, só nos resta o hoje

Talvez assim seja possível seguir em devir
Mas para resumir, dancemos o hoje, dancemos o agora, dancemos o que nos passa

Talvez assim consigamos entornar-nos

Se estamos todos em distúrbio, o ato de enlouquecer ainda existiria?

Dançar a dança da morte não seria a mais pura forma de movimento? Dançar a loucura, dançar a dor, dançar o sofrimento, dançar a crise, dançar para um último respiro de vida.

Dançar a vida. Um movimento constante de ser o que sou agora, entendendo que o agora já passou e que já não sou mais a Autora de agora, senão a Autora do depois.
Porque o agora já é depois e o amanhã simplesmente não existe.
O que existe é agora - agora não mais.

Cada passo me passa
Cada passo me passa
Cada passo já não é mais o passo que dei, senão o que fiz

Sua mente está em distúrbio

Não está acostumado com o que você gosta

Ou talvez acostumado demais...

Respire

262

PARALELO31

ISSN: 2358-2529

edição 19 • dezembro de 2022

Paula Boing dos Santos, Carla Carvalho, Abner Sanlay Cypriano

Ensaio visual recebido em 27 dez. 2022 e aprovado em 28 dez. 2022

263

Vamos agora perder o ar o ar que me falta para dançar dançar a vida dançar a morte dançar a escrita quebrar os dedos no teclado perder os dedos letra a letra dançar e escrever pensar e ler escrever e reescrever perder o fôlego sem saber o que fazer fazer agora fazer depois se não há depois já perdemos o agora dançar dançar dançar nem sempre para ser feliz apenas para ser e se perder ou não se perder ou se encontrar dançar para se encontrar se perder para se encontrar para se perder de novo se quem eu sou já não é mais a minha dança já não é mais minha e talvez nunca tenha sido respire inspire expire suspire mergulhe perca o ar sufoque perturbe distorba sussurre revire-se distorba mais um pouco e talvez o ar nos volte não voltou então seguimos sem parar sem respirar sem sentir mas respire agora

Respire agora

Respire agora

Sinta agora

Sinta o agora

Prenda o ar novamente e se perca na letra na dança letrada nas ondas nas curvas nos espelhos quebrados nas nuvens de pensamento e nos emaranhados que aqui teço tessitura e pensamento sentimento e urdimento cada passo me passa e cada trava se entrelaça se sou não sou não serei ou talvez seja que seja por mais um instante que já não existe mais respire de novo

E de novo

E de novo

E de novo

Perca o ar

Recupere o ar

Respire o ser

Respire para ser

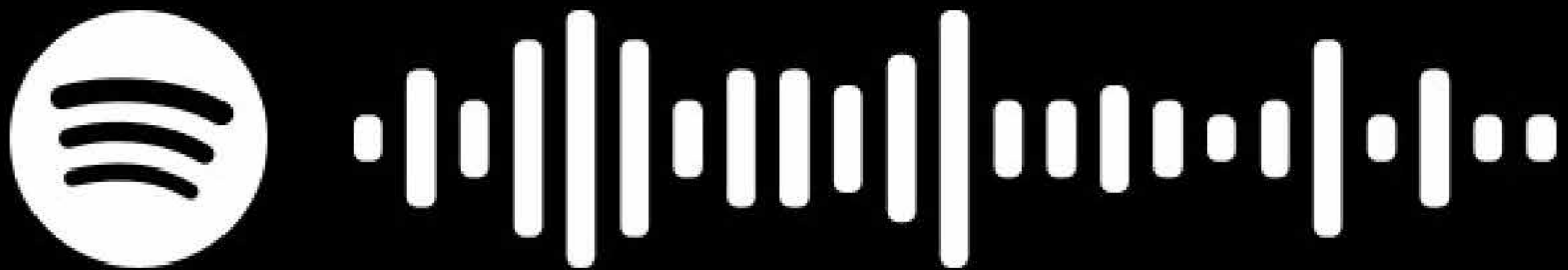
Respire transpire sangue e se perca novamente para nunca mais se encontrar porque o importante é o encontro importante é reacionar acionar novamente novamente o que se é cada passo não me passa mas deveria me passar sustentar reviver e relembrar a memória que já não é mais minha agora nossa e também só sua cada experiência se lhe passa só reverbera cante agora e componha sua voz crie sua voz sinta sua voz sinta o seu tremor e reverbere o seu canto reviva a experiência e faça dela canto se esbarre se atrapalhe se emaranhe e se embarace à esse som que é só seu e que segue sendo com você ponto final já não seria final pois um final implica vir a ser mas vir a ser implica parar e parar implica deixar de viver mas respire

