

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

# PARALELO 31

## Editorial

*Paralelo 31*, Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, apresenta-se como uma publicação acadêmica especializada na área de Artes Visuais. Propõe um foco ampliado de abordagem neste campo, buscando favorecer o debate cultural acerca da produção artística no contexto contemporâneo e em consonância com a diversidade atual desta produção.

A publicação visa a fazer circular o trabalho reflexivo de pesquisadores das Artes Visuais, docentes e discentes do PPGAV e demais interessados em colaborar com o debate e compartilhar experiências no campo de conhecimento, abordando os múltiplos desdobramentos da arte na contemporaneidade. A ideia é incentivar a experimentação e dar ênfase para as reflexões em torno de assuntos ligados, principalmente, às linhas de pesquisa do Mestrado, tais como: o processo de criação dos artistas; a pesquisa em arte e as poéticas do cotidiano; a educação estética mediada pelas relações entre cotidiano, contexto social e cultural.

O campo das Artes Visuais é relativamente novo em termos de pesquisa, mas o número de pesquisadores no Brasil vem crescendo muito nos últimos anos, estimulados pela abertura de novos programas de pós-graduação. As publicações eletrônicas facilitam o acesso a referências bibliográficas significativas, de modo mais democrático, e com uma sobrevida para além das prateleiras das bibliotecas universitárias – as quais também estão renovando suas práticas através da criação de repositórios digitais destinados a teses e dissertações. São essas publicações eletrônicas que tornam possível a circulação de conhecimentos extramuros universitários, conhecimentos antes confinados às salas de aula com acesso restrito ao cotidiano da universidade.

A adoção do nome, *Paralelo 31*, refere-se não somente às associações a seu significado geográfico e à localização da cidade de Pelotas, RS. O nome foi tomado de empréstimo do projeto “reverberações da arte contemporânea”, realizado em Pelotas, de 2009 a 2012. Com este projeto, Adriane Hernandez, artista e professora do PPGAV da UFPEL, juntamente com outros dois artistas elege *Paralelo 31* como conceito operatório para realizar a curadoria de uma série de exposições coletivas e simultâneas, em espaços alternativos da cidade, inaugurando um circuito paralelo para circulação da arte contemporânea. A partir daquele momento, pode-se afirmar que, ao nome *Paralelo 31*, são acrescidos novos sentidos relacionados à cartografia da arte contemporânea da região.

Nessa mesma direção, *Paralelo 31*, Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, busca contribuir com a disseminação e o desenvolvimento da arte no atual contexto. Oferece um espaço paralelo – um campo neutro – onde se pode encontrar percursos múltiplos da reflexão e produção críticas em Poéticas Visuais, Ensino da Arte e Educação Estética.

**Professora Doutora Lúcia Bergamaschi Costa Weymar**

*Editora da Revista Paralelo 31*

# PARALELO31

ISSN: 2358-2529

## Expediente

Edição 02  
julho de 2014

### Editora

Lúcia Bergamaschi Costa Weymar (UFPEL)

### Conselho editorial

Adriane Hernandez (UFRGS)  
Alice Jean Monsell (UFPEL)  
Ana Paula Penkala (UFPEL)  
Angela Raffin Pohlmann (UFPEL)  
Helena Araújo (UFPEL)  
Marcos Villela Pereira (PUCRS)  
Nádia da Cruz Senna (UFPEL)  
Paulo Silveira (UFRGS)  
Raimundo Martins da Silva Filho (UFG)  
Ricardo Cristofaro (UFJF)

### Revisão de texto e organização do material

Mariana Leite de Almeida

### Editoria de arte

Coordenadora: Ana Paula Penkala  
Projeto gráfico, diagramação e manutenção do site: Lucas Pessoa Pereira  
Projeto web: Adriana Silva da Silva  
Implementação wordpress: Lucas Pessoa Pereira e Gustavo Stefani

### Traduções de títulos e resumos para o inglês

Títulos: Lucas Pessoa Pereira  
Resumos: Alice Jean Monsell

### Também colaboraram nesta edição

Adriane Hernandez, Alice Jean Monsell, Ana Paula Penkala, Artur Rodrigo Itaquí Lopes Filho, Bárbara Mol, Carla Borin Moura, Carla Viviane Thiel Lautenschlager, Celma Paese, Cláudio Tarouco de Azevedo, Daniele Borges Bezerra, Elisabeth Brandão Schmidt, Isadora Ebersol, Lucas Pessoa Pereira, Lúcia Bergamaschi Costa Weymar, Mariana Leite de Almeida, Mariza Fernanda Vargas de Souza, Michelle Coelho Salort, Mônica Lima de Faria, Patrícia Franca-Huchet, Roberta Coelho Barros, Teresa Lenzi, Teresa Poester, Viviane Baschiroto



Imagem da capa: fragmentos do ensaio visual "cruzamentos do desenho: quatro estações", de Teresa Poester

## Sumário

Editorial	2
Expediente	4
<b>ARTIGOS</b>	
Cortes e recortes em Tatiana Blass, referências e interlocuções <i>Viviane Baschiroto</i>	8
Fotografia feminina hoje. Formas, aparências e reincidências. Indiferença e epocalidades <i>Teresa Lenzi</i>	28
A relatividade moral e sua representação visual no <i>game</i> Inferno de Dante <i>Mônica Lima de Faria; Artur Rodrigo Itaquí Lopes Filho</i>	52
Usos e abusos da fotografia no contemporâneo. Um ícone da cultura visual no presente? <i>Daniele Borges Bezerra</i>	70
A pintura como meio para a prática da alteridade <i>Adriane Hernandez; Carla Borin Moura; Carla Thiel Lautenschlager; Mariza Fernanda de Souza</i>	90
Walking Mattatoio: uma experiência de acolhimento <i>Celma Paese</i>	106
Ativismo virtual do afeto nos paradoxos contemporâneos e nas movimentações sociais <i>Mariana Leite de Almeida; Lúcia Bergamaschi Costa Weymar</i>	132
AVArtea: uma ferramenta pedagógica potencializadora da arte-educação ambiental <i>Michelle Coelho Salort; Elisabeth Brandão Schmidt</i>	150
Arquétipos complexos de gênero em Game of Thrones: Daenerys nascida da tormenta, a puta, a guerreira, a mãe <i>Ana Paula Penkala; Lucas Pessoa Pereira; Isadora Ebersol</i>	166
<b>ENSAIOS TEXTUAIS</b>	
Desdobramentos de uma pesquisa cartográfica com Arte e Educação Ambiental <i>Cláudio Tarouco de Azevedo</i>	190
<b>ENTREVISTAS</b>	
A imagem, o livro e a artista: uma entrevista com Patricia Franca-Huchet <i>Bárbara Mol; Patricia Franca-Huchet</i>	206
Pierre Bernard e a criação para o domínio público: uma entrevista <i>Roberta Coelho Barros</i>	218
<b>TRADUÇÕES</b>	
Com a linha <i>Alice Jean Monsell</i>	232
<b>ENSAIOS VISUAIS</b>	
cruzamentos do desenho: quatro estações <i>Teresa Poester</i>	252



## Cortes e recortes em Tatiana Blass, referências e interlocuções

### *Cuts and cutouts in Tatiana Blass, references and interlocutions*

**Resumo:** Este artigo se propõe a pensar as relações de cortes e recortes nas obras de Tatiana Blass, abordando e refletindo sobre a linha de horizonte que parece cortar boa parte de sua produção, principalmente do início da carreira. São feitas relações com a questão do índice da presença da artista e com o artista brasileiro Nuno Ramos e o americano Gordon Matta-Clark, ambos referências para a artista. O artigo é parte de monografia de conclusão de curso de Pós-Graduação em História da Arte.

**Palavras-chave:** Tatiana Blass; cortes e recortes; Nuno Ramos; Gordon Matta-Clark.

**Abstract:** This article discusses cutting and cut-outs in the works of Tatiana Blass, addressing and considering the appearance of the skyline in most of her production, mainly at the beginning of her career. The issue of the index is discussed in relation to the artist's presence. Brazilian artist Nuno Ramos and American artist Gordon Matta-Clark are also discussed as artistic references of Blass's work.

**Keywords:** Tatiana Blass; cutting and cut-outs; Nuno Ramos; Gordon Matta-Clark.

#### INÍCIO, CORTES E RECORTES

Tatiana Blass é paulistana nascida em 1979. Trabalha com pintura, escultura, instalações, vídeo, *performance* e desenho. Embora sendo uma artista jovem, iniciou sua produção artística cedo e, à medida que expunha seu trabalho, foi se construindo como artista, processo este que continua acontecendo. Apesar de jovem, participou da 29ª

Bienal de São Paulo e foi vencedora do Prêmio Pipa 2011, recebendo como prêmio uma residência artística de dois meses em Londres no ano de 2012. Com seu trabalho na 29ª Bienal de São Paulo intitulado *Metade da fala no chão – piano surdo* ganhou destaque no cenário nacional e internacional de arte quando fez uma *performance* inserindo cera líquida em um piano enquanto o músico o toca. O início da produção de Tatiana Blass é marcado por cortes e recortes, tanto nas pinturas quanto nos objetos e instalações.

Na pintura, uma obra que evoca seus cortes e recortes é *Sofá* (figura 1) de 2007. Sobre um tecido estampado, insere a tinta acrílica com formas abstratas em tons coloridos, porém nem tão vibrantes, a pintura possui a repetição de cores e formas abstratas frequentes até então. São muitas as colagens que a artista produz dessa forma desde o início de sua produção, no início da década de 2000 até meados de 2008. Sobre esse período inicial a artista comenta em entrevista:

No começo a pintura tinha mesmo muita relação com a colagem e eu também fazia colagens. Acredito também que que esses trabalhos com corte, como *Patás* e *Zona Morta*, possuem relação com a colagem, como se partissem dela, há uma autonomia da forma no corte. (BLASS, 2013).

Na instalação *Zona Morta* (figura 2) uma sala encontra-se em uma realidade seccionada. Produzida no Centro Universitário Maria Antônia



Figura 1. Tatiana Blass. *Sofá*. Acrílica sobre tecido. 115x280cm. 2007.  
Fonte: <http://www.tatianablass.com.br>



Figura 2. Tatiana Blass. Zona Morta. Instalação com móveis e objetos. 25m2. 2007.

Fonte: <http://www.tatianablass.com.br>

em São Paulo no ano de 2007, a artista utilizou uma pequena sala para compor sua obra, que trazia objetos comuns de uma casa da classe média que parecia ter saído dos anos 1960, 1970. Um sofá, cadeiras, quadros, discos de vinil, mesinhas, samambaia e até mesmo um piano partido ao meio, a sala foi seccionada e partida, deixando um espaço em branco, uma larga linha no horizonte. Sobre corte da linha do horizonte presente nas obras da artista, David Barro comenta: “(...) nas obras de Tatiana Blass está sempre presente o corte ou o recorte, seja como fissura, mutilação, rasura, parêntesis, discordância, concordância, ausência, distância, des-

continuidade, respiração, ocultação, vazio, engano ou colagem.” (BARRO, 2009, p.7). O espaço em branco em *Zona Morta* se abre para o *entre*, para a ilusão, ao mesmo tempo para o nada e para o tudo, pois ali se pode enxergar apenas um espaço vazio, ou um espaço cheio, preenchido de ilusões. É uma obra que supõe um intervalo entre as coisas. A zona morta da obra, como diz o seu título, pode ser o espaço vazio, que está desabitado, destituído de memórias e lembranças, como uma memória partida ao meio, onde as duas partes não parecem se encaixar. Todavia, a zona morta pode ser a sala enquanto tal, desfuncionalizada de seu uso, pois o cômodo da casa se encontra em um estado de inutilidade.

Além da instalação, a artista produziu um vídeo (figura 3) onde dois personagens dialogam e movimentam-se no espaço da sala. O vídeo começa mostrando todo o ambiente da sala, depois o diálogo dá início a respeito do movimento e da paralisação com um acidente de trânsito, e à medida que os personagens se movimentam pela sala seccionada de Tatiana Blass, seus corpos também são atingidos por esse corte de vazio. O diálogo de *Zona Morta* narra o movimento interrompido. A chegada interrompida por um acidente. Aparecem partes e fragmentos tanto dos objetos quanto das pessoas. A parte vazia pode ser pensada como um tempo e uma parte em suspenso, vazia de si, fragmentada, dividida, cada parte é interrompida, assim como o movimento das pessoas diante de um acidente de trânsito.

Ator 1. Foi por causa do acidente?

Ator 2. É, também. Ninguém conseguiu chegar. Mas não foi só por isso, mesmo que não tivesse acidente, acho que ninguém chegaria. Por fim, o acidente caiu como uma luva, serviu para todo mundo acreditar numa causa para todos terem desistido. Mas eu não acredito, não foi só isso.

Ator 1. Falta de coragem.

Ator 2. Falta de vontade, sonho, estímulo, ia ter uma hora que isso seria inevitável.

Ator 1. Parecia obrigação.

Ator 2. É, não tinha mais sentido algum sair do lugar, mas pra que sair, a mesma coisa de sempre. Mesmas semelhanças, mesmas gentilezas, mesmo pisos, voz, parede. Uma hora isso cansa.

Ator 1. É, foi o cansaço.

Ator 2. Não, na verdade eu acho que o cansaço é que fazia todos irem até lá, era o cansaço que os movia. Uma hora o cansaço perderia para a vontade, a vontade de simplesmente não se mover, permanecer ali, sem seguir, nem voltar, imóvel, parado. Deixando o mundo se exaltar, responder, se enfurecer, com as estátuas pelo caminho.

Ator 1. Mas todos pararam?

Ator 2. Pois é, o acidente fez tudo parar, mas depois, lentamente o trânsito começou a andar, mas eles não saíram do lugar, ficaram lá, feito pedras no meio da rua. (BLASS, 2007)

A representação de uma sala com o uso de objetos do cotidiano em *Zona Morta* pode ser pensada como uma profanação do trabalho do artista. Giorgio Agamben em seu texto *Elogio da Profanação* afirma que “sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. (...) profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens” (AGAMBEN, 2007, p.65). Tatiana Blass joga com os objetos do cotidiano, criando um novo uso e significado para eles. Transforma seu uso, de certa forma, terceirizando-os, pro-

fanando o fazer do artista. A artista neutraliza os objetos, tirando-os do uso comum, cortando-os, criando essa zona vazia, no *entre* das duas partes. Sacrifica os objetos quando os corta e os consome de uma forma diferente, profanando o consumo, apropriando-se deles. Os objetos estão abertos a novos usos, como no exemplo de Agamben (2007), quando o gato substitui o rato pelo novelo de lã, a arte substitui as tintas e pincéis por objetos constituídos e pensa-os em novos usos. Desativa os objetos e lhes confere essa abertura, pois profanar é usar de outra forma. “O jogo com o novelo representa a libertação do rato do fato de ser uma presa, é a libertação da atividade predatória do fato de estar necessariamente voltada para a captura e a morte do rato; apesar disso, ele apresenta os mesmos comportamentos que definiam a caça” (AGAMBEN, 2007, p.74). A arte continua sendo produzida, o movimento é o mesmo, mas o gesto é outro, o material se modifica e o modo como a obra é produzida e exibida também. O gesto é desvio, aquilo que causa a diferença.

#### ÍNDICE EM ZONA MORTA E PÁREO

Rosalind Krauss (2002) em seus textos *Notas sobre el Índice. Parte 1* e *Parte 2*. reflete a respeito do índice, que indica uma presença, que é algo que escapa, produz deslizamento, está, mas ao mesmo tempo é apenas o índice. “Ao falar de índice me refiro a este tipo de signo que se apresenta como manifestação física de uma causa, exemplos dos quais são as pegadas, as impressões e os indícios” (KRAUSS, 2002, p.226, tradução nossa). Em *Zona Morta* os índices da presença de Tatiana Blass estão nos livros, nas pinturas e nos objetos bio-



Figura 3. Tatiana Blass. Frames do vídeo *Zona Morta*.

Fonte: BARRO, 2009.

gráficos postos na sala. Em um primeiro olhar nada parece revelar, mas basta olhar com mais atenção para perceber esses índices. Pelo menos três pinturas da artista estão no espaço, duas delas divididas pela linha que corta a sala. Outras duas pequenas obras suas podem ser identificadas, uma também partida pela zona morta que permeia o ambiente. O piano partido ao meio também vem como um índice de um trabalho futuro, quando Tatiana Blass produz *Metade da fala no chão – piano surdo*, obra citada anteriormente. Outros aspectos revelados são notados:

Além dos objetos banais, outros elementos chamam a atenção e oferecem pistas à clef na sala de Tatiana – referências a Bruce Nauman, objetos op, um móvel setentista, um livro de Nuno Ramos – criando uma cadeia de referências metalinguísticas e autobiográficas no interior do espaço ficcional criado para o personagem. (MOURA, 2009, p.31)

Referências à arte moderna, contemporânea, e até mesmo medieval permeiam os objetos em cena. Ícone da cultura pop brasileira, um disco de Roberto Carlos se faz presente, assim como anúncios de produtos na sala que parecem pertencer à década de 1970. Há também objetos que levam a outros artistas, referências para Tatiana Blass. Todos os elementos são índices de sua presença e índices da cultura geral, os itens são rearranjados à sua maneira, fragmentada, partida ao meio, com um espaço a ser preenchido com o olho do observador, que possui apenas índices do espaço a ser preenchido, é a sua presença na ausência.

O índice é uma pegada, uma impressão, um indício de algo. *Páreo* (figura 4) não produz uma pegada literal como uma pegada de um ser passante na areia, sua pegada é uma parte de si, suas patas, que dão o indício de que existe algo a mais. As patas de *Páreo* são o indício do cavalo, que se faz presente por meio de suas patas seccionadas. A



Figura 4. Tatiana Blass. *Páreo*. Mármore Espírito Santo. 85x50x150cm. 2006.  
Fonte: <http://www.tatianablass.com.br>

escultura foi produzida em mármore e realizada na unidade do Sesc Belenzinho, em São Paulo. *Páreo* mostra apenas as patas do cavalo que descem uma escadaria, e o observador completa a imagem com sua mente. As patas amputadas do corpo imaginado sugerem o movimento do cavalo descendo a escada. As obras de Tatiana Blass sugerem esse completar a obra pelo espectador. Há o índice do animal, cortado como por uma linha do horizonte e cabe ao espectador completar a imagem, assim como acontece também em *Zona Morta*.

*Páreo* causa um estranhamento, por ser uma escultura que parece estar incompleta. A obra suscita o aparecimento e o desapare-

cimento do cavalo. Permanecendo sempre incompleto fisicamente, é impossível não identificar as quatro partes da escultura como sendo as patas de um cavalo, este é o índice, indica uma presença, mesmo que em sua ausência. O cavalo nunca chega a se completar, permanece no mistério, e exige a completude do olho do observador. Cortado pela linha do horizonte, o cavalo permanece descendo as escadarias e está presente, ao mesmo tempo em que ausente, com seu corpo segmentado.

#### **INTERLOCUÇÕES: NUNO RAMOS**

A formação de repertório visual de Tatiana Blass foi dando-se desde muito jovem, com visitas a Bienais e outras exposições, com a participação em cursos livres de arte, feitos desde a adolescência e também com sua graduação em Artes Plásticas. Em entrevista, a artista comenta um pouco sobre os artistas com os quais estabelece relações:

Uma relação eu vejo com o próprio Paulo Monteiro, com Nuno Ramos também, que possui vários trabalhos que eu gosto. Na pintura o Sérgio Sister, Paulo Pasta, a Cristina Canale, há muitos. Do exterior também, Matthew Barney, Urs Fischer, Bruce Naumann. (BLASS, 2013)

Um artista de referência para Tatiana Blass é Nuno Ramos. Paulistano, nascido em 1960. Possui uma diversidade de produções: trabalha com desenho, pintura, escultura, produz como compositor, cineasta, cenógrafo e escritor. Nuno Ramos participou de algumas edições de Bienal de São Paulo e em 1995 foi o representante brasileiro na Bienal de Veneza. Começou a produzir em 1982 quando fez parte da Casa 7, ateliê que reunia alguns artistas na cidade de São Paulo. A partir de 1987 começou a produzir obras tridimensionais, com variados materiais. Com as obras *Zona Morta* e *Páreo* de Tatiana



Figura 5. Nuno Ramos. *Ai, Pareciam Eternas! (3 lamas)* (detalhe). 2012. Mármore e diversos materiais. Fonte: <http://pedrosalesfotos.blogspot.com.br/2012/09/nuno-ramos.html>

na Blass pode-se estabelecer uma relação com a obra *Ai, Pareciam Eternas! (3 lamas)* (figuras 5 e 6) de Nuno Ramos.

*Ai, Pareciam Eternas! (3 lamas)* é uma instalação produzida na Galeria Celma Albuquerque em Belo Horizonte em 2012, após a criação de *Zona Morta* de 2009, uma obra portanto, onde se pode fazer uma interlocução com as obras de Tatiana Blass, mas que não foi uma referência para a artista. Em *Ai, Pareciam Eternas! (3 lamas)* foram uti-



Figura 6. Nuno Ramos. *Ai, Pareciam Eternas! (3 lamas)* (detalhe). 2012. Mármore preto, areia negra batida e diversos materiais. Fonte: <http://pedrosalesfotos.blogspot.com.br/2012/09/nuno-ramos.html>

lizadas 250 toneladas de materiais e foi preciso retirar todo o piso da galeria para que as três piscinas retangulares que abrigam as três casas fossem feitas. As casas são réplicas de tamanho natural das casas onde Nuno Ramos morou, uma da avó, outra de sua mãe e também a de seu primeiro casamento. Foram dois anos de trabalho até que o projeto se concretizasse, com a ajuda do engenheiro Allen Roscoe. Nesta obra Nuno Ramos ensaia a ruína das três casas, que submergem em si mesmas. Por estarem em ruínas, estão partidas, mostram

apenas fragmentos de sua estrutura e o resto submerso está no campo da imaginação de quem vê seus fragmentos na superfície.

Observando de fora da galeria, a instalação causa espanto e algum desconforto, como se houvesse ali uma fratura de grandes dimensões no espaço arquitetônico e com a ocupação desproporcional, inusitada, do interior da galeria. Há um diálogo entre as estruturas das três casas, relacionado à geometria das formas, à sua materialidade. (DAMAZIO, 2012, p.41)

A memória presente como ruína no trabalho de Nuno Ramos traz a secção que Tatiana Blass carrega em suas obras. Há o corte das estruturas e o recorte no espaço. Tanto as obras de Tatiana Blass quanto a obra de Nuno Ramos, traçam uma linha do horizonte imaginada, que separa e define as formas: no caso de *Zona Morta* a linha divide uma sala ao meio e cria um espaço vazio ao centro; no caso de *Páreo*, a linha do horizonte corta as patas de um cavalo onde não vemos o restante de sua forma; e em *Ai, Pareciam Eternas (3 lamas)* a linha do horizonte é a linha do próprio chão da galeria, que define o que das três casas ficará a mostra e o que caberá à imaginação do observador completar.

Ainda em *Zona Morta* e *Ai, Pareciam Eternas (3 lamas)* há o índice de memória presente nas obras. As casas de Nuno Ramos foram as casas onde o artista morou a maior parte de sua vida, evocam memórias e vivências. A sala de Tatiana Blass não é uma sala identificada como as casas de Nuno Ramos, mas há nela os índices de presença da artista, por meio dos elementos abordados anteriormente, como as próprias pinturas da artista e os objetos do cotidiano. A casa é símbolo de lar, do seu próprio lugar e a sala é lugar de convivência. As vivências nas casas e na sala acabam enterradas e com um espaço entre elas, como se o tempo fosse o protagonista das obras, tornando a memória também uma ruína.

### REFERÊNCIAS E INTERLOCUÇÕES: MATTA CLARK

O artista contemporâneo não cria sozinho, carrega consigo toda a história da arte. Seria ingenuidade pensar que as questões discutidas hoje não estavam presentes há séculos na arte. Cada época enxerga e reflete sobre detalhes que parecem pertinentes dentro da história da arte. Tatiana Blass não é diferente, é uma artista que carrega consigo o conhecimento imagético e historiográfico da arte. Herdeira direta dos modernistas possui algumas influências e interlocuções reconhecíveis em seus trabalhos, assim como outras que serão percebidas apenas mais tarde. Jean-Luc Nancy em seu texto *O vestígio da arte* afirma que: “Em cada um de seus gestos, a arte inicia também a questão de seu ‘ser’: ela busca seu próprio rastro. Ela tem talvez consigo uma relação de vestígio, e de investigação” (NANCY, 2012, p.291). A arte contemporânea carrega, portanto, o rastro de toda a história da arte. Não se pode mais pensar a história como evolutiva, mas sim como uma montagem de tempos, onde detalhes retornam ao longo dos tempos. “(...) a arte tem uma história, e ela é talvez radicalmente história, isto é, não progresso, mas passagem, sucessão, aparição, desaparecimento, acontecimento” (NANCY, 2012, p.294).

Gordon Matta Clark (1943-1978) é outro artista citado por Tatiana Blass como uma referência. O artista estado-unidense nasceu no meio artístico, é filho de dois artistas Roberto Matta e Anna Clark, e a esposa de Marcel Duchamp, Teeny Duchamp foi sua madrinha. Matta Clark é formado em arquitetura e se envolveu com trabalhos de *Land Art*, fotografia, vídeo, colagem, desenho e esculturas em grande escala, que na verdade eram intervenções que fazia em edificações. Seus trabalhos mais conhecidos são da década de 1970, onde criava cortes e seções em prédios que muitas vezes seriam demolidos em seguida, criando transformações escultóricas. Um de seus trabalhos é *A W-Hole House: Datum Cuts* (figura 7) de 1973. Nesta obra produzida

em Genoa, Itália, o artista desfuncionaliza um escritório de engenharia. LEE (2001) lembra que o título faz uma brincadeira com a palavra *wholeness*, que significa plenitude, estar inteiro. Nessa mesma edificação, o artista retira o topo piramidal do telhado e em sua segunda parte cria seções em seu interior, como na figura 7, onde corta uma linha horizontal a três pés do chão no centro da parede, desejava um edifício sem separações. Os vazios criados por Matta Clark se assemelham à linha seccionada por Tatiana Blass em *Zona Morta*. As obras tem as suas segmentações em alturas parecidas, mas na obra de Matta Clark o restante do interior pode ser visto, denotando sua preocupação arquitetural, e em *Zona Morta* o espaço vazio não é cortado dando a ver o outro lado, ficando apenas a linha grossa do horizonte na parede, como uma demarcação. Tatiana Blass e Matta Clark criam ambientes onde o espectador possa circular. Criando um ambiente. Ricardo Basbaum lembra que o conceito de ambientalidade:

(...) consiste na estruturação de uma matriz ambiental composta por três parâmetros: corpo-materiais-espaço. Tal conceito é obtido a partir das primeiras produções artísticas que passam a trabalhar sua materialidade dentro de dimensões reais de espaço e tempo, liberando a pulsão própria da obra para trocas com o meio circundante. (BASBAUM, 2010, p.173).

A obra de arte passa a ter uma interferência ambiental. O espaço real é conquistado primeiramente pela pintura e depois pela escultura. As intervenções em grande escala como as *land art* e os *earth-works* vem logo adiante e a conquista do espaço real toma mais força com o uso de objetos do cotidiano nos anos 1960, com objetos reais incorporados às obras, como acontece mais tarde no caso de *Zona Morta*.

A obra *Splittin* (figura 8) de 1974 é uma das obras mais icônicas de Matta Clark, pois foi sua primeira obra em grande escala, apesar

de que cortar edifícios era gesto comum para o artista. O artista conseguiu a compra de uma casa de madeira que ficava no subúrbio da cidade de Englewood por meio de Holly e Horace Solomon. A casa era uma típica construção do subúrbio e datava do período pós-Segunda Guerra Mundial e seria demolida para desenvolvimento da região. A cidade estava dividida entre centro e subúrbio, entre público e privado. Fundada no período colonial, Englewood foi se desenvolvendo como cidade dormitório para as pessoas que estavam a caminho de Nova York. De março a junho de 1974, Matta Clark se apropriou da construção, escorou as paredes e as estruturas e então partiu a casa ao meio, a dividiu em partes simétricas e retirou o material ao meio. Sob forte influência de sua formação em arquitetura, o artista subver-



Figura 7. Gordon Matta Clark. A W-Hole House: Datum Cuts. 1973. Genoa, Itália.  
Fonte: <http://www.macba.cat>



Fig. 8. Gordon Matta Clark. Splitting: Four Corners. 1974. 322 Humphrey Street, Englewood, New Jersey.  
Fonte: <http://www.mattaclarking.co.uk/>

te suas noções, criando uma desconstrução. Além de edificações, o artista cortava fotografias, e a questão da divisão é muito presente em seu trabalho. O artista fez parte de grupos colaborativos, um deles o *Anarquitectura*. “O objetivo do grupo era ocupar-se dos lugares vazios e não desenvolvidos do espaço urbano: não tanto os edifícios, mas os ‘locais em que paramos para amarrar os sapatos, lugares que não passam de interrupções em nossos movimentos diários.’” (ARCHER, 2008,

p.148). Escolhendo edifícios que estavam abandonados ou que estavam por demolir, Matta Clark resignificava a arquitetura subjugada.

Assim como em *Splitting*, em *Zona Morta* de Tatiana Blass o corte e recorte estão presentes. Os dois artistas segmentam as partes de um todo, Matta Clark uma casa e Tatiana Blass uma sala, que se relacionam entre si também por uma sala ser parte de uma casa, como se a artista recebesse uma herança de Matta Clark e trouxesse seu elemento de secção para um detalhe da casa. A relação de uma obra com outra pode ser feita também pelo espaço vazio que criam entre uma parte e outra, pelo espaço negativo que está presente. Matta Clark rompe a casa ao meio e retira uma pequena parte desse meio para construir o vazio e Tatiana Blass parte os objetos de uma sala, criando esse espaço do entre duas partes. Vazio, desconstrução, simetria, entre, corte, secção, são palavras que permeiam as duas obras. E a ação de criar um espaço vazio que é preenchido com a mente é da ordem da ilusão, que é a mais sutil das realidades.

Lee (2001) aponta que *Splitting* era uma metáfora da estabilidade, segurança e permanência. A obra de Matta Clark invade a privacidade da casa partindo-a ao meio, deixando-a exposta. Tatiana Blass em *Zona Morta* deixa transparecer a privacidade de uma sala, onde um suposto morador deixa ver suas preferências, seus gostos, com detalhes como o piano, que deixa entrever o gosto pela música. O gosto pela arte também se faz presente nas próprias obras bidimensionais de Tatiana Blass dentro de *Zona Morta*. Os objetos expostos deixam exposta sua intimidade. O lar é um espaço íntimo, o lugar onde cada pessoa pode expressar suas preferências. Tatiana Blass expõe a intimidade seccionada e Matta Clark joga com o interior versus exterior. Tatiana Blass não repete Matta Clark, mas dá seu próprio salto, cria seu próprio problema na arte. O gesto da artista é criar essa diferença, um desvio. Não segue uma receita, um hábito que tenha se criado

na história da arte, mas cria algo singular, algo novo. Em entrevista, a artista afirma ter, a princípio, dúvida na realização do trabalho, inicialmente se comparando a Matta Clark:

Fiquei pensando se iria fazer, se cortaria um monte de móvel, pois Gordon Matta Clark já cortou uma casa. Também tem essa questão que se você ficar vendo tudo que existe, você não consegue fazer nada e então resolvi seguir adiante e realizar o trabalho, porque veio bem como uma imagem, como uma coisa. Foi muito bom ter realizado, porque aquilo levou para muitos outros caminhos e que tinham relação com o meu universo e não com o de Gordon Matta Clark, não tinha a relação com arquitetura, tinha relação até com pintura. (BLASS, 2013)

Tatiana Blass recria o corte e a secção de Matta Clark de outra maneira, com sua própria singularidade. Cada vez que um artista inventa uma nova singularidade ele continua a mover a história da arte. Os cortes e recortes de Tatiana Blass se relacionam com todas as suas obras do período inicial da carreira, não está associada à arquitetura, mas sim ao modo como opera em suas obras. A artista assimila e absorve a história da arte, as referências que lhe são determinantes, e embebida pelo rastro da história da arte, toma a casa de Matta Clark e cria *Zona Morta*, uma sala, parte de uma casa, mas diferente dela, independente dela.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARRO, David (org.). **Tatiana Blass**. Santiago de Compostela: Dardo, 2008.

BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: Algumas observações

críticas. *In*: COHN, Sérgio (org.). **Ensaio Fundamentais Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 203-215.

BLASS, Tatiana. **Tatiana Blass**: entrevista [dez. 2013]. Entrevistadora: Viviane Baschiroto. São Paulo, 2013. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Tatiana Blass e o gesto na matéria em Joinville.

DAMAZIO, Reynaldo. Materialização do imaginário em Nuno Ramos. **Revista Arte!Brasileiros**. São Paulo, número 17, p. 38-41, nov/dez de 2012.

KRAUSS, Rosalind. **La originalidad de la Vanguardia**. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

LEE, Pamela M. **Object Destroyed: the work of Gordon Matta Clark**. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology edition, 2001.

MATTA Clark. Disponível em: <[www.mattaclarking.co.uk](http://www.mattaclarking.co.uk)>. Acesso em: 16 maio 2014.

MOURA, Rodrigo. Um sol partido ao meio. *In*: BARRO, David (org.). **Tatiana Blass**. Santiago de Compostela: Dardo, 2008, p. 30-32.

NANCY, Jean-Luc. O Vestígio da Arte. *In*: HUCHET, Stéphane (org.). **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: Edusp, 2012.

NUNO Ramos. Disponível em: <<http://www.nunoramos.com.br>>. Acesso em: 16 maio 2014.

TATIANA Blass. Disponível em: <<http://www.tatianablass.com.br>>. Acesso em: 16 maio 2014.

Teresa Lenzi  
Pós-doutora  
pela Universitat  
de Barcelona/  
Facultad de Historia  
i geografia;  
Professora dos  
cursos de Curso  
de Artes Visuais  
Licenciatura e  
Bacharelado  
da FURG  
tlenzi.lenzi@  
gmail.com

## Fotografia feminina hoje. Formas, aparências e reincidências. Indiferença e epocalidades

*Female photography today. Forms, appearances and recurrences. Indifference and epochalities*

**Resumo:** Esta reflexão é uma síntese textual e visual de uma investigação que enfocou, de maneira qualitativa, a presença dos modelos e arquétipos propagados pelas mídias de comunicação, nas práticas fotográficas feitas por mulheres e ou sobre mulheres, com o objetivo de sondar as consequências formais, e conceituais deste fenômeno, sobre este tipo de fotografia. Tem como ponto de partida o entendimento de que a produção e circulação de imagens na atualidade globalizada, é definitiva na construção sociopolítica das sociedades, e que a fotografia é a imagem mestra dos meios de informação e comunicação massivos. É um texto aberto que propõe o cruzamento de um conjunto complexo de conceitos com o propósito de jogar luz sobre a conformação da representação do e sobre o feminino na contemporaneidade. Não pretende uma avaliação definitiva, mas o reconhecimento de um campo complexo de inter e retro-influências conformadoras do imaginário contemporâneo.

**Palavras-chave:** Fotografia feminina; contemporaneidade; uniformização; indiferença; epocalidade; poder simbólico.

**Abstract:** This paper summarizes a qualitative investigation which explores the presence of models and archetypes publicized by the media in photographic practices produced by women and/or about women. The main aim of this proposal is to investigate the formal and conceptual consequences of this type of photography. The initial premise is the understanding that, in these globalized times, the production and distribution of images are factors that determine the sociopolitical construction of societies. Furthermore, also taken into account is photography's importance as the dominant image of the media for mass communication and information.

**Keywords:** women and photography; contemporaneity; retrofeed; indifference; epochality;

(...) algumas obras podem tentar um *trompel'oeil*, um engodo do olhar, mas toda arte aspira a um *dompteregard*, a uma domesticação do olhar. — *Hall Foster*

Esta reflexão é a síntese parcial de uma investigação<sup>[1]</sup> que se propôs a analisar, de maneira qualitativa - estética, teórica e prática - a presença de modelos e arquétipos propagados pelas mídias, nas práticas fotográficas feitas por mulheres e ou sobre mulheres, com o objetivo de sondar as consequências formais, e conceituais deste fenômeno, sobre este tipo de fotografia, e desta sobre os imaginários sociais. É um texto-visual, que se vale das imagens não como elementos ilustrativos, mas como léxicos de significado. Propõe o cruzamento de um conjunto complexo de conceitos com o propósito de jogar luz sobre a conformação da representação do e sobre o feminino na contemporaneidade. Não pretende uma avaliação definitiva, mas o reconhecimento de um campo complexo de inter e retro-influências conformadoras do imaginário contemporâneo. Por esta razão é um texto aberto e em processo que parte do entendimento de que apesar de que as mais distintas civilizações sempre tenham produzido e se relacionado com imagens, nos tempos que correm o fenômeno alcançou proporções inimagináveis ao ponto de podermos dizer que, hoje, a construção da nossa imagem particular e coletiva resulta em grande parte de modelos propagados diariamente pelos meios de comunicação - nos quais a ética parece ser esquizofrênica e irresponsável, condição que Félix Guattari (1990, p. 25) definiu como "(...) uma população de imagens e de enunciados "degenerados"".

Pensadores coetâneos nossos, como María Noel Lapoujade (2013, [http://www.uruguayeduca.edu.uy/Userfiles/PO001/File/De las cárceles.pdf](http://www.uruguayeduca.edu.uy/Userfiles/PO001/File/De%20las%20cárceles.pdf)), são contundentes ao tratar dos efeitos deste fenômeno na configuração histórica atual no que se refere a produção, circulação e consumo das imagens:

[1] Pesquisa desenvolvida no período de março de 2013 a março de 2014, na Universidade de Barcelona, durante estágio Pós-doutoral, no âmbito do grupo de pesquisa Arte, cultura e globalização, coordenado por Anna Maria

[2] Tradução livre do texto: (...) las cárceles contemporáneas de los imaginarios, no son nuevas cárceles, sino la multiplicación, la proliferación y la intensificación inaudita de las cárceles de los imaginarios de la humanidad. Es un problema de máxima potenciación, diversificación y refinamientos de las perversiones contemporáneas respecto de los imaginarios actuales, al punto de poner en peligro la continuidad, la salud y en el extremo, la existencia misma de nuestra especie. Cárceles de los imaginarios, entre cuyos muros invisibles transcurre la vida de millones de nuestros contemporáneos en cualquier rincón del mundo.

[3] Tradução livre do texto: (...) la cultura se politiza en la medida que la producción

(...) As cárceres contemporâneas dos imaginários, não são novas cárceres, mas sim a multiplicação, a proliferação e a intensificação inaudita das prisões dos imaginários da humanidade. É um problema de máxima potencição, diversificação e refinamentos das perversões contemporâneas com respeito aos imaginários atuais, a ponto de colocar em perigo a continuidade, a saúde e no extremo, a existência da nossa espécie mesma. Cárceres dos imaginários, entre cujos muros invisíveis transcorre a vida de milhões de nossos contemporâneos em qualquer rincão do mundo<sup>[2]</sup>.

A produção e circulação de imagens no mundo circundante, de corte globalizado, é definitiva na construção sociopolítica das sociedades. Sobre isto nos diz Martín Hopenhayn (2002, <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a01.htm>):

(...) a cultura se politiza na medida que a produção de sentido, as imagens, os símbolos, íconos, conhecimentos, unidades informativas, modas e sensibilidades, tendem a a se impor segundo quais sejam os atores hegemônicos nos meios que difundem todos estes elementos. (...) Quem faz circular os signos e as sensibilidades? Quem impõe sua interpretação aos fatos? Quem recicla todo o lixo mediático para converte-lo em sinais de identidade coletiva?<sup>[3]</sup>

Neste contexto, é preciso reconhecer que a fotografia é, em quanto meio e processo gerador e propagador de imagens, a imagem mestra dos meios de informação e comunicação massivos. Quando falamos de imaginário nos dias de hoje, estamos, predominantemente falando de imagens fotográficas. E o que denominamos hoje como “fotografia” deve ser visto como um objeto-imagem-pensamento que historicamente sofreu transformações, e que, tal como afirmou Régis Durán (1999, s/p), procede de lógicas diversas e sofre a influência de distintos setores culturais que acabam por determinar sua aparência e sua capacidade de significar, razão pela qual se faz necessária uma avaliação

das transformações no campo fotográfico desde uma aproximação antropológica das imagens do mundo e de sua relação com a realidade.

Entretanto, a decolagem do fotográfico sob a luz da influência de lógicas diversas, nas práticas fotográficas atuais, deve ser compreendida desde o ponto de vista de que nela se misturam distintas concepções, categorias e estilos, e que estes se encontram inevitavelmente contaminadas por recursos comunicativos. Assim, “(...) é necessário considerar que na atualidade a fotografia se apresenta entre-mesclada e influenciada por um conjunto de fatores, estilos y tendencias históricas, categorías, actitudes sociais e artísticas (LENZI, 2011, p. 14)”.

Tal como ocorreu com as manifestações culturais de todos os tempos, a fotografia informa sobre seu próprio lugar e sua importância no contexto artístico, e também informa sobre a condição sociocultural de seu tempo histórico, o que significa dizer, tal como fez José Luis Brea (2007, p. 62), que cada momento histórico, no que se refere aos seus signos e imagens, tem uma ‘senha de identidade “epocal”. E se é certo que cada época tem suas próprias senhas e sinais, qualquer análise sobre as práticas artísticas deveria antes de qualquer coisa, tentar identificá-las. No caso específico de uma análise da produção fotográfica atual feita por mulheres, ou sobre mulheres, antes de perguntar (e ou tentar comprovar) a incidência de estereótipos de gênero em tais práticas, por exemplo, se deveria indagar se estas seriam as marcas da época que se pretende examinar, porque assim se poderá proceder a identificação da presença de estereótipos no imaginário social, já que, seguramente, são eles que povoam as práticas fotográficas feitas por mulheres e ou sobre as mulheres. Ou seja, precisamos analisar de que são “compostas” as fotografias de mulheres e sobre mulheres não apenas em relação a sua estrutura forma e estética, mas especialmente em relação aos valores que elas veiculam e as cosmovisões que elas geram.

de sentido, las imágenes, los símbolos, íconos, conocimientos, unidades informativas, modas y sensibilidades, tienden a imponerse según cuáles sean los actores hegemónicos en los medios que difunden todos estos elementos.’ (...) ¿Quién hace circular los signos y las sensibilidades, quién impone su interpretación a los hechos, quién recicla la basura mediática para convertirla en señal de identidad colectiva?

Além da identificação das cosmovisões constituintes do imaginário feminino nas fotografias contemporâneas, também é necessário investigar, - se o desejado é uma análise mais imparcial - a posição das mulheres produtoras de imagens, porque, tal como entende Carmen Hernández (2002, <http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/12/desde-el-cuerpo-alegoras-de-lo.html>) também se faz necessária uma crítica “(...) ao sistema androcêntrico articulado na arte realizada por algumas mulheres”<sup>[4]</sup>. Na atualidade já não faz sentido abordar este tema sob a compreensão de que toda a produção feminina realizada por mulheres é imune a mídia e a contaminação ideológica do contexto sociocultural em que vivem ou herdaram. Se a sociedade em que vivemos hoje é legatária e é resultado de uma sociedade patriarcal e predominantemente machista, é coerente que se leve em consideração os preconceitos que muitas mulheres, neste sentido, trazem consigo, apesar de toda a consciência histórica que possam ter desenvolvido. Por outro lado, é necessário levar em consideração que, sob o guarda-chuva de pasteurização e banalização da sociedade global, há um processo de contaminação e retroalimentação para o qual é difícil ter imunidade absoluta. Tal como analisa Suely Rolnyk (1997, p. 1)

[4] Texto original: (...) al sistema androcéntrico articulado en el arte realizado por algunas mujeres.’

A globalização da economia e os avanços tecnológicos, especialmente a mídia eletrônica, aproximam universos de toda espécie, situados em qualquer ponto do planeta, numa variabilidade e numa densidade cada vez maiores. As subjetividades, independentemente de sua morada, tendem a ser povoadas por afetos desta profusão cambiante de universos; uma constante mestiçagem de forças delinea cartografias mutáveis e coloca em cheque seus habituais contornos.

Em um contexto no qual predominam as estéticas e as ideologias propagadas pelos meios de comunicação e entretenimento, é de

se esperar que os produtores e criadores de imagens também sejam reféns de suas influências, ainda que estes sejam comprometidos, individual ou coletivamente, com alguma causa específica (gênero, etnia, grupos minoritários em geral). Trata-se então de analisar as fotografias produzidas por mulheres e ou sobre mulheres, a partir desse tecido social contaminado, como a única maneira possível de identificação das aparências e das suas formas mais recorrentes, porque, inevitavelmente, as subjetividades que permeiam essas práticas fotográficas refletem, direta ou indiretamente, as influências as quais foram expostas.

Sobre a subjetividade contemporânea nos diz Rolnyk (1991, p. 3),

Dois processos acontecem nas subjetividades hoje que correspondem a destinos opostos desta insistência na referência identitária em meio ao terremoto que transforma irreversivelmente a paisagem subjetiva: o enrijecimento de identidades locais e a ameaça de pulverização total de toda e qualquer identidade.