Respire

Respire

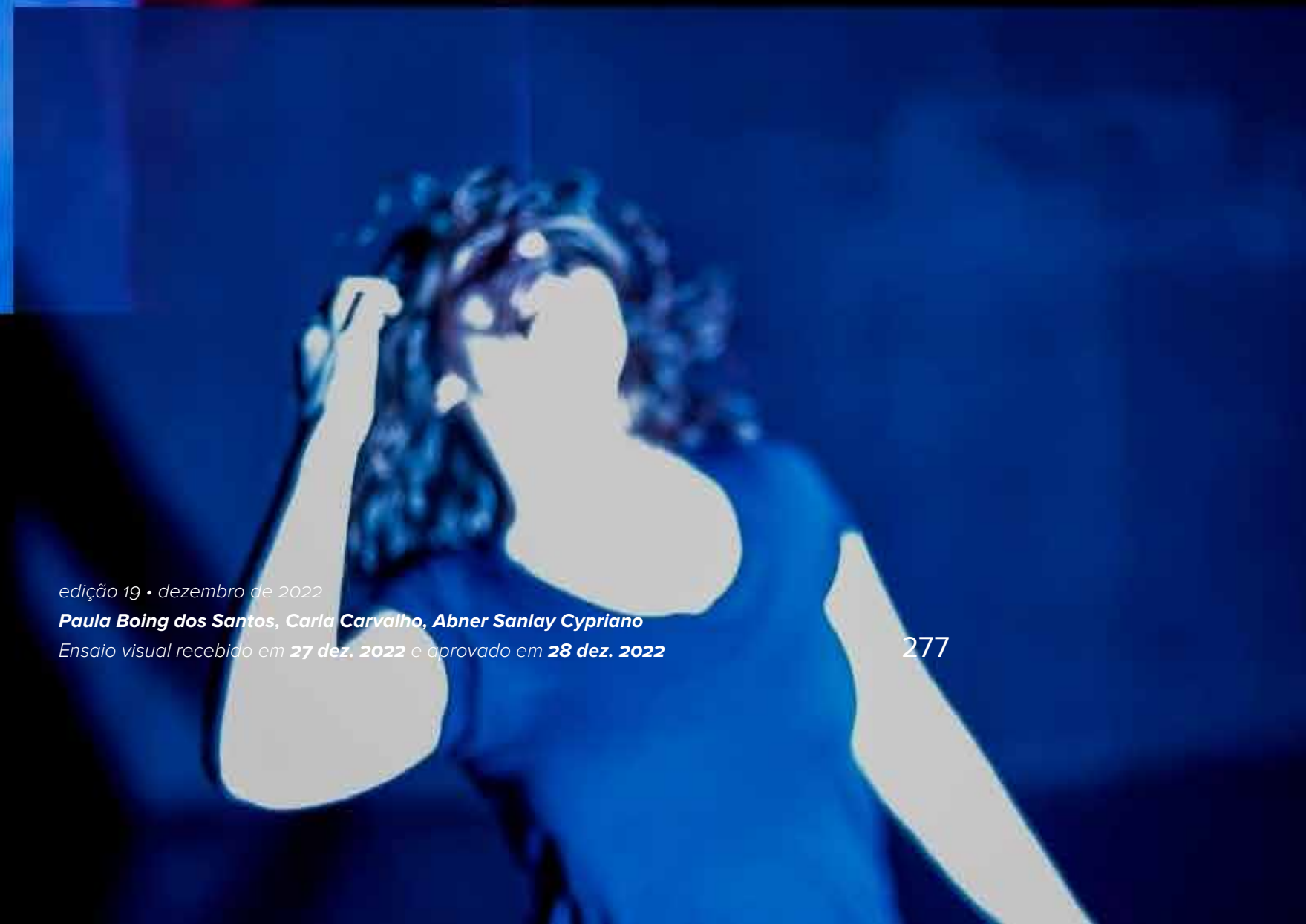
Respire

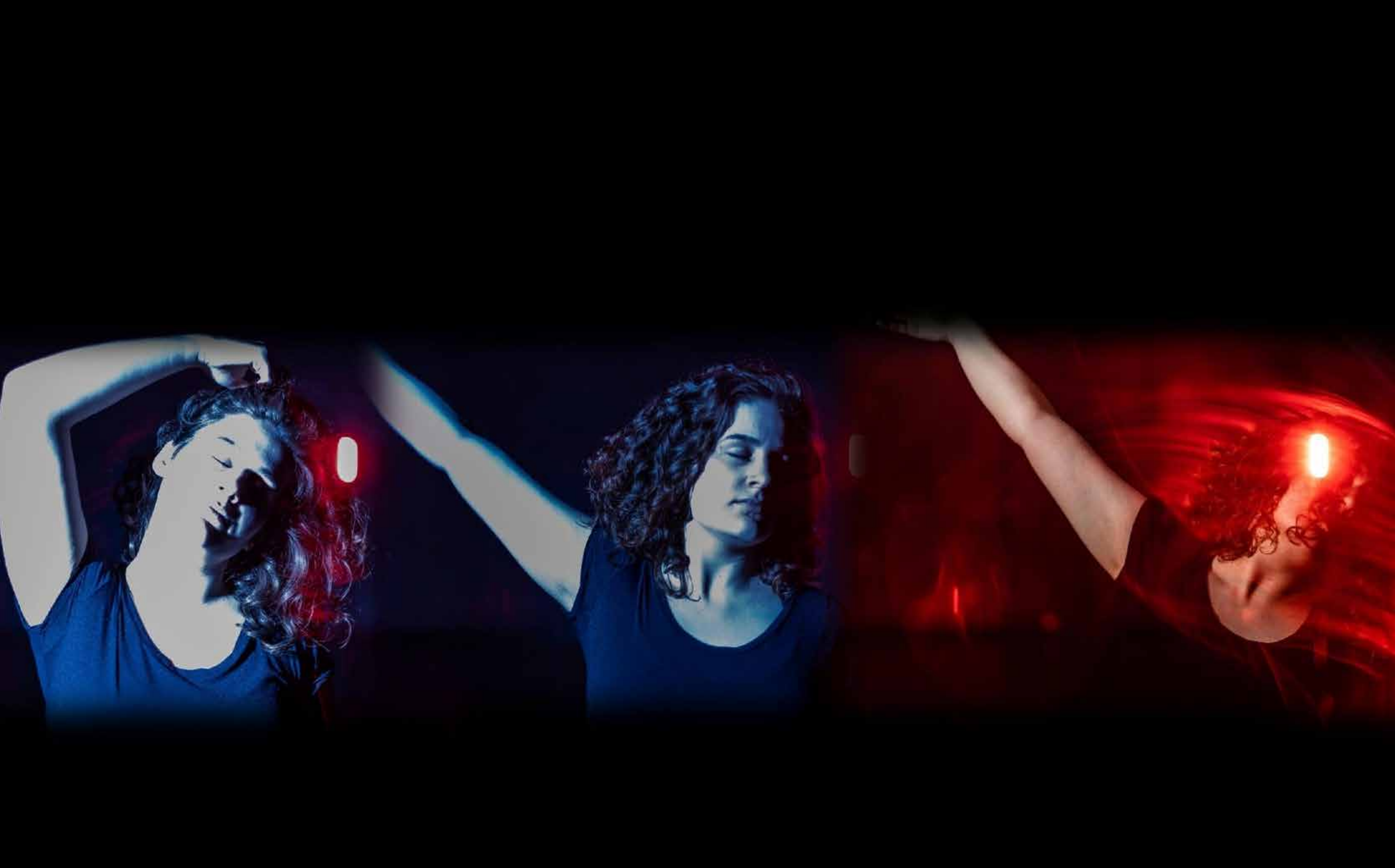
Para sentir o que segue...