A este respeito é importante reconhecer que há um padrão recorrente no que diz respeito à aparência e qualidade tecnológica de fotografias contemporâneas. É difícil distinguir diante de algumas fotografias - uma vez que não se tenha seus dados técnicos e de identificação - se elas são peças publicitárias, fotografias de fim documental, ou fotografias artísticas, por exemplo.

O que dizer dessa fotografia? (Fig. 1) Quais são suas características? Com que fim foi executada? A quem vai dirigida? É uma fotografia artística ou fotografia publicitária?

De fato esta é uma fotografia artística de uma jovem artista/fotógrafa contemporânea (Jodi Cobb (EUA), mas poderia ser uma fotografia publicitária de um produto como uma bebida, por exemplo. Quais são os sinais que identificam este como um trabalho de criação



Figura 1. Spring break, Cancun, 2013.

Fonte: Site da artista. <http://www.jodicobb.com/#p=-1&a=0&at=0>

artística? Dito de outra forma: quais são os sinais que a distinguem de uma peça publicitária? O que ocorre com esta e muitas outras obras é um fenômeno idêntico: isoladas de seus contextos pouco relatam sobre seus propósitos, porque elas tanto podem estar destinadas a um editorial de moda ou campanha publicitária. A “epocalilidade” destas peças têm a marca da sofisticação técnica, do refinamento técnico e estético, e ao mesmo tempo a marca de uma impessoalidade e uniformização. Certamente são belas fotografias, entretanto parecem sofrer de uma falta de diferenciação. Por outro lado, elas têm em comum o facto de que, no que diz respeito à presença do corpo da mulher, poderiam ter sido produzidas tanto por homens como mulheres, já que persistem em focar o corpo feminino como corpo de desejo e contemplação de beleza (Fig. 2 - 3).

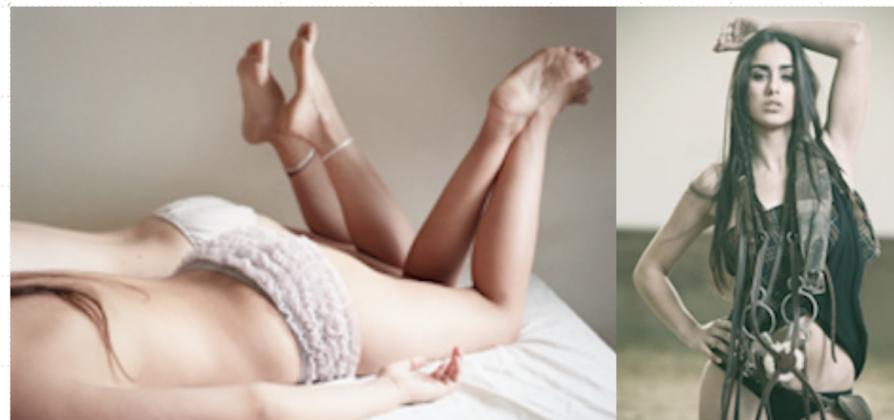


Figura 2. Ana Cuba. Zaragoza / Espanha. Adriana e Maria.

Fonte: <http://www.oldskull.net/2012/04/imogen-freeland/>

Figura 3. Pelayo Campa. Fotografia de moda.

Fonte: Página pessoal do fotógrafo. <http://www.pelayocampa.com>.

Quais são os pontos em comum entre as fotografias de Ana Cuba e a fotografia de Pelayo Campa?

Tais eventos corroboram o que disse Philippe Dubois (1986, p. 21), em seu momento, que os entrecruzamentos dos vários campos levariam à uma *naturalização das formas de ver*. No caso da fotografia do feminino, já seja aquela produzida por mulheres, ou aquela produzida por fotógrafos homens sobre mulheres, o que vemos como resultado dessa falta de diferenciação, infelizmente, é que as maneiras de fazer estas fotografias (moda, jornalismo, publicidade), fortalecem a imagem e a identidade feminina historicamente construída pela sociedade patriarcal e reforçam as estéticas predominantes nos meios de comunicação e entretenimento.

## FÉMINA Y FETUS. MULHER QUE OLHAM E SÃO OLHADAS, E AQUELES QUE PRODUZEM COISAS PARA OLHAR

Femina provém do verbo latino arcaico *fevo* irmão de fio (feito), criar, produzir, 'produzir um fruto'. Como vem de um verbo do latim que no latim anticlássico já estava em desuso, as palavras dele derivadas foram deformando seus significados. Assim, femina, é aquela produz ... e fetus 'o que se produz' ...

O corpo da mulher tem sido um tema constante na história das representações desde há muito tempo, já fosse o corpo virgem ou o corpo da Virgem, já fosse o corpo de delícias, mas predominantemente o corpo feminino visto através do olhar masculino que visava capturar e apresentar uma "feminilidade" idealizada com muita astúcia, e de acordo com os cânones hegemônicos de cada tempo. Em toda a história das representações a mulher tem sido o objeto do olhar daqueles que foram os criadores e criativos: os homens. As mulheres seguem em estado predominante de observação, apesar de que com a passagem dos séculos, e especialmente desde que a força dos movimentos feministas históricos - que forneceram o incentivo para as primeiras sublevações femininas - tenham começado a ter voz e uma maior participação no campo da arte e da cultura.

De qualquer forma, o que é importante sublinhar é que, ainda que as mulheres tenham hoje uma maior inserção no mundo da cultura em geral, elas, sejam de que etnia sejam, e independentemente a qual grupo social pertençam, seguem sendo (ad) miradas. Quer dizer, ainda ocupam um lugar central na história das representações, e esta localização indica de fato o seu lugar na sociedade. Conforme comenta Elsie Mc Phail Fanger (2008, p. 7).

(...) as representações artísticas sobre mulheres refletem o lugar onde se encontram na cultura ocidental, (...) a publicidade é um dos sistemas de

repressão que melhor enfoca o compromisso que se estabelece entre uma determinada imagem e a vida e a arte como forma de mistificação que perpetua a opressão existente entre as relações sociais<sup>[5]</sup>.

Por tudo isso, uma análise crítica da história da representação continua a ser essencial para, além de dar visibilidade a história da representação histórica das mulheres, contribuir para a compreensão das cosmovisões sobre este mesmo universo feminino.

## FOTÓGRAFOS E FOTOGRAFIAS. LOS FETUS

En las más diversas sociedades actuales, la vida transcurre sumergida en una suerte de bombardeo de imágenes. Las imágenes visuales auditivas olfativas, televisivas y virtuales se han convertido en las rectoras de millones de vidas. Enfrentar el problema por y desde las imágenes sueltas, como si surgieran por generación espontánea es una omisión. Es agarrar el toro por el rabo. — *María Noel Lapoujade*

"Femina", segundo a etimologia, é aquela que cria, é a que produz, é a produtora dos frutos, a produtora do "Feto"... Uma questão permanece em aberto: desde que lugar as mulheres geram as suas criações? Qual é a plataforma "cosmovisual" de onde parte a mulher para conceber as suas criações? Como a mulher atual representa a si mesma e as outras mulheres na contemporaneidade? Que contam as fotografias produzidas por mulheres?

Deixemos agora que as próprias imagens "respondam", a partir do conjunto de figuras a seguir (Figs. de 4 a 19): qual é o lugar da mulher criadora e da criatura no contexto da história das representações, e no contexto das representações contemporâneas?

[5] Tradução livre. Texto original: (...) las representaciones artísticas sobre mujeres reflejan el lugar donde se encuentran en la cultura occidental, (...) la publicidad es uno de los sistemas de represión que mejor plantea el compromiso que se establece entre una imagen determinada y la vida y al arte como forma de mistificación que perpetúa la opresión existente entre las relaciones sociales.



Figura 4. Ana Cuba. Les Filles Follen I. Fonte: <http://www.oldskull.net/2012/04/imogen-freeland/>

Figura 5. Guillaume Herbaut. Da série Cam Girls. Fonte: <http://500photographers.blogspot.com.es/2011/05/photographer-299-guillaume-herbaut.html>



Figura 6. Dina Bova. Hora de perder e tempo para procurar. 2009-12. Fonte: Site da artista. <http://www.dinabova.com/>

Figura 7. Jodi Cobb. Pausa para fumar, Kyoto, de 1993. Fonte: Site da artista. <http://www.jodicobb.com/#p=-1&a=0&at=0>



Figura 8. Julia Fullerton-Batten. Donna da série Unadorned, 2012. Fonte: Site da artista. <http://www.juliafullerton-batten.com/small.html>



Figura 9. Maribel Castro. Lapsus, 2007. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/jorgemeis/2098715173/>



Figura 10. Martha Rosler. Bacia de fruta, 1972. Fonte: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/14740/Martha\\_Rosler](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/14740/Martha_Rosler)

Figura 11. Rosana Schoijett. Tudo é vaidade, 2009. Fonte: Site da artista. <http://rosanaschoijett.com.ar/>

Figura 12. Veronika Marquez. Mujer reloj. 2007. Fonte: <http://fennia.webs.com/veronika2008.htm>



Figura 13. Jocelyn Lee. As mulheres são bonitas. 1980-2008. Fonte: Site da artista. <http://www.jocelynlee.com/>

Figura 14. Salomé Sofia Garcia (Vorfás). s / dados. Fonte: Blog da artista. <http://www.narcisa.com/home.asp?Id=sometida>



Figura 15. Paola de Grenet. Série Albino Beauty. Fonte: Site da artista. <http://paoladegrenet.com/albino-beauty/>

Figura 16. Tanit Plana. Espanha. Series Para siempre, 2013. Fonte: Site da artista. <http://www.latanit.com/index.php/books/be-per-sempre/>



Figura 17. Arlette Chiara Sivizaca Conde. Berlin / Alemanha . Lucille P. // 09, 2013. Fonte: <http://xaxor.com/photography/photography-arlette-chiara-sivizaca-conde.html>

Figura 18. Laura Torrado. Hammam II, 1995. Fonte: <http://tienda.lafabrica.com/es/photogaleria/2762-hammam-ii-1995.html>

Figura 19. Jen Davis. Untitled No. 43, 2011. Fonte: <http://tienda.lafabrica.com/es/photogaleria/2762-hammam-ii-1995.html>

#### UNIVERSO FEMININO, FOTOGRAFIA FEMININA E PODERES

‘... la lucha progresista por la democratización expresiva y por la liberación sexual ha sido brutalmente superada y trivializada por la decisión del poder consumista de conceder una vasta (tanto como falsa) tolerancia. (...) La ‘realidad’ de los cuerpos inocentes ha sido violada, manipulada, y arruinada por el poder consumista. (...) Las vidas sexuales privadas (como la mía) han sufrido el trauma tanto de la falsa tolerancia como de la degradación corporal, y lo que en las fantasías sexuales era dolor y alegría, se ha convertido en suicida desilusión, tedio informe...’ — Pier Paolo Pasolini in *Abjuración de la trilogía de la vida, Italia, Corriere della Cera, 15 de julio de 1975.*

‘... el cuerpo está en el mundo social, pero el mundo social está en el cuerpo’. — Pierre Bourdieu

Complexos conjunto de poderes se estabelecem em todo tipo de sociedade, e considera-se relevante abordar aqui o poder simbólico, ou os poderes simbólicos, enquanto poderosos mecanismos arti-

culadores das relações sociais através dos quais os sujeitos históricos se estruturam, se constroem, se manifestam e, especialmente, se representam. Todo o poder corrompe e por ele é corrompido, já foi dito... No contexto desta reflexão é importante focar as relações de poder no campo das relações sociais, já que este fenômeno ocorre sob a influência e em conformidade com todos os poderes estabelecidos e atuantes de cada período histórico - e por este motivo o foco deste tema aqui, recairá nas formas de identificação, automação, interiorização e obediência - e que estes, por sua vez, interferem nas diferentes manifestações e relações de poder que ocorrem nos grupos sociais.

Se seguimos a Michel Foucault se pode dizer que poder é tudo aquilo que opera mediante leis, dispositivos e instituições que acionam relações de dominação, mas também, segundo Foucault (1991, p. 17), O crucial do poder não é aquele da servidão voluntária<sup>[6]</sup>. O “crucial” do poder fundamental pode não estar em sua forma mais explícita, mas em sua capacidade e formas discretas de imiscuir-se, como costuma ser o caso das propagação simbólicas, pelos bombardeios de simulacros e clichês vindos dos campo da comunicação e do entretenimento.

Fredric Jameson entende que (2002, p. 16) “Se toda a realidade se tornou profundamente visual e tende à imagem, então, na mesma medida, se torna mais difícil conceitualizar uma experiência específica da imagem que se distinga de outras formas de experiência<sup>[7]</sup>”. Jameson faz referência aos processos de naturalização da cultura - tema ao qual Roland Barthes dedicou também muita atenção - quer dizer, ao fenômeno da absorção de fatos artificiais como se fossem de geração espontânea. E é aí que reside uma das formas mais eficientes de poder simbólico: aquele que age diretamente sobre as estruturas morais e éticas das pessoas, e que consegue estabelecer uma espécie de contrato contínuo e automático de adesão.

[6] Tradução livre. Texto original: “El crucial del poder no es aquel de la servidumbre voluntaria”.

[7] Tradução livre. Texto original: “Si toda la realidad ha devenido profundamente visual y tiende a la imagen, entonces, en la misma medida, se torna más y más difícil conceptualizar una experiencia específica de la imagen que se distinguiera de otras formas de experiencia.”

Por outro lado , Foucault (1991, p. 157 ) nos disse que:

Entre cada ponto do corpo social, entre um homem e e uma mulher, em uma família, entre um professor e seu aluno, entre aquele que sabe e aquele que não sabe, ocorrem relações de poder que não são a projeção pura e simples do grande poder do soberano entre os indivíduos; mais precisamente é o solo movediço e concreto sobre o qual este poder se estabelece, as condições de possibilidade de funcionamento<sup>[8]</sup>.

A partir de Foucault centramos a atenção no poder simbólico e na sua consequente eficácia sobre o corpo social, ou seja, no poder ou poderes que inferem sobre o conceitual, sobre a espiritualidade e sobre a formação de identidades; os poderes como criadores e propagadores de mitologias, sem o qual qualquer reflexão no campo social fica incompleta.

A eficácia simbólica, como resultado das ações dos diferentes poderes sobre o tecido social é assim expressa por Bourdieu (2007, p. 113):

Todas as ordens sociais sacam partido sistemáticamente da disposição do corpo e da linguagem para funcionar como depósitos de pensamentos diferentes que poderiam ser detonados a distância e com efeito retardado, simplesmente pelo fato de voltar a colocar o corpo em uma postura global apropriada para evocar os sentimentos e os pensamentos que a ele estão associados, em um destes estados indutores do corpo que, como bem sabem os atores, fazem surgir estados de alma. (...) O princípio da eficácia simbólica poderia encontrar-se no poder que outorga sobre os outros, e especialmente sobre seus “corpus” e crenças, na capacidade reconhecida de atuar, por meios muito diversos, sobre montagens verbo-motores muito profundamente ocultos, seja para neutralizá-los ou reativá-los fazendo-os funcionar mimeticamente<sup>[9]</sup>.

O poder simbólico é invisível pois atua dentro dos sujeitos sociais, e talvez por esta razão alcança a categoria de violência. Quanto de nos-

[8] Tradução pessoal do texto: “Entre cada punto del cuerpo social, entre un hombre y una mujer, en una familia, entre un maestro y su alumno, entre el que sabe y el que no sabe, pasan relaciones de poder que no son la proyección pura y simple del gran poder del soberano entre los individuos; son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incardina, las condiciones de posibilidad de su funcionamiento.”

[9] Tradução livre. Texto original: “Todos los órdenes sociales sacan partido sistemáticamente de la disposición del cuerpo y del lenguaje para funcionar como

depósitos de pensamientos diferentes, que podrían ser detonados a distancia y con efecto retardado, por el solo hecho de volver a colocar el cuerpo en una postura global apropiada para evocar los sentimientos y los pensamientos que le están asociados, en uno de esos estados inductores del cuerpo que, como bien saben los actores, hacen surgir estados de alma. (...) El principio de la eficacia simbólica podría encontrarse en el poder que otorga sobre los otros, y especialmente sobre sus corpus y creencias, la capacidad reconocida de actuar, por medios muy diversos, sobre los montajes verbo-motores más profundamente ocultos, ya sea para neutralizarlos, ya sea para reactivarlos haciéndolos funcionar miméticamente.”

sas estruturas intelectuais, morais, estéticas, religiosas e emocionais por exemplo, podem ser consideradas como um resultado de uma adesão consciente aos processos de dominação? Quanto do nosso corpo físico, intelectual e emocional sabe sobre o poder que age sobre ele?

A eficácia simbólica é exitosa porque é homeopática e porque ocorre mais exatamente por osmose ou metástase, como um fenômeno natural e indolor. E, talvez, insistimos, seja por isso que a eficácia simbólica seja um ato violento, tal como definiu Bourdieu, violência simbólica: “A violência simbólica é essa coerção que se institui pela mediação de uma adesão que o dominado não pode evitar outorgar ao dominante (BOURDIEU, 1999. pp. 224-225)<sup>[10]</sup>”.

Trata-se da violência simbólica como o fenômeno que arbitrariamente intervêm na construção das identidades individuais e coletivas, bem como na capacidade dos seus agentes para imporem produções culturais dominantes e simbólicas - jogando de facto um papel essencial na reprodução das relações sociais de dominação. A violência simbólica, disse Bourdieu (1999, p. 173), “(...) é essa violência simbólica que arranca submissões que nem sequer se percebem como tais apoiando-se em umas “expectativas coletivas”. em uma crenças socialmente inculcadas, e que tem essa capacidade de serem incorporadas como um fato natural. (...) A capacidade de fazer caso omisso da arbitrariedade da produção simbólica, y por tanto ser aceito como legítimo (...) (1999, p. 232)<sup>[11]</sup>”.

A produção da violência simbólica tem caráter de violência justamente porque tem como pano de fundo a ignorância dos parceiros sociais sobre as estruturas que suportam estes mesmos processos simbólicos. Diz Bourdieu:

(...) Chamo desconhecimento ao fato de reconhecer uma violência que se exerce precisamente na medida em que se desconhece ele como violência, ao fato

de aceitar este conjunto de premissas fundamentais, pré-reflexivas, que os agentes sociais confirmam ao considerar o mundo como auto-evidente, quer dizer, tal como é, e encontra-lo como natural, porque aplicam a ele estruturas cognoscitivas surgidas das estruturas mesmas do dito mundo.” (BORDIEU; LÖIC, 1995, p. 120)<sup>[12]</sup>.

A violência simbólica é, portanto, uma violência que é exercida por uma espécie de consenso inconsciente por aqueles que aderem a ela e que também a reproduzem. Este tipo de violência é doce e indolor, porque esconde as relações de poder que estão sob as operações através das quais ela está configurada. A violência simbólica é geralmente muito mais eficaz do que se pode imaginar porque ocorre de muitas formas e não se pode identificá-la imediatamente como violência, já que nem sempre é visível ou mesmo percebida, e também por isto pode permanecer muito mais tempo em ação.

Um dos campos de grande eficiência do poder simbólico ocorre no âmbito das propagações imagéticas - seja na esfera individual ou coletiva -, pois é aí onde este poder age muitas vezes age de forma lúdica, silenciosa e contínua, e por uma espécie de osmose - através dos sistemas de informação, comunicação, publicidade e arte. Neste caso, os meios de comunicação atuam como produtores simbólicos especializados, e embora estes não podem ser consideradas como as únicas instituições envolvidas nos processos de propagação simbólica, na atualidade, dada a amplitude dos meios difusores, conseguem atuar não só na dinâmica de circulação e difusão de formas simbólicas, mas também no apoio a outras propagações simbólicas.

Segundo Rossana Reguillo (2010, p. 17) “(...) o poder de representação configura imaginários, conduz coletivos, compromete vontades e produz imperativos em cujo nome atua<sup>[13]</sup>”. Os sistemas simbólicos, protegidos pela arbitrariedade cultural consomem os procedimentos

[10] Tradução livre. Texto original: “La violencia simbólica es esa coerción que se instituye por mediación de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante (...)”  
[11] “(...) es esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas “expectativas colectivas”, en unas creencias socialmente inculcadas, y que tiene esa capacidad de ser incorporada como hecho natural. (...) la capacidad de hacer caso omiso de la arbitrariedad de la producción simbólica, y por lo tanto para ser aceptado como legítimo (...) (1999, p. 232)”  
[12] Tradução livre. Texto original: “(...) Llamo desconocimiento al hecho de reconocer una violencia que se ejerce precisamente en la medida en que se le desconozca como violencia, al

hecho de aceptar este conjunto de premisas fundamentales, pre reflexivas, que los agentes sociales confirman al considerar al mundo como autoevidente, es decir, tal como es, y encontrarlo natural, porque le aplican estructuras cognoscitivas surgidas de las estructuras mismas de dicho mundo.” [13] Tradução livre. Texto original: “(...) el poder de representación configura imaginarios, conduce colectivos, compromete voluntades y produce imperativos en cuyo nombre se actúa.”

de comunicação, de conhecimento e de indiferenciação, e estes por sua vez, conformam os consensos sociais e suas reproduções in contínuum. As consequências da violência simbólica no campo da imagem nos levam, por sua vez, as armadilhas do imaginário - já seja no caso mais abrangente do campo imagético, já seja no caso específico da produção fotográfica contemporânea feminina - um fenômeno resultante da retroalimentação dos diferentes campos da comunicação e do entretenimento que leva a uniformização do imaginário.

Mesmo uma análise apressada da produção contemporânea fotográfica - seja nas artes, seja no campo comercial - nos permite constatar que há uma espécie de normatização estética e técnica - tema que foi amplamente discutido durante o século XX sob o entendimento do fenômeno de uma “fronteira dilatada”, ou da ‘contaminação e ou hibridização entre as várias práticas fotográficas. Não há dúvida de que as fronteiras se expandiram, ou mesmo hibridizaram. A questão é que por detrás disto ocorreu também uma simplificação, uma padronização, e por detrás disto ainda, as razões deste fenômeno. Sabemos que por detrás, de um lado estão as ideologias do mercado de arte em geral, e por outro, as ideologias específicas do mercado fotográfico. Em relação ao mercado de arte em geral, temos que levar em consideração que há, hoje, um incontável número de instituições e mecanismos de regulação e normalização: as faculdades e escolas de artes, as numerosas e portentosas bienais mundiais - todas geradoras de modelos e padrões de curadoria -, e de uma oferta e procura, também padrão. Em relação à ideologia e fomento do mercado fotográfico, temos primeiro a questão dos aparatos fotográficos, cada vez mais programados para produzir um determinado tipo de padrão de imagem; e logo, os acessórios fotográficos, que são produzidos para estimular uns determinados desejos e metas nos consumidores. Isto significa que existe uma história mercado-ideológica, - que já tem

quase dois séculos - que opera de forma muito eficiente (Don Slater, que estudou esta questão com profundidade, ao revisar a expansão da fotografia na sociedade de massas, concluiu que a arbitrariedade das estratégias mercadológicas neste setor, sempre tiveram como objetivo a “foto-alfabetização” do grande conjunto social, porque dessa forma se poderia manter o mercado fotográfico sempre ‘aquecido’).

A ideologia de mercado, é uma forma de poder que também intervém no cerne das sociedades da mesma forma que os outros poderes, suavemente e por osmose, e gerando a impressão de que é um processo natural. Ainda hoje, apesar de discutirmos já há muito tempo sobre os males do consumo no contexto da existência humana, o que temos é que todos nós somos adeptos e promotores de seu sucesso. Além de seguidores e promotores, somos todos reprodutores dos valores e modelos da cadeia de consumo, e por ela somos concebidos. E isto se aplica a fotografia. A foto-alfabetização de que fala Slater é um fato, e embora existam exceções, elas não são capazes de alterar os maneirismos que a cadeia modeladora produz.

O poder dos poderes orquestrados, nos padroniza, e quando não o faz, quanto menos sugere uma ordem em nossas práticas existenciais. No que diz respeito à produção artística pode-se dizer que, se uma obra é irreverente no plano conceptual, ela provavelmente não o será do ponto de vista formal. Ou vice-versa. E se assim for, não vai ser a partir do ponto de vista comportamental: nós temos que aceitar as regras das instituições, porque sem eles nós somos exilados, e exilados não poderemos fazer a revolução que só é possível a partir e desde de dentro delas. Ainda que irreverentes, temos que ser obedientes.

Veja-se o caso fotografia feminina contemporânea, que é muito diversificada e complexa, tal como demonstrou-se no tópico *Fêmeina e fetus*, aqui neste texto. Muitas destas obras são essencialmente críticas sobre o lugar e o papel das mulheres na sociedade de hoje. E questões

[14] Tradução livre. Texto original: “Quiero insistir en este aspecto, justamente en este momento histórico, cuando estamos convencidas de la función que cumplen los medios de comunicación en construir un horizonte social en la constitución de imaginarios y representaciones, en este caso de género, que es lo que aquí interesa. (...) En relación al cuerpo de las mujeres esto es fácilmente comprobable, basta sentarse una tarde frente a un televisor para tomar conciencia de la forma cómo los sistemas de poder disputan la representación de los cuerpos de hombres y mujeres, sobre todo para descubrir cómo los mensajes publicitarios trabajan con la sexualidad y el deseo que proviene del ámbito del erotismo para promover los más variados productos,

de gênero, de afetos, e laborais, também estão enfocados em muitas delas, com veemência, ‘violência’, e mesmo, coragem. Entretanto, em quase todos os casos, a força destas obras sofre diluição em razão do “epocalidade” e da indiferença estética pelas quais são qualificadas - quase sempre essa “epocalidade” e indiferença conduz a uma estética predominante que se aproxima de uma espécie de esterilidade caracterizada por um padrão “aceitável”, palatável, de-codificável, enfim, uma marca típica da época. É a conhecida estratégia de controle das insurgências - fenômeno conhecido, promovido pelas indústrias culturais e artísticas, e que serve principalmente à nossa sociedade, esta na qual se tornou nossa existência desde o início da modernidade.

Infelizmente nos encontramos domesticados.

Concluo esta reflexão, momentaneamente, com um pensamento de Raquel Olea (2013, Fonte digital: *Políticas de cuerpo y representaciones del poder*. 04 de diciembre):

Quero insistir neste aspecto, justamente neste momento histórico, quando estamos convencidas da função que cumprem os meios de comunicação em construir um horizonte social na constituição de imaginários e de representações, neste caso de gênero, que é o que aqui interessa. (...) Em relação ao corpo das mulheres isto é facilmente comprovável, basta sentar-se uma tarde em frente a um televisor para tomar consciência da forma como os sistemas de poder disputam a representação dos corpos dos homens e mulheres, sobretudo para descobrir como as mensagens publicitárias trabalham com a sexualidade e o desejo que provêm do âmbito do erotismo para promover os mais variados produtos, o corpo da mulher emula assim, desde o desejo de adquirir um peça de roupa, de fumar, de beber, até jogar com as montagens visuais que transforma uma garrafa de pisco ou latas de cerveja em um corpo de mulher<sup>[14]</sup>.

Se assim for, e, de fato, parece ser, se inexistente um modo indiferenciado de ‘representação’ da mulher e do feminino no campo artístico e

mediático, temos então a confirmação de um panorama imagético de caráter retroalimentar nefasto que condiciona a todos, artistas e apreciadores, a uma alfabetização coletiva dos modos de ver e conceber, e que por consequência submete e condiciona a todos e a todas aos silenciosos poderes e violências simbólicas. Não é possível ser o dominador e o dominado ao mesmo tempo. Nem tudo é o mesmo. É necessário tomar posições. Não podemos assistir a tudo e simplesmente dizer: é assim. Se assim entendemos, infelizmente estaremos aceitando a submissão e a domesticação como uma condição inevitável.

Se estamos repetindo e reproduzindo estereótipos, e ainda que isto esteja ocorrendo inconscientemente, isto se deve ao fato de que estamos, como diria Bordieu, outorgando poderes aos dominadores. Se estamos transformando as representações em modelos padronizados e assépticos, é por, consciente ou inconscientemente estamos nos identificando com os ditames dos sistemas pasteurizados da comunicação e do entretenimento.

## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **El sentido práctico**. Madrid/Argentina/México. Siglo Veintiuno Editores, 2007, 453 pp.

\_\_\_\_\_. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, 160 Pp.

\_\_\_\_\_. **Meditaciones pascalianas**. Editorial Anagrama. Barcelona 1999b, 325 Pp.

BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Lóic. **Respuestas. Por una Antropología Reflexiva**. Ed. Grijalbo, 1995, 229 Pp.

BREA, José Luis. **Noli me legere. Divertimentos del melancólico: el enfoque retórico y la alegorías de la ilegibilidad**. Murcia/España: CENDEAC, 2007, 113 Pp.

DUBOIS, Philippe. **El acto fotográfico: de la representación a la recepción**. Traducción al español de Graciella Baravalle, Barcelona, Paidós, 1986, 362 Pp.

el cuerpo de la mujer emula así, desde el deseo de adquirir una prenda de vestir, de fumar, de beber, hasta jugar con los montajes visuales que transforma una botella de pisco o latas de cerveza en un cuerpo de mujer.”

DURÁN, Régis. **Autonomía y heteronimia en el campo fotográfico contemporáneo** (8Pp), in **Além de los límites: A fotografía contemporánea**. Ciclo de conferencia, Xunta de Galicia, CGAC – Centro Gallego de Arte Contemporánea, CGAI – Centro de Artes de Imaxe, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 22 – 24 de septiembre de 1999, 227 Pp.

FANGER, Elsie Mc Phail. **Mujeres (ad) miradas y mujeres que miran** (17 pp). In **La ventana. La ventana** (On line), pp. 191-232. Revista de estudios de género. v.3 n. 28. Versión impresa ISSN 1405-9436. Guadalajara, diciembre de 2008. Disponible en: <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-94362008000200009&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362008000200009&lng=es&nrm=iso)>. ISSN 1405-9436. Consultado em 12/04/2013, 14:00).

FOSTER, Hall, **El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo**. Madrid: Ediciones Akal, 2001, 240 Pp.

FOUCAULT, Michel. **El sujeto y el poder**. Edición electrónica de **www.philosophia.cl**, Escuela de Filosofía. Universidad ARCIS, 1991, 21 Pp. (Consultado em 04/07/2013). <http://www.philosophia.cl>

GREEN, David (ed.). **¿Qué ha sido de la fotografía?** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007, 149 Pp.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 1990, 56 Pp.

HERNÁNDEZ, Carmen Hernández. **Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino** (MBA, enero-marzo de 1998). **Reflexiones sobre un proyecto expositivo**. Ponencia presentada en la III Jornada Nacional de Investigación. Universitaria de Género, CEM, Escuela de Sociología, FACES-UCV, Caracas, 18 de julio de 2002. <http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/12/desde-el-cuerpo-alegoras-de-lo.html> (Consulta en 02/09/2013, 18:00)

HOPENHAYN, Martin. **El reto de las identidades y la multiculturalidad**. Globalización y postmodernidad: **la irrupción de lo cultural en político y el reclamo de la diferencia**. In **Multiculturalismo proactivo: una reflexión para iniciar el debate**. Nuevos Retos de las políticas culturales frente a la Globalización, Barcelona, España, 22-25 de noviembre de 2002. <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a01.htm>. Consulta em 12/08/2013, 17:00.

JAMESON, Fredric. **El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el pós-modernismo 1983-1998**. Manatíal: Buenos Aires, 2002, 256 Pp.

LAPOUJADE, María Noel. **De las cárceles de los imaginarios contemporáneo a una estética de la libertad**. **Revista Ariel**. 2013. [http://www.uruguayeduca.edu.uy/Userfiles/P0001/File/De las cárceles.pdf](http://www.uruguayeduca.edu.uy/Userfiles/P0001/File/De%20las%20cárceles.pdf). (Consulta en 22/09/13 19:33).

LENZI, Teresa. **La fotografía contemporánea**. Alemanha: Editorial Académica Española, 2011.

OLEA, Raquel. **Políticas de cuerpo y representaciones del poder**. 04 de diciembre de 2013. [http://www.cotidianomujer.org.uy/sitio/index.php?option=com\\_content&view=article&id=57:políticas-del-cuérpo-y-representaciones-del-poder&catid=16:cotidiano-mujer-no31&Itemid=20](http://www.cotidianomujer.org.uy/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=57:políticas-del-cuérpo-y-representaciones-del-poder&catid=16:cotidiano-mujer-no31&Itemid=20)

PASOLINI, Pier Paolo. **Salo, el infierno según Pasolini**. Filmoteca de Andalucía: Granada, 1993, 443 Pp.

PRECIADO, Beatriz (2005), **Savoirs-Vampires@War. Multitudes**, nº 20. <http://www.multitudes.net/Savoirs-Vampires-War/> (consultado em 10/08/2013).

REGUILLO, Rossana. **Saber y poder de representación: la(s) disputa(s) por el espacio interpretativo**. Comunicación y Sociedad, nueva época, nº 9, pp. 11-33, 2008, 203 Pp. Versão eletrônica : [http://www.coneicc.org.mx/?contenido=/centro\\_documentacion/nota.cfm&identifiier=oai:coneicc.iteso.mx:305178&interno=yes](http://www.coneicc.org.mx/?contenido=/centro_documentacion/nota.cfm&identifiier=oai:coneicc.iteso.mx:305178&interno=yes) (Consultada e impressa em 11/07/2013).

ROCCA, Adolfo Vásquez. **Jean-Luc Nancy**. La Filosofía del cuerpo y las metáforas de la enfermedad. Revista Observaciones Filosóficas, 2008.

ROSEMBLUM, Naomi. **A history of woman photographers**. New York: Abbeville Press, 1994, 432 Pp.

ROLNIK, Suely. **Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização**. Pp. 19-24. (Texto), In LINS, D. (Org.). **Cultura e subjetividade: saberes nômade**s. 4ed. Campinas: Papirus, 2005. 115 Pp.

**Mônica Lima de Faria**  
Doutora em Comunicação Social (PUCRS); Professora Adjunta do Centro de Artes da UFPel.  
monicalfaria@gmail.com

**Artur Rodrigo Itaquí Lopes Filho**  
Mestre em Filosofia (UNISINOS); Doutorando em Filosofia (PUCRS).  
artursan@gmail.com

## A relatividade moral e sua representação visual no game Inferno de Dante

### *The moral relativity and its visual representation in the Dante's Inferno game*

**Resumo:** O presente estudo trata de desenvolver uma análise do jogo digital Inferno de Dante, produzido pelas empresas Visceral Games and Electronic Arts, lançado no ano de 2010. Baseado na obra literária A Divina Comédia de Dante Alighieri, escrita entre os anos de 1303 e 1321, a análise desenvolvida foca na temática de sua moralidade e a correspondência desta em seu projeto visual, tendo em vista as muitas alterações sofridas em meio ao processo de adaptação de sua história, não somente referindo ao processo de adaptação midiática, mas, a que pode ser considerado de certo crucial, uma adaptação temporal a qual condiciona uma adequação moral referente às ações assumidas pelo personagem protagonista enquanto no mundo ficcional do inferno.

**Palavras-chave:** Inferno de Dante; *game*; moral

**Abstract:** *The present study deals with an analysis of the digital game Dante's Inferno, produced by companies Visceral Games and Electronic Arts, released in 2010. Based on the literary work The Divine Comedy of Dante Alighieri, written between 1303 and 1321, the analysis focuses on its theme and morality and their relation to its visual design, in view of the many changes done through the process of adapting the story, not only referring to the adaptation process media, but to what surely may be considered crucial, its temporal adaptation which creates the conditions for moral appropriateness regarding the actions undertaken by the main character while in the fictional environment of hell.*

**Keywords:** *Dante's Inferno; game; moral.*

### INTRODUÇÃO

O jogo digital *Inferno de Dante*, desenvolvido pela Visceral Games e Electronic Arts no ano de 2010, é baseado na obra literária *A Divina Comédia*, escrita por Dante Alighieri (1265-1321) entre os anos de 1303 e 1321. Den-

tro das possibilidades de adaptações, o jogo mostra diferenças na postura do personagem protagonista – Dante – em relação à literatura, onde é possível ser observado uma estranha transformação em se tratando da postura moral assumida pelo personagem protagonista diante de seus enfrentamentos ao passar pelos desafios do inferno (que radicalmente difere de uma rigidez moral fundada no paradigma católico/medieval à uma relatividade moral um tanto flexível, caricata do período contemporâneo). O jogo, inclusive, desenvolve sua história apenas no ambiente do inferno, em detrimento a obra literária, que por sua vez, é dividida em três grandes partes: o inferno; o purgatório; e o paraíso, cada qual contendo um total de trinta e três (33) cantos, salvo a exceção do primeiro tomo (inferno), o qual possui um conjunto de trinta e quatro (34) cantos.

A concentração da história no cenário do inferno promovida pelo *game* nos instiga a refletir acerca daquilo proposto pela adaptação da obra literária. Tendo um enfoque centrado na violência de um personagem que ambiciona pelo cumprimento de uma justiça ideal, que é proporcionada pela adoção de uma posição ativa frente às forças do inferno, o *game* adapta a história original permitindo com que o personagem atue no ambiente do inferno não mais como alguém submisso a tal poder, pelo contrário, torna o protagonista alguém capaz de subverter e, inclusive, transformar toda uma ordem de um mundo que dantes apenas caberia respeito e temor.

Dessa maneira, a moralidade do personagem Dante passaria a ser alterada juntamente com sua história, adaptada a uma nova realidade que transcende as barreiras do tempo, sendo ajustada a um novo público leitor que, de certa maneira, poderíamos entender, ser dotado de uma melhor capacidade de compreensão e, igualmente, de identificação com a posição assumida de um personagem protagonista violento e heróico em detrimento a posição de um pensador temerário frente ao cenário do inferno.

Juntamente com a história, o imaginário imagético criado para o *design* do jogo também apresenta diferenças daquele criado para a obra de literatura. Dentre as versões de ilustração da obra de Alighieri destacam-se as gravuras de Gustave Doré (1832-1883), produzidas para ilustrar o caminho percorrido pelo personagem protagonista em sua longa jornada rumo à redenção. Criadas durante o século XIX, suas imagens espelham claramente, de certa maneira enfática, uma dualidade moral a qual reflete uma cultura ainda, por deveras, centrada na rigidez maniqueísta existente entre o bem e o mal (retrato de um catolicismo medievalista dominante durante o período de produção da obra literária). Já, em detrimento a obra literária, a arte empregada na produção do *game* deixa transparecer o ideal dominante comum ao cenário dos jogos de ação que entende uma ação justa enquanto vingança justificada (recorrendo, quase sempre, a violência como argumento primeiro), sendo ambas, as ilustrações de Doré e o *design* do *game* entendidas aqui enquanto manifestações estéticas de determinadas posição morais frente a um mesmo cenário ideal: o inferno.

Tendo como base a relativização moral a qual o personagem protagonista sofre em sua adaptação, o presente estudo tem por objetivo apresentar uma análise comparativa entre as relações de moralidade e suas correspondências visuais, possíveis de serem observados entre o jogo digital (*Inferno de Dante*) e a obra literária (*A Divina Comédia*).

### 1 AS DIFERENTES MORALIDADES

A obra de Dante Alighieri, dentre muitos aspectos, é uma obra de cunho moral. É necessário que essa afirmativa esteja logo posta para que nos seja possível entender a clara relação de contraposição existente ao relacionarmos o conteúdo dessa complexa obra que é *A Divina Comédia* (2006) com o jogo digital *O Inferno de Dante* (2010). Essa contraposição não será aqui entendida como partes excluden-

tes, tão pouco será adotado uma relação hierárquica entre ambas as mídias onde um acabaria por ser erroneamente entendido como uma variante “melhorada” do outro. Mas sim será buscado o entendimento das variantes que tornaram a obra tão diversa do *game* assim como seu contrário. Exposto isso, partimos as reflexões.

Dante Alighieri ao escrever a obra *A Divina Comédia* tinha por objetivo criticar toda uma estrutura político-social vivida na Itália entre os séculos XIII e XIV, período no qual o autor vivera as experiências que influenciaram a produção de sua obra. Aquilatando e sentenciando figuras ilustres contemporâneas a ele, inclusive figuras históricas de um passado distante, o autor promoveu um verdadeiro tribunal ao julgar essas muitas figuras consideradas por muitos canônicos sob a acusação de terem subvertido os princípios morais considerados sagrados pelo catolicismo em vigor. Atribuindo a si a alcunha de um juiz e tendo como base o mesmo livro considerado sagrado pela instituição religiosa em vigor (Bíblia católica), Alighieri fizera o mesmo que os temidos inquisidores medievalistas: analisou a vida privada de muitas figuras contemporâneas a ele e sem piedade as condenou ao mundo ficcional do inferno.

Vista de um outro ponto de vista, tal atitude pode ser compreendida como uma verdadeira ação irônica promulgada pelo autor. Ao julgar as figuras ilustres de sua época sob as leis do livro sagrado, o autor estaria expondo que, sob o crivo das leis empregadas pela instituição religiosa vigente até então, todos os cidadãos de todo e qualquer lugar do vasto território global poderiam ser alocados em algum lugar do inferno, até mesmo aqueles que se julgariam imunes as mesmas ou mesmo aqueles que se auto-afirmavam viverem sob a rigidez dos princípios morais defendidos pela instituição religiosa. Dessa maneira o autor estaria criticando a própria lógica do uso empregado pela igreja católica das leis descritas no livro adotado enquanto sagrado a essa instituição.

Independente da interpretação que possamos adotar ao ler a obra de Dante Alighieri, nos seria importante entender que tal atitude de alocar figuras ilustres no cenário do inferno – algo que, convenhamos, em meados do século XIV era considerado uma ofensa de tamanha proporção da qual só nos cabe imaginar –, nos revela a adoção de uma posição por deveras subversiva do autor frente a toda uma estrutura político-social que, em uma primeira instância, se apresentaria virtuosa, mas que de fato, sob a observação minuciosa do julgo de Alighieri, revelaria ser dotada de vícios, corrupta e extremamente desviada do caminho idealizado pela instituição religiosa em vigor e que da qual, essas mesmas figuras diziam compactuar, seguir e respeitar.

O julgamento presente no primeiro tomo da obra, *O Inferno*, entende a virtude como a essência presente na alma de cada indivíduo em contraponto aos vícios, que por sua vez corromperiam aquilo de essencial característico ao humano. O ser humano, sobre essa perspectiva é entendido como um ser dotado de um potencial voltado para o bem claramente interpretado pelo autor como algo positivo, enquanto os vícios seriam todas as coisas mundanas capazes de desviar a humanidade de seu caminho. Essa interpretação moral base do pensamento do autor reflete uma moral fundada em princípios católicos onde, de maneira simplificada, podemos descrever o ser humano como naturalmente bom, mas suscetível ao desvio de sua natureza devido ao livre arbítrio que, por conseqüência, poderia o levar ao erro, isto é, a tentação do pecado, algo que, por sua vez, o condenaria ao inferno.

Ao contrário do que se possa pensar, essa base estrutural presente no pensamento de Dante não o destacava dos demais cidadãos europeus do séc. XIV, tão pouco o qualificaria enquanto um fiel devoto da cátedra religiosa, pelo contrário, isso apenas o qualificaria enquanto cidadão medieval, visto que, a lógica das virtudes medievalista era uma verdade tão clara quanto para muitos, a ciência passaria

a ser durante o período da história conhecido como a modernidade. Dito isso, podemos compreender que tal característica constituiria a base de todo julgamento posteriormente erigido enquanto parte de sua obra. Fábio Alberti, tradutor d'*A Divina Comédia*, assim escreve em seu texto introdutório à obra do autor:

Dante coloca a si próprio como personagem e lança mão da narração em primeira pessoa. Exilado, peregrino, faz de si uma espécie de cidadão do mundo, representante do homem medieval, espremido entre a cultura clássica e a cultura do cristianismo, em busca da excelência moral e espiritual e da justiça social (ALBERTI, 2006, p. 07).

Ainda assim, a base estrutural da qual Dante partira para desenvolver sua obra não o inibiu de erigir fortes questionamentos a estrutura religiosa que, segundo o autor, instituiria punições severas, alocando pessoas em certos círculos infernais, dos quais, segundo ele, as mesmas não seriam merecedoras, como é o caso do Primeiro Círculo descrito no Canto Número IV, onde estariam todos aqueles não batizados, assim narrado pelo poeta Virgílio, personagem que dirige o autor em sua aventura:

Antes que vás em frente, convém saberes que não pecaram; porém, mesmo tendo realizado boas obras, estão aqui porque lhe falta o batismo, portal da fé, no qual acreditas e ditoso por isso. Viveram no tempo que antecedeu ao Cristianismo, e jamais prestaram culto a Deus: eu, que venho do paganismo, sou um deles. Por tal defeito – outros nos mancharam – somos torturados com o castigo de ter nossos desejos para sempre frustrados (ALIGHIERI, 2006, p. 22).