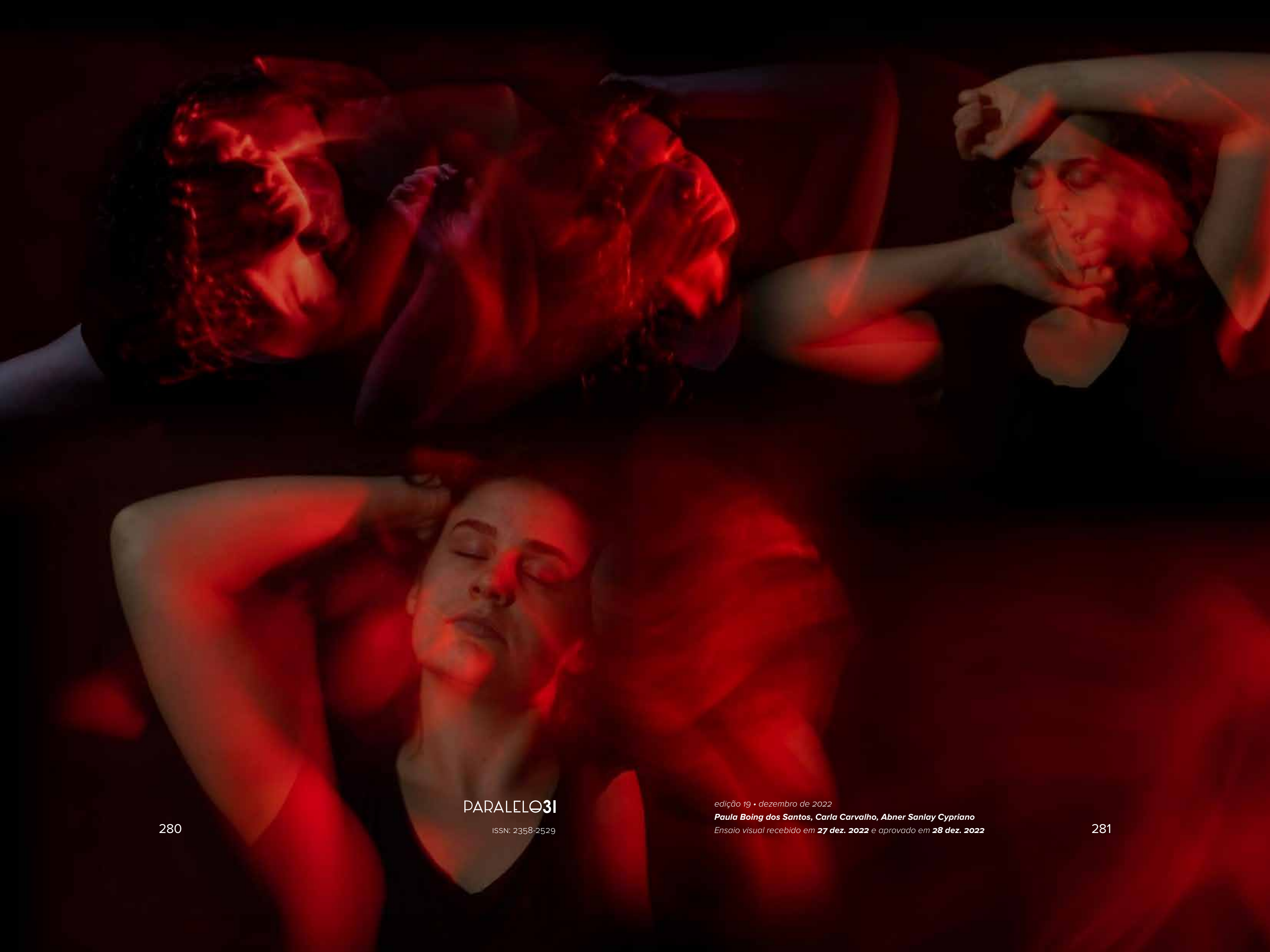


Disponível também em <https://youtu.be/E1mU6h4Xdxo>

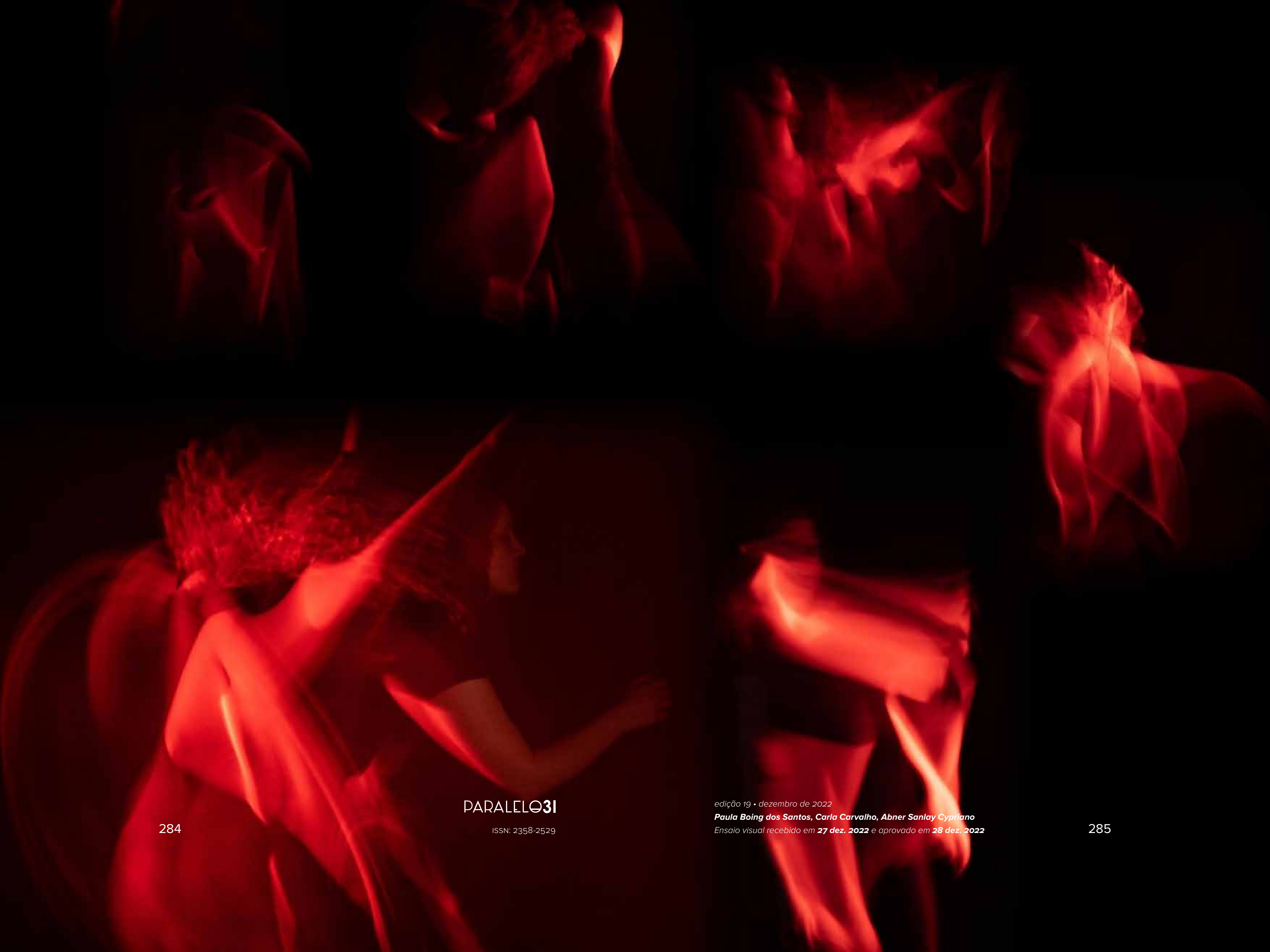
















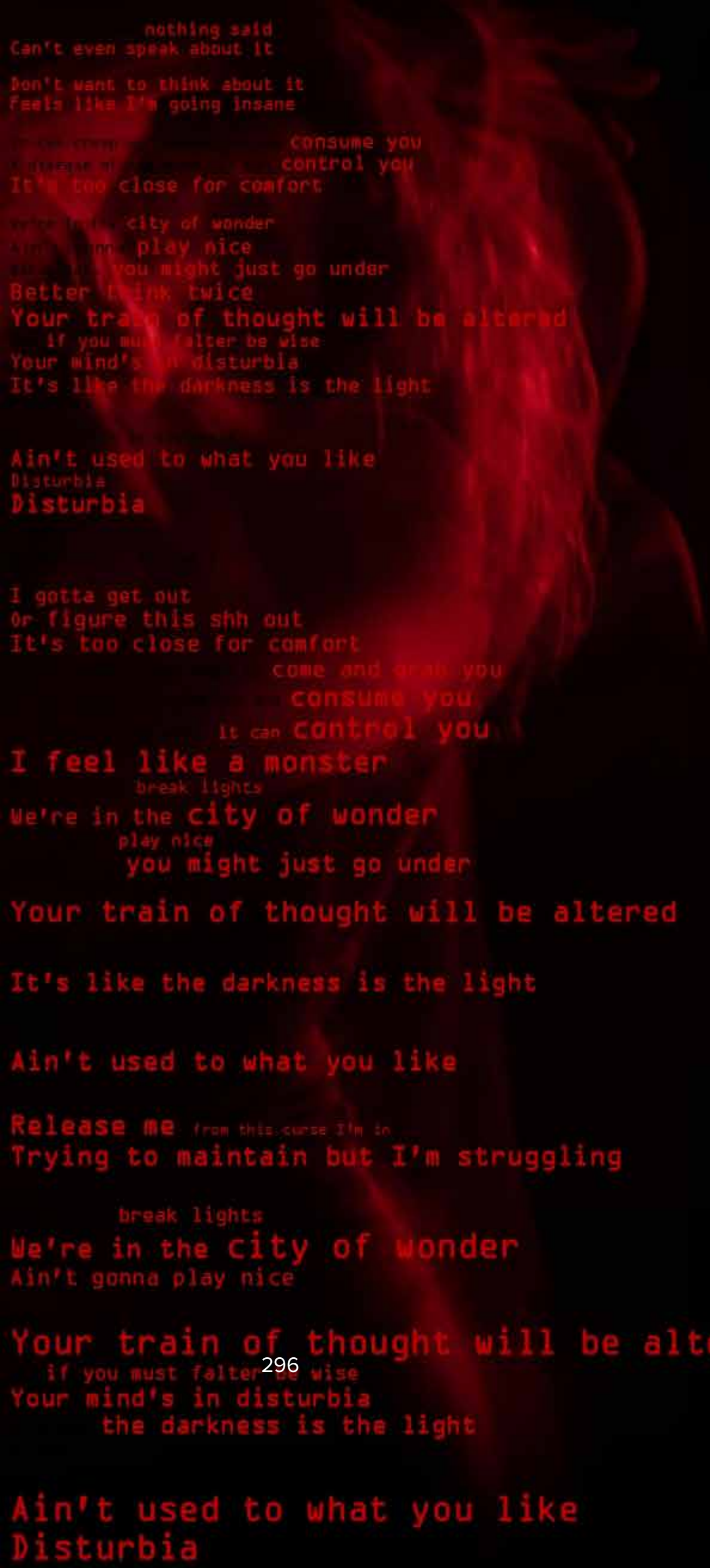


No more gas in the rig
Can't even get it started
Nothing hears, nothing said
Can't even speak about it
Out my life, out my head
Don't want to think about it
Feels like I'm going insane
It's a thief in the night to come and grab you
It can creep up inside you and consume you
A disease of the mind, it can control you
It's too close for comfort
Put on your break lights
We're in the city of wonder
Ain't gonna play nice
Watch out, you might just go under
Better think twice
Your train of thought will be altered
So, if you must falter, be wise
Your mind's in disturbia
It's like the darkness is the light
Disturbia
Am I scaring you tonight?
Your mind is in disturbia
Ain't used to what you like
Disturbia
Disturbia
Faded pictures on the wall
It's like they talkin' to me
Disconnectin' all calls
Your phone don't even ring
I gotta get out
Or figure this shh out
It's too close for comfort
It's a thief in the night to come and grab you
It can creep up inside you and consume you
A disease of the mind, it can control you
I feel like a monster
Put on your break lights
We're in the city of wonder
Ain't gonna play nice
Watch out, you might just go under
Better think twice
Your train of thought will be altered
So, if you must falter, be wise
Your mind's in disturbia
It's like the darkness is the light
Disturbia
Am I scaring you tonight?
Your mind's in disturbia
Ain't used to what you like
Disturbia
Disturbia
Release me from this curse I'm in
Trying to maintain but I'm struggling
If you can't go
I think I'm gonna...
Put on your break lights
We're in the city of wonder
Ain't gonna play nice
Watch out, you might just go under
Better think twice
Your train of thought will be altered
So, if you must falter, be wise
Your mind's in disturbia
It's like the darkness is the light
Disturbia
Am I scaring you tonight?
Your mind's in disturbia
Ain't used to what you like
Disturbia

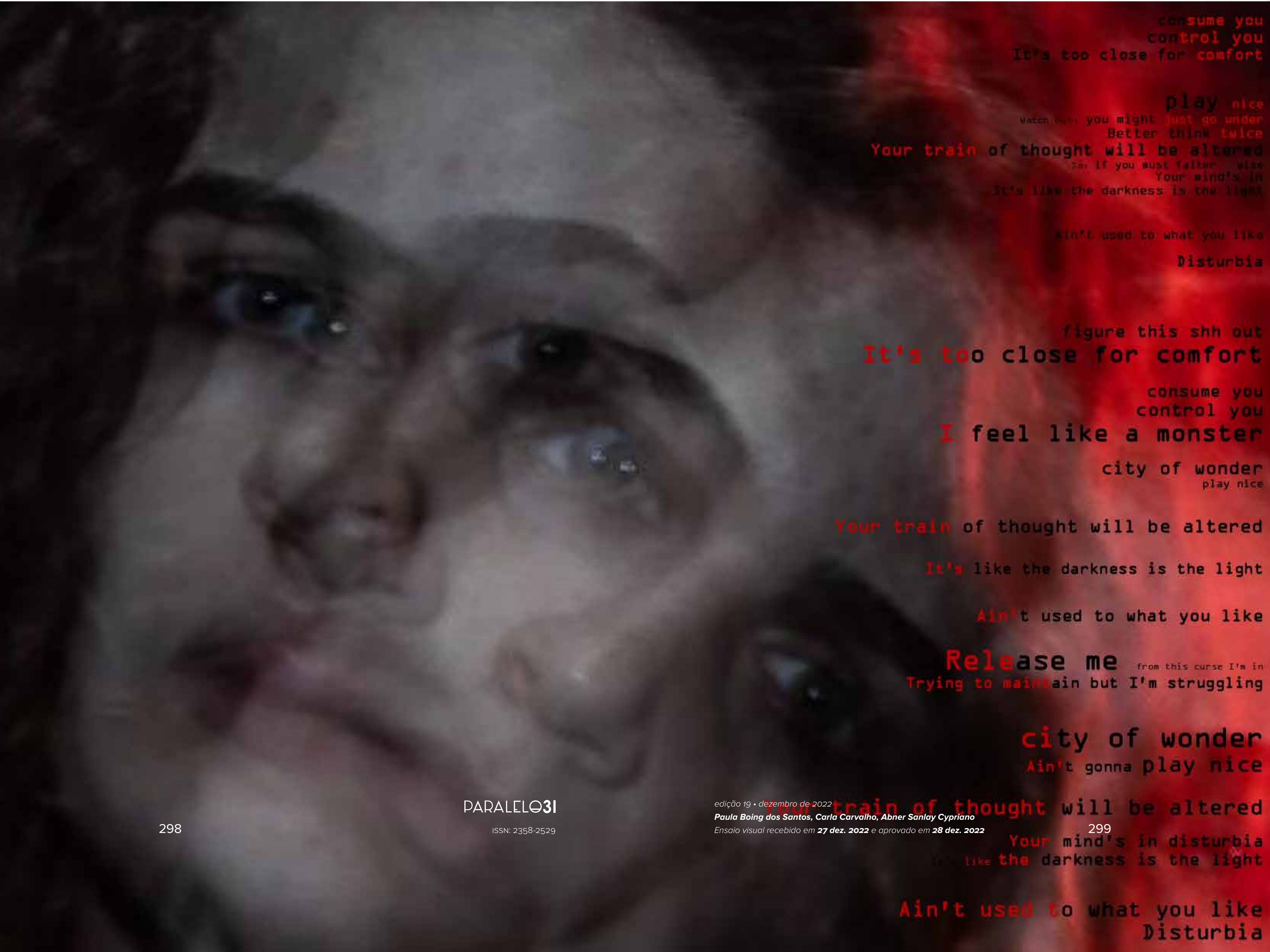
No more gas in the rig
Can't even get it started
Nothing hears, nothing said
Can't even speak about it
Out my life, out my head
Don't want to think about it
Feels like I'm going insane
It's a thief in the night to come and grab you
It can creep up inside you and consume you
A disease of the mind, it can control you
It's too close for comfort
Put on your break lights
We're in the city of wonder
Ain't gonna play nice
Watch out, you might just go under
Better think twice
Your train of thought will be altered
So, if you must falter, be wise
Your mind's in disturbia
It's like the darkness is the light
Disturbia
Am I scaring you tonight?
Your mind is in disturbia
Ain't used to what you like
Disturbia
Disturbia
Faded pictures on the wall
It's like they talkin' to me
Disconnectin' all calls
Your phone don't even ring
I gotta get out
Or figure this shh out
It's too close for comfort
It's a thief in the night to come and grab you
It can creep up inside you and consume you
A disease of the mind, it can control you
I feel like a monster
Put on your break lights
We're in the city of wonder
Ain't gonna play nice
Watch out, you might just go under
Better think twice
Your train of thought will be altered
So, if you must falter, be wise
Your mind's in disturbia
It's like the darkness is the light
Disturbia
Am I scaring you tonight?
Your mind's in disturbia
Ain't used to what you like
Disturbia
Disturbia
Release me from this curse I'm in
Trying to maintain but I'm struggling
If you can't go
I think I'm gonna...
Put on your break lights
We're in the city of wonder
Ain't gonna play nice
Watch out, you might just go under
Better think twice
Your train of thought will be altered
So, if you must falter, be wise
Your mind's in disturbia
It's like the darkness is the light
Disturbia
Am I scaring you tonight?
Your mind's in disturbia
Ain't used to what you like
Disturbia