A posição do autor, enquanto escritor, claramente nos revela um tribunal moral com o qual o mesmo passaria a julgar seus contempo-

râneos. Deixando transparecer uma sutil aversão a estrutura religiosa de sua época e resgatando, da mesma maneira, os valores essenciais esquecidos, e porque não dizer abandonados, o autor acaba por promover uma espécie de resgate desses mesmos valores morais a fim de aplicá-los a estrutura político-social de sua época, considerada hipócrita, sob essa perspectiva, ao se outorgar defensora/seguidora desse mesmo paradigma moral. Em resumo, no discorrer de sua obra, Dante, ao julgar seus contemporâneos, resgataria uma moralidade por ele considerada sagrada, mas por deveras abandonada por aqueles que deveriam ser seus guardiões, ou, em outras palavras, seus maiores exemplos em vida, a saber: a estrutura política e religiosa de sua época.

Enquanto personagem, Dante, ao ingressar nos círculos infernais, transparece uma clara postura dualista, igualmente complementar, que transita entre o respeito (frente a uma lógica divina que, mesmo muitas vezes discordante de seu julgamento, é entendido como algo para além de sua compreensão e poder), e o temor (diante a dor e o sofrimento promovido pelas forças infernais conseqüentes dos erros cometidos por suas vítimas). Essa posição nos revela um Dante cauteloso que, mesmo argüindo e erigindo inúmeros questionamentos a essa estrutura, se resigna frente a complexidade divina, aceitando sua determinação, apenas se rebelando enquanto autor, alocando seus contemporâneos a lógica do inferno.

Nesse último quesito é onde encontramos a maior divergência moral entre a obra literária e o jogo digital. Enquanto o autor/personagem, na obra literária assume uma posição cautelosa frente ao complexo que constitui os círculos infernais, o personagem Dante do jogo digital assume a posição de um contestador nada cauteloso, recorrendo como primeiro recurso à violência para sanar aquilo por ele considerado um ato de injustiça imposta pelas forças abissais a ele e a sua amada Beatriz (que no *game* é levada ao inferno por Lúcifer).

Diferente da obra literária, o Dante do jogo digital é um cavaleiro templário que mata, tortura e ordena o massacre de inúmeras pessoas em nome de princípios católicos do qual o mesmo seguia a risca. Ao morrer o protagonista acaba sendo conduzido ao inferno e lá promove um verdadeiro extermínio de criaturas infernais para enfim encontrar a liberdade daquele cárcere, já que, em um primeiro momento este se coloca em uma posição de injustiçado (visto que cumprira apenas ordens de seus superiores), mas que, em um segundo momento compreende seus erros e passa a lutar por sua redenção.

A passagem de uma postura de injustiçado para a postura de um redimido no *game*, não impede Dante de combater as forças do inferno que, em ambas posições, são vistas como um reflexo icônico de toda uma gama de valores correspondentes ao mal enquanto representação do errado, o traiçoeiro e conseqüentemente o injusto. Por representar o mal, no jogo digital, o inferno passaria a ser entendido como contraposto dualista do bom, portanto, devendo e merecendo ser combatido, algo que diverge radicalmente da obra literária que, por sua vez, em nenhum momento questiona a existência do inferno enquanto estrutura necessária a lógica divina.

O julgamento imposto pelo personagem do *game* é enfatizado quando o mesmo encontra os prisioneiros do inferno. A cena é desenvolvida quando o personagem do *game* encontra algumas almas torturadas em determinados círculos do inferno. Ao interagir com a vítima, que geralmente se encontra em uma situação de grande desconforto sofrendo as mais variadas punições possíveis de serem imaginadas, o personagem (e o jogador, por conseqüência) escuta a história, narrada pela própria vítima, do por que a mesma se encontra aprisionada naquele determinado círculo do inferno. Após vivenciar tal narração, é dando ao jogador a possibilidade de tomar uma participação decisiva referente a alma torturada. O jogador frente a essa

posição tem a possibilidade de avaliar a história do prisioneiro e assim tomar uma posição ativa na linha temporal do *game*, libertando a alma e a conduzindo ao paraíso, ou a condenando ao martírio do sofrimento no inferno. Isso garante bonificações ao personagem que, ao redimir a alma torturada, recebe benefícios celestiais (poderes divinos). Mas caso seja decidido condenar a alma em permanecer no inferno, os benefícios recebidos serão de origens abissais (poderes infernais).

Dessa maneira a ação do jogo digital reflete um contraponto claro entre duas épocas muito distintas. Enquanto na obra literária, ainda medievalista, as críticas postas por Dante ao inferno e seu *modus operandi* são resumidas a uma contemplação reflexiva, transparecendo claramente um respeito a magnitude da lógica divina, contrapondo diretamente aquilo apresentado no *game*, que por sua vez, reflete uma posição de contestação ativa, comum de ser observado nos períodos modernos e contemporâneos, permitindo, como no caso das almas torturadas, com que o jogador assuma uma verdadeira posição de juiz majoritário, capaz de sentenciar as muitas almas torturadas no inferno ao paraíso ou ao martírio de uma eternidade de tortura.

Assim, o personagem Dante oferecido pelo *game* aparenta sustentar o poder de transgredir as regras de um universo aparentemente organizado, subvertendo e transformando sua lógica a sua maneira, permitindo, em determinadas situações, com que o jogador compartilhe desse mesmo poder ao decidir a condenação a ser dada as muitas almas torturadas que são possíveis de serem encontradas. Subvertendo a rigidez moral da obra literária, o *game* apresenta um personagem protagonista portador de uma moral por deveras relativizada, onde o bem e o mal passam a serem entendidos em suas muitas nuances. Algo que orienta muitas das ações por deveras impulsivas do personagem protagonista. Tal relatividade moral pode ser evidenciada quando observado as representações iconográficas de ambas as obras.

## 2 AS DIFERENÇAS VISUAIS

Segundo Ricoeur (2007) a noção de mal e a religiosidade estão intimamente ligados. Tendo uma postura religiosa cristã, o autor afirma que a ação do mal reside no pecado, que é entendida pelo autor como o ato de causar sofrimento a alguém. Esse sofrimento pode ter origem física, como é o caso do ato de infligir dor através de uma ação violenta, ou origem moral, como é o caso da quebra de códigos e leis morais vigentes em uma determinada sociedade. Ricoeur (2007) também ressalta a importância do julgamento do ato maligno como o momento em que se condena o pecador e este sofre uma, considerada, devida punição referente aos seus feitos. Tal punição, derivada de uma condenação entendida enquanto justiça aplicada, levaria aquele considerado culpado, por alguma determinada ação entendida como maligna, a uma condição dualista: a redenção através do arrependimento e a aceitação de sua responsabilidade; ou o eterno sofrimento caso continue a pecar mesmo depois de ter sido punido.

O imaginário social construído para a imagem do mal pode ser entendida enquanto espelho das idéias de Ricoeur (2007). As noções erigidas através de discursos e simbolismos imagéticos do mal refletem uma idéia transcendental de sofrimento, violência, morte e punição. Ao observarmos as imagens do inferno ilustradas por Gustave Doré no século XIX, é possível verificar as diferenças contrastantes existentes entre o bem e o mal no imaginário de sua época. Suas gravuras exploram tal contraste dualista na aplicação do escuro às imagens representativas do inferno, que tende a acarretar, de maneira sinonímia, o ressaltar dos sentimentos despertados no indivíduo frente ao sombrio e desconhecido abismo, em contraponto a luz que é aplicada às imagens figurativas do paraíso, que por sua vez, referencia o sentimento despertado no indivíduo que se encontraria acalentado pela redenção celestial. Reforçando tal idéia, assim escreve Durand (2002):

[...] uma imagem mais escura, uma personagem vestida de negro, um ponto negro emergem subitamente na serenidade das fantasias ascensionais, formando um verdadeiro contraponto tenebroso provocando um choque emotivo que pode chegar à crise nervosa. Essas diferentes experiências dão fundamento à expressão popular ter idéias negras, sendo a visão tenebrosa sempre uma reação depressiva (DURAND, 2002, p. 91).

Sendo um ilustrador do século XIX, época na qual predominava o Romantismo (GOMBRICH, 1999), Doré utilizava características do Barroco clássico em suas gravuras. As distinções contrastantes de claro e escuro são providenciais nas representações visuais daquilo o que é considerado o bem e o mal. Dessa maneira, podemos observar que o herói Dante da obra literária, bem como seu guia Virgílio, aparecem no inferno em localizações mais claras das imagens produzidas por Doré, enquanto os condenados ao sofrimento, as criaturas abissais e demais demônios habitantes do inferno ficam em zonas mais escuras, provocando, de maneira intencional, o despertar de uma sensação de medo relacionado ao mal que estes seres representam.

Segundo Cappelari (2007), Gustave Doré retrata com maestria a dualidade existente entre o bem e o mal, presente na obra de Dante Alighieri. O artista, ao retratar o imaginário da obra acentua o aspecto moral e diminui seu aspecto religioso. As figuras humanas são retratadas de maneira clássica enquanto os anjos e demônios são diferenciados por ícones que celebram suas imagens como as asas, a presença ou não de chifres e caudas, a luz em torno dos anjos e trevas em torno dos demônios. Essa diferenciação se dá, não de outra forma, devido ao imaginário existente em torno da temática da época em que a obra foi interpretada por Doré.



Figura 1: O Inferno, Canto 21 – Gustave Doré.

Fonte: <http://www.wikipaintings.org/en/gustave-dore/the-inferno-canto-21-1>.

Um modo de produção, uma forma de organização social, uma escala de valores, uma criação tecnológica, um estilo de moradia ou uma obra de arte nada mais são do que determinações históricas construídas pelo potencial criador do imaginário e concretizadas em cada sociedade. Desse modo, o sem fundo humano, por intermédio do imaginário, é o produtor das representações e o instigador da práxis social (RUIZ, 2003, p. 45).



Porém, ao pensarmos nas imagens do *game*, observamos certas diferenças no entendimento da dualidade bem e mal mesmo nas representações visuais. Enquanto nas imagens do século XIX Dante exibe um perfil clássico de um homem renascentista, com traços claros, organizados, esteticamente belos que buscam um equilíbrio condizente com uma postura ideal de bondade ou, até mesmo heróica, o personagem Dante do *game* traz consigo certos paradoxos em sua visualidade. O personagem protagonista do *game* se apresenta como um homem forte – característica do soldado, o que já é uma diferença do erudito literário –, armado e até mesmo deformado, com características grotescas e, por deveras feias. Dessa maneira, a representação do personagem protagonista do *game* acaba trazendo certas qualidades de imagem que remetem, em certos aspectos, mais a uma ideia de mal do que de bem, rompendo assim com uma concepção clássica que visava elencar certas características visuais a determinados paradigmas morais<sup>[1]</sup>.

A mudança do pensamento moderno para uma condição pós-moderna<sup>[2]</sup> exigiu certa mobilidade das categorias dos estatutos sociais – classes, família, escola, política etc. – assim modificando também a maneira do indivíduo se relacionar com os antigos códigos morais ainda vigentes. “No pós-moderno, Deus e o Diabo não estão mais no além mundo, estão no cerne do homem enquanto facetas de sua personalidade” (CAPPELARI, 2007, p. 233).

O que Maffesoli (2004) chama de uma “mística da violência” nada mais é do que a aceitação do mal, da imoralidade, como parte da vida: o hedonismo, o excesso, a loucura... uma comunhão entre vida e morte. “Aí estão o excesso, o demonismo e as variadas efervescências de diferentes ordens, afirmando que Dionísio é efetivamente o ‘rei clandestino’” (MAFFESOLI, 2004, p. 16). Não se consegue mais limitar-se a uma vida reta extremamente racionalista e de abstenção,

[1] Referente a isso ressaltamos a lógica do belo, do bom e do justo relacionados desde o período antigo da história da humanidade enquanto representativos de uma moral exemplar, enquanto seu oposto, o feio, o mal e o injusto seriam elencados enquanto características representativas de uma moral desviada e, por consequência, não desejada.  
[2] A condição pós-moderna trata-se da mudança da postura de um pensamento moderno baseado na lógica racionalista iluminista para uma nova condição contemporânea que permite a dúvida em relação aos pensamentos vigentes. (LYOTARD, 2009).

Figura 2: Dante – arte do personagem protagonista do Game Dante's Inferno.  
Fonte: <http://www.gamesradar.com/why-dantes-inferno-will-viscerate-god-of-war/>.

[3] Entende-se por pensamento polissêmico, as múltiplas possibilidades de interpretação de aceitação moral característicos da condição pós-moderna.

torna-se necessária a construção de valores maleáveis e mais ricos capazes de pensamentos polissêmicos<sup>[3]</sup>. Assim escreve o autor:

Constata-se uma volta do mal com toda a força. Refiro-me à face obscura de nossa natureza. Aquela mesma que a cultura pode em parte domesticar, mas que continua a animar nossos desejos, nossos medos, nossos sentimentos, sem suma, todos os afetos. Esta volta com toda força talvez seja aquilo mesmo a que nos referimos há algumas décadas, de maneira bastante incerta, como “a crise”. Fantasma que assombra a consciência dos dirigentes da sociedade, e que nada mais faz além de expressar o que eles haviam negado, mas que continuava existindo naquela memória imemorial que é o inconsciente coletivo (MAFFESOLI, 2004, p. 29).

Reconhecer a imperfeição é aceitar o retorno do mal. Porém isso não significa dizer que o indivíduo busca agir com o mal, esta ainda é uma força que muitas vezes se busca confrontar. De um lado temos o pecado, o qual se pode evitar e agir sobre ele, de outro se tem aquilo que nem sempre se pode evitar, é o caso da doença, da fome, a violência, a poluição etc. Ainda que se aceite o mal, não se nega o bem, não se procura fazer sofrer, mas sim a liberação de amarras morais e sociais: uma subversão de valores.

Assim o design do herói Dante do *game* segue algumas dessas características contemporâneas, onde o grotesco, o feio, o deformado – apesar de também representar o mal e o pecado do personagem que é moralmente imperfeito – são também aceitos como qualidades estéticas válidas de belo, não seguindo cânones estabelecidos para uma representação dualista. Rahde e Cauduro (2005) afirmam que as imagens contemporâneas carregam em si essas características: de poderem ser imperfeitas, sujas, poluídas, grotescas e subversivas, sem deixarem de serem belas, aceitando novas possibilidades de hibridismos visuais<sup>[4]</sup>.

Não só o design do personagem protagonista do *game* apresenta tais deformações de possuir qualidades relativas ao mal, sendo

um personagem a princípio bom. O guia Virgílio, igualmente presente no *game*, também demonstra uma visualidade monstruosa, com rosto deformado e detalhes grotescos, enquanto nas imagens de Doré, o mesmo é representado como uma figura de estética clássica greco-romana, remetendo à origem do próprio personagem. Provavelmente, a mudança na visualidade de Virgílio se dá para acompanhar à estética do design apresentado no jogo para o inferno: um lugar tomado por criaturas horrendas e deformadas, num excesso de violência grotesca onde não há espaço para uma idéia de belo convencional.

[4] Entende-se por hibridismo visual a utilização de diversas técnicas e referências visuais em uma mesma imagem.



Figura 3: Virgílio – Imagem do Game Dante's Inferno.  
Fonte: <http://dantesinferno.wikia.com/wiki/File:Virgil.jpg>.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se observa no jogo digital *Inferno de Dante* e a obra literária *A Divina Comédia* é uma mudança de postura do herói enquanto seu posicionamento moral em relação ao enfrentamento do mal, o que é refletido em suas manifestações visuais.

As diferenças no comportamento e visualidade de Dante demonstram uma relativização do mal e uma postura ativa, não mais apenas contemplativa, por parte do herói, o que reflete uma mudança de paradigmas.

Assim, a postura do herói no *game* acaba por refletir um movimento que transcende sua mídia: uma mudança na maneira de se compreender o paradigma moral característico de uma condição contemporânea, retratada no jogo como uma atualização da obra literária para um novo contexto sócio-cultural. O *design do game*, com suas representações visuais, atualizam, a sua maneira, a clássica concepção moral presente na obra literária, distorcendo a figura do herói e relativizando sua posição moral enquanto personagem ambíguo e polissêmico.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, Fábio M. Dante Alighieri (1265-1321). In: ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

CAPPELLARI, Márcia S. V. **As representações visuais do mal na comunicação: imaginário moderno e pós-moderno em imagens de A Divina Comédia e do filme Constantine**. Porto Alegre: PUCRS, 2007. Tese (Doutorado em Comunicação), Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MAFFESOLI, Michel. **A parte do diabo – resumo da subversão pós-moderna**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

RAHDE, Maria Beatriz, CAUDURO, Flávio Vinícius. **Algumas características das Imagens Contemporâneas**. In: XIV ENCONTRO ANUAL COMPÓS. Niterói: UFF, 2005.

RICOEUR, Paul. **Evil – a challenge to philosophy and theology**. New York: Continuum, 2007.

RUIZ, Castor Bartolomé. **Os paradoxos do imaginário**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

VISCERAL GAMES; ELETRONIC ARTS. **O Inferno de Dante**. Visceral Games, 2010.

## Usos e abusos da fotografia no contemporâneo. Um ícone da cultura visual no presente?

*Uses and abuses of photography in contemporary. An icon of visual culture in the present?*

**Resumo:** Este artigo dedica-se a uma reflexão sobre os usos da imagem na pós-modernidade e sua relação com a memória e a identidade no presente. Para isso, parte-se da noção de significado como função estrutural da cultura visual contemporânea, onde os excessos são indícios de um acúmulo de lixo memorial produzido cotidianamente. As práticas contemporâneas relacionadas à fotografia digital e ao compartilhamento através de imagens na internet são alguns dos temas abordados.

**Palavras-chave:** cultura visual; linguagem; imagem; memória; excessos.

**Abstract:** This article is dedicated to reflection on the usages of the image in post-modernity and its relation to memory and identity in the present. For that purpose, we begin with the notion of meaning as a structural function of contemporary visual culture, where excess indicates an accumulation of memorial trash produced daily. Contemporary practices related to digital photography and to sharing through images on the Internet are some of the subjects dealt with in the paper.

**Keywords:** visual culture; language; image; memory; excess.

### O SER QUE SE IDENTIFICA A PARTIR DA MEMÓRIA OU A INFLUÊNCIA DAS IMAGENS NA IDENTIFICAÇÃO (CARTOGRAFIA) DO SER

A pessoa, que também é personagem na ação social, compõe, ao longo da vida, um mapa que se pode chamar de memorial. São marcadores no tempo que traçam não apenas um percurso narrável, mas um documento de características imagéticas (Cf. ACHUTTI, 1997),

pessoal e de restrito acesso, que revigora constantemente a sua noção de pessoa a partir das memórias vividas e incorporadas. Assim, há sempre uma relação estreita entre memória, imagem e identidade.

Parte-se do princípio que uma importante função da memória seja a de manter vivo o sentido de “ser” que constitui as identidades individualmente. Trata-se de uma memória neurológica, mas também de uma memória do sonho, virtual e acessível, e, pode-se dizer, construída culturalmente pelo indivíduo como a sua própria memória. Além desta memória individual há o que chamamos de memória coletiva (Cf. HALBWACHS; 2006 CANDAU, 2011), uma memória formada a partir das trocas que estabelecemos com os grupos sociais com os quais nos identificamos. Como um eixo desta memória compartilhada salienta-se uma parcela da memória individual que é adquirida de modo involuntário a partir das imagens midiáticas e das demais imagens que povoam a paisagem urbana, com as quais temos contato (Cf. SONTAG, 2003).

Há ainda uma parcela das memórias que está associada aos objetos, e aqui, em particular, as fotografias desempenham a função de evocativos. Existem inúmeras memórias que construímos mentalmente a partir do contato prolongado com uma fotografia sobre um móvel de casa, por exemplo. Também ocorre de narrarmos fatos que nunca vivemos e que, no entanto, consideramos como vivenciados por dividirem conosco o espaço de intimidade da casa, como é o caso dos álbuns de família. Histórias que são narradas repetidamente tanto pelo conjunto de imagens como pela fala que muitas vezes acompanha o ato de ver o álbum em família.

Um fato interessante que exemplifica o lugar das fotografias de família na memória individual é o caso de uma pessoa que já com 34 anos de idade depara-se com a imagem de uma menina semelhante a si, compartilhada por um membro da família no Facebook. Esse primeiro encontro da mulher de 34 anos com a menina de aproximada-

mente seis anos de idade registrada na foto provoca uma sensação de familiaridade e, ao mesmo tempo, de desterritorialização subjetiva dos sentidos do ser. Algo naquela foto lhe indica que aquela menina pode ser ela, mas como não conhecia esta imagem precisou buscar semelhanças, identificar-se para então incorporá-la ao mapa mental que compõe as imagens de si na memória. Desse momento em diante, é como se essa mulher de 34 anos tivesse acesso a uma parte de si da qual não dispunha, que passa a ser agregada à sua identidade.

Como iremos abordar os excessos do registro fotográfico no presente, é importante salientar o efeito quase sagrado que o registro fotográfico pode desempenhar na história de uma pessoa. Umberto Eco (2011) afirma que o problema do excesso de registros na pós-modernidade está na perda da nossa capacidade de filtragem do que realmente é importante para a memória:

[...] eu não tenho nenhum documento sobre os meus onze, doze, treze anos. Apenas um enquanto eu tocava na banda [...] mas para individualizar-me devo usar a lente. Penso que seja um pecado que não tenha restado mais nada...” (ECO, 2011, p.215).<sup>[1]</sup>

Nesse sentido, em se tratando do armazenamento de memórias, acredita-se que a experiência seja um propulsor, mas não um determinante. É a partir da interpretação dos fatos, do modo de reagir aos mesmos, da importância dada a determinados fatos em detrimento de outros, da força da gravação das memórias no ato da experiência e na frequência de estímulos com que se dá a rememoração de determinadas memórias, que se pode pensar em uma memória não determinada pela experiência, mas por escolhas e descartes, conscientes e inconscientes, de cada pessoa.

[1] [...] io non ho nessun documento sui miei undice, dodici, tredici anni. C'è ne uno solo, mentre suonavo nella banda [...] ma per individualarmi devo usare la lente. Penso di solito che è un peccato che non mi sia rimasto altro...” (ECO, 2011, p. 215)

## LINGUAGEM, MEMÓRIA COMPARTILHADA E IDENTIDADE

A pessoa, como tal, somente se constitui em um contexto de trocas simbólicas mínimas, no qual é iniciada paulatinamente a partir de diversos estímulos. Os elementos da vida em sociedade que diferenciam os grupos entre si e os homens dos demais seres vivos, têm sofrido pressões do que chamamos globalização. Contudo, é a partir do compartilhamento e da atualização da memória dos grupos que é possível preservar a diversidade cultural e garantir a continuidade dos diversos significados sociais.

Em “As palavras e as coisas”, Foucault (2005 p. 103) indica o lugar da linguagem na ordenação da realidade. Para clarificar sua ideia, o autor cita os personagens do louco e do poeta. O primeiro seria incapaz de articular os signos e, por isso mesmo, nada detém; o outro consegue reorganizá-los, freá-los. Para Foucault, o louco, tido como desvio, é “o homem das semelhanças selvagens” (idem p. 104), pois “inverte todos os valores e todas as proporções [...] ele só vê por toda parte semelhanças e sinais de semelhanças” (idem *ibidem*). Ora, se todos os signos se correspondem, não há informação, ou há um excesso de informações desarticuladas. Os signos não completam seus nexos e, dessa forma, essas pessoas são consideradas loucas, ou selvagens. Essas pessoas habitam um entrelugar, localizadas à margem do processo de leitura, interpretação e comunicação dos signos sociais, pois não compartilham um mesmo sistema de significação cultural.

Para a semiótica, ciência dos signos, estes são dispositivos de comunicação, meios pelo qual o homem se exprime, com função semântica. O signo carrega um significado, e para isso necessita de um significante, algo que indique que uma cadeira é uma cadeira e não outro objeto qualquer. A análise dos signos empregados pela escrita, pintura, fotografia ou grafite, por exemplo, pode ser uma via de acesso à organização simbólica das culturas. Santaella (1998, p.63) chama

a atenção para a afirmação, feita por Peirce, de que algo é simbólico quando possui um significado incorporado por um hábito, nato ou atribuído, e acrescenta que: “Em grego, [o simbólico] significava a celebração de um contrato ou convenção”.

Ainda sobre essa localização “à deriva do social”, Luis Buñuel (1982) expressa com clareza a relação entre ausência de memória e ausência de si mesmo, pois a pessoa desmemoriada não possui seus referenciais, que, no sentido cartográfico, orientam-na sobre sua própria identidade. Não é por acaso que a palavra desorientação seja um termo utilizado pela psiquiatria para definir alguém em estado de confusão mental.

É preciso começar a perder a memória, ainda que se trate de fragmentos desta, para perceber que é esta memória que faz toda a nossa vida. Uma vida sem memória não seria uma vida, assim como uma inteligência sem possibilidade de exprimir-se não seria uma inteligência. Nossa memória é nossa coerência, nossa razão, nossa ação, nosso sentimento. Sem ela não somos nada. (BUÑUEL, 1982, p.11).

Nesse sentido, novamente percebe-se uma noção de identidade intimamente ligada à noção de memória coletiva, aquela compartilhada entre pessoas de um mesmo grupo, onde as mesmas se autorrepresentam e se exprimem a partir de códigos compartilhados. Do mesmo modo, percebe-se uma associação entre identidade e signo: não por acaso, a mesma associação que há entre identidade, fotografia e impressão das digitais.

O exemplo do personagem Kaspar Hauser do filme **O enigma de Kaspar Hauser**<sup>[2]</sup> ilustra a ausência de códigos sociais que permitiriam a simbolização das experiências vivenciadas pelo corpo para além do corpo. Kaspar Hauser foi criado em uma instalação subterrânea, isolado de qualquer contato social e sem ao menos saber da existência de outros seres humanos, até os dezoito anos. Quando foi

[2] Filme alemão: *Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974), do cineasta Werner Herzog, que deu origem ao livro de Izidoro Blikstein intitulado *Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade* (1990), destinado ao estudo da semiótica.

abandonado em uma praça com um bilhete na mão, mal conseguia caminhar e não possuía uma consciência de si próprio, tampouco uma memória linguística, já que sua experiência, instintiva, foi inscrita em um limitado ambiente de reclusão.

Kaspar não teve acesso a nenhum tipo de técnica corporal de seu meio social e, portanto, agia de acordo com a animalidade própria ao corpo concha, desprovido de qualquer código social introjetado na forma de memórias-hábito, tal como proposto por Bergson (1999) ao distinguir memória-hábito e memória-lembrança, ambas vinculadas a uma experiência anterior e, portanto, relacionadas à incorporação do tempo. Assim, por não possuir uma série de comportamentos adquiridos socialmente, na primeira vez em que saiu do espaço de isolamento, o personagem Kaspar Hauser (HERZOG, op.cit.) não foi capaz de reconhecer este mundo que lhe “abriu os olhos ao meio”, nos termos de Didi-Huberman (1998, p.39):

Esse objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto, nada mais. Terá assim feito tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo, ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória – ou da obsessão – no olhar [...] ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente [...].

Isso que ele vê pela primeira vez, em estado de catatonia, também o vê, o toca, de certo modo o invade, pois faz com que vivencie elementos que não é capaz de compreender, mas que o impelem à compreensão, para tanto, simbólica. Faltam-lhe os códigos que, segundo Blikstein (1990, p. 20), são compostos por signos que substituem ou representam a realidade, numa teoria semiológica baseada na representatividade, que liga um conceito a uma imagem.

Magritte estava ciente disso quando fez sua obra “*ceci n’est pas une pipe*” (Figura 1). O pintor afirma através da imagem (signo que repre-



*Ceci n'est pas une pipe.*

Figura 2: Ceci n'est pas une pipe, (1928), René Magritte, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California.

031

...senta o objeto cachimbo) que isto que ele pintou e que estamos vendo não é um cachimbo. Pois bem, não é: é uma pintura. Mas, para além do que é claro, o pintor brinca com a noção de signo e significado, e chama a atenção para o poder da arte ao nominar algo. Ele brinca com os signos e provoca em nós uma reação: a de questionar a sanidade estabelecida através da justa utilização dos signos no diálogo cotidiano.

Duchamp (Figura 2) também explora o universo das significações quando retira o mictório do seu local de origem e o (re)apresenta como objeto de arte. Ao fazer isso cria reboliço em torno das



Figura 2: A Fonte, (1917), Marcel Duchamp, Indiana University Art Museum, Bloomington.

questões: ‘valor’ e ‘atribuição de valor’ em se tratando de objetos de arte, e igualmente relativiza signos e significados.

No encontro do sensível e do inteligível surge o símbolo. Ícone, índice e símbolo referem-se a três estágios do tempo: presente, passado e futuro. O índice está condenado ao passado, já que, enquanto resultado causal de fatos efetivos, ficará ameaçado de desaparecer: a película de vapor em torno da garrafa de cerveja começará logo a secar. O índice não permanece; ele traz, em si, a impermanência do mundo, onde tudo flui, onde tudo a cada instante deixa de existir. O índice só permanece quando a plasticidade do meio receptor o conserva, como no caso do rastro do cão na massa de cimento que vai secar. Então, a pata do cão fixa no chão, diante de nosso olhar, é um ícone. O ícone é regido pelo presente; ele estará presente tanto na mente do observador como no mundo exterior, permanente diante do olhar. O símbolo aponta para o futuro; as restrições mecânicas, causais e impermanentes do mundo não o atingem. O símbolo independe das ações locais do mundo, porque resulta de leis e convenções. Por tudo isso, os símbolos parecem ser a matéria exclusiva da investigação histórica. Para a história, não pode haver a transformação incessante do presente em passado que se desfça sem remédio. O passado precisa permanecer presente no futuro, graças, portanto, à estabilidade das convenções. Enquanto produto de leis racionalizadas como convenções, o símbolo é, assim, arbitrário. O que quer dizer que o símbolo apresenta possibilidades construídas. (NEIVA, 1993, p.28)

Por sermos capazes de perceber o tempo como um fluxo contínuo, necessitamos situar-nos. A divisão passado, presente e futuro é evidente quando identificamos as marcas deixadas por outros que, como nós, buscam essa “estabilidade” temporal. Fixar a própria existência em pontos determinados que facilitem e assegurem a presença é possível através de mapas mentais, árvores genealógicas e da história – individual e oficial – com que cada pessoa povoa o seu imaginário. Mas, desde o princípio da linguagem, isso vem sendo feito a partir de impressões e imagens. Pode-se arriscar afirmar que o processo de humanização do homem nasceu com a descoberta da linguagem.

Nossa memória está fortemente ligada a imagens do passado. Halbwachs afirma que a “linguagem é a função por excelência do pensamento” (1925, p. 55)<sup>[3]</sup>, indispensável para a conservação das lembranças, já que a imaginação é alimentada por paisagens, figuras e objetos de reconhecimento (HALBWACHS, 1925 p.70). Assmann (2002, p. 348) também fala de paisagem da memória ao tratar da utilização da mnemotécnica. O neurocientista Ivan Izquierdo sustenta, em entrevista concedida em junho de 2013 (BEZERRA, 2014), que nossas memórias são 90% visuais e, como afirma Win Wenders no documentário “Janela da alma” (JARDIM, 2002), vivemos um período de grande poluição visual, onde mais é menos.

A imagem acessada a partir da visão ou através da imaginação é, portanto, sempre resultado de uma interpretação do mundo – Barthes refere-se ao “olho que pensa”. Além disso, a imagem desencadeia um processo reflexivo que faz com que a fotografia ultrapasse a condição de mero “*medium*” (de captura, registro, expressão), o que para Barthes seria a característica da sua arte: “deixar de ser um signo, passando a ser a própria coisa [...]” (BARTHES, 2010, p.54).

Ao considerar esse ponto fundamental, percebe-se o potencial da imagem como veículo linguístico espontâneo e como texto visual não codificado. Ao pensarmos essa espontaneidade com que atribuímos sentido às coisas, decodificamos e interpretamos signos visuais e, concomitantemente, utilizamos novas imagens como referência para a base da comunicação, percebemos que a linguagem é orgânica, pois ao mesmo tempo em que a imagem objetiva, ela subjetiva (Cf. Barthes, 2010).

### MEMÓRIA, IMAGEM E CONTEMPORÂNEO

Quando estamos diante de um registro imagético originário, como é o caso das pinturas rupestres de Lascaux, na França, ou da Serra da Capivara, no Brasil (Figura3), algo de original ativa em nós o sentimento pri-

[3] “c’est la fonction collective par excellence de la pensée”.

meiro da expressão humana: “estive aqui”, e esta mensagem atravessa a lacuna de tempo que há entre nós e o momento do registro cumprindo sua função humana de comunicação, situação e continuidade.

A fotografia, surgida no séc. XIX introduziu a possibilidade de duplicação da realidade, o registro de fragmentos de tempo que na forma de imagens provoca a ilusão de eternidade. A mesma pode ser entendida como imagem que resulta de um contato entre sujeito, evento ou coisa da cena e o dispositivo fotográfico que, através das ações do fotógrafo e dos processos químicos envolvidos, converte em matéria algo que é efêmero, um instante do tempo, aquilo que foi e já não é mais. (Cf. BARTHES, 2010).

O modo de vida contemporâneo impõe a experimentação e o registro do tempo de modo frenético e, com isso, altera o modo de ser da pessoa, o que já havia sido indicado por Benjamin (1983, p 5-28) ao criticar a substituição da experiência pelas possibilidades de

reprodução e compartilhamento. O que se altera com os tempos modernos não é apenas a perda da aura do objeto artístico, ou do fazer artesanal, mas o modo de perceber e vivenciar o tempo.

O tempo é fragmentado e refletido sobre novas formas de formatação social da temporalidade. O imperativo da produção capitalista pressupõe novas formas de organização, experiência e formação de memórias que acarretam uma preocupação maior com o armazenamento dos eventos cotidianos.

É necessário estancar, mesmo que provisoriamente, a ansiedade de não poder participar de tudo nem absorver toda a informação gerada e disponível a cada dia. A duplicação da cena ou do objeto é feita, portanto, com o intuito de conservar, encapsular (Figura 4) porções de tempo que servem como alívio para a angústia contemporânea em preservar para o futuro (Cf. BEZERRA, 2013).

A fotografia, o vídeo, a *webcam*, a própria imagem e vídeo do ultrassom gestacional, imagens via satélite e outros recursos da pós-modernidade, os quais Mierzoeff (MIRZOEFF, 2003, p.19) chama de “tecnologia visual”, são incorporados culturalmente como intermediários entre o olho e a experiência humana. Assim, estar plugado, conectado, fazer parte dessa cultura visual, pressupõe a imersão na linguagem visual: “*la cultura visual no depende de las imágenes em sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar em imágenes o visualizar la existencia*” (Idem, p. 23).

Desse modo, os diversos instrumentos da tecnologia visual são incorporados como recursos memoriais em um tempo onde a velocidade produz insegurança. É assim que o *slogan* comercial “o futuro chegou” ilustra muito bem o fascínio contemporâneo pelo consumo de novas tecnologias, e o modo como somos ‘educados’ ao consumo de tais recursos, ao passo que indica o surgimento de um profundo buraco negro nesse lugar reservado ao futuro.

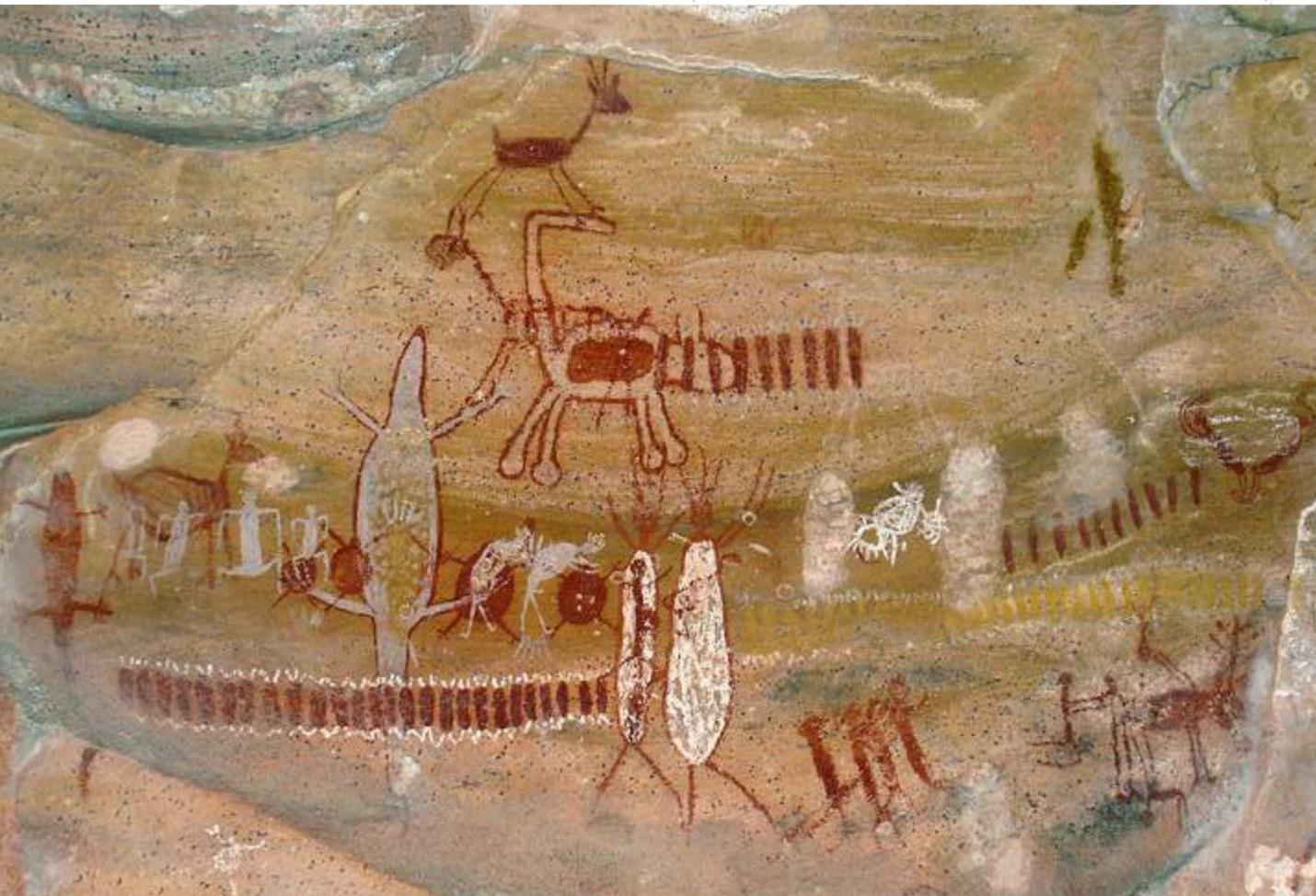


Figura 3: Pintura rupestre, Parque Nacional da Serra da Capivara, Brasil.



Umberto Eco (2011), no texto “Estive tão ocupado em fotografar que não pude ver”, indica o modo como a fotografia vem sendo utilizada na contemporaneidade, não como um índice do passado, pois pouco resta dessa associação inicial do registro memorial como algo autenticador ou material, mas como um distúrbio da visão no presente.

Do mesmo modo, e talvez influenciado pelas ideias de Benjamin, o autor Mirzoeff (2003), entende que o fenômeno global de compartilhamento da realidade através da imagem virtual, gerada em tempo real, ocasiona uma crise do visual. Atualmente o ato fotográfico está muito mais associado à circulação das imagens em si, a circulação como um fim em si mesmo, o que acarreta “*la crisis de información y sobrecarga visual*”<sup>[4]</sup> en lo cotidiano.” (MIRZOEFF, 2003, p. 27).

Logo, a fotografia, que inicialmente pode ter sido pensada como “fantasma” (Cf. MEDEIROS, 2010), como presença de uma ausência, hoje pode ser utilizada de maneira menos vinculada à ideia de índice. Isso acontece algumas vezes de modo tão exagerado que é possível pensar, como Umberto Eco (idem), em um prejuízo da experiência com a angústia do registro.

Além disso, há uma diferença na substância do que entendemos por ‘olhar’ e do que na prática significa ‘ver’. O “olhar” assume uma prática de *vouyerismo* cotidiano, onde o prazer de registrar eventos banais e compartilhar os mesmos através da internet é mais importante que o evento em si. Ou seja, uma vez que compartilhar imagens na internet tornou-se uma compulsão, ‘olhar’ tornou-se mais importante do que realmente ver. Pois o ato de ver requer um envolvimento da ordem da interpretação, supõe imersão no universo da imagem, e para isso é necessário dispor de um tempo que se acredita não possuir mais. Fotografa-se para ver depois, e talvez aquilo nunca mais seja visto. Primeiro o Instagran e, logo a seguir, os *selfies* são maneiras de tornar possível aos outros que “espiem” o nosso cotidiano. O que an-

[4] Cf. Susan Sontag quando sugere uma “ecologia das imagens”. (SONTAG, 2003, p.90)

Figura 4: Relicários, (2013), Daniele Borges  
Píulas gelatinosa e fotografia 5 x 5 cm. Acervo do autor, Brasil.

tes era privado, como uma refeição ou o instante das relações sexuais, passa a ter circulação na internet como algo de interesse público.

Seria possível enumerar uma lista de eventos tão ou mais absurdos que a lista de animais descritos no “Empório celestial de conhecimentos benévolos” de Borges (2007, p. 111):

- a) Fotografe todos os personagens na peça de teatro, todos os ângulos, cada expressão: para ver ‘melhor’ depois.
- b) Compartilhe imagens de refeições recém-preparadas antes que esfriem.
- c) Registre cada momento de vida dos filhos desde o nascimento. É importante inventariar o cotidiano, isso pode evitar que você esqueça.
- d) Registre uma foto sua a cada dia. Você não perceberá o quanto envelheceu com o tempo.
- e) Não importa se você tem uma câmera de bolso, carregue sempre o *tablet* e o *smartfone*, nunca se sabe quando as baterias irão acabar.
- f) Jamais deixe de postar suas fotos quando realizar passeios em grupo. Isso servirá para mostrar o quanto você é engajado e ativo.
- g) Procure estar sempre *online* e disponível.

É importante discutir e avaliar os usos feitos pela fotografia no cenário contemporâneo, o que pode indicar os rumos da memória em um futuro próximo onde os excessos provocam perdas.

Por outro lado, ousaríamos propor que a necessidade humana de selecionar as memórias e de manter espaços mentais livres para novas memórias faça com que se utilize as tecnologias visuais para registrar aquilo que, na verdade, não nos interessa, ou que é transitório, assim como são as fotografias instantâneas, que nos interessam só momentaneamente. Podemos pensar que este pode ser um recurso desenvolvido pela mente humana para burlar os excessos do contemporâneo para que apenas as imagens mais importantes fiquem registradas.

#### **A ARTE DE ESQUECER, OU UM EXERCÍCIO PARA UMA JUSTA MEMÓRIA**

Ao participar do mundo, em grande medida visual, tem-se na percepção visual uma forma de decodificar o ambiente, ler e atualizar índices cartográficos de localização nesse ambiente e também situar pessoas e eventos da memória.

O cineasta Win Wenders (JARDIM, 2002) chama a atenção para o fato de que a câmera auxilia no enquadramento do mundo, pois enquadrar pressupõe uma seleção na cena. Não temos uma visão grande angular, embora nossa memória o seja, e a menos que nossas lentes sejam desse tipo, estaremos sempre selecionando partes de um cenário mais amplo. Contudo, se estivermos realmente vivendo a situação, não seremos limitados a um único ângulo ou enquadramento. Fotografar é, portanto, na maioria das vezes, uma escolha entre tantas.

Para corroborar as reflexões que temos proposto, o fotógrafo Sebastião Salgado, segundo matéria divulgada em 24 de maio de 2014 no site Yahoo,<sup>[5]</sup> teria declarado que “90% da fotografia é feita com telefones e fica dentro de uma memória. É uma imagem, mas

[5] Disponível em:  
<http://goo.gl/KqIj9O>  
Acesso em  
25/05/2014.

já não é mais uma fotografia. A fotografia deixou de ser memória. É realmente uma instantânea”.

Do instante decisivo de Bresson, fixamo-nos no instantâneo do contemporâneo. Essa obsessão pelo instante gera imagens que são muito mais instantâneas do que materiais. Uma boa metáfora seria a de um livro feito com páginas de espelho. Ocorre um contato fugidivo e nada fica registrado além de possíveis, mas talvez ausentes, impressões digitais.

O velho mito de Narciso retorna, sempre presente e nunca tão atual quanto nos dias de hoje. A duração de uma fotografia realizada hoje tende a ser muito menor que as fotos dos antigos álbuns e caixas de fotografias de família. O zilhão de fotos realizadas todos os dias hoje pode ter a duração das curtidas e compartilhamentos no Facebook. O homem contemporâneo que observa a si mesmo no espelho aceita o convite de imersão feito pelo livro.

Benjamin afirma que a função do livro é o encontro que ele proporciona (BENJAMIN,1995, p. 229). Borges afirma que “o que há de mais importante num livro é a voz do autor, essa voz que chega até nós” (BORGES, 2011, p.19). O que encontramos no livro? É possível um jogo de espelhos que dribla o tempo e permita a fixação material das experiências? Como selecionamos? Se a câmera limita os ângulos de visão e pressupõe a escolha de um ângulo, também é justo que a fotografia, enquanto linguagem, apresente seus melhores ângulos. Desse exercício nascem os melhores fotógrafos. Uma boa imagem requer envolvimento e o tempo certo. É possível pensar em uma pedagogia das imagens? Esta seria educar para que toda fotografia seja feita com o espírito a que se referia Borges (2011).