No more gas in the rig
 Can't even get it started
 Nothing heard, nothing said
 Can't even speak about it
 Out my life, out my head
 Don't want to think about it
 Feels like I'm going insane
 It's a thief in the night to come and grab you
 It can creep up inside you and consume you
 A disease of the mind, it can control you
 It's too close for comfort
 Put on your break lights
 We're in the city of wonder
 Ain't gonna play nice
 Watch out, you might just go under
 Better think twice
Your train of thought will be altered
 So, if you must falter be wise
 Your mind's in disturbia
 It's like the darkness is the light
 Disturbia
 Am I scaring you tonight?
 Your mind is in disturbia
Ain't used to what you like
 Disturbia
Disturbia
 Faded pictures on the wall
 It's like they talkin' to me
 Disconnectin' all calls
 Your phone don't even ring
 I gotta get out
 Or figure this shh out
It's too close for comfort
 It's a thief in the night to come and grab you
 It can creep up inside you and consume you
 A disease of the mind, it can control you
I feel like a monster
 Put on your break lights
We're in the city of wonder
 Ain't gonna play nice
 Watch out, you might just go under
 Better think twice
Your train of thought will be altered
 So, if you must falter be wise
 Your mind's in disturbia
 It's like the darkness is the light
 Disturbia
 Am I scaring you tonight?
 Your mind's in disturbia
Ain't used to what you like
 Disturbia
 Disturbia
Release me free this curse I'm in
Trying to maintain but I'm struggling
 If you can't go
 I think I'm gonna
 Put on your break lights
We're in the city of wonder
 Ain't gonna play nice
 Watch out, you might just go under
 Better think twice
Your train of thought will be altered
 So, if you must falter be wise
 Your mind's in disturbia
 It's like the darkness is the light
 Disturbia
 Am I scaring you tonight?
 Your mind's in disturbia
Ain't used to what you like
Disturbia



nothing said
 Can't even speak about it
 Don't want to think about it
 Feels like I'm going insane
 consume you
 control you
 It's too close for comfort
 city of wonder
 play nice
 you might just go under
 Better think twice
 Your train of thought will be altered
 if you must falter be wise
 Your mind's in disturbia
 It's like the darkness is the light
 Ain't used to what you like
 Disturbia
 Disturbia
 I gotta get out
 Or figure this shh out
 It's too close for comfort
 come and grab you
 consume you
 It can control you
 I feel like a monster
 break lights
 We're in the city of wonder
 play nice
 you might just go under
 Your train of thought will be altered
 It's like the darkness is the light
 Ain't used to what you like
 Release me from this curse I'm in
 Trying to maintain but I'm struggling
 break lights
 We're in the city of wonder
 Ain't gonna play nice
 Your train of thought will be altered
 if you must falter be wise
 Your mind's in disturbia
 the darkness is the light
 Ain't used to what you like
 Disturbia



consume you
control you
It's too close for comfort

play nice
watch out, you might just go under
Better think twice
Your train of thought will be altered
So if you must falter
Your mind's in
It's like the darkness is the light

Ain't used to what you like
Disturbia

figure this shh out
It's too close for comfort

consume you
control you
I feel like a monster

city of wonder
play nice

Your train of thought will be altered

It's like the darkness is the light

Ain't used to what you like

Release me
from this curse I'm in
Trying to maintain but I'm struggling

city of wonder
Ain't gonna play nice

Your train of thought will be altered

Your mind's in disturbia
It's like the darkness is the light

Ain't used to what you like
Disturbia

consume you
control you

play

Your train of thought will be altered

Disturbia

It's too close for comfort

consume you
control you

I feel like a monster

play nice

Your train of thought will be altered

Release me

Trying to maintain but I'm struggling

city of wonder

300

PARALELO31

ISSN: 2358-2529

edição 19 • dezembro de 2022

Paula Boing dos Santos, Carla Carvalho, Abner Sanlay Cypriano

Ensaio visual recebido em 27 dez. 2022 e aprovado em 28 dez. 2022

301

Your train of thought will be altered

Your mind's in disturbia

Referências

AUTORA, 2022, no prelo.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista brasileira de educação**, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 26 de dezembro de 2022.

JOSSO, Marie-Christine. O corpo biográfico: corpo falado e corpo que fala. **Educação & Realidade**, v. 37, p. 19-31, 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/edreal/a/rXZF6DgbGRsjFDTvDFCD5YR/?format=html>>. Acesso em: 26 de dezembro de 2022.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea?:** uma aprendizagem e um livro de prazeres. Salvador: Conexões Criativas, 2016. 136 p. Ilustrações Clara Domingas.

entrevista

Magda Belinni
Doutora em Comunicação
e Semiótica pela
Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo
(2007). Atualmente, é
professora convidada
dos Núcleos Docentes
Estruturantes dos Cursos
de Fisioterapia/UCS,
do Curso de Educação
Física/UCS, e do Curso
de Educação Física/
UCS, pesquisadora - NP
Ciências e Artes do
Movimento Humano
e professora adjunta
1 da Universidade
de Caxias do Sul.

Entrevista com Vanilton Lakka / Dramaturgia na Dança / 22-02-2022

Introdução

A discussão sobre a Dramaturgia na Dança tem recebido real atenção e importância por artistas da dança e pesquisadores da área desde os anos 80 do século passado. Sob uma perspectiva evolutiva, passou-se a entendê-la como pensamento vivo, conectada e interativa com o meio, colocando o corpo em ação dos diferentes processos artísticos em Dança, na relação consigo, com o outro corpo e com o meio, criando lógicas compositivas singulares para cada trabalho.

Para conhecer mais sobre o trabalho de artistas da dança no Brasil e sua relação com a dramaturgia, esta entrevista é realizada com Vanilton Lakka, artista de Uberlândia-MG, que tem seu trabalho reconhecido em diferentes países por onde dançou, pela relação entre a dança de rua, dança contemporânea, espaço urbano e tecnolo-

gias.

Vanilton Lakka é Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC – UFBA, Mestre em Artes pelo PPGArtes – UFU e Bacharel em Ciências Sociais pela UFU. Atualmente, é coordenador do curso de bacharelado em Dança da UFU (Universidade Federal de Uberlândia, 2020-2024) e um dos diretores da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA, (2019-2023) e da Associação dos Profissionais da Dança de Uberlândia – APDU, (2022-2024). Criador-intérprete premiado em 2005 pela Associação Paulista de Críticos de Artes – APCA. Atua com produção cultural, criação, pesquisa, interpretação e docência em dança. Sua formação é marcada pela vivência no universo da Dança de Rua e da Dança Contemporânea. Suas criações coreográficas destacam questões referentes ao uso de técnicas corporais, a formatação de trabalhos de dança em diferentes suportes como vídeo, a exploração da relação arte-cidade no ambiente urbano com foco na criação e na formação. Em sua pesquisa mais recente, se dedica a investigar proposições coreográficas caracterizadas por serem composições coletivas para coletivos não estáveis.

031

MB – Magda Belinni - entrevistadora



VL – Vanilton Lakka - entrevistado

MB – Bom dia, Vanilton Lakka. Estou finalizando uma especialização em "Linguagens e poéticas da Dança" pela Universidade Regional de Blumenau. Conforme o projeto pedagógico, o Curso tem um programa de estudos que articula temáticas como técnica, história, dramaturgia, crítica, composição, gestão, repertório e estudos relativos ao corpo em movimento. Essa caracterização tem como objetivo principal o envolvimento de todos os sentidos corporais, uma real manifestação poética sobre o corpo humano e suas desenvolvimentos, toques e sensibilidades que são percebidos e entendidos nos

detalhes. No componente curricular "Crítica e Dramaturgia da Dança", ministrado pela doutora Sandra Meyer, fomos desafiados a realizar uma entrevista com um artista brasileiro da dança para um bate-papo sobre o entendimento das questões dramáticas nos processos compositivos de seus trabalhos. Nesse sentido, gostaria de saber de ti se tem um lugar de dramaturgia em seus processos, quem faz isso? Como se constitui a questão da dramaturgia em seu processo compositivo que tem uma relação com a dança de rua e dança contemporânea? Fique super a vontade para discorrer da forma que achares melhor.

VL – Bom dia, Magda. Obrigado pelo convite em participar deste momento formativo e reflexivo em dança. Bem, eu não tenho um trabalho que está ligado diretamente à ideia de dramaturgia. Tenho alguma leitura, tenho noção do que se trata toda a discussão, fiz o doutorado no Programa de Pós- Graduação de Artes Cênicas – PP-GAC da Universidade Federal da Bahia (UFBA) – que é um programa de teatro, dança e circo onde tínhamos uma disciplina de dramaturgia. A professora responsável, que era da área do teatro, não entendia muito bem o que o povo da dança falava quando se referia a dramaturgia, uma vez que a maneira dela operar é muito diferente do modo como as pessoas da dança têm tentado pensar a noção de dramaturgia.

Durante o doutorado, acabei avançando muito na ideia de "coreografia". O título de minha tese é "Coreografias Coletivas para Grupos Inexistentes", e para chegar nessa ideia acabei tendo que ler muito sobre coreografia, o que, de algum modo, me fez pensar na ideia de dramaturgia. Inclusive agora, recentemente, montando o programa para disciplinas que vou ministrar aqui no curso de bacharelado em

dança na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) acabei revendo alguns textos do *Tabo de Ensaio*, uma das publicações organizadas pela Sandra Meyer, Jussara Xavier e Vera Torres, onde tem textos muito bons e que acabei aproveitando no meu componente curricular pois não tinha tido tempo de ler durante o doutorado.

Eu, por enquanto, não tenho utilizado o termo dramaturgia com as pessoas que trabalham comigo. Tenho preferido utilizar, de fato, a ideia de coreografia. Mas também entendo que existe uma convergência entre a coreografia e o modo como a dramaturgia tem sido utilizada. Tenho trabalhado com a ideia de coreografia, mas a partir de um entendimento ampliado de coreografia. Então, as possibilidades de coreografia foram ampliadas durante o século passado, principalmente na década de 60, interferindo diretamente na produção de muitos artistas contemporâneos. Entendo que houve esse momento de expansão do termo coreografia e da sua prática a partir da década de 60, sua expansão e exploração de alguns entendimentos que foram experimentados naquela época, e de lá para cá não vejo muita diferença que possa ter feito outros acréscimos na noção de coreografia, a não ser alguma coisa que esteja vinculada ao uso de tecnologias e os corpos que estão em cena. Talvez algumas possibilidades de trabalhos remotos, robóticas, algo nessa perspectiva, mas ainda assim, não acho que esse acréscimo tecnológico acrescenta alguma questão conceitual dentro do que a galera da década de 60 já sinalizou. Eles já expandiram tanto noções como coreografia, dança e corpo. Então, eu tenho operado nessa linha.

Não me sinto tão à vontade para trabalhar com o termo dramaturgia, pois acredito que é um termo muito caro para o teatro, e quando puxamos ele para a dança, tenho a sensação que ele quer dar conta de uma coisa que o termo coreografia dá conta, que é a questão da estrutura do trabalho. Então, essa palavra “estrutura” me parece ser

muito importante. Quando penso na estrutura de uma composição estou pensando em coreografia, não estou pensando em dramaturgia. Mas eu sei que pessoas que pensam em dramaturgia e que não usam mais o termo coreografia (pois acham que o termo não é mais adequado), quando vejo na prática, percebo que eles estão falando coisas muito parecidas às das pessoas que usam o termo coreografia. Esse é o meu entendimento. Penso que, estrategicamente, manter a ideia de coreografia me parece importante porque é um termo muito central para a dança. É claro que o teatro também utiliza o termo coreografia, mas quando vemos a abordagem que o teatro faz do uso do termo coreografia é uma leitura muito reducionista do que temos trabalhado dentro da dança. Acho mais estratégico o termo coreografia ao invés do termo dramaturgia. Por isso, tenho mantido esse termo.