Gostaríamos de pensar que as fotografias voltarão a ser utilizadas com a qualidade a que se referia Sontag (2003, p.69), a de objetificar um fato ou uma pessoa “em algo que se possa possuir”.

Para que isso aconteça, é necessário escutar o que as fotografias nos dizem, devolver a elas um lugar de sacralidade.

A foto pode ser, ela mesma, um objeto de memória ou ainda versar sobre um objeto. Contudo, é necessário um exercício constante de depuração, uma certa “ecologia das imagens” (Cf. SONTAG, 2003) que permita identificar nelas as memórias que buscamos projetar para o futuro. Para que hajam memórias é necessário que haja experiência no presente, mais do que registrar para o futuro, é necessário viver o presente. As marcas se fazem sozinhas no próprio caminho. Restamos preservar o que nos enriquece os sentidos com significados.

## REFERÊNCIAS

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho**. Porto Alegre: Tomo editorial; Palmarinca,1997.

ASSMANN, Aleida. Ricordare: **Forme e mutamenti dela memoria culturale**. Bologna: ed. Mulino, 2002.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2010.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Textos escolhidos. São Paulo: Abril cultural, 1983.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas: Imagens do pensamento**. São Paulo: Editora brasiliense, 1995.

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

BEZERRA, Daniele Borges. **Fotografar para conservar, relicários como medicina antiesvaziamento**. Revista memória em rede. V. 3, n.8, 2013. P.1-12.

\_\_\_\_\_. **Sobre Memória: Entrevista com Ivan Izquierdo**. Revista memória em rede. V. 4, n. 10. P. 1-15.

BLIKSTEIN, Izidoro. **Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade**. São Paulo: Cultrix, 1990.

BORGES, Jorge Luis. *Borges, oral & sete noites*. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Editora Schwarcz, 2011.

\_\_\_\_\_. O idioma analítico de John Wilkins. In: *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BUÑUEL, Luis. **Meu último suspiro**. Traduzido por: Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

DIDI-HUMERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Traduzido por: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

ECO, Umberto In DEL MARCO, Vincenza; PEZZINI, Isabella. **La fotografia. Oggetto teórico e pratica sociale**. Roma: Edizione Nuova cultura, 2011.

FOUCAULT, Michel. Lisboa: **As palavras e as coisas**. Edições 70, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Traduzido por: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

\_\_\_\_\_. Les cadres sociaux de la mémoire In: **Collection Les Travaux de l'Année sociologique**. Paris: Félix Alcan, 1925. Disponível em: [http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs\\_maurice/cadres\\_soc\\_memoire/cadres\\_sociaux\\_memoire.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_sociaux_memoire.pdf). Acessado em 10/11/2013.

HARTOG, François. **Tempo e Patrimônio**. Varia História. Belo Horizonte, vol. 22, nº 36: p. 261-273, 2006. Disponível In: <http://www.scielo.br/pdf/vh/v22n36/v22n36a02.pdf>. Acessado em 29/07/2012.

JARDIM, João; WALTER, Carvalho. **Janela da alma**. Documentário: 2002.

MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e verdade: uma história de fantasmas**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

MIRZOEFF, Nicholas. **Una introducción a la cultura visual**. Traducción de Paula Garcia Segura. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 2003.

NEIVA, Eduardo. **Imagem, história e semiótica**. Anais do Museu Paulista: História e Cultura material. Vol. 1, número 1. São Paulo, 1993. Disponível in: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v1n1/a02v1n1>. Acessado em: 20/05/2014.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SALGADO, Sebastião. Disponível em: <https://br.noticias.yahoo.com/sebastiao-salgado-fotografia-deixou-ser-mem%C3%B3ria-162737965.html>. Acessado em 25/05/2014.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução: Rubens Figueiredo, São Paulo: Companhia das letras, 2003.

**Adriane Hernandez**  
Profª. Dra.  
UFRGS/UFPeL.  
hernandez\_adri@  
yahoo.com.br

**Carla Borin Moura**  
Especialista em  
Artes Visuais/UFPeL.

**Carla Viviane Thiel  
Lautenschlager**  
Mestranda em Artes  
Visuais/UFPeL.  
carlathiel@  
gmail.com

**Mariza Fernanda  
Vargas de Souza**  
Mestranda em Artes  
Visuais/UFPeL.  
fernandasouza63@  
gmail.com

## A pintura como meio para a prática da alteridade

### *The painting as a medium for practicing the alterity*

**Resumo:** A partir de uma abordagem ao mesmo tempo poética, historiográfica e filosófica, o artigo propõe uma reflexão sobre o exercício de alteridade que o próprio fazer artístico, na suas mais íntimas relações, acaba por favorecer. Tal experiência de alteridade advém de um jogo dialético, beneficiado pelo processo de criação de obras, produzindo um movimento infindo de questionamentos nas ações e também nas soluções. Será abordado o processo de trabalho coletivo do Grupo Superfície observando como o exercício da alteridade atua nessas ações e se constrói coletiva e cotidianamente. A cada dia as pessoas se fazem outras e as relações devem ser reconstruídas.

**Palavras-chave:** alteridade; dialética; ações poéticas; coletivo; Grupo Superfície

**Abstract:** *By means of an approach, at the same time poetic, philosophical and historiographical, this paper proposes reflection on exercising alterity which artistic practice ultimately encourages in its most intimate relationships. The creative process of the work of art enjoys an experience of alterity which emerges from a dialectical interplay, producing an incessant movement questioning actions as well as solutions. The collective work process of the Grupo Superfície (Surface Group) is discussed, observing how the exercise of alterity operates in these actions and how the group is built on a daily basis and as a collective. Every day, the people become others and their relationships must be rebuilt.*

**Keywords:** *alterity; dialectical; poeticactions; collective; Grupo Superfície*

#### A PINTURA COMO MEIO PARA PRÁTICADA ALTERIDADE

Paul Valéry em sua aula inaugural do curso de Poética, em 1937, aponta para uma característica da produção artística que está presente no processo de criação: é quando o artista sente-se impelido a ouvir o Outro que carrega dentro de si mesmo<sup>[1]</sup>. O ato de criação seria

então permeado por idas e vindas que o artista realiza, de si mesmo para o outro. A sensação que se tem é de diálogo com o próprio trabalho, este que se crê manifestar-se como presença. Entretanto, essa sensação de presença é uma operação de puro deslocamento, algo que concede a crítica aos próprios valores. Por isso mesmo o artista foi tido, na modernidade, como alguém que estaria a frente de seu tempo, quase sempre incompreendido pela sociedade e, com demasiada frequência, por seus próprios pares.

Desse modo o exercício de alteridade parece colado à produção artística, mas nem sempre é assim que acontece. De modo semelhante poderíamos pensar que essa experiência de alteridade seria intrínseca ao ensino, como sua condição maior e mais fundamental, mas também não é uma regra, já que esta característica nunca é exigida e é de difícil quantificação nos processos de seleção dos professores, onde o conhecimento técnico sobrepõe-se a capacidade de lidar com as individualidades e as diferenças. Nas salas de aula ou ateliês, no que diz respeito ao ensino da arte, assistimos a imposições e a dogmatismos, algo que sobrevêm como herança do ensino dominante nas academias do século XIX, com a exigência de valores absolutos ligados a própria prática artística do professor, instituindo uma lógica academicista, ora sim, ora não, com ares de contemporaneidade. A verdade é que raramente vemos acontecer esse movimento de crítica e autocritica em direção dialética que movimenta e favorece as trocas e desvios profícuos.

Sendo esse movimento articulado pelos artistas que se envolvem plenamente em seu processo de criação, ainda temos na pintura deslocamentos de visão, que nada mais são do que a visão atuante. É quando o artista formula um vai e vem entre proximidade e distância da obra em construção. Outros deslocamentos de direção também são realizados na pintura moderna que não privilegia um ponto de

[1] A criação que Paul Valéry se refere nesta aula está ligada ao campo literário do qual tem a prática: [...] durante o trabalho, o espírito vai e volta, incessantemente do Mesmo para o Outro; e modifica o que é produzido por seu ser mais interior, através da sensação particular do julgamento de terceiros. (VALÉRY, 1991, p.183)

vista exclusivo. Pollock, por exemplo, produz movimentos multidirecionais no seu processo pictórico; Lúcio Fontana acessa, a partir de cortes, uma visão que ultrapassa o plano da tela; Rothko produz uma eclosão das bordas. São questões que vemos se repetir na pintura contemporânea; frequentemente as pinturas figurativas são tomadas por recortes de imagens, fragmentos de imagens, que indicam mais uma continuidade para fora do quadro do que para seu interior.

Conquistar um olhar diferente do habitual, durante o processo – e consequentemente, provocá-lo com a obra pronta – é o que mais se ambiciona na criação pictórica, quase como pedir a percepção de alguém emprestada para ver a própria pintura. É preciso então um interlocutor.

Esse é um dos atributos do artista, seu olhar inverso, reverso, oblíquo, transversal, múltiplo. Ao associar esse olhar com uma experiência de alteridade, tem-se a intenção de apontar o sujeito interno do artista que muitas vezes trabalha só e tem nessa solidão – apesar de não raro assinalar um caráter antissocial, como foi o caso de Cézanne – um componente de força alteritária. Essa alteridade é ela inquietante, por ser a diferença que produz a consciência do Outro em mim. Por tal diferença o artista permanece sem respostas concretas, sem apaziguamento possível. É de fato uma experiência de deslocamento do ego apontando o que se vê hoje como um êxito no trabalho. Ele precisa enxergar melhor, ele necessita do olhar dialético.

Georges Didi-Huberman (1998) desenvolveu a partir de Walter Benjamin (1994) a noção de imagem dialética, sendo essa, um atributo de toda a imagem que se quer crítica. Essa noção perpassa boa parte a produção filosófica de Benjamin que se interessa pela trama de espaço e tempo que ocorre nas imagens indiciais que se formam de modo distinto das imagens icônicas. Para Didi-Huberman, enquanto as primeiras se apresentam como impressão por marca, portanto “apresentações” que formulam uma dessemelhança com o referente, as segundas vêm da

vontade de semelhança com o referente e são “representacionais”. Ao formular o conceito de aura, Benjamin atribui às imagens a capacidade de atualizarem o passado no presente, tornando anacrônica a ideia de história. A aura seria então: “uma trama singular de espaço e tempo, a aparição única de uma coisa distante por mais próxima que ela esteja” (p.101). A história, portanto, seria sempre a história do agora, assim, toda a imagem é anacrônica, o que não quer dizer que não pertença a tempo nenhum, mas a todos os tempos atualizados. As imagens auráticas são essencialmente imagens dialéticas e, portanto ambivalentes, imagens críticas. Assim que tais imagens não surgem resolvidas para o observador, mas são problematizadas na sua indefinição. Como se pode perceber, o movimento dialético provoca alteridade, pois o espaço do Outro fica assim reservado, esse outro é indefinido e articulando em pleno movimento. A indefinição do artista provoca a inclusão do Outro que participa da obra. Portanto essa obra crítica causa uma implosão do pensamento historiográfico tradicional; proposto por Benjamin está a historiografia materialista que se dirige à imagem sem substituí-la por uma teoria ou discurso político. A imagem é o verdadeiro ponto de chegada e de partida e encontra no olhar dialético a fonte vital de sua de renovação.

Sendo o artista alguém que exercita a alteridade ou, como sabemos de Paul Cézanne, que travava um amplo diálogo com seu próprio objeto, algo que Merleau-Ponty identifica em frases como: “a natureza está no interior”, ou quando cita Paul Klee em sua crença de “que o pintor deve ser transpassado pelo universo e não querer transpassá-lo” (1994, p.279-282). Ao ser transpassado pela natureza, ou percebendo-a desde o interior, o artista mostra uma diferença de atitude com relação a razão e as sensações, afastando-se mais ainda do pensamento clássico científico que contaminava também a arte. No entanto, sem se fundir a natureza – o que acarretaria uma indiferenciação – produz-se um movimento anti-alienatório que possibili-

ta escapatórias à dominação. Tal situação favorece uma dialética sem síntese entre física e metafísica.

Nota-se, a partir do colocado até então, a proximidade das noções desenvolvidas de dialética e de alteridade. A experiência de alteridade se dá no jogo dialético que imprime um movimento infindo de questionamentos nas ações e soluções, sendo responsável pela produção do inusitado e também do estranhamento propiciado por muitas pinturas desde o final do século XIX.

É possível então, ampliar a discussão para o trabalho dos grupos. Toda esta situação descrita é favorecida ou dificultada pelo trabalho coletivo. É possível imaginar os obstáculos que os artistas que se unem pra realizar uma criação em conjunto enfrentam. À medida da convivência, surgem problemas com relação à aceitação das diferenças, já que essa união muitas vezes acontece de modo ingênuo, sem previsão das consequências da falta de alteridade. Quando se trata da construção de pinturas coletivas o problema é ainda maior. Sendo a tela um espaço de liberdade para o artista, até que ponto a liberdade de um impossibilita a liberdade do outro?

O Grupo Superfície, composto por seis artistas de Pelotas, formou-se em 2010. O encontro foi favorecido pela convivência coletiva no atelier de pintura da Universidade Federal de Pelotas. Somente a afinidade entre as pessoas não explicaria a motivação de produzir pinturas e a duração do coletivo. Para além da afinidade há uma causa a mais que é a vontade de lidar com os desafios da alteridade: o grupo se esforça por ser plural. Isso pode ser notado em auto proposições estabelecidas, como por exemplo, a troca de ações poéticas, entendendo como ação poética um modo de fazer específico e individualizado. Tais ações geralmente aparecem associadas ao universo particular de cada artista que as produz, como o seu mais caro atributo artístico. Como se isso não passasse de um mito, o Grupo Super-



Figura 1: Trabalho coletivo no ateliê, Grupo Superfície, 2014.

fície conduz trocas dessas particularidades-genéricas, em que cada componente oferece sua poética para outro do grupo que a conduz de um modo distinto. Isso nos faz perceber como as individualidades encontram-se no mais alto grau da abstração, às vezes, até mesmo, invisível aos olhos. O que quer dizer que não é propriamente na forma, como resultado, que o melhor acontece, mas na intersubjetividade das ações, fazendo da experiência do convívio, e das trocas, a sabedoria do viver-junto que se propaga na (e pela) pintura (figura 1).

Pensar a alteridade como um exercício praticado e não como algo que é naturalmente conquistado, foi uma das questões percebidas através do trabalho compartilhado em pintura que o Grupo Superfície vem desenvolvendo nos últimos cinco anos. De fato, um exercício que começou acontecer inicialmente como uma proposta de ateliê, onde as integrantes trocaram suas ações na pintura e as colocaram a disposição do coletivo na construção da imagem em processo.

Aos poucos, as integrantes começaram a perceber nas qualidades da pintura, este “desvio pelo outro” (LANCRI, 2001, p. 20) e entender também o quanto é difícil manter uma consciência plena desta relação, que vai além da tolerância, de simplesmente aceitar tudo, mas entender o processo cognitivo do outro. Pois imitar uma ação não implica somente repeti-la: o simples fato, de ser representada por outro integrante do grupo, faz com que a ação tenha outras motivações, novos questionamentos, colocando em jogo outro acontecimento em jogo.

Estes movimentos que colocam o grupo em situação de alteridade são muito delicados e, ao mesmo tempo, complexos, isto porque pressupõem, com frequência, um abandono do ego, tarefa pouco fácil. Deixar-se apagar ou se reinventar, é renascer a cada trabalho novo, é estar em processo de aprendizado na pintura e na construção como ser humano.

A consciência de que o *outro* é aquele que não sou *eu*, parece simples e até óbvia, mas este movimento talvez seja o mais difícil de acontecer na nossa cultura, muito embora não falem pessoas a se autoconferir essa qualidade. A frase “eu me coloquei no seu lugar...” pronunciada para indicar a generosidade do seu interlocutor, em nada aplaca a sensação de incompreensão a que todos estamos tão imersos. Se o *outro* não sou *eu*, como quero imprimir-lhe meu modo de ver o mundo, interpretar e julgar seus atos a partir de meus próprios parâmetros? Como poderia eu atribuir valores justos ao outro que não sou eu!

Roland Barthes desenvolve noção semelhante no livro *O prazer do texto*. Para Barthes o escritor tem que ir além do simples desejo de seu ouvido, o leitor “é mister que eu o procure (que o drague), sem saber onde ele está”. Quando, ao se referir ao prazer do leitor, mostra o quanto esse não está vinculado somente ao prazer do escritor e por si só não garantiria o sucesso do texto, mas:

O *brio* do texto (sem o qual não há texto) seria a *suavontade de fruição*: lá onde precisamente ele excede a procura, ultrapassa a tagarelice e através do qual tenta transbordar [...] (BARTHES, 1987, p.21)

O objetivo deste registro baseado em observações dos fenômenos é o desenvolvimento, senão de modestos parâmetros, ao menos de experiências e vivências, que possam ser compartilhadas possibilitando uma reflexão sobre os modos de abordagem dos processos de criação artística que possibilitem uma renovação de ferramentas discursivas referentes ao processo coletivo e ao “desvio pelo campo do outro” (LANCRI, 2001, p. 20), um vai e vem de si mesmo para o outro, formulando um distanciamento crítico e estimulando ao debate sobre a alteridade, partilha e a possibilidade de uma criação a partir de uma entidade coletiva como descreve René Passeron:

O sujeito criador nem sempre é um indivíduo, mas pode ser uma entidade coletiva, seja por colaboração voluntária de alguns, seja pelo efeito de uma criação continuada, como a língua viva que cada geração modifica ao falar, sendo o que chama “língua natural”, com toda evidência uma obra (PASSERON, 2004, p.190).

As integrantes do Grupo Superfície, em 2009, estavam vivenciando a pintura como prática recorrente em um envolvimento de

atenção, observação, escrita e debate sobre os processos individuais. Antes mesmo de ocorrer às primeiras pinturas coletivas o grupo já possuía a experiência de fruição de seus processos e a fusão pictórica ocorreu de forma natural e traumática ao mesmo tempo. Natural pelo envolvimento e admiração pelo trabalho da colega, e traumático pelo nascimento de um universo pictórico novo, cheio de imprevisibilidade, que move cada indivíduo, fazendo sair de seu lugar de conforto, embora ainda entre elementos conhecidos.

As ações pictóricas do Grupo Superfície pressupõem interação e interdependência, um movimento nada fácil, onde as relações, permeadas de trocas, implicam em compartilhamentos de experiências que geram pluralidades a partir das particularidades. Roland Barthes (2003, p. 259) em *Como viver junto* argumenta que a coabitação não exclui a liberdade individual. Cada indivíduo escolhe, atua, e isso é fundamental para o desenvolvimento de trabalhos significativos no grupo.

A coletividade produz combinações dinâmicas, que impulsionam escolhas, cercadas de imprevisibilidades, advindas da experimentação. Produz, também, misturas inusitadas e certas interações com suportes manuseados, seccionados e com intervenções do próprio acaso. Além de tornar o processo mais complexo, resultando em nuances e também contrastes – com áreas pictóricas onde surgem diversificadas soluções de linhas, manchas, formas, aguadas, massas, transparências, apagamentos e inúmeras outras –, a coletividade incentiva a busca de novas formas de pensar e fazer pintura, através de possibilidades de novas conexões ou de prolongamentos e trocas de ações.

A variedade de linguagens, a intersubjetividade das ações, fazendo da experiência do convívio, e das trocas, a sabedoria do viver junto que se propaga na (e pela) pintura, torna o terreno fértil para o desafio da pesquisa prática e teórica. Integrando todos esses movimentos à pesquisa plástica e conceitual, o Grupo Superfície propõe colocar em

evidência um modo de fazer arte que permita o máximo dessas interações, onde a partilha é a motivação para o processo de criação.

As pesquisas realizadas individualmente pelas integrantes são disponibilizadas ao grupo que faz uso das ações características de suas poéticas. No começo, as ações individuais guardavam as especificidades do gesto de quem o produziu, deixando

visível o trabalho de cada um dentro do todo, mas aos poucos surgiu a intenção de imitar o gesto, a forma, gerando trocas efetivas e o que ocorreu foi uma infinidade de modos de pensar a mesma coisa. O conceito também se tornou distinto, uma multiplicação aconteceu, porque a busca foi por ampliar as possibilidades e não reproduzir simplesmente. Ocorreu também um crescimento nas pesquisas individuais que inevitavelmente são contaminadas pelas trocas de ações, gerando novos questionamentos e pensamentos poéticos.

#### **GESTO E AÇÃO**

No Grupo Superfície as ações compartilhadas pelas artistas: Carla Borin, Carla Thiel, Daniela Meine, Mariza Fernanda, Natália Hax e Paloma de Leon, na mesma superfície, são experimentadas pelo grupo como potentes narrativas: é possível falar sobre elas, descrever seus caminhos e características, percorrer suas linhas, seus planos, apagamentos, acumulações e veladuras. O espaço, habitado e experimentado na pintura, tanto plástico como espaços de partilhas, torna-se visível aos olhos e serve como registro do processo coletivo e do conviver junto plasticamente.

Antes de produzir coletivamente, cada artista já trazia na pesquisa individual uma ou mais ações características de suas poéticas. Provocar o escorrimento da tinta de modo a formar linhas paralelas era, para Paloma, uma ação repetitiva que imprimia características do acaso programado, para um fim específico, no seu trabalho, que resultava

na lentidão do escorrer, inicialmente fixada pelo processo; formar impressões e marcas, carimbando com o uso de plantas e folhas naturais de diferentes espécies, é a ação que fez Mariza Fernanda criar uma área em expansão, gerando paralelos com mundo orgânico interligando algumas áreas carimbadas com linhas e contornando outras; Carla Thiel produzia seqüências de ações realizando um movimento inicial de manchar, deixando a tinta, bastante fluida, escorrer de modo mais ou menos desordenado, para em seguida contornar tais manchas com pincel filete e, na seqüência, vazar pequenos ou grandes espaços entre manchas, pensando no vazio como espaço que também preenche; para Carla Borin a ação de manchar e contornar a mancha, também é necessária, ela o fazia de outro modo, carimbando e duplicando, como em um teste de Rorschach, aos poucos a ação de manchar expandiu e formou um grande território de acolhimento das ações do grupo. Esse início formulava uma base para inúmeras investigações procedentes; já o estêncil foi a ferramenta encontrada por Daniela Meine para realizar, de um modo mais eficaz, repetições de uma forma que tanto persistia no seu processo, essa forma que lembra um seixo, de contorno regular, agora aparece nas telas do Grupo Superfície com inúmeras soluções diferenciadas e fragmentadas; Natália Hax era a única artista que não utilizava a pintura na sua poética, antes de sua entrada no grupo. Teve, no entanto, uma experimentação inicial em que trabalhava um tipo de ornamentação repetitiva, mais linear do que pictórica. Foi a partir da apropriação da ação de outro integrante do grupo que um novo modo de fazer se instituiu para Natália.

Foi assim que, decididas a estabelecer trocas de suas ações originais, uma componente do grupo passou a fazer a ação da outra, ultrapassando a ideia de imitação, isso porque, não foi reproduzido o gesto, como modo de fazer, nem o resultado, mas sim a própria ação. O que difere gesto e ação para Jersy Grotowski é que “o ges-

to é uma ação periférica do corpo, não nasce do interior do corpo, mas da periferia (...). A ação é algo a mais porque nasce do interior do corpo” (GROTOWSKI, 1988). O gesto pode nascer da imitação da ação de manchar, pingar, escorrer tinta, carimbar formas, desenhar e cortar, no sentido de que a ação para uma artista, pode virar um mero gesto para outra, mas no momento que são depositadas na mesma superfície, é no dinamismo das trocas e, até mesmo em um certo esquecimento inocente do “eu”, quase como um descuido, um “abrir a guarda”, que ações aparecem potencializadas pela interação, sobreposição, apagamento, resgate e acumulações. Isso não figura logicamente como uma conquista, algo garantido, é um procedimento que a cada novo encontro pode ser perdido e deve ser buscado e encontrado novamente, um constante desafio.

A multiplicidade de seis universos distintos, compartilhados e alternados transforma-se em percursos à medida que percorrem a superfície da tela de um lado a outro, se sobrepondo e se entrelaçando. Segundo Michel de Certeau (2003, p.186) esses percursos organizam os movimentos das narrativas. As ações depositadas nas superfícies não se contentam apenas em se deslocar de um lado a outro, formando lugares comuns da ordem pictórica, elas além de organizarem a narrativa, se relacionam e transformam a pintura em linguagem coletiva. Nesse sentido, a tela serve de espaço e de lugar praticado, habitado por seis artistas, que dividem e o interferem na mesma intensidade do gesto (figura 2).

Foi necessário um desprendimento das noções de autoria individual em benefício, não somente do resultado coletivo, mas principalmente de um desvio pela alteridade em uma experiência de deslocamento do eu. Se o outro é aquele que não sou eu, como já colocado, quando o outro se parece comigo, ou me imita, fica mais explícito, o que nele difere de mim. As concessões da troca geram uma desidentificação do sujeito que se dilui e se abastece no outro coletivo.



Figura 2: Somas Compartilhadas, Grupo Superfície, Técnica mista, 140cm x 170cm, 2012.

Tal desidentificação ocasionou uma mistura pictórica tão intensa que novas ações ocorrem somente no trabalho coletivo, ações que não partem da pesquisa individual de cada uma das integrantes, mas surgem como desdobramentos dos elementos que se mesclam no suporte, formulando elementos que são tipicamente do grupo, ou seja, que não reverberam no/do trabalho individual. Outro fator importante é o desejo da não autoria, surgem novos modos de fazer, mas não acontece uma distinção sobre quem causou tal movimento de mudança, se entende como um processo híbrido, necessário.

O Grupo Superfície é assim formado de analogias que vão do visível ao invisível, onde o processo de construção é tão importante quanto os resultados alcançados na produção que se forma em uma superfície aberta em todos os sentidos. É no processo, no fazer, que novas ações e questões vão surgindo, as vezes os elementos gráficos sobressaem à pintura, outras é a pintura que direciona e impulsiona o trabalho coletivo. As interferências vão além das ações plásticas e é neste viver-junto que ocorrem as maiores modificações e adequações do ser como operante e participante de uma utópica. Assim como diz René Passeron sobre uma criação com base na poética:

[...] a poética apoia-se menos na vida como realidade dada, que se pode certamente usufruir e maravilhar-se com ela, do que no espírito como vazio, aberto a difícil superação criadora do homem por si mesmo (PASSERON, 1981, p.114).

A quantidade de trabalhos e exposições feitas desde o primeiro ano de existência ajudou ao amadurecimento deste grupo de artistas, pessoas, que pelas suas individualidades, foram se apoiando, mantendo firme uma vontade comum. Partilhar com alguém é estar junto, usufruindo também daquilo que se está dividindo, é estar incluso nesta partilha de algo que, ao possuir, é disponibilizado para o outro, mas sem deixar de fazer parte ainda de si.

#### REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **Como viver junto**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. SP: Brasiliense, 1994.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano**: 1. Artes do fazer; 17 ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves – Petrópolis, RJ; Editora Vozes, 2011.

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

GROTOWSKI, Jerzy. Sobre o método das ações físicas (palestra de 1988). Disponível em <[www.grupotempo.com.br/tex\\_grot.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html)>. Acesso em 14.09. 2012.

HERNANDEZ, Adriane. **Idiorritmias**. In: Exposição Idiorritmias, Grupo Superfície, Porão do Passo Municipal da Prefeitura de Porto Alegre, Porto Alegre, 2011.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

LAUTENSCHLAGER, Carla Viviane Thiel. **Grupo Superfície: Percursos poéticos da criação compartilhada**. 2012. 76f. Monografia de Especialização, Pós-Graduação Latu Sensu em Artes na linha Ensino e Percursos Poéticos. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: **Os pensadores**. SP: Abril, 1994.

PASSERON, René. **A poética em questão**. Porto Arte v. 13, nº21. Porto Arte: Instituto de Artes/UFRGS, 2004.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Celma Paese  
Mestre Arquiteta  
celmapaese@  
gmail.com

## Walking Mattatoio: uma experiência de acolhimento

### Walking Mattatoio: a hosting experience

**Resumo:** O texto abaixo relata a experiência e os resultados dos quatro dias do *workshop* Walking Mattatoio, que realizei como professora visitante junto ao Laboratório de Arti Civiche - dirigido pelo Professor Francesco Careri - na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma 3, no Matattoio de Testaccio em Roma, Itália, em Setembro de 2013.

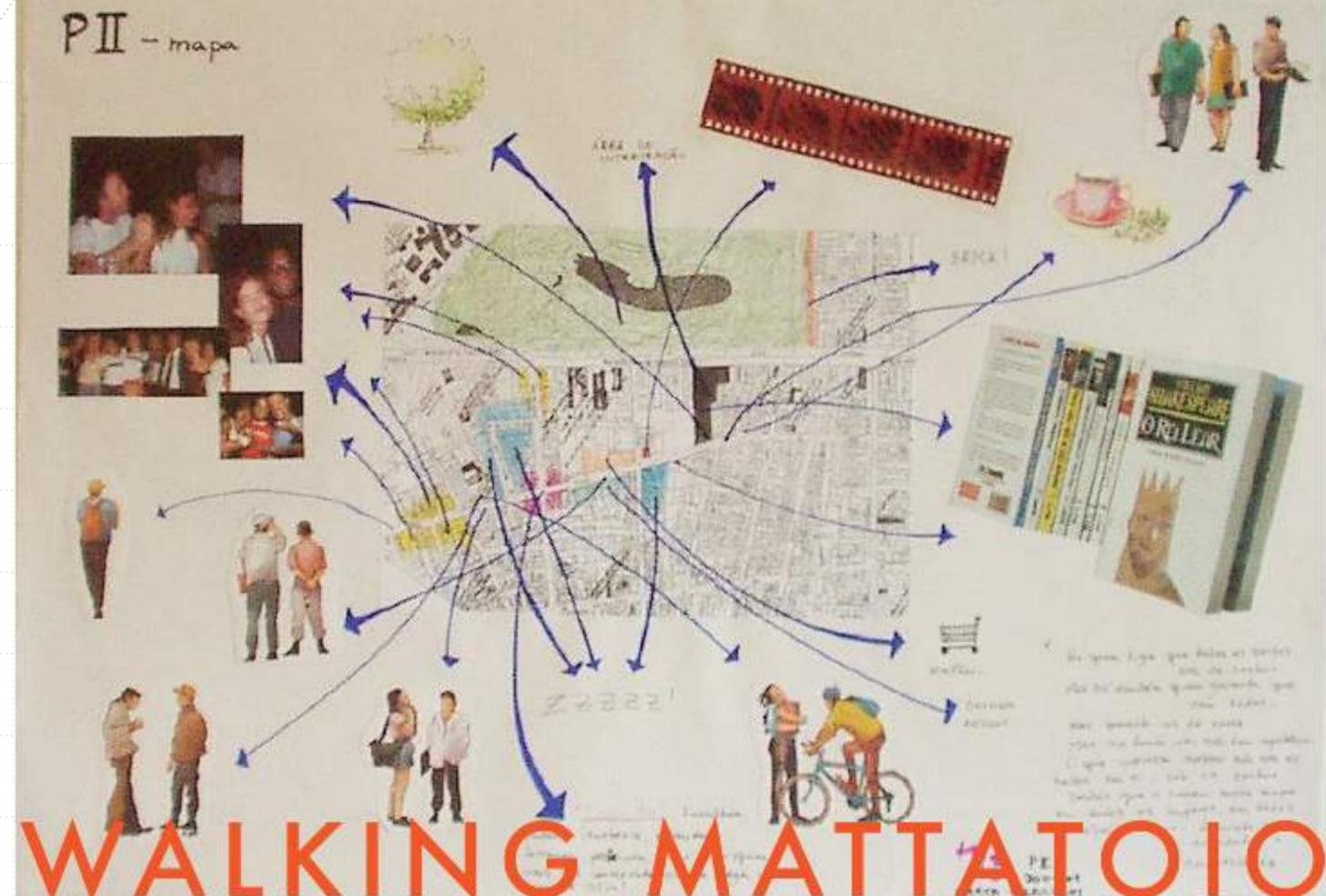
**Palavras-chave:** *workshop*; *derivas*; *acolhimento*

**Abstract:** The text relates the experience and results of the four-day *workshop* Walking Mattatoio, I conducted as a visiting professor at the Laboratorio Arti civiche - led by Professor Francesco Careri - at the Faculty of Architecture of the University Rome 3, at Matattoio di Testaccio in Rome, Italy, in September 2013.

**Keywords:** *workshop*; *drifts*; *welcome*

O *workshop* Walking Mattatoio (foto 1) realizou-se na Faculdade de Arquitetura de Universidade degli studi Roma 3, entre 17 e 20 de setembro de 2013, como atividade de extensão do Laboratório Arti Civiche – LAC. Ministrei o *workshop* junto com o Prof. Francesco Careri, diretor do laboratório. O LAC é um laboratório de extensão e pós-graduação filiado à Faculdade de Arquitetura de Roma 3 e tem como objetivo estudar, em conjunto com grupos sociais e comunidades locais, uma visão coletiva e compartilhada do espaço urbano – este é o significado de “Arte Cívica”.

O *mattatoio* (tradução: matadouro) (foto 2) hoje em desuso, fazia parte do complexo do antigo Porto Fluvial de Roma. Era o lugar onde eram armazenados, mortos e distribuídos animais (suínos e bovinos) para a região. Projeto do Arquiteto Giocchino Ersoch, o *mattatoio* foi



**WALKING MATTATOIO**  
workshop di esplorazione e mappatura psicogeografica  
dell'area dell'ex Mattatoio di Testaccio a Roma  
a cura di Celma Paese e del LAC\_Laboratorio Arti Civiche

17 - 20 settembre 2013

Docenti di riferimento: Celma Paese (PROPAR-UFRGS, Porto Alegre - BR) e Francesco Careri (Roma TRE)  
Coordinamento studenti: Valentina Milan e Maria Rocco (LAC)

info: <http://www.articiviche.net>

CALL FOR PARTICIPANTS

Al bando possono partecipare gli studenti regolarmente iscritti, i laureandi del vecchio ordinamento e i neolaureati degli ultimi tre anni. Il numero massimo è di 15 partecipanti.

Le **domande di iscrizione** dovranno pervenire presso:

LAC\_Laboratorio Arti Civiche, Sala Lombardi, via Madonna dei Monti 40 - 00184 Roma

o via e-mail a: [LaboratorioArtiCiviche@googlegroups.com](mailto:LaboratorioArtiCiviche@googlegroups.com)

**entro le 13.00 del 16 settembre**

Dovranno essere presentati in formato A4:

- un modulo di richiesta contenente nome, cognome, matricola, recapiti telefonici, e-mail, la dichiarazione di iscrizione ad un corso di laurea o la data di avvenuta laurea, la dichiarazione di conoscenza della lingua inglese;

- una pagina contenente le motivazioni per la partecipazione, con riferimento al tema del seminario, riportando eventuali esperienze su temi simili.

Sulla base delle richieste inviate, una commissione presieduta dai docenti responsabili scoglierà i 15 partecipanti. I risultati saranno resi noti tramite e-mail.

La partecipazione al *workshop* comporta la presenza assidua 17 al 20 settembre e dà la possibilità di ottenere crediti formativi (CFU).



Foto 2 – Fotografia do Google Earth da área do Mattatoio de Testaccio e Campo Borio

concluído em 1889 e colocado em operação nos primeiros meses de 1890. Na época Roma contava com 430.000 habitantes.

O pórtico principal de ingresso do *mattatoio* dá acesso ao Campo Boarium, onde eram armazenados os animais para o abate. O pórtico conta com três aberturas: a primeira no prédio central do pórtico que era utilizado pelos guardas e funcionários administrativos e duas aberturas laterais para a entrada de um grande número de animais. O pórtico de acesso é cercado por dois edifícios laterais de dois andares: ao lado direito abrigava a residência do diretor, sala de reuniões e administração; ao lado esquerdo a sede dos escritórios de saúde, inspeção e controle dos animais. Na lateral do edifício da direita localizavam-se as casas de banho e no da esquerda as fábricas para o processamento de sangue. Os estábulos para o gado circundavam o campo.

O gado vinha marchando do Campo Boarium e ingressava no grande espaço interior que configurava ambiente real de abate: à esquerda havia o campo para o processamento de carne de porco e à direita o abate da carne de gado. A saída da carne processada se dava pelo pórtico traseiro do complexo, em frente à ponte Testaccio.

O *mattatoio* foi fechado em 1975, quando Roma já contava com 3.000.000 de habitantes. Hoje, o *mattatoio* é um local de interesse cultural. Abriga parte da Faculdade de Arquitetura de Roma 3 e parte da Academia de Belas Artes, espaços de exposições do Museu de Arte Contemporânea de Roma – MACRO – e outros usos que serão citados no decorrer deste texto.

O objetivo deste *workshop* foi apropriação espacial dos locais abandonados e sem uso oficial do complexo do *mattatoio* através da deriva, método utilizado em meu *workshop* e pelo LAC, para o mapeamento dos níveis e formas de hospitalidade e acolhimento do local, através de cartografias influenciadas que originaram aos Contramapas de hospitalidade e acolhimento do *mattatoio*, que foram expostos na exposição que finalizou o *workshop*.

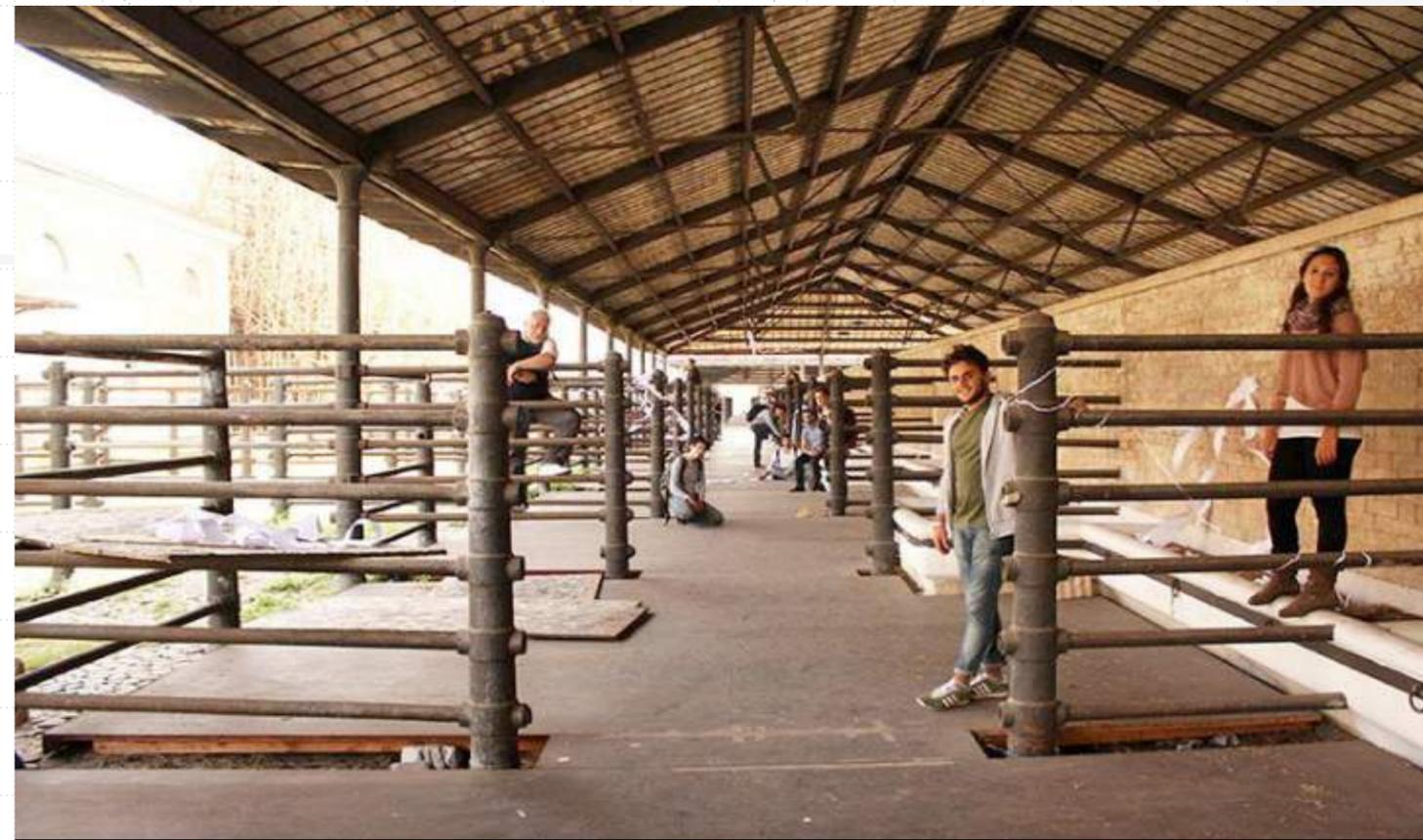


Foto 3 – Nosso grupo: alunos e professores do LAC no primeiro dia do workshop no mangiatoio do Mattatoio de Testaccio

O lugar escolhido para o *workshop* foi um dos prédios do mangiatoio dos porcos do antigo *mattatoio*. Vizinho aos edifícios ocupados pela escola de arquitetura, o pavilhão é dividido em baias. Cada participante apropriou-se de uma das baias para desenvolver as atividades propostas durante o *workshop* (foto 3).

#### **CAMINHANDO**

A primeira atividade em grupo de meu *workshop* chama-se Caminhando (foto 4). O objetivo é o mergulho do sujeito no processo criativo e a integração do grupo a partir do mapeamento interior individual que se integra em um todo pela interação entre os participantes.

Caminhando é a reinterpretação de atividade de Arte Terapia criada por Lygia Clark nos anos 60, começa quando se constrói uma curva de Moebius com uma fita de papel. O participante perfura a fita com uma tesoura e a corta longitudinalmente, percorrendo toda a extensão do papel, até o esgotamento das possíveis trajetórias. É preciso prestar atenção

para não recair no corte já feito – o que separaria a faixa em dois pedaços. Ao terminar de dar a volta, a escolha entre ir para a direita ou para a esquerda do corte é fundamental. À medida que a faixa é desconstruída, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos, que no final se transforma em um caminho estreito. É o fim. Após a cortar a fita de Moebius, cada espectador-participante descreve e troca sua experiência com o grupo. Neste momento é criada a integração das experiências, possibilitando a concretização de um segundo ato entre as vidas presentes: o ato de troca e interatividade entre as fitas (ou vidas). Este segundo ato cria a cartografia das vidas presentes, entrelaçadas em um grande conjunto lúdico. Os materiais como papéis, fotos, pinturas e objetos, que são agregados às cartografias individuais e assumem o papel de símbolos cartográficos.

Após a conversa e troca de experiências de Caminhando, o grupo chegou à conclusão que cada participante iria interferir em sua “vida” conforme o andamento das próximas etapas do *workshop*.

#### **DERIVA**

Depois do almoço na osteria vizinha ao *mattatoio*, o grupo reuniu-se no mangiatoio e, munidos de um mapa (foto 5) saímos em direção ao empório de produtos orgânicos que dá passagem ao Campo Borio. Atravessamos o empório. À direita da saída do empório, alguns prédios abandonados e à esquerda, bem mais longe, outra linha de prédios abandonados. Encontramos à nossa frente uma linha de tapumes dividindo o Campo em duas partes e formando um “bolsão” que isola a Academia de Belas-Artes dos acontecimentos do entorno: A linha de tapumes segue de fora a fora formando um muro que divide o uso oficial do não oficial: De um lado, o câmpus da Roma 3, com a Faculdade de Arquitetura e a Isolada Academia de Belas-Artes, do outro lado os prédios do antigo gasômetro e dos antigos depósitos dos animais, aparentemente abandonados e que servem de abrigo



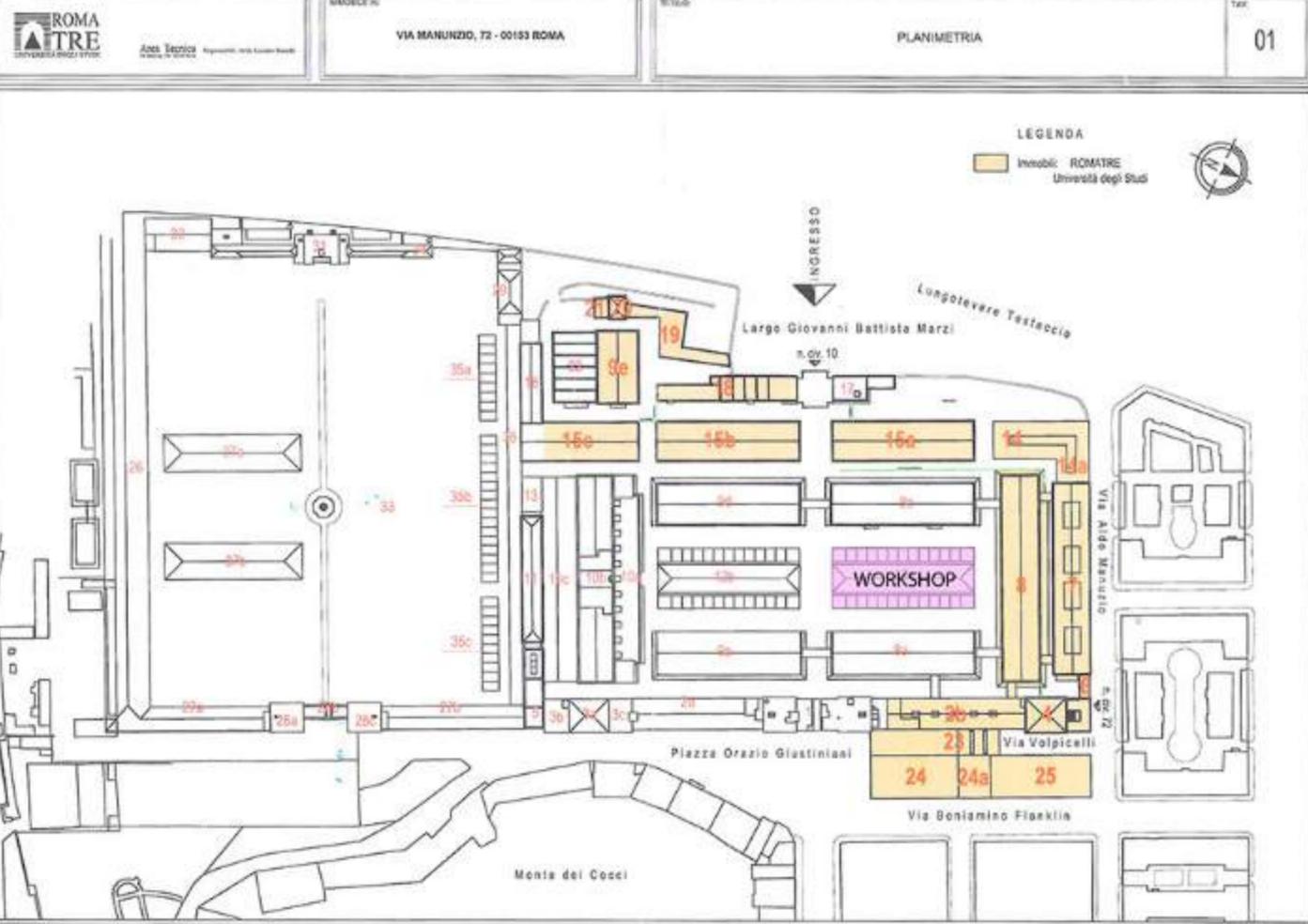


Foto 5 – Mapa da área do Mattatoio de Testaccio e Campo Borio: Os edifícios em laranja sinalizam a área ocupada pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma 3 e o edifício em rosa o mangiattoio, local do workshop. Os demais edifícios são utilizados por ocupações

para os cavalos que circulam pelo centro histórico durante o dia e o Ararat, nome da área ocupada pela comunidade de imigrantes curdos que vivem no local. No centro de tudo um Panóptico, que servia para vigiar os animais e os eventos que ocorriam no antigo Campo.

Batemos no portão de acesso à Academia de Belas Artes e fomos recebidos por um guarda do local que não deu permissão para o grupo entrar, nem mesmo quando o Careri se identificou como pro-

fessor da vizinha Faculdade de Arquitetura. “Precisa de uma permissão especial” disse ele “cumpro ordens”.

Sem chance de entrar na academia fomos adiante seguindo a linha de tapumes. Encontramos parte dela cobrindo o acesso para o outro lado do campo. Removemos parte desses tapumes criando uma passagem. Ao cruzá-la, nos deparamos com os edifícios que abrigavam os pavilhões de depósito de animais, uma belíssima arquitetura literalmente caindo aos pedaços. Alguns sem uso, outros servindo como baias aos cavalos que puxam as charretes dos turistas no centro histórico. Entramos em um dos pavilhões onde só havia alguns montes de feno e um cheiro forte de bosta. Naquele momento, um dos homens que cuida os cavalos entrou pavilhão adentro e perguntou o que estávamos fazendo ali, o que queríamos. Com fala agressiva, deixou claro que não éramos bem vindos. Sem sucesso na tentativa de diálogo, seguimos adiante.

Continuamos caminhando e entramos na área ocupada pelo Ararat, nome dado ao espaço ocupado pela comunidade curda local.

O povo curdo é originário de uma região que não consta em mapas oficiais, o Curdistão, que se divide entre Turquia, Armênia, Síria, Geórgia, Iraque e Irã. Os curdos falam as línguas destes países, mas alguns poucos ainda falam a língua curda, relegada em seu território natal ao uso doméstico, assim como também são os seus costumes. Ironicamente, a agonia desta cultura foi o que uniu os que foram em busca de novas terras. E assim, nos anos 60 do Século XX tem início a diáspora curda.

Ao imigrar para os países da UE em busca de asilo, os curdos passaram a desafiar o dogmatismo do logos europeu. Falando línguas estranhas entre eles e estranhas à língua de direito dos países onde reivindicam asilo, os curdos temem ser tratados como invasores: convivem com o fantasma da incompreensão dos donos da terra

[1] "Mamma Roma" é um filme do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini realizado em 1962. O filme conta a história de uma prostituta que sonha em mudar de vida e de melhorar a sua classe social, o que permitiria voltar a viver com o filho Ettore. Para tanto, decide se casar com seu ex-gigolô, Carmine. O filme é objeto de estudo de pesquisadores de cinema, pelo fato de seus planos e angulações serem fortemente inspirados nos afrescos de Giotto e Caravaggio." Ver em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Mamma\\_Roma](http://pt.wikipedia.org/wiki/Mamma_Roma)

aonde chegam. Nestas circunstâncias, eles sentem-se ameaçados pelo fantasma da deportação, o que, pressupostamente, pode acontecer a qualquer momento.

No coração da Mamma Roma<sup>[1]</sup>, os curdos encontraram um lugar para ficar em Ararat, nome por eles dado àquele local e que nada tem de casual: quem foi criado dentro da tradição judaico-cristã sabe que Ararat é o nome do lendário monte onde Noé atracou a Arca depois do dilúvio universal. Portanto, Ararat – lugar do recomeço, da segunda chance, um lugar do renascimento – é um nome mais do que apropriado para batizar um lar de exílio.

A arca do Curdistão atracou em Ararat em maio de 1999 ao lado do pórtico de entrada do Campo Boario, no prédio que antigamente abrigava o veterinário que atendia os animais que chegavam para serem mortos. Aquele povo vindo de um país extinto encontrou o seu espaço de hospitalidade e acolhimento na velha capital da Roma imperial. A arquitetura até então abandonada, renasceu e foi rebatizada Ararat, um logotipo verdadeiro, onde um povo sem lar encontra um lar. Aos que chegam e são reconhecidos por sua linhagem e etnia, as portas se abrem. Os que ficam passam a fazer parte de uma família, que busca resgatar e preservar o que restou da pátria.

A comunidade vive no entorno do antigo pórtico do Campo Boario: nos edifícios vizinhos ao pórtico, alguns, ainda em tendas e outros em trailers localizados no entorno do campo, vizinhos à linha de trem que vai de Roma em direção ao Aeroporto de Fiumicino. Imediatamente ao lado do pórtico situa-se o centro de convívio, que tem sua espacialidade organizada conforme a cultura curda: conta com uma sala de chá, uma cozinha comunitária, barbearia, e uma sala de leitura onde é possível ler publicações relacionadas aos curdos e ver TV em língua curda. No meio do pátio encontramos um jardim que lembra um oásis. O lugar invoca paz e sossego, com sua vegetação exube-

rante e seu centro de bancos de pedra formando um círculo. O jardim convida a sentar, ficar e conversar. O jardim acolhe a quem chega.

Como os curdos, nosso grupo chegou de forma inesperada em Ararat, assim como chegamos da mesma forma em outras ocupações do Matattoio, que ofereceram condições muito pouco hospitaleiras de acolhimento.

Nossa chegada criou um espaço de tensão, desacomodando as pessoas que estavam tomando sol em frente à barbearia, os que jogavam gamão e aqueles que conversavam enquanto bebiam chá; passaram a nos observar. Entramos no jardim enquanto Careri conversava com um deles, talvez fosse um dos líderes. Nós então sentamos nos bancos em círculo no centro do oásis.

Assim que a conversa encerrou entre eles, Careri anunciou que nos seria oferecido um chá de menta. O ato de oferecer o chá acolheu e dissipou o espaço de tensão. Naquele instante, o espaço-tempo de permeabilidade entre os hóspedes e os hospedeiros ali presentes passou a existir – o espaço do sim – possibilitando abertura, troca e entendimento entre todos (foto 4).

O chá de acolhida no oásis hospitaleiro fez das diferenças culturais o motivo do convívio. Todos ali eram estrangeiros. Continuando a cumprir seu destino, Mamma Roma foi mais uma vez a anfitriã de um inusitado encontro: a brasileira que tomou um delicioso chá naquela tarde – e sentindo-me em casa – acrescentei em minha cartografia de vida, um pedaço do Oriente Médio, na Itália. Depois do chá, seguimos a deriva.

Continuamos a caminhada saindo pelo pórtico do Campo Boario, entrada do Ararat. Em frente ao pórtico, tem um estacionamento, que utilizaremos como referência espacial. Dobrando à direita e seguindo o muro do complexo do *mattatoio*, no caminho entre o estacionamento e o mesmo, dobramos, outra vez, à direita. O muro passa a seguir em diagonal à ferrovia, e cruza o Rio Tevere, paralelo à Ponte Testaccio

e ao lado oposto do complexo. A ferrovia segue para o oeste, ligando o centro da cidade ao aeroporto e arredores. Junto ao muro encontram-se vários trailers alinhados onde mora parte da comunidade curda. Não havia nenhum residente, além dos cães que os guardavam, todos muito bem cuidados e alimentados. Defronte aos trailers havia móveis, objetos de decoração e utensílios domésticos, que mostravam um pouco do modo de vida daquela comunidade: compartilhavam entre si mais do que uma busca por um lar em terras longínquas. Paralelo aos trailers, do outro lado do caminho, um pomar de pessegueiros, com seus frutos maduros e algumas folhagens. Fomos até o final do caminho, que é interrompido pela ferrovia. Ao voltar, colhemos pêssegos maduros e perfumados. Voltamos passando novamente entre o estacionamento e o pórtico. Ao final do estacionamento dobramos à direita e seguimos em direção ao Monte Testaccio.

O nome do *mattatoio* vem do Monte Testaccio ou Monte dei Cocci, que se localiza defronte ao mesmo. Testaccio significa em latim cabeça, ou de barro. O nome foi dado devido ao material com que o monte foi artificialmente criado: cacos (cocci) de cerca de 25 milhões de ânforas descartadas do porto vizinho, à margem do Rio Tevere. O Monte Testaccio um perímetro de 700 metros, seu cume atinge uma altura máxima de 30 metros (54 em relação ao nível do mar) e uma área de aproximadamente 22.000 metros quadrados.

Graças às datações das manufaturas e as especificações comerciais encontradas nos fragmentos de cerâmica, é possível estimar a data da descarga de entre 140 AD e metade do terceiro século. A maioria dos vasos empilhados, provavelmente 4/3 dos fragmentos, é do óleo Amphorae betiche (Bética era uma província romana situada na atual Andaluzia) e os demais fragmentos são ânforas de óleo Africano.

Mas a memória da montanha e em torno do local está relacionada, sobretudo com as festividades do carnaval, o ludus Testaccie, do-

cumentado pela primeira vez em 1256, durante o pontificado de Alexandre IV. A festa, muito animada e sangrenta, tinha seu auge quando animais como porcos, bois e javalis eram atirados pelos nobres, morro abaixo, para o povo que os disputava com lutas de espadas para ficar com a carne. Têm-se registros que a festividade ocorreu até o ano de 1470, quando, por ordem de Paulo II, o Monte passou a ser o ponto de chegada da Via Crucis, na Sexta-Feira Santa.

Mais tarde, o Monte passou a ser um lugar privilegiado para os famosos banquetes gastronômicos de Outubro, os *Ottobrate* romanos. Nesta época, em torno dos anos de 1660, Peter Ottini e Domenico Coppitelli compraram o terreno ao redor do morro para abrir “pequenas cavernas”, que foram ocupadas por tabernas onde celebravam a festa delle mozzatore – mulheres que espremiam a uva com os pés – na época da vindima. As tabernas foram aumentando gradualmente em número. Hoje, o monte é rodeado de restaurantes e casas noturnas, alguns ainda remanescentes e ocupando o espaço das antigas tabernas. A *Ottobrata* foi resgatada recentemente, em forma de evento cultural e enogastronômico, pela comunidade local, na Piazza Santa Maria Liberatrice, no mesmo bairro.

Durante a Segunda Guerra Mundial, havia também uma bateria de canhões antiaéreos, que foi desmantelada no final do conflito. São ainda visíveis restos de quatro plataformas da bateria.

Chegamos à rua que circunda a base do monte Monte Testaccio, defronte ao *mattatoio*. Havia poucos comércios abertos naquele horário e, como o Monte não tem um acesso direto por aquele lado, procuramos acessá-lo pelo telhado de um dos bares que estava fechado. Parte do grupo já estava no telhado de um dos bares, quando funcionários da prefeitura que estavam trabalhando na rua disseram que não seria possível entrar ali, pois seria considerada uma invasão. Sugeriram que o grupo tentasse o acesso por um portão que existe do

outro lado do monte, onde encontraríamos um telefone, com o número do órgão da prefeitura onde pode ser solicitado o acesso ao monte.

Seguimos em direção ao portão circundando o monte. Ao encontrá-lo tentamos ligar para os números e não conseguimos comunicação. Resolvemos tomar um café do outro lado da rua enquanto parte do grupo tentava ligar para os tais números. Resolvemos tomar um café do outro lado da rua enquanto parte do grupo tentava comunicação com os tais números de telefone junto ao portão. Neste momento surgiu uma senhora muito velha e seu cão, que se dirigiu ao portão e o abriu. A senhora contou que é residente da casa na entrada do Monte Testaccio há muito tempo, não lembra quanto. Permitiu-nos entrar até sua casa e desculpou-se por não ter a chave do portão que dava acesso ao cume do Monte, pois esta se encontrava com os arqueólogos que estão estudando o sítio. “Não vou lá em cima faz 30 anos...” – disse ela – “... só tem a vista, mais nada”.

Sem objeções da senhora resolvemos pular a grade, subir a escada e seguir pela alameda que dá para o cume do monte. O ponto mais alto do monte é marcado pela cruz de aço, que foi colocada para sinalizar o local onde terminava a Via Crucis de Sexta Feira Santa, tradição da cidade que foi resgatada recentemente pela paróquia local. Perto da cruz, está um sítio arqueológico com uma escavação de em torno de 20 metros e peças catalogadas no seu entorno. A vista é esplêndida: Roma a 360 graus! O final da tarde se aproximava e as cores de final de verão deixavam a paisagem ainda mais linda, refletindo o sol nos prédios e cúpulas da Cidade Eterna. Neste momento surgiu uma grande cabra marrom, que saltitava e andava em círculos, provavelmente um dos poucos habitantes daquele lugar mágico. Dirigimos-nos ao pé da cruz e sentamos para admirar a vista e conversar sobre os Contramapas, Cartografias Influenciais e a Deriva. Lemos o meu texto sobre os mapas e, a fim de esclarecer

os conceitos de deriva e psicogeografia, nos utilizamos da revista da I.S em italiano que Elisabetta, uma das alunas do LAC puxou de sua mochila enquanto conversávamos com a senhora que nos deu passagem – mais um presente daquela tarde mágica. Ali ficamos, à beira da cruz de aço, conversando e trocando ideias.

Ainda com as luzes do ocaso, nos dirigimos à saída pela alameda cercada de mato que nos levou à escadaria que conduz ao portão de saída do monte, que continuava fechado. Pulamos a cerca novamente e nos dirigimos ao portão que dá passagem para a rua, o qual estava aberto. Ao seu lado, o telefone continuava silencioso.

#### **DERIVAS**

Na manhã do segundo dia retomamos as “vidas” e as complementamos com as experiências da deriva do dia anterior. As derivas continuaram, porém de forma individual e em duplas. Instruímos os alunos que escolhessem uma forma de exploração do terreno que pudesse ser traduzida em uma Cartografia Influencial que pudesse ser fotografada.

As Cartografias Influenciais traduziram a forma que cada participante interpretou, de maneira subjetiva, sua experiência de deriva e as formas de acolhimento encontradas no espaço do *mattatoio*. E assim, com as cartografias influenciadas nasceram os contramapas de hospitalidade e acolhimento daquele espaço.

Para a execução dos contramapas os participantes do *workshop* usaram materiais encontrados na própria área do *mattatoio*, que foram reutilizados conforme a proposta de contramapa de cada participante. Alguns participantes agregaram materiais que já tinham à disposição de outros trabalhos da universidade com elementos de lixo reciclável. Canetas, blocos de desenho e impressão de fotos também fizeram parte do repertório ao lado de improváveis materiais como brita e galhos de árvore.

### A EXPOSIÇÃO

A montagem da exposição foi finalizada no início da manhã (foto 6). A apresentação da exposição para a comunidade e corpo docente foi marcada para as 12hs.

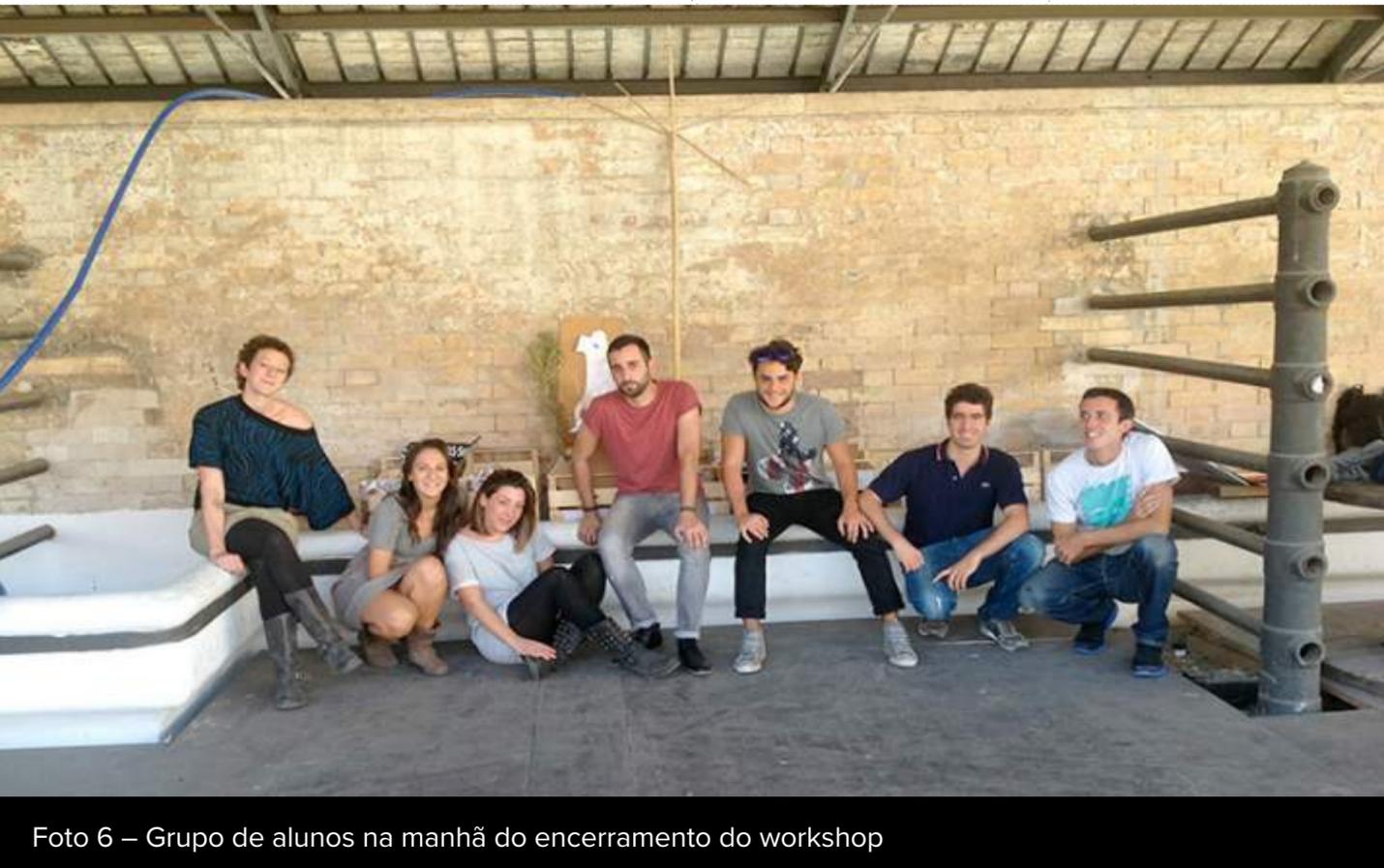


Foto 7 – Caminhando de Lygia Clark na exposição de encerramento

No final do percurso o mapa do espaço do *mattatoio*, que chamamos de Mappatoio (foto 8 na próxima página).

Seguem as fotos com a apresentação dos trabalhos pelos participantes, conforme a ordem da exposição e meus comentários:

#### LUCA PETRONI – FERRONIA

O aluno buscou com o sentido do olhar o registro do caminho através da fotografia. Seu trabalho resultou em um mapa fotográfico que recria o seu percurso de deriva.

No início do percurso foram colocadas as “vidas”, em caixas individuais (foto 7):



Foto 8 – MAPPATOIO

Aparentemente privilegiando o sentido do olhar, Luca buscou documentar a sensação do todo na ambiência do *mattatoio*, que percebeu como um cemitério tecnológico em um mundo que *era finalmente aberto a uma perene mutação*. Na cartografia de Luca, o acolhimento ocorre junto à perene mutação que permite os humanos colherem os frutos maduros da natureza metálica.



Foto 9 – Luca Petroni – Ferronia

“Quando acordei era a aurora. Não sabia onde me encontrava talvez uma universidade ou um museu, mas era um matadouro, agora desativado: restava a memória de uma tecnologia que não servia mais. O traço de uma revolução eminente nos edifícios destruídos. O mundo era finalmente aberto a uma perene mutação. A natureza havia mudado, restavam ramos de tubos que acolhiam folhas, flores, ervas e frutas de cores nunca vistas. Nós humanos recolhemos as frutas desta natureza metálica: nossa única ocupação era a brincadeira da contemplação.”

#### ADRIANO MOSIELO – A TERRA SOB NOSSOS PÉS E SEU ENTORNO

Adriano optou por uma deriva às cegas: vendou os olhos ao percorrer os caminhos do *mattatoio*. Ao utilizar os materiais encontrados nos caminhos percorridos com o propósito de eleger o tato como sentido principal de percepção espacial em sua deriva, Adriano demonstrou em sua cartografia a busca da intimidade com o percurso. Talvez seja a forma que Adriano encontrou para buscar alguma forma de acolhimento no espaço do *mattatoio*.



Foto 10 – Adriano Mosiello – A terra sob nossos pés e seu entorno

“Obscuro a vista / Tudo é um vazio / Resta o reflexo do mundo entorno.”

#### ANGELO DEL GROSSO – NO ENTRY

Angelo percebeu os “fechamentos” do *mattatoio* – para o mundo e entre os mundos que ocupam seu espaço – como a característica espacial mais forte encontrada durante as derivas. O fechamento entre os mundos da cartografia de Angelo a expressão das limitadas possibilidades de acolhimento e hospitalidade no espaço do *mattatoio*: ambos – acolhimento e hospitalidade – são ali extremamente condicionais quando não negados.



Foto 11 – Angelo Del Grosso – No Entry

“Fechamento é o sentimento mais forte que eu tinha andando pelo *mattatoio*... Fechamento e impermeabilidade para o mundo exterior, mas também entre os vários mundos, eu vivo o *mattoio*”.

#### DANIELE GOSTI – RETÍCULAS RIDÍCULAS

A cartografia de Daniele expressa os diferentes condicionantes do acolhimento e hospitalidade entre as diferentes comunidades que habitam o *mattatoio*. As diferentes singularidades não se comunicam: a possibilidade do espaço do “sim” é negada, enquanto estas habitam a mesma “gaiola” – e por isso a convivência é vista por ele como ridícula. Acolhimento e hospitalidade são condicionados ou negados – nunca incondicionais – e a alteridade renegada.



Foto 12 – Daniele Gosti – Retículas ridículas

“Uma gaiola onde uma parte da malha acolhe a quem chega e a entende, outras se abre só para poucos e ainda partes que são impenetráveis: conjunto de singularidades incapazes de se comunicarem e por isso caem no ridículo.”

### ELISABETA RAMPAZZO – DERIVA CEGA

Para Elisabetta, sua deriva cega abriu um mundo de percepções sensoriais onde ela percebeu os diversos sentimentos encontrados nos caminhos, que se conectam entre si por coexistirem no mesmo espaço. Negando o sentido do olhar e privilegiando os demais sentidos, Elisabetta acolheu o espaço do *mattatoio*, enquanto era acolhida por ele, de forma jamais “vista”.



Foto 13 – Elisabetta Rampazzo – Deriva cega

“Privei-me de um sentido... E os outros quatro me mostraram o Mattatoio de uma maneira que eu jamais havia “visto”. Vozes, odores, sabores e formas que sugerem o passado e o presente de um lugar que se narra por si: basta escutar e se deixar embalar pela imaginação.”

### ENRICO PERINI – DESENHA-ME O MATTATOIO

O registro de tempo-espaço de Enrico questiona os usos enquanto mostra as diferentes possibilidades espaciais do *mattatoio*. Os desenhos de Enrico podem ser vistos como cartografias das formas de acolhimento – e de negação – praticadas durante a história do sítio.



Foto 14 – Enrico Perini – Desenha-me o Mattatoio

“Eu tentei explicar-me o espaço do mattatoio. Cada lugar tem uma função precisa durante a sua história. Anotando ideias e emoções eu completo os mapas e registro o momento neste tempo.”

### FRANCESCA LUCIANE – LÓGICA

Luciana chama a atenção em sua cartografia para o “sentimento claustrofóbico” que causam as diversas barreiras nos caminhos, o que dificulta o surgimento do “espaço do sim” entre as diversas apropriações. Neste mapa, a limitação e o condicionamento das formas de hospitalidade e acolhimento chamam a atenção. Por sua vez, a linguagem braille lembra a cegueira: não seriam as barreiras uma forma de esconder o que não se quer ver?



Foto 15 – Francesca Luciane – Lógica

“O mapa mostra em volume os espaços viáveis e utilizáveis pela comunidade em oposição aos representados em planos, “lacunas” das numerosas barreiras que delimitam o uso e expressão. Registra o sentimento claustrofóbico causado pela minoria de espaços livres em relação aos fechados por apropriações. As proporções não refletem as dimensões reais, mas registram os sentimentos do usuário. Os espaços utilizáveis estão em evidência, pela espessura diferente que lembra o idioma braile e as linhas registram o inatingível.”

### GIULIA BASSI – DISTÂNCIA/PROXIMIDADE

A cartografia do matattoio através do tato – o sentido que, por sua natureza, mais nos remete à proximidade entre corpos – fez do mapa de Giulia uma experiência de acolhimento pelo expectador. Ao sentir as texturas colocadas nos potes o expectador-participante cria um espaço relacional entre a pele e as sensações estimuladas pelos materiais que representam os espaços cartografados.

A distância física é apenas uma característica de um lugar.

PROXIMIDADE é o que não se caracteriza pela distância física, mas pela nossa capacidade de encurtar distâncias.

Sentimentos, impressões, julgamentos e seus respectivos sons e lugares são traduzidos aqui em uma experiência tátil.



Foto 16 – Giulia Bassi – Distância/Proximidade

### GABRIELE AJÓ – MAP BOOK

Os espaços fracionados por barreiras no livro de Gabriele registram a dificuldade de haver acolhimento entre os espaços do *matattoio*. O condicionamento da hospitalidade é evidente nesta cartografia.

Grades metálicas, telas, cerâmicas e outros materiais formam este mapa-livro do *matattoio*.



Foto 17 – Gabriele Ajó – Map Book

“Sente-se e divirta-se levantando e abaixando as barreiras. Se desejar escreva alguma reflexão. Em cima ou embaixo?”



Foto 18 – Conversa de finalização do workshop. À direita da foto ao lado do MAPPATOIO e ao meu lado (atrás da câmera) o Prof. Francesco Careri. Do outro lado do MAPPATOIO Marc Latapie e, à esquerda da foto, Lorenzo Romito, ambos do Grupo Stalker. Os alunos estão no centro da foto.



# PRESENTAZIONE DEI LAVORI WALKING MATTATOIO

workshop di esplorazione e mappatura psicogeografica  
dell'ex Mattatoio di Testaccio a Roma

VENERDI' 20 SETTEMBRE 2013 ORE 12 MANGIATOIE

A cura di Celma Paese e Francesco Careri

Durante a exposição houve uma conversa de finalização do *workshop* com a equipe do LAC, docentes da FAU Roma 3, Grupo Stalker e alunos (foto 18 e 19)

Agradeço ao Francesco Careri, Maria Rocco, Emanuela di Felice e toda a equipe de docentes, pesquisadores e alunos do LAC pela acolhida em Roma; ao meu orientador do PROPAR-UFRGS, Prof. Fernando Fuão e à Prof. Elisabetta Romano da FAU-UFP pela indicação do meu trabalho ao LAC.

Todas as fotos são de autoria de Celma Paese

O material gráfico de divulgação foi produzido pelo LAC

Mariana Leite  
de Almeida

Mestranda em  
Artes Visuais pelo  
PPGAV da UFPEL.  
marianaleitealmeida  
@gmail.com

Lúcia Bergamaschi  
Costa Weymar

Professora Adjunta  
dos Cursos de  
Design e do  
Mestrado em Artes  
Visuais no Centro  
de Artes da UFPEL.  
luciaweymar@  
gmail.com

## Ativismo virtual do afeto nos paradoxos contemporâneos e nas movimentações sociais

### *Virtual activism of affection in contemporary paradoxes and in social movements*

**Resumo:** Viver na contemporaneidade é estar ciente dos paradoxos que definem nossas relações e de seus reflexos nas ações cotidianas. Unir experiências estéticas frívolas e políticas é um bom caminho para começarmos a configurar um mundo mais amoroso, coletivo e socialmente motivado. Assim, na busca por um saber sensível e por perceber o afeto inerente às ações cotidianas, encontramos no ativismo virtual importante ferramenta social que propõe um mundo mais sensível e uma maior preocupação com o *outro*.

**Palavras-chave:** paradoxos contemporâneos; afeto; educação estética; movimentações sociais; ativismo virtual

**Abstract:** *To live in contemporary times is to be conscious of paradoxes which define our relationships and their consequences in everyday actions. Approximating frivolous and aesthetic political experiences is a good way to begin to set up a more loving, collective and socially driven world. Thus, when we seek a sensitive kind of knowledge and to bring out the affection inherent in everyday actions, we find in virtual activism an important social tool that proposes a more sensible world, and greater concern for the other.*

**Keywords:** *contemporary paradoxes; affection; aesthetic education; social movements; virtual activism*

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Apressados, rodeados de lixo físico, atolados de lixo mental e, por outro lado, libertos em nossas paixões cotidianas e motivações de vida, edificamos nossa existência nos paradoxos do *tempo*, que cura e fere,

e do *espaço*, que mostra e esconde. Dicotomias que representam as experiências diárias da contemporaneidade e colaboram para a formação de seres cada vez mais sensíveis, sábios e decididos; e, por outro lado, constantemente informatizados, inseguros e duvidosos. Viver na era do “quase livre” acesso à informação – que por vezes se torna excessiva e superficial – não é tarefa fácil, mas tem lá suas vantagens.

Tendemos a acreditar que o mundo configurou-se de modo completamente diferente no momento em que os princípios da “modernidade” foram considerados ideais já ultrapassados. Passamos a falar em “pós-modernidade” e construímos uma barreira – monumental, blindada e imaginária – entre as duas formas supostamente contraditórias de se pensar o mundo. O problema – que talvez nem mesmo se configure definitivamente enquanto algo negativo – foi que percebemos que os pontos de vista, formas de pensar e maneiras de agir eram, às vezes, muito distantes da modernidade e, em outras, muito próximos. Descobrimos, assim, e para além dessa questão, a pluralidade da nossa época. Passamos a sentir seus efeitos e a questionar tais relações de similaridades e diferenciações.

Este artigo é parte de uma pesquisa maior na qual apresento inicialmente os paradoxos e dicotomias pós-modernos que ainda conservam características da modernidade como reflexo e sombra. Tais ambivalências mostram as relações de similaridades e diferenciações desta época através de dois sociólogos com posicionamentos contrários: Michel Maffesoli, francês admirador e defensor das novas configurações sociais e comunicacionais, e Zigmunt Bauman, polonês delator da perda de referências políticas, culturais e morais da civilização e crítico ferrenho da banalização política vivida hoje. Ambas as teorizações são importantes para entender como a educação estética e do sensível e o ativismo virtual e de ação se configuram como importantes para a construção de um mundo mais afetivo e preocupado com as paixões cotidianas. Coloco-

me, aqui, como pesquisadora em dúvida visto que ora acredito que a reflexões de Maffesoli dão conta do que pretendo mostrar através do viés da comunhão social, e, ora, descubro em Bauman o suporte necessário para discutir os problemas sociais que indiciam a despreocupação atual com experiências estéticas cotidianas. Acredito que os posicionamentos contraditórios, confrontados ao longo do texto, são seminais para a construção do conhecimento a ser gerado neste artigo.

Esta reflexão é dividida em duas partes principais. Na primeira, apresento certos paradoxos contemporâneos próprios das nossas vivências diárias, assim como observações sobre a quantidade e qualidade das experiências estéticas vividas na pós-modernidade. Na segunda parte, exponho como compreendo a movimentação ativa da sociedade enquanto uma maneira de construir um mundo mais sensível, no qual a atenção é voltada ao afeto presente nas ações cotidianas. Para a construção teórica do artigo realizo revisão bibliográfica na qual apóio-me em Michel Maffesoli para discutir características da pós-modernidade e experiências estéticas cotidianas, frívolas ou não; em Zigmunt Bauman para analisar uma perceptível falta de movimentação social no período que vivemos, que ainda possui diversas características da modernidade do século passado e, enfim, em João Francisco Duarte Júnior para apresentar questões relativas ao saber sensível e à educação estética como formas de configurar o mundo de modo mais afetivo. Ponderando, principalmente, entre as opiniões contrárias de Maffesoli e Bauman, sustento minha discussão e minha escrita nas diferentes possibilidades de interpretações e pontos de vistas característicos do tempo no qual que vivemos.

#### **PARADOXOS CONTEMPORÂNEOS E EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS**

Ao pensar o mundo que nos rodeia e as engrenagens que o movem, percebemos, não raramente, que a sociedade nem sempre é

tão pós-moderna quanto apresenta. Tanto Maffesoli quanto Bauman entendem e reconhecem reflexos da modernidade no nosso tempo. Todavia, ainda assim, discordam, por vezes, da forma como esses reflexos são vistos e vividos no âmbito social e público, assim como, da maneira como nomeiam a contemporaneidade. Logo, a pergunta que fica ao problematizarmos as teorias dos autores em relação às características atuais e ao cotidiano experienciado é, essencialmente, uma: *como a sociedade, tão preocupada em se definir pós-moderna, ainda apresenta tantas características similares às da modernidade?*

Maffesoli vê os reflexos da modernidade na época que vivenciamos, mas não deixa de acreditar que, sim, vivemos a pós-modernidade, que sugere uma

(..) ordem comunicacional, simbólica em seu sentido mais forte, uma ordem que, depois do parêntese da modernidade, fundado no *principium individuationis*, reencontra o *principium relationis* das sociedades tradicionais ou primitivas (MAFFESOLI, 1995, p. 78).

Para o autor, o período vivido hoje, após anos de segmentação e individualismo, alude a uma maior inclinação à coletividade e à valorização do estar-junto (tanto através da convivência física, quanto da relação permeada pela tecnologia virtual, por exemplo). A pós-modernidade, para Maffesoli (1998), representa o politeísmo e a diversidade da vida cotidiana.

Não se pode negar que a reflexão sobre as diversidades e as aglomerações de pessoas em coletivos unidos por interesses em comum é cada vez mais recorrente. Organizamo-nos, principalmente através das redes sociais, em grupos ou tribos – agrupamentos semi-estruturados, constituídos por pessoas que se aproximam por identificações e estilo de vida em comum (MAFFESOLI, 1998) – cujas

relações são permeadas pela vontade de fazer parte da coletividade e, ao mesmo tempo, pela ansiedade de ver no *outro* um pouco de nós mesmos. Viver na pós modernidade, como anunciaria o autor francês, é, com certeza, viver permeado por uma infinidade de realidades que ultrapassam os limites do indivíduo e que, assim, configuram a tamanha pluralidade existente no mundo. Todavia, será mesmo que essa inclinação à coletividade, que por vezes mostra-se vazia e sem finalidade, realmente faz com que percamos as características individualistas próprias da modernidade?

Ver as notícias veiculadas na televisão ou mesmo as atividades expostas nas mídias alternativas, como a internet, é um grande indício do individualismo arraigado vivido desde sempre e da racionalidade instrumental ainda vivida. Segundo Bauman (1998), a modernidade representava um crescente predomínio da racionalidade instrumental que operava, principalmente, através da ciência e do Estado; a racionalização da sociedade tinha como objetivo, por parte da ciência, eliminar todas as incertezas e indeterminações, da mesma forma que por parte do Estado, o objetivo era a eliminação das contradições internas, ou seja, a exclusão de quem não se adaptasse ao sistema. Assim, a modernidade, que para alguns supostamente deixou de existir, apenas se configura de uma forma diferente para Bauman, sem deixar de ser a velha e, muitas vezes, indesejada modernidade (mais líquida e escorregadia do que nunca, mas pouco diferente de antes).

Assim, para Bauman (2001, p.14), o termo pós-modernidade é tratado enquanto *modernidade líquida* que nada mais é do que “uma versão individualizada e privatizada da modernidade, e o peso da trama dos padrões e a responsabilidade pelo fracasso caem, principalmente, sobre os ombros do indivíduo”. A questão é que não sabemos lidar com tal responsabilidade e pecamos ao desistir de agir. A partir do ponto de vista do autor polonês, diversos aspectos pioraram, em muito, nos dias atuais: es-

tamos cada vez mais apressados, ocupados com nossas atualizações de *status* nas redes sociais, dedicados a mostrar como somos felizes, como nossas vidas são perfeitas e como nossos bens são os mais atualizados do mercado. Se não bastasse, somos constantemente reféns dos nossos próprios pensamentos reducionistas e, gradativamente, menos capazes de refletir sobre nossas próprias liberdades: sinais claros da sociedade adoentada que despende tempo e energia em superficialidades.

Mas não exageremos, claro que superficialidades e frivolidade são normais no cotidiano e, igualmente, importantes para o desenvolvimento de nossas personalidades. O banal, o corriqueiro e o diário propiciam experiências estéticas relevantes para a construção da visão de mundo e para uma formação socialmente crítica. Experiências estéticas cotidianas, constantemente em construção durante nossa vida, sugerem, quase que automaticamente, as premissas da coletividade, da comunhão social, da valorização do estar-junto e do afeto. Assim, é compreensível, até mesmo desejável, acreditarmos que “em todos os domínios, do mais sério ao mais frívolo, dos diversos jogos de faz-de-conta ao jogo político, na ordem do trabalho como na dos lazeres, bem como nas diversas instituições, a paixão, o sentimento, a emoção e o afeto (re)exercem um papel privilegiado” (MAFFESOLI, 1998, p. 22). São estes, sempre e quase em qualquer âmbito, grandes motivadores, tanto pessoais quanto coletivos, já que propiciam a união em torno de alguma instância comum.

Um dos problemas da contemporaneidade, aliado aos novos paradigmas de tempo e espaço – ritmo acelerado e dissolução das fronteiras físicas –, é, justamente, que essas experiências estéticas, principalmente na esfera do sensível e do cotidiano, estão cada vez mais raras (DUARTE JR., 2000). Mal temos tempo, e nem mesmo contato e vivência física, para experienciar os espaços que nos rodeiam. Para autores como Maffesoli, vivemos, na contemporaneidade, a valorização do cotidiano, o hedonismo e a busca pelos prazeres e pe-

las atividades que nos mantêm felizes. Porém, nem sempre é assim. Obviamente, existem discussões sobre a relevância da valorização do cotidiano em diversos aspectos, principalmente em relação à arte ou, então, à vida saudável; todavia, estamos gradativamente mais encurralados em nossas carreiras profissionais e em práticas que nos distanciam de experiências estéticas fundamentais.

Não temos mais tempo para “frivolidades”, essas experiências anôdinas do cotidiano, mas que possuem importância por formar e sedimentar microlabores que fomentam nossa base comunicacional (MAFFESOLI, 2005). Não temos mais tempo para voltar a atenção às nossas vivências mais banais e corriqueiras e, nem mesmo, para as relações sensíveis com o mundo que nos rodeia (DUARTE JR., 2000). O mercado de trabalho nos mostra diariamente como precisamos nos portar para alcançar a vida dos sonhos (vida, esta, associada diretamente à dedicação profissional quase que exclusiva e ao aumento de poder consumidor). E qual é a fórmula mágica para conseguir tudo isso? Trabalhar muito, é claro. Logo, não é raro ouvirmos frases como “meu dia deveria ter 48 horas”. O irônico é que, mesmo com toda a evolução tecnológica que deveria ajudar-nos a ter mais tempo livre e poder dedicá-lo a atividades de lazer, uma das premissas desde a Revolução Industrial, faz com que despendemos mais e mais tempo no trabalho. O incentivo pela alta produtividade cega-nos, impede, muitas vezes, que percebamos a importância dos acontecimentos banais e das ações cotidianas mais simples com as quais temos contato diariamente. É a constante a ideia de desperdício de tempo que nos assombra quando não estamos de fato sendo produtivos profissionalmente ou em qualquer outro aspecto. Ganhamos mais tempo com a evolução tecnológica e, ao mesmo tempo, todavia, o perdemos ao desvalorizar o que não é efetivamente prolífero e bem-sucedido.

Parece que estes aspectos estão ligados à carência de experiências estéticas, ou à falta de atenção e reflexão sobre elas. Como

sujeito dúbio que sou, ressalto que talvez este problema tenha raízes, ainda, em outros aspectos contemporâneos que, também, interferem na quantidade e qualidade de nossas experiências. Dentre os aspectos cito a racionalidade instrumental, a rara valorização do cotidiano e, principalmente, a educação do sensível muito deficiente. Educação do sensível que é, essencialmente, a educação dos sentidos perante os estímulos mais ordinários, corriqueiros e comuns do cotidiano (DUARTE JR., 2000, p. 27), ou seja, é um tipo de educação que tem papel relevante pra combater a contemporaneidade acomodada em uma rotina de experiências rasas. Se não bastasse, a sociedade da qual fazemos parte, inserida em uma política de consumismo exacerbado associado à falsa ideia de qualidade de vida, tem suas regras pautadas pelos hipnotizantes bens de consumo. Em muitos casos, nosso olhar encontra-se anestesiado a tudo que esteja além das rotinas de trabalho, das telas de computadores, *smarthphones* e *tablets* e, principalmente, para além dos objetos do consumo, muitas vezes, encontrados em excesso. Este é um agravante quando se trata da carência de experiências estéticas nas quais a educação do sensível se faz essencial. Assim, é preciso haver uma busca por

[...] experiências estéticas fora dos limites da mídia e dos *shopping centers*, experiências essas que [...] permitiriam a vivência de algumas das múltiplas formas de manifestação do belo, bem como o desenvolvimento de uma sensibilidade própria. Assim, não será demais insistir que a educação do sensível, antes de significar um desfile de obras de arte consagradas e de discussões históricas e técnicas perante os olhos e ouvidos dos educandos, deve se voltar primeiramente para o seu cotidiano mais próximo, para a cidade onde vive, as ruas e praças pelas quais circula e os produtos que consome, na intenção de despertar sua sensibilidade para com a vida mesma, consoante levada no dia-a-dia (DUARTE JR, 2001, p. 27-28).

Estar com a atenção voltada para o cotidiano ou para a cidade que nos rodeia é estar também atento às diferentes vivências diárias que são, sim, individuais, mas que, ainda assim, são extremamente coletivas já que sozinhos não construímos o mundo, seus significados e percepções. Nestes processos, que se dão na relação entre os paradoxos individual e coletivo, as paixões se fazem extremamente importantes. Sem paixão raramente existe a vontade de estar com o *outro* – que tanto pode ser outra pessoa, quanto o espaço que vivenciamos, ou nós mesmos – e fazer com que algo nasça e frutifique dessa relação. Ou seja, experimentar emoções é experienciar o mundo em forma de afeto. Afetos que se configuram em sociedade enquanto paixões em comum, o que é claramente próprio da estética e que favorece sempre – mesmo nas reflexões resultantes de experiências individuais – o pensar no *outro* e o agir inspirado pelo sentimento comunitário (MAFFESOLI, 1995).