Em relação aos meus trabalhos, tenho me organizado há um bom tempo, há um bom tempo mesmo, como um artista que trabalha só, mas que trabalha também com grupos, como trabalhei com o Mário Nascimento e, recentemente, o Balé de Rua e o Grupo Strondum me convidaram para participar de trabalhos deles, mas sigo fazendo meus trabalhos, que são solos. Também convido outras pessoas para estarem comigo em cena, como fiz em *Monoblocos* e *Cópia*, e atuo com residências artísticas através de períodos curtos de convivência, absorvo outras pessoas pela coreografia. Nesse sentido, me interessa muito esses diferentes modos de convivência, de tomadas de decisões, de articulação. Mesmo os trabalhos que utilizam muito a improvisação, o jogo, vêm me abrindo margens para que tenham mais interferências do ponto de vista da decisão, da tomada de decisão. Isso acaba interferindo em como as pessoas se organizam, como elas convivem. Meus trabalhos estão muito permeados por isso, por uma alternância disso. O que não quer dizer que os trabalhos não tenham um projeto. Talvez essa seja uma das palavras que, para mim,

no doutorado, veio muito. Pois por mais que eu trabalhe com improvisação, existe um projeto que antecede a coreografia. Então, a ideia de coreografia tem a ver com a estrutura, mas também com o projeto, e esse projeto é definido por alguém, por algum coletivo que antecede a própria execução da coisa que está em cena. Então, acaba que a ideia de projeto é bem cara para mim e vai articulando um modo de organização.

O subtítulo do meu doutorado tem a ver com estruturas espaciais, modos de organização, mas também com estruturas de convivência. Entendo que existe uma relação direta entre a estrutura da coreografia, e o tempo de convivência entre os artistas envolvidos no processo. No seguinte sentido, se eu decido utilizar o recurso de uma sequência longa e linear de movimentos, e essa sequência tem que ser apreendida por todos do grupo, mas, temos somente, um dia de encontro por semana, somando, apenas quatro encontros por mês, muito provavelmente, não conseguirei apresentar a coreografia a tempo. Ao passo que, se eu trabalho uma vez por mês, durante quatro meses, mas mantenho contato a distância através de trocas e chamadas de vídeos, e além disso, as pessoas possuem uma formação em comum, é mais provável que eu consiga colocar o trabalho em cima e apresentá-lo. Então, acredito que há implicações entre o tipo de elemento que estrutura a coreografia (improvisação, tarefas, comandos ou uma sequência linear de movimentos), e o tipo de convivência estabelecida, pois a convivência também denota trabalho e qual a quantidade de trabalho que eu necessito. São coisas que eu geralmente penso.

Penso que é bem importante, na ideia de dramaturgia, a existência da figura do dramaturgista. Ressalto o histórico com o trabalho da coreógrafa Anne Teresa de Keersmaeker com a dramaturga Marianne Van Kerkhoven, na década de 1980, em Bruxelas. A relação

entre as duas é um marco na ideia de dramaturgia, de dramaturgista, mas para mim, é importante ter em mente que Marianne é uma pessoa do teatro, não da dança.

Por outro lado, temos no Brasil, no Rio de Janeiro, o histórico da coreógrafa Lia Rodrigues e sua parceria de longa data com Silvia Soter. Até onde sei, elas têm trabalhado juntas há um bom tempo, e Silvia ocupou a condição de dramaturgista nas coreografias de Lia. Mas, diferentemente de Anne Therese e Marianne (originalmente do teatro), Silvia é uma pessoa que tem um histórico de dança, ou seja, uma visão de Dança.

Eu não coloco ninguém nessa condição de dramaturgista diretamente acompanhando o trabalho e assinando desse jeito. O que faço é ter várias estratégias de diálogos e de convivência com pessoas de que eu vou me aproximando. Às vezes, isso não acontece de forma muito oficial. Mantenho diálogos com uma psicóloga, que não tem nada a ver com a dança. Às vezes, tento manter um diálogo com outros coreógrafos porque me interessa a visão que eles têm da coisa, mas às vezes avanço para outra pessoa. Gosto de escutar a minha esposa, que trabalha no banco. Então, exercitar esses olhares que podem estar em volta do trabalho até definir que corpo tem o trabalho são coisas que faço bastante. Outras coisas que costumo fazer são ensaios abertos, ir apresentando o trabalho por partes para algumas pessoas, testando em algumas situações até que bata o martelo para que veja que o trabalho já está num desenho, que estou seguro, que ele já tem uma cara. Mas isso também não significa que eu feche o trabalho ali. Pois, na medida que o trabalho vai sendo apresentado, sigo incorporando outras coisas. Daí acho que esses momentos de interação têm relação com a função do dramaturgista, o lugar que ele ocupa na ideia de dramaturgia. No meu caso, isso acaba ficando um pouco diluído dentro de todo o processo. Você tem uma diluição des-

sa função em vários sujeitos que estão no entorno do meu trabalho, no entorno do processo que vou mantendo. Mas reconheço que tem essas figuras e essas figuras são importantes. Só não tenho a função de dramaturgista definido como as pessoas que trabalham com o termo dramaturgia. Essas são algumas coisas que tenho pensado!

MB – Muito obrigado, Lakka, por sua disposição e tempo para compartilhar um pouco de como vens pensando a relação de coreografia X dramaturgia na dança e como vens desenvolvendo seus trabalhos artísticos, seus processos, suas pesquisas.

Esta revista é composta pela família tipográfica Proxima Nova, feita em 2005 por Mark Simonson e que é baseada na Proxima Sans, de 1994 e do mesmo autor.

PROXIMO MAS NÃO EXISTE

PARALELO31