#### **MOVIMENTAÇÕES SOCIAIS POR MEIO DO AFETO**

A paixão que move o mundo, que faz com que a existência caminhe de forma mais suave, tranquila e que, por vezes, se reflète de forma firme e decidida, realmente existe. Por exemplo, relaciono-me com determinadas pessoas e com elas convivo assiduamente, pois identifico-me e, assim, mantenho um laço de afeto e de comunhão. O que não é diferente quando me filio a um partido, ao estabelecer afinidades permeadas por paixão e respeito pelos ideais defendidos, e isso me conduz a uma determinada coletividade. Obviamente, nessas relações também são perceptíveis outros fatores como a vontade de fazer parte das coletividades e o anseio de me enxergar no *outro*. As paixões são cotidianas, banais, acompanham-nos quase que o tempo todo; inevitavelmente, nascem das (ou fazem nascer) experiências estéticas relevantes.

Contudo, por vezes as paixões se configuram exclusivamente no campo pessoal, afastando-se do seu papel social. Assim, em diversos casos, as paixões dão espaço aos interesses de outra ordem que não os relacionados ao afeto – interesses capitalistas, industriais e lucrativos, por exemplo, – e acabam por não estabelecer analogias estéticas e experimentais, mas por configurar relações ainda menos grupais e motivadas socialmente. O comprometimento e participação social das pessoas que compõem a sociedade contemporânea são considerados desnecessários, pois são vistos como desgastantes e ineficazes (BAUMAN, 2001). Além disso, a necessidade de motivações apenas racionais (próprias da modernidade e até hoje vistas enquanto prioridade), desestimula outros tipos de movimentos, como a criação e um lugar melhor para viver, a partir de experiências não apenas racionais. Mas, afinal de contas, qual a relação entre pessoas socialmente comprometidas e em movimento e seus desejos por um mundo mais suave e repleto de experiências com a realidade vivida na pós-modernidade?

Estar em consonância com o ritmo da movimentação social, ou seja, não estar acomodado e estagnado ao que se apresenta, é estar em constante transformação por alguma aspiração em comum. Existe coletividade neste processo, e existe, também, o desejo de reconfigurar o mundo com o olhar voltado ao *outro*. Trata-se de uma reestruturação. Por mim, pelos meus próximos e pela sociedade como um todo. Isso significa pensar em transformações guiadas a partir do afeto; é possível perceber amor nessa ação, e, vamos combinar, o amor tem pouco de racional. A modernidade iniciada em meados do século XX e a pós-modernidade – ou modernidade líquida, segundo Bauman (2001) – sustentam grande parte de suas aspirações no racional, no explicável e na universalidade. Não sobra espaço para a imaginação e para as possibilidades. Não raro, deixamos de perceber as peculiaridades de cada situação ou, até mesmo, a importância da coletividade no contexto social. E não é

que, então, novamente nos deparamos com o tal individualismo dito ultrapassado? Individualismo este que, lembrando, caracteriza nossas relações sociais tão coletivas de um lado (comunicação rápida e facilitada pela internet, agrupamentos de pessoas para assistir futebol, etc) e tão solitárias, de outro. Talvez a mudança de paradigma só aconteça quando, de fato, apreendermos que somos uma “coletividade individualista”.

Quem sabe se, caso os poderes individuais, tão frágeis e impotentes isoladamente, fossem condensados em posições e ações coletivas, poderíamos realizar em conjunto o que ninguém poderia realizar sozinho? Quem sabe... O problema é, porém, que essa convergência e condensação das queixas individuais em interesses compartilhados, e depois em ação conjunta, é uma tarefa assustadora, dado que as aflições mais comuns dos “indivíduos por fatalidade” nos dias de hoje são não-aditivas, não podem ser “somadas” numa “causa comum” (BAUMAN, 2001, p. 44).

Para Bauman, não existem mais lutas essencialmente coletivas; a pluralidade é tanta que os interesses em comum quase desaparecem. No entanto, relativizo tal opinião. Obviamente o que se realiza sozinho não tem a mesma força do que se realiza em conjunto; mas, nem sempre, a escolha das motivações em comum é um processo de responsabilidade exclusivamente nossa. Existem influências externas – como o Estado, o capitalismo ou a mídia – que, muitas vezes, nos induzem a acreditar em certas verdades (não raramente, verdades absolutas e unificadas como o que acontecia no século passado) e a agir de determinadas maneiras. Por vezes, parece-me cada vez mais difícil – devido, talvez, ao acesso (excesso) de informação constantemente vazias ou sobre as quais são atribuídos valores irrealistas – entendermos nosso processo de construção de conhecimento e avaliar se ele, realmente, acontece de forma adequada e esperada. O excesso pode confundir e, em um mundo onde a “guerra” parece cada vez mais uma “promoção do livre comércio por ou-

tros meios” (BAUMAN, 2001, p.19), tornamo-nos, gradativamente, reféns dessas motivações reais e manipuladoras, e quase imperceptíveis.

Tais influências externas dificultam o processo de construção de conhecimento e, assim, determinam as nossas próprias escolhas. Mas, em contrapartida – e assumindo novamente as minhas dúvidas em relação aos paradoxos vividos –, Maffesoli (2005) nos sugere que todas as manifestações contemporâneas relevantes e importantes. Desde assistir uma ópera até acompanhar uma novela, para o autor, são ações de extrema acuidade, pois assim como muitas outras, representam a contemporaneidade e ajudam a construir a percepção de mundo que temos hoje. Além disso, são essenciais para a construção de nossas personalidades. Se tais ações, banais ou não, nos representam enquanto seres e enquanto sociedade, é porque devem ser levadas em consideração como fonte de conhecimento e de experiências.

É muito importante lembrar que mesmo que para Bauman nossas atitudes cotidianas sejam cada vez menos motivadas socialmente e pareçam irrelevantes; e que para Maffesoli todas as vivências se estabeleçam de forma a prover resultados frequentemente, positivos, a falta de atenção ao nosso cotidiano é um aspecto que pode determinar a qualidade de nossa vivência estética e sensível. Além disso, fatores como a falta de atenção às experiências, políticas ou não, resultantes das nossas vivências diárias, além do descaso, ainda, com a educação para além das disciplinas tradicionais (com ementas e conteúdos programados que, muitas vezes, não permitem o vínculo entre conhecimento e vida cotidiana), são fatores que podem interferir negativamente na forma como experienciamos o mundo à nossa volta.

No século XXI, principalmente devido à popularização da internet, novos meios de comunicação surgiram e permitiram que nossas experiências fossem potencializadas e levadas para além do espaço físico e do tempo conhecidos. A internet e os ambientes virtuais pas-

saram a se configurar como espaços de troca e como promotores de comunhão social pelo viés da coletividade. Como se não bastasse, os ambientes virtuais se mostraram importantes aliados dos movimentos sociais – também, propulsores de experiências estéticas – já que desbancam muitas das informações manipuladas da mídia tradicional, permitem um diálogo mais democrático e fortalecem alguns laços sociais.

O ambiente tendencialmente interativo, cooperativo e descentralizado da Internet introduz um componente criativo nas lutas sociais (...) O que se busca é promover a disseminação de idéias e o máximo de intercâmbios. Poder interagir com quem quer apoiar, criticar, contestar (MORAES, 2001, p. 127).

Com a internet diversas possibilidades de relações sociais, de coletividades em torno de diferentes paixões em comum e de movimentações comprometidas socialmente são proporcionadas. Mas ainda faltam peças que finalizem esse grande quebra-cabeça denominado contemporaneidade. Independentemente do ponto de vista, otimista ou não, podemos perceber e interpretar a contemporaneidade como um época repleta de possíveis experiências nem sempre exploradas ao máximo. Uma hipótese talvez seja porque a carência de um saber sensível e, ao mesmo tempo, uma despreocupação, ainda, com alguns movimentos socialmente comprometidos se mostram constantes. A internet desvirtua, sim, muitos movimentos/conteúdos sociais ou mesmo desvaloriza diversos deles por meio de compartilhamentos de humor duvidoso e de dados irreais. Todavia, ainda assim, não faz inexistir os agrupamentos virtuais de cunho político e social, ou até mesmo, agrupamentos em torno de paixões cotidianas banais, tão importantes quanto os primeiros. *Web* e redes de comunicação virtuais se fazem importantes aliados nos processos de movimentação social crítica e, por isso, de conhecimento sensível.

A internet facilita a intercomunicação entre pessoas e agrupamentos que compartilham visões de mundo, sentimentos e desejos. Além disso, desbanca a hierarquização do poder comunicacional, tirando-o, muitas vezes, das mãos das mídias tradicionais onde o processo de comunicação é vertical, e o entregando aos sistemas horizontais de diálogo que favorecem o pluralismo político-cultural (MORAES, 2001). As redes funcionam como espaços virtuais de encontro que permitem, não raro, uma espécie de territorialização na medida em que extrapolam a comunicação virtual e se tornam ações no espaço físico. Além disso, transpõem o ambiente virtual, também, no momento em que a comunhão, o afeto e o anseio pela coletividade deixam de ser desejos para se tornarem aspirações reais, mesmo que por meio da internet. É a vontade do convívio com o *outro* aliada ao desejo de se viver em um mundo mais sensível. Nessa esfera encontramos o ativismo e o infoativismo virtuais, ambos extremamente importantes como propulsores de pensamentos e ações críticas necessários à construção de um mundo mais democrático e compassivo, e, conseqüentemente, ferramentas fundamentais na busca de um mundo mais repleto de afeto.

Ativismo é a busca da transformação da sociedade por meio da ação. O ativismo está sempre ligado a um conjunto de princípios, em âmbitos diversos (SPRENGER, 2008), que suscitam uma movimentação que pode ser direta (de caráter físico, como manifestações de rua) ou indireta (através de meios que apresentam informações sobre as bandeiras levantadas, como o infoativismo). Assim, ativismo é a aplicação destes princípios em qualquer atividade, geralmente, de caráter revolucionário e contrário a um sistema consolidado e instaurado. Mas ainda, e para além disso, ativismo é uma demonstração de paixão e uma tentativa de tornar o lugar no qual vivemos mais sensível. Ou seja, quando nos propomos a lutar por alguma causa, estamos movidos por sentimentos de coletividade e de amor que nos fazem entender que

uma nova configuração social permitiria seres sociais de um determinado grupo ou tribo vivessem de forma mais feliz. Logo, a movimentação ativa da sociedade pressupõe, sempre, as aspirações, também, das experiências estéticas cotidianas e do saber sensível: o desejo de fazer parte das coletividades, a vontade de me enxergar no *outro* e reconhecê-lo como legítimo *outro* e, conseqüentemente, o anseio de estruturar nossas relações através do afeto. Falar em ativismo é automaticamente falar em movimentação ativa da sociedade. Se para Bauman estes movimentos – de cunho político, preocupados com as causas sociais no viés do público – estão escassos, as agitações virtuais vêm mostrar que isto pode estar começando a se configurar de forma diferente.

É possível perceber como o ativismo se faz presente nas redes sociais e como é facilitado, potencializado e, até mesmo, enriquecido através das discussões em tempo real e das informações descentralizadas próprias da internet. Além disso, podemos perceber e pensar o ativismo como ferramenta para propor uma nova maneira de se relacionar com os espaços que nos rodeiam e com as pessoas com as quais convivemos. É claro que existem diversas outras formas, já descobertas ou não, de fazermos nossa parte por um mundo mais sensível e de mobilizarmos a sociedade a buscar isso conosco. Todavia, as lutas em comum, permeadas por afeto, amor e reconhecimento do *outro*, são manifestações que se fazem em coletividade e que propiciam trocas de experiências individuais, construção de experiências em coletividade e, principalmente, proporcionam relações de afeto que através da internet podem se multiplicar e se fortalecer.

### SABERES SENSÍVEIS

Pensar sobre o mundo à nossa volta e sobre as relações que estabelecemos não só com o *tempo* e *espaço*, mas também com as pessoas com as quais convivemos, significa avaliar nossas experiências estéti-

cas cotidianas e a relevância delas para nossa vivência diária individual e coletiva. Tais reflexões geralmente vêm acompanhadas de uma tentativa de compreender o lugar e a época na qual vivemos. A pós-modernidade, apesar de ainda possuir muitas características da modernidade vivida no século passado, configura-se de uma forma essencialmente mais coletiva socialmente, principalmente através da internet, e este fato interfere na forma como nos relacionamos com o mundo.

Mas se ainda nos falta maturidade, política ou sensível, para entendermos os tempos vividos e começarmos a repensar a pós-modernidade a fim de transformá-la em uma época mais sensível, talvez nos falte, também, determinadas reflexões. Refiro-me a repensar nossas experiências estéticas, a questão da valorização do cotidiano e o abandono da individualização das nossas ações enquanto seres e enquanto coletividades. Repensar as possibilidades oferecidas pela internet e suas ferramentas e entender a importância de cada experiência vivida, frívola ou não, são dois passos iniciais, porém fundamentais, para começar a configurar os espaços e as relações de forma mais amorosa. Associar estes passos à movimentação ativa da sociedade, e compreender e fazer ativismo como possibilidade de edificação de experiências afetivas em comum, é colaborar com a criação e com a multiplicação de saberes sensíveis.

### REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zigmunt. **Globalização: as conseqüências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

DUARTE JR., João Fransciso. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. 2000. 234 f. Tese – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. 2000.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MAIA, Rousiley C. M. **Democracia e a internet como esfera pública virtual: aproximando as condições do discurso e da deliberação** [online]. Brasília, Brasil: Universidade de Brasília, 2001. [citado em xxxxx]. Disponível em: <[www.unb.br/fac/comunicacaoepolitica/Rousiley2001.pdf](http://www.unb.br/fac/comunicacaoepolitica/Rousiley2001.pdf)>. Acessado em: 10 de maio de 2014.

MAFFESOLI, Michek. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MAFFESOLI, Michel. **A Transfiguração do Político: a tribalização do mundo**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**

MAFFESOLI, Michel. **O elogio da razão sensível**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2003.

MORAES, Dênis de. **O concreto e o virtual: mídia, cultura e tecnologia**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

MORAES, Dênis de. **O ativismo digital**. Rio de Janeiro: Bocc, 2001. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/moraes-denis-ativismo-digital.html>>. Acessado em: 20 de abril de 2014.

PIMENTA, Francisco J. Paoliello e SOARES, Letícia Perani. **Euromayday 2004 e o ativismo político pela rede**. Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM. Porto Alegre: PUCRS, 2004.

SPRENGER, Lourdes. **Conceito de ativismo**. Porto Alegre: 2008. Disponível em: <<http://solidariedadeanimal.blogspot.com.br/2008/04/conceito-de-ativismo.html>>. Acessado em: 02 de junho de 2014.

VIRILIO, P. **A bomba informática**. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

**Michelle Coelho Salort**

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental (PPGEA) da FURG. Professora da rede municipal de ensino do município do Rio Grande – RS. michelle.tutoria@gmail.com

**Elisabeth Brandão Schmidt**

Doutora em Educação. Professora associada da Universidade Federal do Rio Grande – FURG. elisabethschmidt@furg.br

## AVArtea: uma ferramenta pedagógica potencializadora da arte-educação ambiental

### *Avartea: a potentiating pedagogical tool of environmental art education*

**Resumo:** O sentido de pertencimento é um fator relevante para que o sujeito sintase parte do meio, e não fora dele. Em um entrelaçamento entre a Arte e a Educação Ambiental, apresentamos a tecnologia como uma aliada no ensino de Artes, considerando sua potencialidade nos processos de pesquisa, de inclusão digital e de aprendizagens significativas. Para tanto, foi construído o AVArtea (ambiente virtual de Arte-Educação Ambiental) como um potencializador do sentido de pertencimento.

**Palavras-chave:** ambiente virtual de aprendizagem; educação ambiental; ensino de arte

**Abstract:** *The sense of belonging is a relevant factor so that the subject feels part of the environment, rather than outside it. By intertwining Arts and Environmental Education, we have introduced technology as an ally to teaching Art, taking into consideration its potential in research, digital inclusion and meaningful learning processes. Therefore, AVArtea (virtual learning environment in Environmental Art Education) was constructed to potentialize the sense of belonging.*

**Key words:** *virtual learning environment; environmental education; teaching art*

Em uma retrospectiva da história educacional brasileira, é possível afirmar que fomos, por muito tempo, esmagados por uma concepção de educação bancária (termo cunhado por Paulo Freire), em que o professor era o detentor do saber e o aluno um ser desprovido de cultura, que vai à escola com o intuito de “adquirir” conhecimentos. Entretanto, essa concepção, aos poucos, vem mudando, apesar de

ainda estar presente nas práticas pedagógicas de alguns professores. Hoje, privilegia-se a aprendizagem significativa e que o conhecimento seja construído pelo aluno, protagonista de seu próprio processo de aprender. Essas transformações no cenário educacional foram absorvidas também no âmbito do ensino de Arte. Os professores estão mais autocríticos e construindo propostas diferentes e inovadoras na tentativa de provocar o desejo de mudança nos estudantes, com reflexos na sociedade. A mudança na concepção de Arte e cultura, e a percepção de Arte como linguagem é uma evidência deste fato.

Assim, conhecer e compreender a constituição histórica do ensino de Arte no Brasil permite-nos maior capacidade para analisar a própria prática docente. Além disso, nos faz refletir sobre a carga de preconceito que incide sobre o ensino de Arte desde os tempos mais remotos; primeiramente, vinculando o fazer artístico com os trabalhos manuais, praticados principalmente por escravos e índios e, posteriormente, com os equívocos na concepção de Arte no sentido de ser ou não ser uma área do conhecimento (BARBOSA, 2010a).

O Ensino de Arte só começa a se desvincular, basicamente, à prática de desenho e ter o formato que tem hoje a partir das ideias da Pedagogia Nova ou Escola Nova, cujo ideário chegou ao Brasil por volta da década de 1930, e expandiu-se por volta das décadas de 1950 e 1960. Direcionada para uma sociedade mais democrática, a prática pedagógica escolanovista estava centrada no processo de pesquisa individual ou em pequenos grupos. Partia do interesse dos educandos e desenvolvia experiências cognitivas no “aprender fazendo”. (FERRAZ; FUSARI, 1999).

Segundo Barbosa (2008), é no período que compreende a década de 1920 a 1930 que começam a proliferar, no Brasil, as escolas especializadas em Arte, para crianças e adolescentes, como atividades extracurriculares. Podemos citar como exemplos a Escola Brasileira de Arte, as oficinas que Anita Malfatti mantinha para crianças e

jovens em seu ateliê na Escola Mackenzie; e ainda, a Biblioteca Infantil Municipal, tendo Mário de Andrade como seu diretor. Foi a partir de tais experiências que surgiram ateliês para crianças em várias cidades do Brasil. Segundo Barbosa (2008), somente no Rio Grande do Sul, foram criadas, nesse período, 23 escolinhas de Arte, configurando-se, assim, o Movimento de Escolinhas de Arte (MEA), cujo papel e objetivo era mostrar a importância de deixar as crianças se expressarem livremente, disseminando essa ideia às escolas regulares. A concepção de que a Arte é uma forma de libertação emocional foi o argumento para a valorização da Arte no Estado Novo.

Entretanto, com a ditadura militar de 1964, muitos professores das escolas experimentais foram perseguidos e, diante de tal situação, as escolinhas foram cerrando suas portas e a Arte nas escolas foi reduzida à elaboração de desenhos sobre datas comemorativas. O que representou um retrocesso em relação ao que vinha sendo desenvolvido até aquele momento.

Entra em cena a Pedagogia Tecnicista, uma vez que a educação era considerada insuficiente no preparo de profissionais para atender ao mundo tecnológico em expansão. Nessa tendência, o elemento principal é o sistema técnico de organização de aula. É justamente nesse período que a Lei 5692/71 é assinada, marco para o Ensino de Arte no Brasil, ao introduzir sua obrigatoriedade no currículo escolar de 1º e 2º graus (hoje denominado Ensino Fundamental e Ensino Médio) e nas universidades.

Desde a sua implantação, observa-se que a Educação Artística é tratada de modo indefinido, o que fica pendente na redação de um dos documentos explicativos da lei, ou seja, o Parecer nº 540/77: “não é uma matéria, mas uma área bastante generosa e sem contornos fixos, flutuando ao sabor das tendências e dos interesses”. Ainda no mesmo parecer fala-se na importância do “processo” de trabalho e estimulação de livre expressão. Contraditoriamente a essa diretriz um tanto escolanovista, os professores de Educação

Artística, assim como os das demais disciplinas, deveriam explicar os planejamentos de suas aulas com planos de cursos bem claros e organizados. (FUSARI; FERRAZ, 1992, p. 37-38)

A lei, ao mesmo tempo em que tornava o ensino de Arte obrigatório no sistema educacional brasileiro, ela desautorizava o professor, no sentido de que, sendo a Educação Artística uma atividade, estava desprovida de um sistema de avaliação como as demais disciplinas. Assim, deparamo-nos com o pensamento hegemônico, em voga na atualidade, de que a disciplina de Arte não reprova, pois não possui “conteúdo”.

Barbosa (2008) aponta para o estranhamento de um governo ditatorial ter criado a tão esperada disciplina de Educação Artística nas escolas, porém, com intenção tecnicista, que pretendia profissionalizar os jovens, além de produzir um ensino polivalente. Para a pesquisadora (2010b, p. 09),

Essa lei estabeleceu uma educação tecnologicamente orientada que começou a profissionalizar a criança na sétima série, sendo a escola secundária completamente profissionalizante. Essa foi uma maneira de proporcionar mão de obra barata para as companhias multinacionais que adquiriram grande poder econômico no país sob o regime da ditadura militar. (1964 a 1983)

Com a obrigação do ensino de Arte nas escolas, foram criados cursos de formação para professores nas universidades; tratava-se de uma licenciatura curta (dois anos), a fim de suprir a escassez deste profissional no mercado. Os professores formados na universidade deveriam ser capazes de lecionar música, teatro, artes visuais, desenho, dança e desenho geométrico em todos os anos do ensino fundamental.

Na década de 1980, constituiu-se o movimento de Arte-Educação, cujo objetivo era organizar os professores e discutir sobre a va-

lorização e o aprimoramento deste profissional do ensino. A *Semana de Arte e Ensino*, realizada em setembro de 1980, na Universidade de São Paulo, reuniu 2.700 arte-educadores. A partir das discussões promovidas naquele encontro, foram criadas as associações estaduais de Arte-Educação, e em 1988, as 14 associações estaduais criaram a Federação de Arte Educadores do Brasil, a FAEB.

A Constituição da Nova República (1988) determina ao ensino a liberdade para aprender, ensinar, pesquisar e disseminar o pensamento, arte e conhecimento. Entretanto, quando a nova lei de Diretrizes e Bases da Educação começou a ser discutida no Senado, três projetos eliminavam a Arte do currículo escolar. Somente um dos projetos apresentados, o do Conselho dos Secretários de Educação, tornava a Arte obrigatória nas escolas (BARBOSA, 2008).

A partir desse momento, houve uma batalha conceitual entre os políticos e os Arte-Educadores para tornar a Arte uma disciplina curricular obrigatória. Foi nesse contexto de luta que, em 20 de dezembro de 1996, foi conquistada a obrigatoriedade do ensino de Arte para toda a Educação Básica por meio da promulgação da nova LDBEN, de nº 9394/96, que revogou as disposições anteriores e consagrou, oficialmente, a concepção de Ensino de Arte como conhecimento.

Entretanto, mesmo com a vitória dos Arte-Educadores, visto que hoje o Ensino de Arte é disciplina obrigatória em toda a educação básica, cabe perguntarmos: como ela vem sendo desenvolvida? Quais as concepções pedagógicas que guiam os passos dos Arte-Educadores? Ao Ensino de Arte é dada a mesma importância atribuída à disciplina de matemática ou de língua portuguesa? Existe material didático que auxilie o professor em sua prática pedagógica?

Diante de tais questões, percebemos que muito já foi feito, mas, ainda há muito por conquistar.

## **PERTENCIMENTO: O ENTRELAÇAMENTO ENTRE O ENSINO DE ARTE E EDUCAÇÃO AMBIENTAL**

Defendemos, neste artigo, a ideia de que o sentido de pertencimento pode ser desenvolvido/potencializado no entrelaçamento entre o Ensino de Arte e a Educação Ambiental. Em nossa concepção, o sentimento de pertença é relevante para que o sujeito se perceba como parte integrante do meio. Em muitas circunstâncias, o sujeito separa seu patrimônio privado do comum, preservando apenas o primeiro. Um dos muitos papéis que a educação exerce é o de fortalecer a conexão consciente entre o sujeito e o meio, uma vez que, por algum tempo, a ciência moderna insistiu em separar homem e natureza. Em outras palavras, é objetivo da educação propiciar e ampliar o entendimento das pessoas sobre o meio em atividades que as possibilitem se sentirem pertencentes a um todo maior, que ultrapasse os limites de seu patrimônio privado. Afinal, para cuidar, é preciso amar e, para amar, é preciso conhecer (BRANDÃO, 2005).

Na Conferência da ONU sobre o Desenvolvimento Sustentável – Rio+20 – realizada em junho de 2012, no Rio de Janeiro, foram homologadas as Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Ambiental, que visam orientar o planejamento curricular em todos os níveis de ensino, colocando a EA como uma prática integrada e interdisciplinar, não devendo ser implantada como uma disciplina. Segundo as Diretrizes, no Art.17 da organização curricular, devem ser promovidos:

projetos e atividades, inclusive artísticas e lúdicas, que valorizem o sentido de pertencimento dos seres humanos à natureza, a diversidade dos seres vivos, as diferentes culturas locais, a tradição oral, entre outras, inclusive desenvolvidas em espaços nos quais os estudantes se identifiquem como integrantes da natureza, estimulando a percepção do meio ambiente como fundamental para o exercício da cidadania.

Um pouco anterior ao evento Rio+20, os professores de Arte já promoviam discussões sobre a relevância de articular conteúdos de Arte com questões relacionadas à comunidade dos estudantes, considerando que a lei nº 12.287, de 2010, altera a LDBEN e acrescenta a importância da valorização das expressões regionais junto ao ensino de Arte: “O Ensino de Arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos” (art. 26, §2º).

Barbosa (2010c) revela que, no Brasil, ao sairmos de um período de ditadura militar, o processo de redemocratização apresentou uma preocupação com o multiculturalismo. Para a autora (2010c, p. 15),

Foi o multiculturalismo com base na diferença de classes sociais que primeiro eclodiu no Brasil. O revigoramento das ideias de Paulo Freire, que voltou ao Brasil em 1980 com uma recepção popular nunca vista para um educador, assim como o início do pós-modernismo em Arte/educação (...).

Valorizar a diversidade cultural existente em uma mesma região é uma tendência da Arte-Educação pós-moderna, bem como uma das Diretrizes da Educação Ambiental. Barbosa (2011) salienta que uma Arte-Educação, cujo objetivo é o desenvolvimento cultural, precisa trabalhar com aspectos de sua própria cultura. Em suas palavras (2011, p.19) “Para alcançar tal objetivo, é necessário que a escola forneça um conhecimento sobre a cultura local, a cultura de vários grupos que caracterizam a nação e a cultura de outras nações”. A esse respeito, Barbosa (2011, p.20) afirma:

As décadas de luta para que os oprimidos possam se libertar da ignorância sobre eles próprios nos ensinaram que uma educação libertária terá sucesso só quando os participantes

no processo educacional forem capazes de identificar seu ego cultural e se orgulharem dele. Isto não significa a defesa de guetos culturais ou negar às classes populares o acesso à cultura erudita. Todas as classes têm o direito de acesso aos códigos dominantes – os códigos de poder.

A autora segue discorrendo sobre o fato de que a Arte-Educação baseada na Comunidade é característica contemporânea e que apresenta resultados positivos quando se discute a cultura local em relação a outras culturas.

A importância de trabalhar com o contexto local é uma necessidade da contemporaneidade, tanto para o Ensino de Arte quanto para a Educação Ambiental, o que, em nosso pensamento leva a relação de pertencimento do sujeito com seu local, sua cultura e seu patrimônio. Brandão (2005) revela que o indivíduo pode amar algo quando o conhece, quando há uma troca de experiências, ou seja, quando existe convivência. Assim, ao focar os conceitos da cultura local, um ambiente virtual pode se tornar uma ferramenta pedagógica inovadora para o Ensino de Arte ao propiciar o conhecer e, quem sabe, o pertencer, a partir da convivência com o meio digital, social e cultural.

#### **AVARTEA: UMA FERRAMENTA PEDAGÓGICA QUE VISA AO DESEJO DE PERTENCER**

As aproximações entre Arte e Educação Ambiental, mediadas pela tecnologia visam promover uma mudança de conduta dos sujeitos no que diz respeito à sua forma de ser e agir, que podem resultar no desenvolvimento do sentido de pertencimento, fundamental à sua constituição. Assim, defendemos o uso da tecnologia como uma ferramenta aliada aos processos pedagógicos que podem provocar nos sujeitos o desejo por distintas formas de relacionamento com o outro e com o meio ambiente.

Na intenção de compreender como o desejo transforma as ações do sujeito, recorremos ao preconizado por Maturana e Varela (2001): o meio não é responsável por provocar mudanças no sujeito, mas tem a possibilidade de estimular as transformações que são desejadas por este. Para os autores, o sujeito é entendido como um sistema fechado e determinado estruturalmente, onde todas as transformações ocorridas em cada ser humano só podem ser determinadas pela sua estrutura. É uma forma de perceber que tudo está no sujeito e nas relações que este estabelece em sua congruência com o meio.

É por meio da convivência que o sujeito constitui sua capacidade de se emocionar. Conforme Maturana, “(...) a existência humana se realiza na linguagem e no racional partindo do emocional” (1997, p.170). Nossas ações se dão a partir de nossas emoções, uma vez que nossa capacidade de se emocionar, diretamente ligada ao agir, evidencia que vivemos imersos em domínios consensuais de conduta. É a emoção que define a ação; dessa forma, podemos compreender que estamos constantemente mudando de emoções e agindo em diferentes domínios operacionais. Além disso, para o autor, vivemos imersos na linguagem, “(...) todo o viver humano consiste na convivência em conversações e redes de conversações (...) o que nos constitui como seres humanos é nossa existência no conversar” (2004, p.31).

É possível analisar a constituição dos sujeitos sociais a partir de sua congruência com os outros e com o próprio meio. Somos sistemas determinados estruturalmente por meio de mudanças e interações congruentes com o meio, o que nos torna biologicamente sociais. Precisamos do meio para produzir componentes primordiais à nossa existência; a constante produção de si mesmo é o que Maturana (2006) denomina de *autopoiese*. Para o autor, um ser vivo pode mudar sua estrutura, mas não sua organização; assim, a organização e a adaptação são fundamentais para a conservação do ser vivo. Como herdeiros da linhagem

dos primatas, só nos constituímos humanos na medida em que o *linguajar* passou a ser apreendido e conservado por nossos ancestrais. Para Maturana (2004), o que nos constitui humanos é nossa existência no conversar. É isso que nos torna humanos, o conversar e a conservação do conversar, ou seja, enquanto constituímos nossa forma de comunicação, princípio de toda e qualquer cultura, a conservação em redes de conversações. Entretanto, toda e qualquer cultura pode se transformar, seguindo os desejos dos membros que compõem determinadas culturas, e essa é a explicação para a evolução cultural, é o desejo de evolução que faz com que nossa cultura não seja estática, mas sim, dinâmica.

Se a transformação depende do desejo, a pergunta que devemos fazer é: como despertar o desejo por uma sociedade mais sustentável? Como despertar em nossos estudantes o desejo pelo aprender? Segundo Maturana (2006), toda a ação humana é balizada pelo no domínio das emoções. Para o autor,

Temos que assumir a emoção que funda a preocupação com o outro. E a moral que vamos encontrar aí justamente às referências particulares de convivência num domínio particular social, ou noutra domínio de convivência humana. (2006, p. 53)

Este foi um dos motivos que proporcionaram a construção do ambiente virtual de Arte-Educação Ambiental – AVArtea, ou seja, assumir a preocupação com o outro, com o próximo. Dessa forma, o ambiente foi idealizado e desenvolvido para uma escola localizada no distrito do Taim, zona rural do município do Rio Grande – RS – Brasil, que possui um laboratório de informática, no entanto, como carece de acesso à internet, o laboratório é utilizado raramente.

Embora, na realidade do Taim, a escola não seja um ambiente que propicie ao estudante um contato com o mundo tecnológi-

co, não há como ignorar ou negar o aparato tecnológico que invade e faz parte de nossa vida cotidiana. É diante dessa realidade que percebemos que os estudantes não estão alienados às tecnologias. Para Lévy (2010a), é a partir do desenvolvimento das tecnologias da inteligência (a linguagem, a construção dos artefatos, a escrita, a impressão de textos, a criação de computadores, etc.) que construímos a cultura digital, e esta não é apenas uma evolução das máquinas, mas antes, uma evolução humana; é fruto do desejo de um movimento social, da necessidade de se comunicar. Nesse sentido, a cultura digital é um patrimônio da humanidade, e como tal, ter acesso a ela seria um direito de todos. Porém, a realidade fática nos mostra que enquanto milhares de pessoas têm acesso às mais inovadoras tecnologias, milhões nunca tiveram contato com um computador, por mais que a mídia noticie que o mundo todo está interconectado.

Até mesmo no contexto escolar, e como exemplo citamos o caso da escola do Taim, o acesso e utilização das tecnologias, não é uma realidade para todos. Tal fato evidencia a importância da escola em assumir atitudes e a apropriação de conhecimento em outras direções e diferentes significados em função das rápidas transformações que ocorrem no mundo.

Maturana (2006) enfatiza que precisamos estar verdadeiramente conscientes sobre nossos desejos. Para ele, é preciso que estejam em foco as seguintes indagações: o que queremos? Que sociedade queremos? Que cultura queremos? Tais indagações foram primordiais para a construção do AVArtea. O ambiente foi idealizado a partir de uma pesquisa, realizada em 2010, cujo objetivo central era descobrir as relações entre pertencimento e meio no imaginário dos futuros professores do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande – FURG.

Compreender tais relações se mostrava pertinente em um contexto de modificações na paisagem urbana devido aos investimentos

que estão promovendo um acelerado crescimento no município do Rio Grande – RS. Resultados da pesquisa evidenciaram que os sujeitos se sentem pertencentes ao meio quando o ambiente faz parte de seus sistemas de convivência, uma vez que todos os lugares citados no material analisado são espaços em que os sujeitos vivenciaram experiências significativas. Para a produção de dados, foi solicitado aos participantes que fotografassem cinco lugares de pertencimento. Após a atividade, os participantes escreveram narrativas, que foram utilizadas como instrumentos de análise. Nas narrativas, analisadas sob a ótica do “Discurso do Sujeito Coletivo” (LEFÈVRE; LEFÈVRE, 2005) percebemos que o sujeito diferencia o bem privado do bem público: para o privado, ele faz uso de pronomes possessivos como “meu”, “minha”, já para o bem público tais pronomes não são usados evidenciado que as relações de pertencimento entre o sujeito e o bem comum ficam, de certa forma, dissolvidas (SALORT, 2010).

Foi a partir de tais constatações sobre as relações de pertencimento que construímos os pressupostos para a criação do AVArtea, primordialmente, porque acreditamos que é a partir do sentimento de pertencimento que podemos desenvolver o desejo de ter atitudes sustentáveis para com o ambiente, com o bem comum e, também, porque sem a imersão e o conhecimento sobre um determinado local não pode haver sentimento de pertencimento. Nessa perspectiva, foi criado um ambiente virtual em linguagem HTML que disponibiliza o acesso às informações sobre o patrimônio local da cidade do Rio Grande, articulando tais noções com os conteúdos de Artes, funcionando no modo *off-line* e instalado em todos os computadores do laboratório de informática da escola do Taim. Ele não pretende ser apenas uma ferramenta de inclusão tecnológica, em seu sentido mais amplo, mas um meio de instigar no sujeito o desejo pelo aprender em um ambiente que o leva para a convivência em uma cultura digital, mesmo sem

acesso a internet, almejando ainda, despertar o desejo por conhecer o patrimônio histórico, artístico, cultural e natural do lugar em que vivem e, a partir de tal conhecimento, estabelecer relações de pertencimento.

As concepções e orientações contemporâneas para o Ensino de Arte incentivam a visualização de imagens, a contextualização das obras, além da expressão estética dos estudantes. Assim, o AVArtea foi arquitetado para suprir a carência de material didático a partir das concepções contemporâneas para o Ensino de Arte, bem como, das Diretrizes para a Educação Ambiental, estimulando o conhecimento sobre a realidade local e estimulando no estudante o desejo de pertencer a tal realidade, tornando-se protagonista de seu próprio conhecimento.

Acreditamos que a tecnologia pode ser uma aliada na tentativa de instigar nos sujeitos outros domínios de emoções que não sejam a cobiça, o poder, a ganância, entre outros, sentimentos comuns na cultura patriarcal da qual somos herdeiros que objetiva a dominação do outro e não a partilha com o outro. Maturana e Varela (2001) nos ensinam que precisamos aprender a viver no domínio emocional do amor, o que, para os autores, é aceitar o outro como igual, pois sem tal aceitação não há fenômeno social e, sem esse, não há humanidade. Afinal, vivemos em um mundo no qual nos constituímos em congruência com o outro e com o meio.

Por este viés, poderíamos pensar no nascimento de uma nova cultura, embasada no amor, na aceitação do outro junto a nós e na convivência; uma cultura que possibilitasse ao sujeito se sentir integrado de tal forma com o meio e que o sentimento de pertencimento perpassasse do bem privado ao bem comum. É com esse intuito que o AVArtea se apresenta ao estudante, para despertar o anseio de uma cultura em que o pertencimento pode representar uma capacidade cognitiva humana. Em última instância, o AVArtea é um potencializador do desejo, tanto para uma educação com mais qualidade,

quanto para transformar as relações do sujeito com o outro e com seu entorno. Trata-se de uma inovadora metodologia de ensino que atua na constituição dos sujeitos com o intuito de superar a herança moderna que postulava a supremacia do homem frente à natureza. Com a utilização do AVArtea, o estudante é protagonista de processos de aprendizagem que lhe possibilitam perceber que ele não se encontra em uma posição de dominação, mas sim, de congruência e comunhão com os outros e com o mundo.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. *Arte educação no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2010a.

\_\_\_\_\_. *A Imagem no Ensino da Arte: anos 80 e novos tempos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010b.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Arte/Educação contemporânea*. São Paulo: Cortez, 2010c.

\_\_\_\_\_. *Ensino de Arte: memória e história*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. (Org.) *Inquietações e mudanças no Ensino da Arte*. São Paulo: Ed Cortez, 2011.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *As flores de abril: movimentos sociais e educação ambiental*. Campinas: Autores Associados, 2005.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Disponível em: [http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw\\_Identificacao/lei%209.394-1996](http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw_Identificacao/lei%209.394-1996). Acessado em 15/07/2013.

BRASIL. *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Ambiental*. Disponível em: [http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=17810:2012&catid=323:orgaos-vinculados](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=17810:2012&catid=323:orgaos-vinculados). Acesso 15/07/2013.

LEFÈVRE, F.; LEFÈVRE, A. M. C. *O discurso do sujeito coletivo: um novo enfoque em pesquisa qualitativa (desdobramentos)*. Caxias do Sul: Educs, 2005.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Ed.34, 2010a.

\_\_\_\_\_. *Cibercultura*. Rio de Janeiro: Ed.34, 2010b.

MATURANA, Humberto. *A ontologia da realidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

\_\_\_\_\_. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MATURANA, Humberto, VERDEN-Zoller, Gerda. *Amar e Brincar: fundamentos esquecidos do humano patriarcado à democracia*. São Paulo: Palas Athena, 2004.

RIZZI, Maria Christina de Souza. Caminhos Metodológicos. In: BARBOSA. A. M. (Org.). *Inquietações e mudanças no Ensino de Arte*. São Paulo: Cortez, 2011.

SALORT, Michelle Coelho. *Qual o seu lugar? a educação ambiental problematizada na formação inicial dos arte-educadores e revelada com escrita e luz*. – Rio Grande: FURG, 2010.

Ana Paula Penkala  
Professora Adjunta  
dos Cursos de  
Cinema e Design  
da UFPel.  
penkala@gmail.com

Lucas Pessoa  
Pereira  
Mestrando em  
Artes Visuais pelo  
PPGAV/UFPel.  
lucaspergrafico@  
gmail.com

Isadora Ebersol  
Professora  
Substituta dos  
Cursos de Cinema  
da UFPel e  
Mestranda em  
Artes Visuais pelo  
PPGAV/UFPel.  
isadora.ebersol@  
gmail.com

## Arquétipos complexos de gênero em *Game of Thrones*: Daenerys nascida da tormenta, a puta, a guerreira, a mãe

### *Complex gender archetypes in Game of Thrones: Daenerys Stormborn, the slut, the warrior, the mother*

**Resumo:** O artigo propõe abordar a complexidade de construção arquetípica de gênero em *Game of Thrones*, série televisiva norte-americana do canal HBO baseada nos livros *As crônicas de gelo e fogo*, de George R. R. Martin. Como na obra literária, a série apresenta um espectro de representações de gênero onde a construção arquetípica ultrapassa os padrões da representação feminina nas obras de ficção audiovisuais.

**Palavras-chave:** *Game of Thrones*; arquétipos; gênero; audiovisual; representação

**Abstract:** *The article proposes to address the complexity of constructing gender archetypes in Game of Thrones, the American television show on the HBO channel based on the books The Chronicles of Ice and Fire by George R. R. Martin. As in the literary work, the series presents a spectrum of gender representations where the archetypal construction overcomes standards of female representation in the works of audiovisual fiction.*

**Keywords:** *Game of Thrones*; archetypes; gender; audiovisual; representation

#### CRÔNICAS DE REPRESENTAÇÃO E GÊNERO

Baseada na série de livros de George R. R. Martin, *As Crônicas de Gelo e Fogo*, cujo primeiro livro teve lançamento nos Estados Unidos no ano de 1996, a ficção televisiva seriada *Game of Thrones* encontra-se na quarta temporada e vem fazendo sucesso entre fãs das mais variadas temáticas, misturando um pouco de estética medieval à intriga monár-

quica, passando pela fantasia histórica e pelo drama de guerra. A série, como os livros que a originam, vem gerando debate em outros meios: mulheres e homens feministas em particular e pesquisadores de gênero em geral. *Game of Thrones* tem personagens femininas fortes e bem construídas, com grande importância na trama, que não somente representam a mulher de maneira complexa e profunda como subvertem estereótipos e desafiam arquétipos de gênero consolidados nas narrativas, especialmente as audiovisuais. Embora aponte para arquétipos que poderiam ajudar o espectador a compreender função e desígnios das personagens, a série cumpre a fórmula da obra literária que a originou desconstruindo papéis de gênero sedimentados na cultura e nas narrativas visuais e desacomodando o constructo da representação arquetípica nas narrativas através de uma complexificação desses personagens em figuras múltiplas, multifacetadas e não binárias, desafiando os arquétipos tradicionais de gênero.

A abordagem deste artigo se dá sobre essa desconstrução e desacomodação dos arquétipos femininos em *Game of Thrones*, buscando compreender de que forma esse desalinhamento com as figuras arquetípicas sedimentadas nas narrativas pode produzir a um só tempo uma desconstrução de estereótipos (que superficializam a representação feminina ou a relacionam com razões e personalidades pejorativas) e uma nova construção da representação feminina por meio de uma complexificação e profundidade na personalidade e performatividade dessas mulheres. Primeiro apresentado, problematizado e discutido a partir da psicanálise de Carl Jung (2011), o conjunto arquetípico tem sido estudado especialmente na narratologia e na própria estrutura dos mitos, marco teórico que nos serve de referência nesta investigação. O que particulariza essa problematização sobre a obra audiovisual é que a observação e análise desses arquétipos se dá pela produção de sentido da direção de arte. Prática da pré-produção no audiovisual,

[1] A diretora de arte (designer de produção) das três primeiras temporadas da série foi Gemma Jackson. Na quarta temporada, a função ficou com Deborah Riley. A criação do figurino é de Michele Clapton.

[2] Este artigo faz parte de uma investigação mais ampla, a qual aborda a identidade visual na direção de arte da série Game of Thrones.

a direção de arte concebe visualmente universos, espaços e personagens ficcionais através de recursos técnicos como cenografia, objetos, figurinos e etc, incluindo um projeto complexo de identidade visual<sup>[1]</sup>. Este texto propõe uma abordagem sobre a concepção de uma das mais importantes personagens femininas da série, Daenerys Targaryen, buscando uma compreensão de como o arquétipo de gênero é representado ali, tanto como reforço de traços já sedimentados quanto em um esforço de desconstrução desses traços arquetípicos e da própria binariedade tradicional do arquétipo (especialmente o feminino)<sup>[2]</sup>. O artigo parte da premissa de que Daenerys começa a série representando um papel e desempenhando funções fortemente relacionadas aos principais arquétipos femininos arcaicos, como a *donzela/virgem*, a *puta* e a (*grande*) *mãe*, os quais são enraizados, enquanto narrativa, na cultura, nas relações sociais e também na ficção (mitologias, imaginário religioso, literatura, teatro, cinema e televisão). Para os fins dessa problematização, com o objetivo de abordar, analisar e discutir esses arquétipos – em que pesem também estereótipos de gênero –, a personagem será observada a partir de seus figurinos e elementos de sua identidade visual principalmente, mas também por meio dos cenários e objetos que lhe concernem, desde sua condição inicial no início da série até o início da segunda temporada, quando constitui-se enquanto personagem definitiva para a narrativa. Atualmente, *Game of Thrones* encontra-se em recesso, tendo finalizado recentemente a exibição de sua quarta temporada. Daenerys Targaryen é, nesse contexto, uma das mais prováveis, senão a mais, a ocupar o trono dos Sete Reinos.

A noção principal de arquétipo, que nos serve como princípio de um marco teórico de referência, sustenta-se em um tripé conceitual formado pelas concepções de arquétipo a partir do *inconsciente coletivo*, para Jung (2011); o constructo teórico sobre o *imaginário social* de Gilbert Durand (2002); e as aproximações entre o conceito de arquétipo e

as estruturas dos mitos nas narrativas (literárias, especialmente), especialmente a partir de Eleazar Maletinski (2002), Joseph Campbell (1997) e Christopher Vogler (2009). Compreendemos o *conjunto arquetípico* como temas elementares e primordiais, recorrências narrativas, mitos e tipos exemplares de personalidade ou figuras psíquicas. Nas estruturas narrativas, especialmente as dos mitos (que são fundantes e reconhecidos como *grande narrativa*), um arquétipo pode ser uma função ou papel essencial ou um motivo ou ainda um tema eternizado, sempre recorrentes e verificáveis em outras narrativas, ainda que de outros tempos e espaços (MELETÍNSKI, 2002). Enquanto uma espécie de “selo/marca universal”, o arquétipo pode ser considerado um *clichê*, francamente manifesto nos temas e papéis repetitivos da cinematografia comercial ou da própria literatura (como vemos, por exemplo, na figura do *herói*), fundamento que é já advindo da própria percepção dos papéis sociais atribuídos ou esperados como *estereótipos*. Assim, arquétipos de gênero, como imagens primordiais criadas no inconsciente coletivo e sedimentadas nas narrativas – desde a religião até a novela das nove –, são meios pelos quais são representados também os estereótipos acerca de determinado gênero como uma forma de resumir em figuras representativas percepções profundamente enraizadas na cultura.

Essas figuras arcaicas, advindas de mitos fundantes, reverberam na cultura como um modelo, dado que são representações essenciais e exemplares, provenientes, por exemplo, do próprio inconsciente coletivo jungueano. Esse inconsciente coletivo – que tratamos aqui como noção análoga de *imaginário social* (DURAND, 2002) – tem uma carga de conteúdos universais que são reincidentes em todos os indivíduos. A cultura ocidental, criada a partir de um paradigma patriarcal – o que se traduz no pensamento machista e misógino preponderante – e fundada sobre uma mitologia (e moral) judaico-cristã, ilustra aquilo que Campbell (1997) diz a respeito das estruturas narrativas, entre as quais

o *monomito*: nos deparamos sempre com a mesma história. O que ilustra isso de maneira exemplar é o conjunto de papéis femininos notados nos mitos, na literatura, no cinema, a preponderância de heróis e salvadores do gênero masculino e a associação da mulher a poucos papéis de construção superficial – como a própria dualidade característica dos arquétipos – de natureza passiva, incapaz ou colonizada/conquistada, de fundamento receptivo, passivo e cordato. A dualidade feminina já aparece nos arquétipos de Jung (2011) como uma binariedade. Como também pontua Sal Randazzo (1997), a figura da *grande mãe* tem sua correspondente cruel na *mãe terrível*, a *donzela* pura e perfeita para o deleite masculino contrasta com a *prostituta/puta* que assusta os homens por exercer sobre eles poder de sedução. A *guerreira* pode fazer referência às amazonas, mulheres arqueiras que cortavam um dos seios (degradando o corpo feminino feito para o olhar do homem, masculinizando-se) para melhor trabalhar com o arco, montadas em seus cavalos (símbolo da potência viril, masculina). Esta última é exemplar como arquétipo desafiante do desígnio feminino, pois não serve como mãe, nem como amante, nem como a figura passiva universal, incapaz e desprotegida. Daenerys Targaryen representa, em certa medida, a binariedade feminina arquetípica, mas desafiando-a, deslocando-a, desconstruindo-a. Representa igualmente pelo menos três arquétipos universais a um só tempo, não raro emaranhando-os em uma narrativa pessoal complexa e não superficial. Começa a série como uma figura passiva de todos os desejos e abusos masculinos e desponta como uma das favoritas na disputa pelo Trono de Ferro.

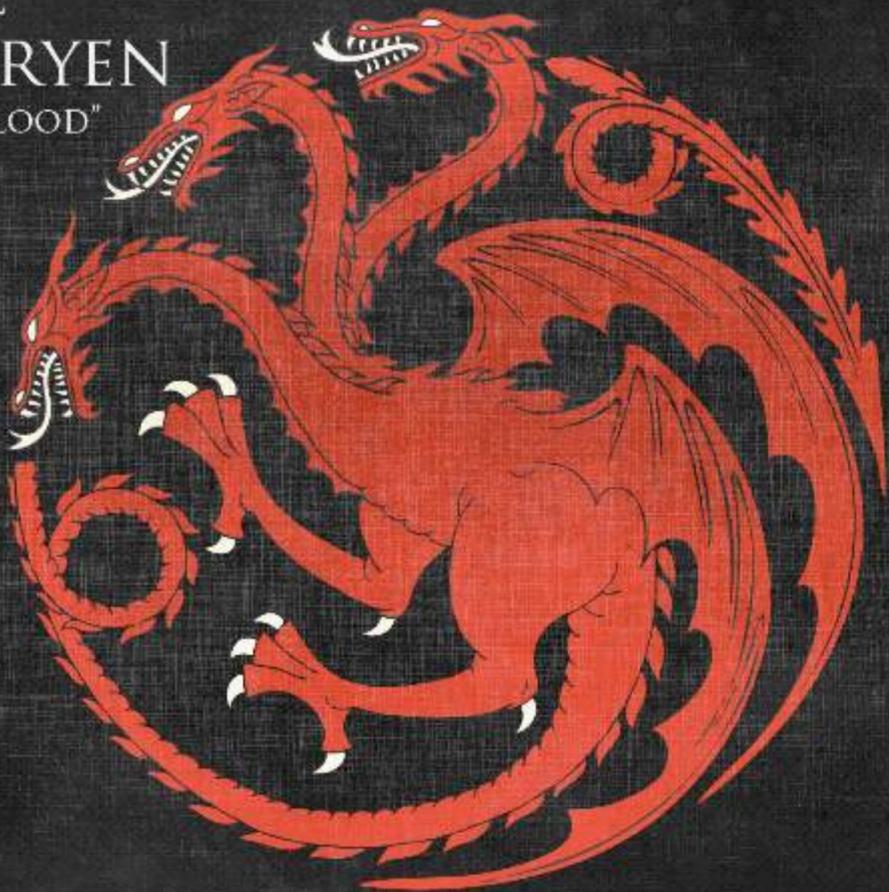
#### **JOGO DAS CADEIRAS: CRÔNICAS DE UM SUBTEXTO FEMINISTA**

O universo da série é situado em um mundo ficcional fantástico, que tem suas estruturas sociais e suas estéticas largamente baseadas no período histórico real da Idade Média europeia. Existem, basicamente,

três continentes principais conhecidos: Westeros, Essos e Sothoryos. A população humana de Essos, território quase todo árido, se concentra nas Cidades Livres, grandes cidades-estado sem centralização política, que são esparsamente distribuídas nas bordas costeiras do continente. Existem, além dessas cidades, agrupamentos de tribos relativamente nômades chamadas de Dothraki, um povo caracterizado por comportamentos bárbaros e que tem no cavalo sua figura mítica de maior importância. A oeste de Essos, separado pelo Mar Estreito, se encontra o menor – porém mais importante – continente: Westeros. É nele que se passa a maior parte dos acontecimentos políticos que constroem a narrativa da série. Tem clima e flora diversificados, com um ambiente árido ao sul e geleiras praticamente inabitadas no norte. É nesse norte que se encontra A Muralha, construção gigantesca feita de gelo e com cerca de setecentos metros de altura, com extensão territorial de uma ponta do continente à outra, feita com o objetivo de separar o mundo habitado por humanos das criaturas perigosas vindas do extremo norte, chamadas na série de *The White Walkers* (Os Caminhantes Brancos). Após matarem seus inimigos, os transformam em mortos-vivos para engrossar seus exércitos e cumprir o objetivo de exterminar a vida humana. No universo ficcional da série eles não são vistos há cerca de mil anos. Esse é o primeiro fato a ser considerado. O segundo fato é diretamente relacionado com o modo como a política foi instituída em Westeros. Perto de trezentos anos antes dos eventos que iniciam a narrativa acontecerem, uma região ao sul de Essos estava a beira do colapso: Valíria, terra onde se convivia comumente com a magia, estava ameaçada pela iminência de uma profecia de destruição total. A família real, os Targaryen (Figura 1), há muito havia dominado todos os dragões existentes. Quando a profecia deu seus primeiros sinais de se concretizar, os Targaryen, liderados por Aegon e suas duas irmãs/

# HOUSE TARGARYEN

"FIRE AND BLOOD"



HBO GAME OF THRONES™

Figura 1: Símbolo da Casa Targaryen, cujo lema é "Fogo e Sangue": três dragões vermelhos formando um círculo. (Fonte: divulgação)

esposas, fugiram com seus últimos três dragões para uma pequena região de Westeros, a qual eles mesmos batizaram de Pedra do Dragão. É nesse ponto que começa a se definir a política atual de Westeros: munidos dessa figura mitológica poderosa, os Targaryen conseguiram dominar todos os reinos do continente com certa facilidade. Esse poder instituiu uma única nação chamada Sete Reinos, formada pelos reinos originais mais a cidade de Porto Real, capital do governo

e novo lar da família dominante. Esse domínio dos Targaryen se enrusta de forma tão crucial na vida de todos os povos dali que mesmo depois da morte do último dragão ninguém ousou em centenas de anos questionar essa estrutura. E é a soma desses dois fatos principais – a suposta desapareção dos *White Walkers* e a morte do último dragão – que abrem espaço para a narrativa se focar muito mais nas relações de poder e nas subjetividades individuais do que em algo instaurado pela magia (embora esta, como se vê no decorrer da série, volte paulatimamente a desempenhar um papel importante).

É nesse contexto “histórico” que acontece a rebelião da família Baratheon. Por conta de uma administração equivocada do último rei Targaryen – Aerys II, junto com uma traição de seu filho mais velho e herdeiro de trono, Rhaegar, que os Baratheon atacam e saqueiam Porto Real, matando praticamente todos os Targaryen e tomando o poder do Trono de Ferro. A narrativa principal se inicia cerca de quinze anos após esse evento.

Considerando esse contexto, o que se pretende especificamente aqui é ressaltar uma das características mais marcantes dessa ficção: o papel feminino nas relações sociais e de estrutura política da série. É evidente em todo o desenrolar dessa trama que a mulher ocupa função de protagonismo (político, social e cultural). De maneira perspicaz, entretanto, o autor não as coloca como protagonistas heróicas desde o início, construindo-as *dentro* de um contexto fidedigno à realidade: uma cultura patriarcal machista, que subjuga as mulheres aos seus papéis sociais mais tradicionais e arcaicos, conforme os desígnios da cultura e tradição ocidentais - especialmente a medieval europeia.

### **DAENERYS TARGARYEN: NASCIDA DA TORMENTA, PUTA, GUERREIRA E MÃE**

Daenerys é quase uma criança no início da série, quando é vendida pelo próprio irmão para um “selvagem”. Nas *Crônicas de gelo e fogo*,

o destino da personagem nos é exposto como de profunda violência misógina, especialmente porque a narrativa está muito próxima do sofrimento de Daenerys. O destino dessa adolescente não é diferente do destino da maioria das moças no período medieval, era da história que serve de base ao universo ficcional de *Game of Thrones*. Outras personagens femininas, abordadas na pesquisa maior de onde se origina este artigo, problematizam a questão dos casamentos por conveniência diplomática. A tradição ocidental, dos monarcas aos plebeus, coloca a mulher como tendo um valor de uso para suas famílias: a princesa é remanejada com pouca idade para outra família real conforme a necessidade de um reinado. Maria Antonieta, filha do rei da Áustria, personagem histórica cercada de controvérsias e lendas, foi *vendida* à França para casar-se com o Delfin e garantir a diplomacia entre os dois reinos. Contratos dessa espécie muito comumente davam às filhas nobres um destino claramente funcional para a relação entre monarquias e depositavam sobre mulheres, em sua maioria muito jovens, a responsabilidade sobre o futuro de um reinado ou da própria relação entre nações. Daenerys retoma, em certa medida, o destino de Maria Antonieta, criando um cenário inicial onde aponta de forma crua a situação degradante desses contratos, a situação desprivilegiada e inferiorizante, em que a mulher nada mais é que um objeto para usufruto das leis e compromissos masculinos. Daenerys é fruto de uma família dizimada, órfã de pai antes do nascimento e de mãe logo após. Ela e o irmão Viserys são os únicos herdeiros dos Targaryen e da cultura de Valíria e clamam o trono que lhes foi tirado com violência. Aos 15 anos (no livro, aos 13), é negociada pelo irmão para casar-se com Khal Drogo, líder do povo Dothraki. Apesar de não querer casar com o Khal, é obrigada por Viserys, que trocou a irmã por um exército de 10 mil homens do khalasar de Drogo, com os quais pretende invadir Westeros (para tomar o trono e a coroa sobre os Sete Reinos).

No início da série, Daenerys é delineada como uma figura frágil e predestinada a uma vida sobre a qual não tem controle, mas ao mesmo tempo herdeira de uma Casa de guerreiros, nascida sob o signo da luta (“nascida da tormenta/tempestade”). O primeiro arquétipo representado em Daenerys é o da *donzela* (“pura”, indefesa, intocada) que se transforma em *puta*, embora não como devassa, e sim como mercadoria. Já aqui *Game of Thrones* desafia a construção arquetípica ao enfatizar que sua situação de donzela é uma farsa perpetrada por um irmão violento que abusou da própria irmã por muitos anos, e salientar a violência de sua situação de prostituta como uma escrava. O tradicional arquétipo da donzela serve como representação da mulher pura ideal, intocada, virgem, pueril até, subserviente em sua ingenuidade. Seu correspondente terrível, *a prostituta*, é a personagem que assusta os homens, os desafia, a que tem vontade sexual, devassa e desviante dos padrões desejáveis femininos (a que faz sexo por prazer). Esta prostituta de *Game of Thrones* é vendida, teme o sexo por ter sido abusada, desce a contragosto as escadarias em direção ao Khal, sofre a antecipação do destino de toda escrava.

O figurino de Daenerys é o que sofre mais modificações durante a série, algumas delas bastante radicais, o que revela a natureza adaptável da personagem e o desígnio de gênero que Daenerys vem representar. Ela é quem mais transita entre funções e universos dentro da narrativa, o que é crucial na concepção da personagem. Embora mantenha (e seja reconhecida por isso) seus valores sempre muito sólidos (é extremamente humana, solidária e justa), Daenerys tem identidade adaptável e nunca se conforma com predeterminações. Ainda que seja obrigada a incorporar alguns comportamentos ou papéis, os desafia ou subverte, usando seu lugar de maneira pragmática (para conquistar o trono) e também de modo a usar seu *status* para ajudar os outros. A concepção dos figurinos na direção de arte torna a personagem coe-

rente com sua função na trama e com seu discurso dentro da narrativa. Daenerys é quem melhor representa essa mulher multifacetada, fragmentada e fluida que vemos no contemporâneo, mas principalmente: quem melhor representa a ruptura com os arquétipos e também com suas binariedades, tão presentes na construção das personagens femininas – desde as deusas da mitologia grega e romana e Eva na Bíblia cristã até as personagens da literatura e do cinema, chegando à mítica e identidade visual ficcional construída sobre as cantoras *pop*. Encontramo-nos hoje como que em um medievo, como referenciado em *Game of Thrones*, reproduzindo papéis e representando o gênero feminino como manda a tradição ocidental fortemente enraizada em uma moral religiosa e em um paradigma patriarcal. A história das *Crônicas de gelo e fogo* propõe um outro medieval, fundamentado principalmente em mulheres fortes, de constituição complexa, representadas de maneira não superficial, como se tentasse produzir uma realidade alternativa.

Numa das primeiras cenas em que aparece, Daenerys está sendo preparada para ser entregue ao Khal, e sua aparência contrasta com a deste em vários sentidos. De compleição pequena, com rosto de criança, a jovem tem pele muito clara, cabelos brancos longos e

aparenta fragilidade e delicadeza, enquanto Drogo faz as vezes de um bárbaro, grande e largo, com pele queimada pelo sol, com cabelo e barbas longos e pretos e sinais de brutalidade (como suas cicatrizes). O primeiro figurino é o de uma ninfa de longos e soltos cabelos brancos, com um vestido que lhe deixa os ombros à mostra, mas não revela muito do resto de seu corpo. Assim, é representada como *a donzela*, mas alguém cuja inocência atrai os homens, interessados em sua juventude e vitalidade. A figura da ninfa é largamente usada nas narrativas, especialmente as míticas, e bastante difundida nas artes visuais, como objeto de desejo (Figura 2)<sup>[3]</sup>.

O irmão manda que use o vestido que ele separou para que ela se apresente a Drogo, algo que serve para garantir que o “selvagem” (que representa o homem em seu estado mais primitivo, assim como em seus instintos) sinta-se imediatamente atraído por ela. É quando Daenerys faz a primeira mudança de figurino, de papel e, principalmente, de arquétipo: como *a puta*, ela veste um tecido de seda transparente (Figura 3), com corte que permite melhor visualização de seus atributos físicos (os seios e principalmente os quadris). Ao mesmo tempo em que Viserys oferece a irmã como prostitua ao selvagem, garantindo que sua aparência desperte o desejo sexual de Drogo, este, por sua vez, enxerga em Daenerys a potência de uma futura mãe para um herdeiro de seu sangue. Ao costurar ambas as representações – numa percepção da cultura patriarcal: a mulher como objeto (de desejo) sexual e a mulher como veículo para a continuidade dos gens do homem –, *Game of Thrones* começa a delinear um discurso onde as três funções arquetípicas femininas fundamentais são problematizadas como desígnios impostos ao indivíduo do gênero feminino (especialmente: do sexo feminino) a partir de prerrogativas masculinas, patriarcais. *A donzela* o é enquanto a representação de uma figura frágil a ser protegida pois tem o valor da virgindade. Sua inocência é protegida con-

[3] Sobre isso, ver TIBURI, Márcia. “Ofélia morta – do discurso à imagem”. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 301-318, maio-agosto de 2010. Disponível em: <<http://goo.gl/24aaew>>. Acesso em: 01 jun de 2014.





Figura 3: Ao ser oferecida ao Khal, com suas curvas à mostra em um vestido transparente (Fonte: <http://www.hbo.com/game-of-thrones#/>)

quanto sua virgindade represente maior valor de troca, numa cultura que qualifica a mulher por seu valor de uso. Se não fosse inocente (virgem), não teria valor para os propósitos patriarcais de exclusividade e controle sobre o corpo feminino. Já como *a puta*, a mulher representa o desígnio do corpo feminino aos desejos sexuais masculinos, servindo também como objeto de uso, embora o arquétipo seja tratado na tradição ocidental especialmente como algo que assusta os homens. Quanto mais o corpo feminino se conforma ao que os homens esperam dele, mais valor tem o *corpo* feminino e, por acidente de intenção, o *indivíduo* feminino. O terceiro arquétipo representa o fechamento do ciclo dos desígnios sob os quais funciona o gênero feminino na cultura patriarcal: o corpo da mulher serve como receptáculo seminal, o qual vai preparar a geração de um outro indivíduo que possui valor *a priori*, pois representa a continuidade genética do sangue do pai.

No casamento, vestida como uma deusa grega (Figura 4), vemos Daenerys como a representação de uma completude feminina etérea, inalcançável, como se fosse uma espécie de santa (porque foi abençoada com a santidade do casamento, pois agora *serve a* um senhor como seu propósito primordial, no qual pode desempenhar todos os arquétipos primordiais femininos). Sua figura representa a conformidade com os ideais de beleza que a cultura ocidental estabelece como universais: a deusa branca, de longos cabelos ondulados, jovem e voluptuosa, ainda que aparentemente casta ou inocente (intocada). Aqui Daenerys está construída como a *noiva* ideal. A partir dessa fase, após o casamento, ela passa a compreender melhor o marido, a cultura Dothraki e colocar em prática seu plano de tomar para os Targaryen aquilo que lhes foi tirado: os Sete Reinos. Na noite de núpcias, percebe que, ao contrário do que esperava, Drogo não a estupra, o que faz com que desenvolva afeto por ele, tornando-se de fato uma Khaleesi (o correspondente a uma rainha).



Figura 4: Como uma deusa grega, Daenerys e a personificação de um ideal de beleza feminino (Fonte: <http://www.pinterest.com/girlbrush/daenerys-targaryen/>)



Figura 5: Com os costumes dos Dothraki, a Khaleesi ganha ares de guerreira (Fonte: <http://www.pinterest.com/girlbrush/daenerys-targaryen/>)

[4] Sobre essa questão, ver SENNA, Nádia da Cruz. ARQUÉTIPOS FEMININOS REVISITADOS PELAS ARTISTAS CONTEMPORÂNEAS. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, nº 10, 2013. Florianópolis. Anais do 10º Seminário Internacional Fazendo Gênero. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2013. Disponível em: <http://goo.gl/8Fg3c8>. Acesso em: 23 de junho de 2014.

Após o casamento com Drogo, Daenerys assume a aparência de uma líder tribal (Figura 5). Embora destituída da tradicional relação entre as vestes e a feminilidade, concebidas a partir de um ideal grego de beleza – que é, afinal, o que nos influencia até hoje e o que é mais evidente na representação na pintura, por exemplo<sup>[4]</sup> –, a agora Khaleesi é representada por dois elementos icônicos que passam a acompanhar a personagem mesmo quando, mais adiante na trama, vai adotar vestimenta mais “sensual” ou mais “conforme” os costumes para as mulheres. As tranças são o primeiro indício da aparência tribal, relacionadas, na cultura Dothraki, à força e resistência de um guerreiro. Apesar de não ser uma Dothraki e não ter uma trajetória enquanto guerreira, a Khaleesi assume a figura de uma, inclusive nas suas roupas. Diferencia-se das outras mulheres desse povo por usar mais camadas de tecido, com cores mais saturadas e cortes mais funcionais (usa vestido e calça ao mesmo tempo, com longas botas de cavaleira e luvas como as dos pilotos de motocicleta, por exemplo).

A Khaleesi é, a partir de seu figurino, uma *guerreira* bárbara de reconhecida feminilidade, delicada por herança e natureza, mas forte em seus princípios, os quais também desafiam o arquétipo primordial da guerreira porque mantém “características femininas” arcaicas no vestuário e no modo de ser e uma força, coragem e até agressividade que contrastam com sua atitude solidária, protetora e caridosa (como a de uma *grande mãe*). Dentro da cultura Dothraki, exercendo um papel importante na liderança enquanto Khaleesi, Daenerys, porém, continua mantendo sua identidade de Targaryen e essa costura de identificações está bastante vinculada à forma com que se apresenta, indicando uma rejeição do padrão arquetípico da mulher que assume a identidade do marido e de sua comunidade após o casamento. Suas tranças começam a prender porções maiores de seu cabelo e alguns aspectos de sua roupa mudam, como a adoção de um modelo mais



Figura 6: Mais madura, Daenerys é, neste figurino, a costura entre a guerreira Dothraki e a herdeira Targaryen (Fonte: <http://gameofthronesstyle.com/>)

fechado, com superfície que remete a escamas de dragão, em substituição aos suportes mais abertos na parte de cima, que deixavam boa parte do colo e da barriga à mostra (Figura 6). Com essa mudança, Daenerys apresenta-se mais madura, prestes a assumir (embora não o saiba) a identidade que vai acabar por ser uma de suas mais importantes alcunhas: *mãe dos dragões*. Sagra-se, assim, como uma espécie de *grande mãe* ainda mais potente, porque integra os mundos humano e mágico de Westeros e transforma-se numa mãe original e universal, como a “mãe natureza”, e não uma mãe individual.

Antes disso, porém, enquanto estava grávida de um “garanhão que montaria o mundo”, segundo a profecia de uma feiticeira, Drogo é ferido gravemente em uma luta. Daenerys pede que a feiticeira – a quem salvou de um castigo por estupro coletivo e execução anterior-

mente – traga Drogo devolta à vida. A feiticeira usa a vida do filho ainda não nascido de Daenerys para “salvar” o homem, que acaba por ficar em estado vegetativo. Após a morte de Drogo, desprotegida e ameaçada, abandonada pela maior parte do khalasar, Daenerys queima a feiticeira (que havia se revelado, de fato, uma mulher cruel) na pira funerária do marido, onde também acomodou os três ovos de dragão que ganharam de casamento. Os ovos seriam supostamente apenas uma relíquia, já que não havia notícia da existência de dragões há cerca de um século e meio. O nascimento dos dragões marca o final da primeira temporada e traz Daenerys suja de fuligem e nua em meio às cinzas da pira, acompanhada de três filhotes de dragão, como se ela própria fosse uma fênix renascida do sofrimento e então pudesse transformar-se a partir do fogo que dá fim e início à existência. Sua nudez não é especulativa, não é sequer uma nudez explorada como fetiche, mas uma nudez sutil que cabe dentro daquele contexto (Figura 7).

Na segunda temporada da série, o “renascimento” de Daenerys é marcado por uma trajetória política proeminente, onde rejeita a investida romântica de vários homens claramente por não ver propósi-

to em ceder ao desejo (ou até ao afeto) masculino para se proteger quando não vê nesses homens parceiros sexuais ou afetivos. Daenerys é auto suficiente, ainda que não negue a amizade e auxílio de homens e mulheres, e demonstra sagacidade política no cumprimento de seu objetivo: conquistar o Trono de Ferro. Esta etapa da série, que será analisada com maior profundidade em outro texto, resume a personagem multifacetada de Daenerys como a pluralidade da representação dos três principais arquétipos, mas em especial aqueles que vai assumir daqui em diante: o de *grande mãe* e o de *guerreira* – assim como, e acima de tudo, grande estrategista. Sob nenhum dos signos, no entanto, ela se faz construir a partir da binariedade característica dos arquétipos primários nem a partir de seus clichês estereotípicos, segundo os quais uma *mãe* não pode ser ao mesmo tempo *guerreira* (ou *puta*) e o que define a *mãe* é a bondade, a afetividade, a espera e o conforto – traduzidos no figurino recatado, claro e delicado –, o que determina a *guerreira* é um ideal de masculinização do corpo, a força, a coragem e a sublimação do afeto pelo propósito da agressividade e virilidade – os quais são traduzidos no imaginário social como uma figura bárbara, de vestimenta crua/natural e bruta e características físicas igualmente masculinas.

Daenerys, na segunda temporada, enfatizando a subversão desses papéis superficialmente construídos e repletos de um determinismo binário para os gêneros, adota um figurino delicado com detalhes em dourado e tecido de seda azul apenas porque é apresentada com ele quando chega a Qarth, onde pretende conseguir apoio logístico e material para chegar até Westeros (Figura 8, à esquerda). Embora cordial com aqueles com quem pretende negociar, sinaliza com a troca de roupa sua verdadeira personalidade e uma incomformidade com os padrões machistas da localidade, que esperam que ela se apresente como uma *donzela* para conseguir o que vem





Figura 8: Quando chega a Qarth, está representando a imagem virginal de mulher jovem, com detalhes delicados em dourado e seda azul claro. Adapta-se a essa identidade mantendo a sua própria, de uma Dothraki-Targaryen (Fonte: <http://www.stylebizarre.com/2013/06/daenerys-targaryen-look.html>)

pedir (ou seja, prostituindo-se). Daenerys aceita a identidade visual de Qarth, traduzida no vestido azul e dourado, mas a adapta a um modelo que conjuga elementos de sua identidade guerreira Dothraki (uma saia de couro e botas) e uma espécie de vestido azul e dourado sobreposto, com o colo ornamentado com uma jóia que mais parece uma coleira dourada (Figura 8, à direita).

Mais tarde, quando é obrigada a recuperar seus filhos/dragões, presos nessa cidade, a parte de cima de sua vestimenta com ornamentos de jóia e mangas delicadas dá lugar a uma armadura em

couro de cor terrosa (Figura 9). Ameaçada enquanto *mãe*, vai defender seus filhos como uma *guerreira*, derrotando a política abusadora (como a de seu irmão o fora) daqueles homens e saindo de Qarth com aquilo que havia conquistado de maneira justa. Protetora e forte como uma *grande mãe*, agressiva e corajosa como *a guerreira* e nunca mais *puta*, nunca mais fingindo ser a donzela virgem e intocada do vestido azul claro e dourado de sua entrada em Qarth.

#### REFERÊNCIAS

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 10a. Ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2011.

MELETÍNSKI, Eleazar. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê, 2002.

RANDAZZO, Sal. **Criação de mitos na publicidade**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1997.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do escritor**: estruturas míticas para escritores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Sinergia: Edioro, 2009.



Figura 9: Guerreira em sua armadura de couro, Daenerys sinaliza que não será ingênua ou submetida a estratégias criminosas (Fonte: <http://gameofthronesstyle.com/>)



Cláudio Tarouco  
de Azevedo

Professor  
colaborador do  
Programa de Pós-  
Graduação em Artes  
Visuais (PPGAV)  
da Universidade  
Federal de  
Pelotas – UFPel.  
claudiohifi@  
yahoo.com.br.

## Desdobramentos de uma pesquisa cartográfica com Arte e Educação Ambiental

### *Ramifications of a cartographic research with Art and Environmental Education*

**Resumo:** O objetivo deste ensaio é a promoção da produção poética fotográfica de um jovem menino morador do Abrigo Lar da Criança Raio de Luz, localizado na cidade do Rio Grande/RS. A pesquisa desenvolveu-se a partir da seguinte questão: como promover um sentido para a existência por meio da Arte? Dessa forma, a metodologia utilizada foi a cartografia e como resultado apresentamos algumas fotografias que compõem a exposição “Um novo olhar” de Max Amaral.

**Palavras-chave:** cartografia; fotografia; microintervenção; *clinamen*

**Abstract:** *The purpose of this essay is to promote the poetic production of photography being made by young resident at the Abrigo Lar da Criança Raio de Luz (the Ray of Light Children's Shelter), located in Rio Grande, RS, Brazil. The research developed emerged from the following question: how can one promote meaning for life (existence) through art? It was in this way that the methodology of cartography was used, and the results are the presentation of some photographs which compose Max Amaral's exhibition "A New Look".*

**Keywords:** *cartography; photography; micro-intervention; clinamen*

O presente ensaio apresenta um desdobramento da pesquisa de doutorado do autor e por uma questão ética é fundamental frisar que o trabalho contou com o apoio do Abrigo Lar da Criança Raio de Luz<sup>[1]</sup>, onde esta etapa da pesquisa foi desenvolvida. Além disso, foi elaborado um termo de consentimento livre e esclarecido que está devidamente assinado e autoriza a realização do trabalho aqui apresentado.

[1] Abrigo localizado na cidade do Rio Grande/RS.

Esta é uma investigação de caráter metodológico cartográfico (GUATTARI; ROLNIK, 2005) no campo da Educação Ambiental que foi defendida no ano de 2013. Porém, através desse método processual e transdisciplinar de pesquisa, o pesquisador elaborou um dispositivo de produção de dados envolvendo práticas educativas transversalizadas pela produção poética em arte. Neste momento, será apresentado um recorte do referido estudo a partir da produção de Max Amaral e suas implicações com a produção poética fotográfica.

A perspectiva epistemológica da presente pesquisa fundamenta-se na ecosofia do filósofo francês Félix Guattari (1993) que propõe um paradigma ético-estético conectado com as três ecologias, a saber: mental, social e ambiental. Segundo a proposta de revolução molecular proposta por Guattari (1985) planejamos e executamos uma microintervenção no Abrigo envolvendo o uso do vídeo e, posteriormente, da fotografia. Entendemos as microintervensões como “práticas efetivas de experimentação [...] nos níveis microssociais” (GUATTARI, 1993, p. 16) que possam promover devires e *clinamens*.

Podemos dizer que o “devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 15-16). Assim como podemos dizer que o rizoma está em devir, pois está em movimento e transformação constante. Estamos em constante devir, e tanto os movimentos instituintes como os do instituído se encontram em ebulição pelo rizoma da vida. Guattari e Deleuze, afirmam que “um beco sem saída é bom, na medida em que pode fazer parte do rizoma” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 8), ou seja, no limite, ele nunca é um beco sem saída, no rizoma os fluxos podem conectar linhas de fuga, desvios e movimentos de transformação. Precisamos promover as transversalidades no rizoma, novos desdobramentos do instituinte para abrir novos horizontes a esses becos.

Nesse sentido, o mundo é um grande rizoma com sinapses a serem acessadas. Se eu quiser ver violência contra criança, eu posso.

Se eu quiser corrupção, eu tenho. Se eu quiser ver situações críticas à beira da morte, eu também encontro. Se eu quiser presenciar a fome, sei que ela está em diversas partes do globo. Se eu quiser ver a exploração, a dominação e a privação, também é só eu querer, pois as encontramos em diversos lugares. Mas o que podemos fazer? Como promover um sentido para a existência por meio da Arte?

Assim, nossa microintervenção no Abrigo se deu de modo a produzir devires poéticos para dar sentido e força à vida. Além disso, o desdobramento inicial da pesquisa com vídeos em direção à fotografia foi um *clinamen* que caracteriza uma pesquisa cartográfica e poética. Identificamos no *clinamen* uma força que pode contribuir para aprendermos a lidar com o novo sem temer e com vias a potencializar e promover transformações instituintes. Como afirma Michel Serres, “o clinâmen é definido por Lucrecio, e duas vezes, por um mínimo. É o menor declive possível abrindo os caminhos para a existência.” (2003, p. 55). Essa força mínima pode promover grandes transformações. Isso torna o texto dos filósofos Epicuro e Lucrecio atuais e cheios de possibilidades ao campo das Artes e da Educação Ambiental.

Corroborando, segundo Baremlitt a ideia de *clinamen*<sup>[2]</sup> é uma evocação “dos filósofos atomistas estoicos e dos epicúreos. Trata-se do desvio, em um mínimo de tempo pensável que afetava a queda vertical dos átomos no vazio.” (2010, p. 115). Assim, aproveitamos para relacionar este mesmo conceito com os trabalhos em grupos, pois isso implica em uma participação ativa das pessoas envolvidas no processo de investigação, “[...] desviando-se assim de quaisquer concepções ortodoxas [...]” (2010, p. 115). A partir disso, buscamos os textos atomistas para fundamentar a genealogia desse conceito e sua importância para a nossa pesquisa.

Portanto, vamos retomar, senão à origem do termo, sua fundamentação histórica e filosófica. Para isso, observaremos o texto de Epicuro (filósofo grego, 341 a.C. – 270 a.C.) sobre os átomos:

Os átomos encontram-se eternamente em movimento contínuo, e uns se afastam entre si uma grande distância, outros detêm o seu impulso, quando ao se desviarem se entrelaçam com outros ou se encontram envolvidos por átomos enlaçados ao seu redor. Isto o produz a natureza do vazio, que separa cada um deles dos outros, por não ter capacidade de oferecer resistência. Então a solidez própria dos átomos, por causa do choque, lança-os para trás, até que o entrelaçamento não anule os efeitos do choque. E este processo não tem princípio, pois são eternos os átomos e o vazio. (1980, p. 16)

Esse entrelaçamento resultou no desdobramento das atividades com vídeo em uma proposta poética envolvendo a fotografia. Porém, é importante comentar que durante as atividades promovemos a autogestão através das produções audiovisuais que partiram dos próprios participantes das atividades, os moradores do Abrigo. Além disso, realizamos a análise coletiva da produção com o objetivo de estimular a reflexão e um olhar para a multiplicidade a partir dos trabalhos do grupo. Após estas práticas, gravamos todas as produções (vídeos e fotografias) em um DVD e entregamos para a administração do abrigo para que os jovens e crianças tenham acesso ao material quando desejarem.

Mas voltaríamos ao abrigo muito em breve, pois o *clinamen* promoveu novos entrelaçamentos no campo de pesquisa. Eis que um novo objetivo emerge da investigação cartográfica a partir da encomenda de uma nova microintervenção. Desde o início das atividades havíamos firmado o acordo de contribuir com alguma demanda dos moradores do Abrigo. Nesse sentido, Rosinha Mattos Marsol, que é uma das coordenadoras do referido abrigo, relatou a necessidade de um trabalho especificamente relacionado a um dos moradores do local. Ela propôs um trabalho com arte para tentar contribuir no processo de desenvolvimento de um jovem que demonstrava dificuldade na escola, problemas de atenção e de comunicação, além de dificuldade nas relações com os demais colegas.

[2] Importante frisar que encontramos nos textos filosóficos, dois modos de grafia da palavra “*clinamen*”, a saber: *clinâmen* e *clinamen*, ambos têm o mesmo significado.

A partir de então, Rosinha me colocou em contato com a psicóloga do abrigo na época, Letícia Costa. Marcamos uma reunião na qual podemos conversar sobre o menino e tecer um plano para ser executado com ele. Refletimos sobre os interesses dele e percebemos que a fotografia era um caminho. Durante a microintervenção com os vídeos, ele demonstrava interesse em registrar os encontros com a câmera fotográfica. Portanto, a partir do movimento processual característico da cartografia, veremos aqui o *clinamen* que nos desviou do caminho do vídeo para um contato com a fotografia no processo da investigação. O que não anulou os dados produzidos anteriormente, mas potencializou o dispositivo de pesquisa e a produção dos dados.

Foi então que planejamos um cronograma com três encontros. O primeiro seria uma conversa com o menino, Max (12 anos de idade), para convidá-lo a participar da proposta e perceber se havia o desejo em desenvolver as atividades. Em segundo, caso aceitando, faríamos uma saída de campo em dois lugares, a saber: Sítio Talismã<sup>[3]</sup> e Molhes da Barra da cidade do Rio Grande/RS. E terceiro, uma reunião com o Max, Letícia e o pesquisador para avaliar as fotografias que seriam produzidas no segundo encontro.

O primeiro encontro com o Max foi ótimo e ele demonstrou interesse na proposta. Esclarecemos o objetivo e marcamos o encontro em uma data e hora que não fossem atrapalhar seus estudos, além de planejar o agendamento de visita no Sítio Talismã. No dia 21 de junho de 2012, no início da tarde, nos encontramos no Abrigo e de lá partimos em direção ao Sítio. Ao longo do trajeto, enquanto Letícia dirigia, eu ia no banco de trás do carro, junto com Max. Durante o trajeto ia lhe ensinando alguns procedimentos quanto ao cuidado com a câmera digital fotográfica, discorrendo sobre informações técnicas e mostrando alguns recursos especiais<sup>[4]</sup> do equipamento. Já naquele momento, ele começou a experimentar e algumas fotos foram produzidas.

Fomos muito bem recebidos pela Prof<sup>a</sup> Cleusa Peralta e Tomás Castell, proprietários do sítio naquela época. Em seguida, estávamos, Max e eu, a passear e fotografar árvores, flores, insetos, outros animais, frutas, etc. Ao final da visita, fomos convidados para um café com os produtos ecológicos do Sítio e, logo em seguida, partimos em direção aos Molhes da Barra.

Nos Molhes, descemos do carro e caminhamos pela beira da praia e no caminho das vagonetas, de onde a mirada encontrava o fluxo de navios entrando e saindo do canal do Super Porto do Rio Grande. Continuávamos experimentando o equipamento e trabalhando a composição, o olhar de Max ia “recortando” o ambiente e estabelecendo novas reflexões. Momentos de experimentação estética, nos quais Max despertava desejo pela arte de fotografar.

Avaliando as imagens, percebi que seria possível uma seleção a fim de montar uma exposição com as fotografias de Max. Em nosso terceiro encontro, Letícia e eu lançamos a ideia de uma exposição para ele, mas para isto, teríamos de fazer uma curadoria das imagens para compor a proposta. Ele acolheu a ideia e começamos a fazer a análise da produção e escolha de algumas fotografias. A partir da saída de campo, foram realizadas mais de 100 fotografias digitais, das quais o próprio Max, com a ajuda da Letícia e a minha, escolheu 38 que fariam parte da exposição.

Verificando a possibilidade da exposição, Letícia responsabilizou-se por conseguir um espaço expositivo que existe no Mercado Público Municipal do Rio Grande e é gerido pela Secretaria Municipal de Cultura do Município; fiquei responsável por providenciar a ampliação das imagens escolhidas. A partir disso, marcamos um quarto encontro com o Max para organizar as imagens já ampliadas em papel fotográfico no formato 15 cm x 21 cm.

No dia marcado, sentamos para rever e organizar a disposição das imagens a serem apresentadas na exposição. Este foi um momento

[3] Situado no distrito de Povo Novo em Rio Grande. Para saber mais informações sobre as atividades e as propostas desenvolvidas no Sítio: <http://sitiotalisma.wordpress.com>.

[4] Como, por exemplo, a seleção de cor que possibilita fazer uma fotografia p&b em que apareça uma única cor que tenha no plano de captação da imagem.

[5] Essa proposta sobre o pensamento convergente e divergente foi criada por um psicólogo americano chamado Joy Paul Guilford (1897-1987). Esses dois tipos de pensamentos compõem a sua teoria desenvolvida a partir de pesquisas sobre a inteligência humana. Os conceitos também podem ser estudados no trabalho de João Francisco Duarte Jr. (2008).



Figura 01: Âncora, 2012.  
Fotografia: Max Amaral Rodrigues.

muito significativo para o processo de criação e significação do imaginário do Max. Tivemos um momento, no carro, indo em direção aos Molhes da Barra, em que ele olhava, pelo visor da câmera, algumas fotografias feitas no Sítio. Eis que ele disse: “uma âncora na árvore” (Figura 01).

Existe aí um tensionamento entre o pensamento convergente e divergente<sup>[5]</sup> em suas complementaridades. Ao mesmo tempo em que temos uma imagem de uma laranjeira com frutos, também é possível enxergar uma âncora, como afirmou Max. Uma anunciação de que estávamos indo para o encontro dos navios nos Molhes, o inconsciente maquínico potencializava a imaginação e o processo de criação do menino.

Antes das microintervenções no Abrigo, Rosinha comentava que alguns moradores da casa não tinham sonhos e, portanto, precisavam sonhar. Faltavam-lhes expectativas e perspectivas na vida. Lembramos que isto se confirmou quando propus, nas atividades com o vídeo, que cada um realizasse uma tomada de imagem na perspectiva de um devir-animal. Naquele instante uma criança realizou um vídeo na perspectiva de uma formiga e ao olharem o vídeo algumas exclamaram: “é uma formiga!”; outra disse que era “um homem mexendo a câmera”. Ao invés de imaginar o que poderia estar por trás da imagem em sua multiplicidade (um devir-formiga, devir-inseto, etc.), o menino só atentava para a mecanicidade de quem estava a operar a câmera. Aquele menino que dizia ser um homem mexendo a câmera por trás do devir-animal era o Max. Agora, ele enxergava uma âncora na imagem que produzira. Algo começava a mudar na relação dele com as imagens e, conseqüentemente, na maneira como as produzia.

Começamos a perceber que as escolhas de Max poderiam compor duplas de imagens e que o olhar dele sobre a âncora na imagem da árvore poderia render novos olhares sobre as demais fotografias. Assim, das 38 imagens ampliadas, ficamos com 32 para a exposição. Estas foram dispostas em duplas e, a partir daí, começamos um importante trabalho de dar títulos para cada uma. Estes títulos estão relacionados ao enriquecimento do repertório e do imaginário de Max na relação com as imagens e, conseqüentemente, com o seu modo de olhar o mundo. Seguem quatro exemplos desta organização em duplas (Figuras 02, 03, 04, 05, 06, 07, 08, 09).

A exposição contou com um texto de abertura redigido pela antropóloga Claudia Turra Magni<sup>[6]</sup>. Como ela afirma, referindo-se ao Max e seu processo de criação: “a nomação, assim como a manipulação fotográfica, confirmam-se, portanto, como exercício de empoderamento, capaz de ser expandido para outros domínios da sua vida”. Ver-

[6] Doutora em Antropologia Social e Etnologia, professora da Universidade Federal de Pelotas – UFPel, onde ministra aulas no Programa de Pós-Graduação em Antropologia com a disciplina “Antropologia e Imagem”.



Figura 01: Roxo



Figura 02: Caramujo



Figura 03: Floresta de pimenta



Figura 04: Teia



Figura 05: Inverno



Figura 06: Outono



Figura 07: O barco



Figura 08: O encontro



Figura 10: Convite da exposição, 2012.

Fonte: Centro Municipal de Cultura do Rio Grande.

sando sobre as imagens de Max, Claudia comenta: “é assim que seu portfólio nos convida a enxergar o mundo – mas sobretudo ele próprio – com outros olhos”. Esse processo de ressignificar o próprio olhar nutriu o menino concretamente de um novo repertório de imagens e possibilidades. Na vida se é possível fazer coisas novas e avançar.

Esse outro olhar de Max convergiu para o título da exposição. Letícia havia escrito na areia da praia o que veio a ser o título da exposição “Um novo olhar, Max”, bem como a fotografia a compor a imagem para o convite da exposição (Figura 10).

A exposição “Um novo olhar” com as fotografias de Max Amaral Rodrigues, ocorreu no dia 07 de agosto de 2012, às 10h no Mercado Público Municipal. Foi organizada uma excursão da turma do Max com a professora para participarem da abertura que foi acompanhada de salgadinhos e bebidas, além da animação da Banda “Água da fonte”. Naquele dia, Max concedeu entrevista para a RBS TV<sup>[7]</sup>. O menino que tinha dificuldades de comunicação estava à vontade frente

[7] Disponível em: <http://goo.gl/dwDnoh>. Acesso em: 18 jan. 2013.

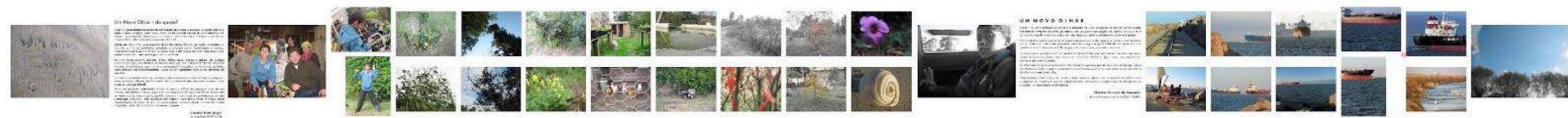


Figura 11: Banner da exposição “Um novo olhar” de Max Amaral.  
Produção gráfica – Marcelo Gobatto.

à câmera. Envolvido pela atmosfera fotográfica, ele menciona na entrevista: “pretendo ser um fotógrafo”. Além disso, o Max tirava dúvidas dos colegas sobre o seu trabalho e explicava como desenvolveu o processo de criação das imagens.

Na abertura da exposição conversei com as assistentes sociais do abrigo e elas disseram que percebiam um menino mais afetivo, comunicativo e concentrado nas atividades escolares e nas relações junto às demais crianças. A exposição foi até o final de agosto. Porém, as

fotografias e os textos que compõem o trabalho foram utilizados para elaborar um *banner* 5,5 m x 0,60 m (Figura 11) que ficou exposto no muro externo da Escola de Estadual Silva Gama, no Balneário Cassino/RS, durante os meses de setembro e outubro daquele ano. O material foi realizado para o evento Photofluxo 2012 – 3º Festival Fotográfico de Inverno ArtEstação<sup>[8]</sup>, realizado na cidade do Rio Grande/RS a partir de 17 de agosto de 2012. Ou seja, um *clinamen* produzido no processo da pesquisa cartográfica, desdobramentos potencializadores do rizoma.

[8] Disponível em: <http://riograndephotofluxo.wordpress.com/>. Acesso em: 18 jan. 2013.



Figuras 12, 13, 14 e 15: recortes do Banner da exposição “Um novo olhar”.  
Produção gráfica – Marcelo Gobatto.

No dia da abertura da exposição de Max, fiquei sabendo de outro morador do abrigo, recém-chegado, que desenhava muito bem e tinha o desejo de ter aulas de desenho. Lembrei-me de um orientando meu do curso de Artes Visuais da FURG, o Patrique, que trabalha com desenho. Entrei em contato com ele, que se dispôs a realizar alguns encontros para contribuir com a formação do jovem. Mais um *clinamen* promovedor do alastramento do rizoma da vida. Uma pesquisa que não se fecha em suas respostas às problemáticas, mas impulsiona novas questões em busca de novas soluções e/ou possibilidades.

Esse foi um desdobramento solidário da pesquisa, no qual Patrique se dispôs a trabalhar com o menino desenhista, dando dicas sobre técnicas do desenho e compartilhando um pouco de seu tempo e experiência. Sabemos que o *clinamen* é um mínimo desvio que pode modificar consideravelmente a trajetória dos átomos. Sabemos também que o encontro de Patrique e o menino foi um destes movimentos.

O que nos fica deste momento da pesquisa foi o entendimento da importância do trabalho com o Max, no sentido que promoveu a autoanálise envolvendo as imagens por ele produzidas. O processo de autogestão na produção das fotografias feitas por ele por meio da apropriação e experimentação com a câmera fotográfica, inclusive do processo de nomeação das imagens. Isso foi, pouco a pouco, compondo o olhar e a imaginação de Max. Esse processo de criação promoveu a multiplicidade de um olhar que só via um homem por trás da câmera. Por isso, a importância da autogestão, com o Max por trás da câmera, pode-se ver além daquilo que ele via e, assim, encontrar a poesia necessária para transformar o olhar em potência de criação do novo. Com isso, o rizoma fica com mais vida, com mais arte, com mais possibilidade de transformação por novos valores existenciais. E, desta forma, encaminhamos a nossa questão de pesquisa dando sentido a nossa existência a partir da criação de poéticas enunciadas com a nossa capacidade de produzir o novo.

## REFERÊNCIAS

BAREMBLITT, Gregorio. *Introdução à Esquizoanálise*. Belo Horizonte: Biblioteca da Fundação Gregorio Barembritt / Instituto Félix Guattari, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. São Paulo: Ed. 54, 1997.

DUARTE JR., João Francisco. *Fundamentos estéticos da educação*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2008.

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 1993.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

GUILFORD, Joy Paul. *La naturaleza de la inteligencia humana*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1977.

SERRES, Michel. *O nascimento da física no texto de Lucrecio: correntes e turbulências*. São Paulo: Editora UNESP; São Carlos, SP: EdUFSCAR, 2003.

EPÍCURO. *Antologia de textos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).



**Bárbara Mol**  
docente do  
Programa de Pós-  
Graduação em  
Artes da Escola  
de Belas Artes  
da Universidade  
Federal de  
Minas Gerais.  
abarbaramol@  
gmail.com

**Patricia Franca-  
Huchet**  
Professora titular  
da Escola de  
Belas Artes, da  
Universidade  
Federal de  
Minas Gerais.  
patriciafranca,  
huchet@gmail.com

## A imagem, o livro e a artista: uma entrevista com Patricia Franca-Huchet

*The image, the book and the artist: an interview with Patricia Franca-Huchet*

**Resumo:** Esta entrevista, realizada em maio de 2014, investiga a recente produção da artista plástica Patricia Franca-Huchet: o livro *O espectador fotógrafo: Zénon Piéters* (2011). Para adentrar o trabalho da pesquisadora e artista com a imagem, o livro, a literatura, a edição de arte e a memória, as perguntas visam explorar o processo criativo e conceitual que esta obra atrai.

**Palavras-chave:** livro, imagem, literatura.

**Abstract:** This interview, which took place in May 2014, explores the recent artwork of artist Patricia Franca-Huchet: *The photographer spectator: Zénon Piéters* (2011). To get inside this researcher's and artist's work in relation to images, books, literature, art editing and memory, the questions raised aim to explore the creative and conceptual process that this work draws upon.

**Keywords:** book, image, literature.

A obra de arte *O espectador fotógrafo: Zénon Piéters* (2011), recente produção da pesquisadora e artista plástica Patricia Franca-Huchet é uma imagem que cristaliza-se em um espaço singular: o livro. Este único exemplar apresenta, problematiza e narra imagens entre um diálogo poético e filosófico sobre o olhar, o produzir e o pensar imagens. A artista cria um modo único de configurar e justapor fragmentos da história da arte, de fotografias autorais, de passagens literárias, por meio de um intenso trabalho de edição e montagem das experi-



Patricia Franca-Huchet, *O espectador fotógrafo: Zénon Piéters*, 2011.  
Acervo da artista.

ências estéticas e intelectuais trocadas entre seu heterônimo; o espectador fotógrafo. O modo de organizar, expressar e manifestar um mote sensível de imagens e palavras em um livro afirma o trabalho icônico de Patricia Franca-Huchet que investiga também a história, o tempo e a montagem. Estimulada pelas suas operações imagéticas, a seguinte entrevista visa adentrar seu trabalho de pesquisa e discutir questões como a prática do artista, a imagem, o livro, a literatura, a figura do heterônimo a edição e a memória.

**Bárbara Mol [BM]:** Você acha que o artista procura aquilo que estaria impossibilitado de ver? Como se o artista mergulhasse cegamente para buscar o visível e encontrar imagens? (Penso na figura do mito de Orfeu)

**Patricia Franca-Huchet [PFH]:** O artista procura muitas coisas. Sua questão me faz pensar na condição essencial do artista, que é de não renunciar ao que só ele pode fazer, o que Pasolini falou: “nunca renunciar absolutamente à subjetividade e à sua singularidade existencial”. Repugnar a massificação das coisas, a individualidade sem indivíduo. Mas ao mesmo tempo, uma individualidade que será tão irreduzível que, afirmada, tocaria a universalidade. Um lugar que alguns artistas aspiram, como se aprofundando muito na subjetividade, sairíamos dela. Baudelaire coloca uma questão “como sair de si mesmo e sentir em mim o universal”? Penso que seria isso: temos uma identidade, mas somos constituídos de identidades múltiplas. Mas... para ter essas identidades múltiplas, das quais somos tramados, ou tecidos, precisamos apesar de tudo, primeiramente ter uma. O artista produtor de imagens pode mergulhar de maneira cega em uma espécie de investigação, ele irá de encontro ao desconhecido. Poder-se-ia dizer que o homem não é aquele que detém o poder sobre as imagens, mas, o que é bem diferente, ele é o lugar da imagem. Imagem que ocupa o seu corpo: não devemos esquecer que a fabricação das imagens se relaciona com o conhecimento que nós temos de nosso corpo.

*Os anarquivos*<sup>[1]</sup> – nome que dou ao conjunto de fotografias que recolho desde o início de meu trabalho – permitiram-me trabalhar com o passado de minhas próprias imagens, retrabalhando-as, retornando-as de volta. Fazê-las aparecer com uma nova intenção ou visualidade. E proporcionaram o desejo de refazer novas imagens, como as do livro de Zénon Piéters. Uma fotografia daquela série já havia sido feita em 1992. Houve uma retomada de vida em um lugar que já havia vivido no

passado; assim a oportunidade de refazer imagens do gênero surgiu, e com elas um passo para a figura do heterônimo. O mito de Orfeu é um belo mito, pleno de imagens e figuras, como o impressionante Cérbero, o cão de três cabeças que vigiava os portões do inferno. Orfeu o adormeceu com sua música. Me impressiona a potência da imagem musical nesse mito que está sempre transformando o ambiente e as imagens daí advindas; veja as árvores, que se curvavam para captarem os sons através do vento. Mas o desejo de olhar e finalmente rever Eurídice foi maior do que um futuro ao seu lado. Rever o que já foi sempre é um desejo que temos, mas o que foi jamais será, por isso o desejamos, e pelas imagens podemos refazer o caminho e lembrar. Gosto de criar imagens para depois simplesmente contemplá-las — as imagens não são inocentes e podemos aprender muito disso.

**BM:** Que tipo de espaço o livro aberto potencializa?

**PFH:** O livro aberto é uma questão que usei em uma exposição. No ano de 2008, criei uma instalação sob o nome *Os quatro temperamentos*; um estudo sobre os temperamentos melancólico, fleumático, colérico e sanguíneo através do qual imagens, textos, desenhos e montagens desejavam levar o espectador a uma aventura em um grande livro aberto no espaço. Para isso havia as páginas — paredes

[1] Conceito usado pela artista para nomear a forma que organiza e guarda, em caixas, suas fotografias de mais de 25 anos de trabalho, algo possível de reorganizar, aberto às operações imagéticas da artista, permitiram também a criação da obra *Sentimentos topológicos I*, *Sentimentos topológicos II* e *Sentimentos topológicos III* (2004).



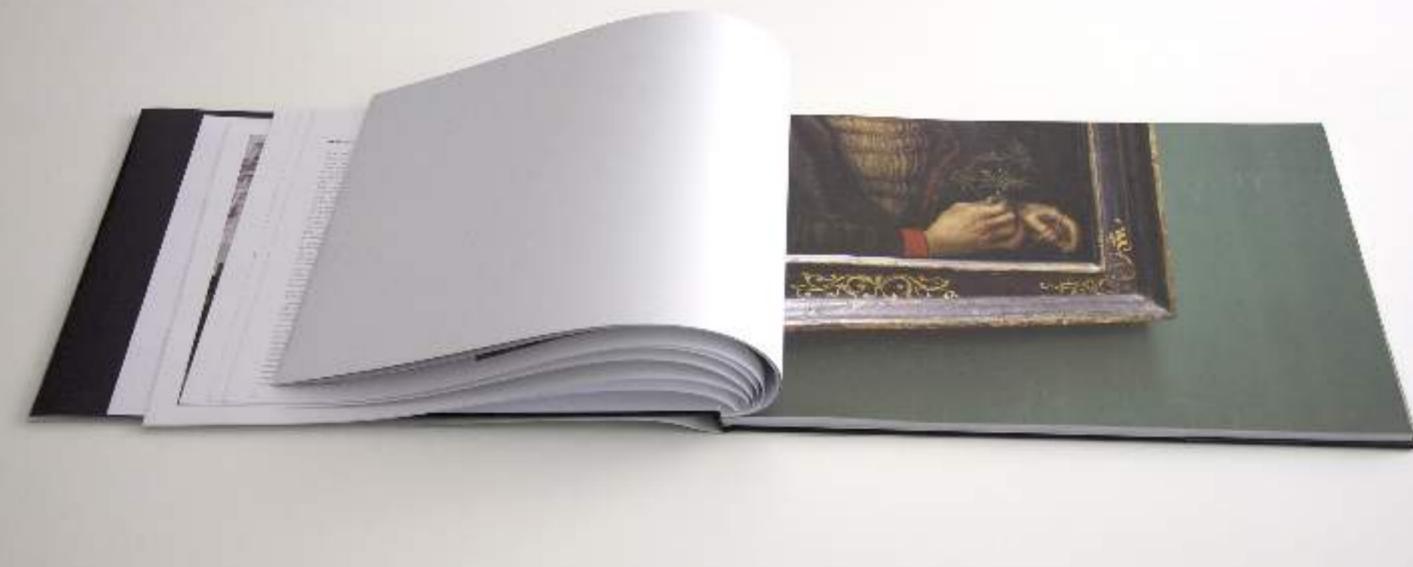
— e uma leitura programada, sem que isso fosse uma condição *sine qua non* para a percepção do trabalho. Montando-o, fui percebendo a inquietante questão da edição e montagem no espaço, pois era desejado que as pessoas pudessem se mover nessa espacialidade procurando se identificar com o seu temperamento diante de grupos de imagens, nos quais a proximidade de textos mostrados na forma do quadro pudesse levá-las à sensação do livro abstratamente composto no espaço. Depois desta experiência ventos contrários sopraram e comecei a desejar um novo espaço e lógica de trabalho. Um espaço em que pudesse elaborar os anseios literários que afloravam nos últimos anos. Fui me entregando ao texto com um certo fervor e comecei a procurar estreitar a ideia do inconsciente histórico de minha prática na cisão entre o espaço da imagem e o espaço do texto, [segundo a expressão de Freud, o inconsciente é uma “outra cena”, encoberta ao olhar, onde acontece parte de nossa existência]. Não queria a tradicional relação texto/imagem, pois para mim, como disse, a imagem nunca é inocente, e por isso, nunca uma mera ilustração ou acompanhante. A imagem chama a cada vez uma outra imagem e sempre é trabalhada por outras. Assim fui buscando o livro como espaço para mostrar essas indagações. O livro como uma condição das possibilidades para o acontecimento, uma arte quase secreta; um espaço para abrigar imaginação e história, sensação e razão, memórias e a própria arte. Dessa inquietação, surgiu o livro de *Zénon Piéters: o espectador fotógrafo*. Livro que envolve um canteiro literário, a figura do heterônimo, uma longa pesquisa, apresentações de imagens, a ficção e a invenção de si mesmo. O heterônimo veio furar a superfície da pesquisa e intentei observar a trama dessa estrutura, que possui em parte, algo da ordem da invisibilidade. No entanto algo se tornando palpável e visível, como uma espessura de signos. Por um lado os signos, por outro a elaboração de si nesse encontro com o trabalho. Algo

que vem do exterior e de nossas preocupações permanentes [colocar forma em algo dessa natureza]. O heterônimo foi como um painel indicador e um espaço de liberdade. Houve a possibilidade de um vocabulário da partilha. Busco entender também, até hoje, o que é a arte e o que posso, podemos com ela. Trabalhar para obter a distância justa de um personagem, encontrar a distância justa da imagem que fotografamos. Trabalhei através de Zénon dentre outras questões, a insatisfação sobre a maneira que nos ensinam a olhar uma imagem.

Vale ressaltar que o Livro de Zénon Piéters é resultado final de uma longa pesquisa e é também uma imagem da pesquisa, isto é, dos vários lugares e das várias instâncias que a caracterizam, antes, durante e depois do processo. Um produto final que sintetiza as diferentes fases e diferentes componentes do trabalho: trabalho do heterônimo, aquele que visita os museus, aquele que seleciona as pinturas que vai fotografar, aquele que já assume a posição do espectador enquanto trabalha como artista — o receptor e o produtor juntos —, aquele que toma uma posição crítica sobre a imagem, aquele que faz o livro como montagem de imagens e textos. E, através desse livro, leva o espectador a se apropriar do processo refazendo-o e reavivando as suas fases e várias etapas. Isso configura certo jogo teatral do heterônimo, pois é a encenação condensada de todas as fases e papéis que se materializa como objeto artístico, ou seja, o Livro de Zénon. É esse objeto artístico que permite uma remontagem e uma retrospectiva de todos esses elementos.

**BM:** Que tipo de dispositivo é o livro, como pesquisa de arte?

**PFH:** O livro é uma das possibilidades aberta para a arte, simples. Temos várias modalidades de livro. O livro é um dispositivo social, até mesmo para ensinar como plantar um lindo jardim ou ensinar a olhar as constelações. Como pesquisa de arte dependerá de seu feitor. Para



Patricia Franca-Huchet, *O espectador fotógrafo: Zénon Piéters*, 2011.  
Acervo da artista.

mim encerra imagens, textos e palavras que constituem uma narrativa, sendo as imagens tão importantes quanto as palavras. Quero abordar, de forma sucinta a questão do tempo do livro. Quando pensamos no tempo do livro, associamos ao tempo de leitura, que é um tempo que se versa, que passa. Ler um livro é tomar ao tempo um tempo. Mas no livro de Zénon existe a montagem e a fabricação de um tempo próprio a esse livro, livro que é ao mesmo tempo uma espécie de envelope das construções temporais que nele estão abrigadas. A montagem é então encarada como um trabalho na estrutura do tempo desses livros. Também uma ideia de tempo dilatado pelas imagens na história, pela ficção.

**BM:** O trabalho *O espectador fotógrafo: Zénon Piéters*, de 2011, é uma continuidade dos Sentimentos topológicos I, II e III, trabalho realizado em 2004?

**PFH:** O Livro de Zénon apareceu no desenvolvimento do meu processo, naturalmente, advindo do trabalho com imagens e textos desde

2004. Mas como todo processo, acho que, como disse há pouco, cristalizou uma imagem da pesquisa que há muito estava procurando. Um lugar no qual a pesquisa fosse o trabalho, em que a teoria fosse arte e as imagens estivessem ali, pois acredito muito no poder das imagens. Não o relaciono diretamente aos Anarquivos, mas não posso deixar de ver nos Anarquivos o germe de tudo o que faço nos dias de hoje.

**BM:** A experiência narrativa de *Zénon Piéters*, posta em diálogo, pode ser também uma busca intuitiva pelas imagens?

**PFH:** Creio que, no caso dos textos do livro, estou buscando uma imagem literária. Isso envolve um texto que quer ser imagem. Uma questão que me interessa muito. Uma imagem é uma imagem, e o texto nos faz produzir imagens, que para mim são da ordem da invisibilidade. Penso na questão epifânica das imagens. No sentido em que trazem com elas muitos fantasmas e podem engrenar uma récita, uma narrativa, voltar no tempo. É preciso recolher, recolher imagens a partir das quais trabalhar e escrever, um dispositivo para o trabalho da montagem que é iconográfico. A montagem é um trabalho na estrutura do tempo do livro. O tempo da imagem não é somente cronológico e histórico, ele é também o resultado do trabalho do artista que se afirma justamente como um desafio, que é o de temporalizar o espaço literário, pictural, ou o fotográfico. Existe uma diferença entre colar e montar, entre dispor e montar. A montagem sempre, a partir de certas imagens ou textos e o fato de os colocar em relação ou lado a lado, produz uma nova imagem, ou um novo texto. Sobre a intuição ela está sempre na frente de todo o processo e é difícil responder por que escolhi fazer tudo isso, por que quero fazer quatro fotografos ou ainda os tipos de histórias que estão me interessando. Todavia, creio ser esse o caminho que nos leva a alguma parte. Temos a intuição, o desejo da imagem e do texto brotam

em seguida e penetramos na investigação sem nenhuma garantia ou certeza. Uma construção aos poucos se estabelece. Não sem desequilíbrios e equilíbrios difíceis entre as modalidades escolhidas para trabalhar: heterônimo, fotografia, textos, imagens, montagem, edição.

**BM:** Em um momento do artigo *Anarquivos: fotografias tempo história*, publicado na revista Palíndromo em 2010, você escreveu: “faço arte para esquecer, mas fazendo me lembro”. Esse motivo persiste em seu trabalho com *Zénon*?

**PFH:** Sim, é uma experiência. Faço arte para esquecer: quero dizer que faço arte para ir à direção de alguma outra coisa que me retire um pouco do curso normal das coisas. Realizar uma *époqué*, criar um parêntese, me entregar a uma focalização em algo que desconheça, que abra alguma percepção inédita. Mas fazendo isso, me lembro. Em 1994, fiz um trabalho chamado *Oranges*. Tive o desejo forte de trabalhar com essa cor, assim como o desejo de comer algo ou falar com alguém que gostamos. Foi uma experiência muito intensa, concentrada no tempo em um espaço amplo e luminoso; os ateliês da Fondation Danäe-Circt. No dia da instalação, o sol brilhou forte em um dado momento e sua luz atravessou o teto de vidro iluminando e criando uma irradiação no ambiente. Me lembrei imediatamente da primeira cor percebida, quando ainda muito criança, colocava panelinhas de plástico laranja em um parapeito de uma janela e o sol provocou o mesmo efeito criando uma irradiação por trás das mesmas deixando-as quase incandescentes. Isso era uma coisa que eu sabia, assim sem importância, rondava a consciência. Mas naquele instante, a relação clara entre os dois momentos vividos e percebidos fez um sentido. E mais do que saber o que foi, importa o que senti, o que me afetou. Tenho muitos outros exemplos, mas vamos ficar com este apenas.

**BM:** A pesquisa dos quatro fotografos é uma complexa imagem sintoma? Porque em um momento do diálogo com *Zénon*, ele fala sobre a imagem sintoma.

**PFH:** A imagem sintoma, seria a fenda criada em nós por algo que nos afetaria em profundidade. Temos a *déchirure* – a rasgadura – de Georges Didi-Huberman, que é a revelação de algo do visível pelo visual; rasgadura criando em nós uma fenda perceptiva de tamanha força que uma experiência intensa aí se produz. Se trata de eclodir o visual o liberando da tirania do visível. A imagem sintoma, ao meu entender após várias leituras, pode ser o ponto de abertura pelo qual se esboça a possibilidade de se penetrar na materialidade da imagem. O visual seria, portanto, concebido como algo que nos afetaria e no qual se incarnaria a profundidade da palavra. Diante das imagens, devemos pensar em uma força que criaria as condições para a emergência de um possível outro modo de visão:

a questão, ainda aberta, de saber o que bem poderia, em tal superfície, (...) devir visível. Seria preciso (...) abrir os olhos para uma dimensão de um olhar expectativo: esperar que o visível ‘tome força’ e, nessa espera, tocar com o dedo o valor virtual daquilo que tentamos apreender sob o termo de visual (DIDI-HUBERMAN, 1990, p.169)<sup>[2]</sup>.

Muito curioso são as nossas bases culturais em torno da palavra e da imagem, judaicas e cristãs. No Monte Sinai, Deus aparece para Moisés e diz: não me olhe, mas escute. Tudo se transforma no Monte Sinai quando Cristo aparece aos apóstolos e diz: me vejam. Existe algo profundamente humano nas construções de imagens. A imagem sintoma faz apelo em algo de nós mesmos que desconhecemos, e por isso somos tão atraídos por ela. *Zénon*, meu heterônimo se interessa por esse universo.

[2] DIDI-HUBERMAN, Georges. Image comme déchirure. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image: question posées aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Minuit, 1990.

**BM:** Rever imagens seria como ir a algum lugar para se pensar no passado, pôr em reserva o futuro, na continuidade?

**PFH:** Rever imagens é sobretudo o trabalho do olhar no presente, e tudo o que daí advém se relaciona com a ficção, quem somos, como olhamos. Temos um olho cultural, pois olhamos com a nossa língua, país, e bagagem humana que carregamos. Contudo aprendemos com as imagens do passado, mas é bom lembrar que elas não são inocentes. As controvérsias atuais que atravessam o mundo do espetáculo mostram claramente que a questão: O que é uma imagem? implica, necessariamente, que nos perguntemos: O que é um espectador? Qual é o seu lugar? Será que ele se reconhece como tal, quando lhe oferecemos imagens em sua situação de sujeito de palavra e de pensamento? Jacques Rancière, em conferência<sup>[3]</sup> sobre o seu novo livro *Le spectateur émancipé*<sup>[4]</sup>, disse que “aquele que vê não sabe ver”. A emancipação do espectador é a afirmação de sua capacidade de ver o que ele vê e de saber o que pensar e o que fazer com o que viu.

**BM:** Como a literatura e as imagens se envolvem em sua prática ficcional?

**PFH:** Para mim a literatura é imagem. Sempre me senti no espaço da invisibilidade da imagem na literatura. Pois a imagem se compõe como uma imagem interior. Estamos acostumados a tratar das coisas que estão objetivamente diante de nós. Penso que na arte já podemos ter até mesmo a história material da invisibilidade, que é simplesmente uma parte da experiência que fazemos com o mundo. São palavras que me levam a criar imagens e trabalhar com a invisibilidade dessa relação.

[3] RANCIÈRE, Jacques.  
[Conferência]. Paris: Centre Georges Pompidou, 21 nov. 2008 [anotações minhas].  
[4] RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.



Patricia Franca-Huchet, O espectador fotógrafo: Zénon Piéters, 2011.  
Acervo da artista.

## REFERÊNCIAS

FRANCA-HUCHET, Patricia. CHEREM, Rosangêla. Catálogo da exposição O espectador Fotógrafo, Museu Victor Meirelles, Florianópolis, 2011. Disponível em <http://issuu.com/be-it/docs/oespectadorfotografo-zenonpieters-catalogodigital>. Acesso em 02.05.2014.

FRANCA-HUCHET, Patricia. **Anarquivos: fotografias tempo história.** Revista Palíndromo, Santa Catarina: CEART/UDESC, n.3, p.191-201, 2010. Disponível em: [http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/3teoria\\_hst\\_arte/3\\_palindromo\\_patricia2.pdf](http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/3teoria_hst_arte/3_palindromo_patricia2.pdf). Acesso em 15.04.2013;

**A Experiência do Heterônimo na Prática Fotográfica e Literária**, Seminário Espaços Literários e Transdisciplinares [Palestra], Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 24 de setembro de 2013.

## Pierre Bernard e a criação para o domínio público: uma entrevista

### *Pierre Bernard and the creation for the public domain: an interview*

**Resumo:** Esta entrevista aconteceu ao longo do desenvolvimento de minha dissertação de mestrado. Em junho de 2008 encontrei o designer francês Pierre Bernard em seu atelier parisiense para saber mais a respeito do design para o domínio público, sua especialidade. Depois da dissertação concluída e de uma tese defendida, percebi que o conteúdo desta conversa merecia ser compartilhado para além de alguns parágrafos. Assim, esta é a íntegra do encontro entre uma jovem designer e sua referência consagrada, seis anos depois.

**Palavras-chave:** Pierre Bernard; design social; domínio público; França

**Résumé:** Cet entretien a eu lieu lors de l'élaboration de mon mémoire de recherche au Master. En Juin 2008 j'ai rencontré le graphiste français Pierre Bernard dans son atelier parisien pour en savoir plus à propos du design pour le domaine public, son spécialité. Après l'achèvement du mémoire et la soutenance d'une thèse, je me suis aperçu que le contenu de cette conversation méritait d'être partagé au-delà de quelques paragraphes. Alors, voici l'intégrité de la rencontre entre une jeune graphiste et sa référence consacrée, six ans plus tard.

**Mots-clés:** Pierre Bernard; graphisme social; domaine publique; France

### INTRODUÇÃO

Pierre Bernard, artista gráfico e designer francês, nasceu em Paris, em 1942. Em 1970 ele fundou o Grapus, juntamente com Gérard Paris-Clavel e François Miehe, um escritório (em francês, *atelier*) de design que, durante suas duas décadas de existência, nunca teve um cliente comercial. Nos anos 1990, após o fim do Grapus, Bernard criou o Atelier de Création Graphique<sup>[1]</sup>, onde fui encontrá-lo para esta entrevista.

Era uma tarde nublada de terça-feira, que em nada anunciava o verão que chegaria. Chego ao décimo arrondissement e procuro pelo número 220 da rue du Faubourg Saint Martin. Encontro uma enorme porta verde, que se abre para um pátio árido. Subo dois lances de escada ao fundo e chego a uma sala envidraçada. O Atelier de Création Graphique não é grande, como eu esperava. Vejo uns cinco, talvez sete funcionários e pergunto por *Monsieur Bernard*, que me espera na outra sala. Ele me cumprimenta e convida a sentar. Eu falo sobre meu objeto de pesquisa, sobre o meu interesse em seu trabalho, e comento que li o livro<sup>[2]</sup> que ele havia me indicado em uma troca anterior de e-mails. Com sua permissão, ligo o gravador e começamos a conversa.

**O senhor acredita que o design para o domínio público<sup>[3]</sup> é um compromisso social, que fazer este trabalho é uma responsabilidade social do designer?**

**Pierre Bernard:** Não, eu não o vivo como um compromisso social, eu o tenho como um território de expressão de signos absolutamente necessários, logo, de base. Isso sempre foi assim, com as dominações dos sistemas de poder que eram diferentes, teve a Igreja, os padres, em certas sociedades, mas a cada vez era a comunicação pública e as instituições que captavam a capacidade dos signos para deter o poder. Hoje nós estamos sob o poder de um certo número de forças de comércio capitalistas e financeiras. (...) Houve um desenvolvimento diferente do design gráfico nas diferentes sociedades, por exemplo a Holanda, para mim, é um terreno sobre o qual a relação (do design gráfico) com a sociedade foi mais completa e ao mesmo tempo contraditória, pois hoje ela é uma sociedade como a nossa, que desenvolve o comércio de uma sociedade liberal, dentro da globalização, mas que teve um ganho no nível cultural global que permanece forte.

[2] BOEKRAAD, Hugues. Mon travail n'est pas mon travail: Pierre Bernard, design pour le domaine public. Suisse: Éditions Lars Müller Publishers, 2007.  
[3] Nesta entrevista, utilizaremos design para o domínio público como sinônimo de design social, termo empregado no Brasil.

[1] www.acgparis.com, acesso em 29. jun. 2014

**A origem do design remonta há muito tempo, mas a partir da Revolução Industrial o capitalismo se apropria deste “poder” do design e a atividade comercial se torna “normal”.**

**PB:** Hoje nós percebemos esta apropriação como normal. A importância do design social é retomar o diálogo, se fazer conhecer no plano teórico e, se possível, no prático, nas experimentações. Eu acredito que somente as pequenas unidades produzem signos. Não creio que possamos inventar e produzir signos de maneira industrial. É um trabalho que concerne os indivíduos, sozinhos ou em pequenos grupos. É um trabalho artístico ou artesanal, em todo caso ele individual, que pode dizer respeito a um grande número de pessoas, mas deve ser feito por um pequeno número de pessoas. Não pode ser algo que se produz industrialmente, pois isto é repetição, são sistemas. Existe também a produção de sistemas no design, quando se trata de gráficos, por exemplo, mas os sistemas podem ser abertos ou fechados. Então percebemos que os sistemas abertos favorecem, seja a democracia, a invenção ou a vitalidade da sociedade, enquanto os sistemas fechados produzem exércitos, gente que obedece. Houve sistemas gráficos formidáveis, super fechados, mas que eram sistemas de signos fascistas.

**O senhor conhece o manifesto chamado *First Things First*, editado em 1964 e reeditado em 1999? Eu soube deste manifesto a partir da revista *Adbusters*<sup>[4]</sup>. Pode ser um pouco a maneira “americana” de fazer as coisas, mas gostaria de saber se o senhor está de acordo com essas ideias de “retorno às origens”.**

**PB:** Não o tenho mais em mente (o manifesto). Eu conheço o *First Things First*, também o li, o descobri, em sua segunda edição na *Adbusters*. Bizarramente, quando ele foi editado eu não tive conheci-

mento, na França, embora estivéssemos a pleno neste período, mas as coisas são assim (risos). Então tomei conhecimento na segunda vez, e de fato houve poucos representantes franceses que assinaram o manifesto, acredito que simplesmente porque ele era passado entre pessoas e não houve a oportunidade.

**É um pouco a proposta do design social, não parar de fazer trabalhos comerciais, mas ter prioridades.**

**PB:** E além disso, o trabalho comercial, normalmente, não é um trabalho demoníaco. Eu não tenho nada contra a prática comercial, nem contra a prática publicitária em si. Simplesmente o que eu não suportou é quando ela se torna, sozinha, a única e o modelo. Porque neste momento ela passa a obturar todas as outras possibilidades, ela se torna hegemônica e quase fascista.

**O senhor acredita que a publicidade se apropria dos elementos gráficos do design, o qual traz as inovações?**

**PB:** Eu não diria isto, eu penso que também há na publicidade a inovação formal, isto existe. Sobretudo, eu acredito que o que faz a diferença entre publicidade e design é o fato de que a publicidade espera um resultado imediato na comunicação, que é o de reorientar a partir de uma promessa, a partir de um rompante, orientar sobre uma realidade de desejo pelo mercado de consumo. Enquanto o design gráfico, os signos de uma maneira geral, podem servir a vários outros propósitos. Eles podem fazer refletir, despertar emoções em relação ao real, à fantasia, à sua vida individual, à sua vida com os outros, ao seu país, às paisagens, enfim, existe toda uma variedade de coisas que podem se desenvolver através dos signos.

[4] [www.adbusters.org](http://www.adbusters.org), acesso em 29. jun. 2014

**A publicidade deve ser absorvida imediatamente, e o design pode levantar questionamentos...**

**PB:** É a mesma comparação que podemos fazer, por exemplo, com o teatro. Existe o teatro que é simplesmente feito para passar o tempo, que não é desagradável, é para divertir com coisas leves e depois acaba, esquecemos completamente. Por outro lado tem o teatro que também pode divertir, mas que deixa algumas marcas que permitem a reflexão, que permanecem questionando, que levam à discussão com outras pessoas, que despertam o diálogo, o que é muito importante. Enquanto diante da publicidade, ninguém tem nada a dizer, ela é absorvida. Já diante de um trabalho cujo valor social é mais interessante, este valor gera discussão, faz pensar, as pessoas poder falar sobre ele ou ter um ponto de vista a respeito.

**O senhor vê uma diferença em relação aos elementos gráficos, entre o design e a publicidade, ou não?**

**PB:** Não muito, eu diria que a publicidade recupera um pouco mais e depois os reutiliza. Para mim, uma regra fundamental do design em geral, de domínio público, é o fato de que quando vamos pra rua, para os locais e suportes públicos para nos expressarmos, não podemos falar uma linguagem muito elitista, somos obrigados a partir de uma linguagem que se assemelha à da maioria. Então podemos nos tornar elitistas pelo pensamento, mas devemos partir de uma linguagem bem simples. Logo, como a publicidade se serve da linguagem mais simples possível, e para dizer coisas que não têm muita profundidade, ela acaba sendo simplesmente uma impressão da linguagem.

**O Grapus influenciou bastante aqueles que o sucederam, o senhor concorda que os elementos lúdicos e os traços manuais, artesanais, são hoje uma marca do design social francês?**

**PB:** Sim, faz parte da cultura gráfica da França, certamente. Eu lembro muito bem que começamos o Grapus trabalhando com a escritura à mão e o trabalho desenhado por diversas razões, queríamos sair da representação fotográfica, do realismo, queríamos afirmar a escrita manual como uma escrita espontânea e individual, muito mais do que uma escrita que passasse pela tipografia, o que era a cultura francesa da época, principalmente na publicidade. Além disso, era uma maneira de poder trabalhar juntos, de poder intervir, uns nos trabalhos dos outros, fazíamos esboços e podíamos misturá-los, simples assim. De fato, após uma década, a partir do início dos anos 1980, quando o mercado da cultura se abriu um pouco na França, rapidamente este foi o estilo empregado, então eu lembro muito bem que em 1985, nós do Grapus, nos dissemos: “não é possível, vamos ter que trabalhar com tipografia, pois precisamos nos diferenciar, e tudo o que é escrito à mão não é mais cultural, é tendência!”.

**E esses elementos têm um ar menos corporativo, para se diferenciar das empresas comerciais?**

**PB:** Esta era uma vontade de base, uma vontade semiológica primária, de nos diferenciarmos desta forma.

**Eu gostaria de saber como o senhor vê a relação entre os movimentos de contracultura dos anos 1960 e o design social.**

**PB:** Digamos que o impacto de 1968 foi muito forte. Houve um movimento entre os artistas, um pouco antes de 68, chamado movimento

COBRA, nos Países Baixos, Bélgica e França. Eram artistas que reivindicavam uma espécie de espontaneidade expressionista e combatiam a Escola de Paris, ou seja, a parte geométrica, o triunfo da fração. Em relação aos movimentos de arte houve zonas de influência muito diferentes, por exemplo nós, do Grapus, mesmo fazendo parte da contracultura, de alguma forma éramos muito influenciados, como dizer, não influenciados mas impressionados pela Pop Art! Por sua força, porque ela era uma impressão do mundo publicitário, do mundo industrial, mas questionada. Essas trocas na época foram estimulantes para o design, eu diria. Isto foi (procura palavra) celebrado de alguma forma, historicamente, pelo 68. Eu penso que se 68 não tivesse existido, Grapus não teria nascido. Ele nos deu o sentimento de que poderíamos fazer qualquer coisa, poderíamos fazer este tipo de utopia e tentar colocá-la em prática, inclusive, aliás, nos colocamos a serviço do partido comunista, que era uma segunda utopia (risos).

**Em relação às emoções, o senhor acredita que seja uma característica do design social, despertar algum sentimento ?**

**PB:** Sim, em relação a esta espécie de hegemonia do comércio, ou seja, do pensamento comercial, que é um pensamento generalizado. Alguém para fazer qualquer coisa, hoje em dia, imediatamente pensa que para difundir sua ideia ou sua hipótese ele deve comercializá-la, quando de fato o problema é que ele deve comunicar, o que não é a mesma coisa. E como comunicamos? Eu penso que as emoções têm, com efeito, uma relação com a comunicação. É através das emoções que conseguimos estimular a capacidade das pessoas de compreender, de se expressar, de transmitir ainda mais longe. É essencialmente pela articulação entre informação e emoção.

**Quais as diferenças entre os elementos gráficos utilizados na França e em outros países?**

**PB:** As diferenças são inúmeras, e isto se deve a diversos fatores. Por um lado, não somos um país onde o design gráfico se desenvolveu horizontalmente, ele não é muito difundido, não é tão socialmente conhecido como na Suíça, Alemanha, Inglaterra, Holanda e mesmo nos Estados-Unidos, de certa maneira. Por outro lado, eu diria que houve uma história muito rica da criação gráfica na França a partir dos primeiros cartazistas, Toulouse-Lautrec, Mucha, Cassandre. Sobre Cassandre eu descobri um fato interessante há apenas poucos anos, pesquisando sobre sua vida. Ele trabalhou de 1923 a 1939, ou seja, em (faz a conta mental) 16 anos ele obteve um sucesso fenomenal. Em 1939 ele fez uma grande exposição em Nova Iorque, um sucesso total, e neste momento ele decidiu parar, pois se deu conta que seu trabalho não era aquilo que ele acreditava ser. Eu creio que ele pensava em seu trabalho como uma espécie de posição artística, na rua, para todos, a arte para todos, e ele percebeu que seu sucesso poderia ser o sucesso de alguém que tinha o pensamento de guerra, a partir do momento em que ela começava. Então ele percebeu que o pragmatismo era o motor de tudo, e isso o deprimiu, ele era uma pessoa um tanto frágil e quis parar de pintar, ele não fez praticamente mais nada de trabalho gráfico, embora fosse o maior designer – ou um dos maiores nomes do design - no meu ponto de vista. Houve momentos muito fortes na história do design francês, tivemos alguns designers que trabalharam no pós-guerra, entre França e Estados Unidos. Depois sou obrigado a usar o Grapus como exemplo de experiência interessante, uma experiência que foi percebida rapidamente por outros países, mas não pela França. Eu penso que houve algumas pausas de interesse na história do design francês, nós não

temos uma continuidade, sobretudo uma relação com a massa dos franceses que seja de bom nível. Tivemos pedidos excepcionais em relação aos outros países, como o Centro Pompidou, o museu D'orsay, o Louvre, os Parques Nacionais, os outros países nos invejaram. Acredito que ele (o Grapus) não seja memorável por seu trabalho, o que é memorável, especial, é a sua duração. Uma empresa frágil, quase louca, quase utópica, e que dura 20 anos historicamente (nós duramos menos na verdade, 15 anos, demoramos 5 anos para nos separar). É muito tempo para uma duração de vida de artista, sobretudo quando se questiona em permanência a sua prática, isto é notável. E talvez seja isto que faça dele um exemplo, a prática voluntária e permanente da criação coletiva, discutir sempre juntos sobre a pertinência do que se está fazendo.

#### **O que o senhor pensa sobre o design social nos dias de hoje?**

**PB:** Ele é o essencial de uma problemática difícil. Quer dizer, as necessidades são enormes, cada vez maiores e quanto mais nos desenvolvemos mais os problemas são perceptíveis, maior a necessidade de encontrar soluções, maior a necessidade de trabalhar com os signos para encontrar essas soluções. Mas ao mesmo tempo estamos em um período totalmente contraditório, sob o poder de uma orientação que é contrária a este desenvolvimento, então estamos - eu digo como eu sinto, não posso provar por  $a+b$  -, em uma espécie de corrida que queremos freiar, uma outra orientação que queremos tomar e ainda não podemos, mas que construímos refletindo, porque ao mesmo tempo somos seres pensantes, mesmo as pessoas oprimidas pensam, felizmente (risos). Assim estamos nesta situação em níveis diferentes, em nível nacional não está o ideal, em nível internacional está quase catastrófico! (risos)

#### **E esses trabalhos refletem nossa sociedade atual?**

**PB:** Acho que a minha resposta está na pergunta. Ao mesmo tempo, minha posição é pensar que a situação está longe de ser desesperadora. Eu diria que enquanto há vida há esperança. Devemos continuar tentando construir territórios sobre os quais desenvolvemos lógicas que não a comercial, lógicas de solidariedade, de cultura, no sentido amplo do termo, e depois devemos encontrar soluções políticas. Eu não tenho muito envolvimento com a política neste momento, não me defino como um homem político, mas sobretudo como um designer que tenta, sobre alguns territórios, os quais procuro que sejam o mais diversificado possível, fazer experiências, trabalhos que vão no sentido de um design de utilidade pública, de interesse público, mas *voilà*. Enquanto não houver uma orientação firme no plano político, decisiva, com verdadeiras orientações, que ultrapassem as situações locais, que tenham um verdadeiro posicionamento político, há o risco, por um lado, de que a experiência seja apenas uma experiência, e por outro, de que esta experiência seja deturpada em benefício desta própria política que combatemos. Trabalhar para uma instituição cultural, por exemplo tem este risco. Se uma instituição cultural (para a qual eu trabalho) se torna uma instituição de venda cultural, de consumo cultural, bem, eu lhes ajudei nisto.

#### **O que o senhor pensa sobre o trabalho de subversão, como o feito pela Adbusters?**

**PB:** Pessoalmente, não é minha orientação. Às vezes eu gosto de ver, porque é divertido, às vezes é violento e justo, de alguma forma pode ser interessante, mas eu desconfio muito da utilização das armas do inimigo. Penso que devemos encontrar outras armas, devemos tentar

fabricar outras atitudes, pois na verdade nós somos fabricados pelas ferramentas que empregamos, modelamos com aquilo que nos modela, e é um pouco o que eu sinto em relação à Adbusters. Ao mesmo tempo, sinto mais simpatia pelas pessoas que fazem a Adbusters do que por aquelas que fazem a Adbusters ao contrário.

**Fazer subversão é se utilizar das mesmas ferramentas...**

**PB:** Sim, depende muito do contexto. Há também a intensidade do combate, ou seja, em um combate muito intenso, por que não utilizar as mesmas armas do adversário? Às vezes há a necessidade, ou então somos vencidos.

**A subversão é, como o senhor disse, violenta. Na França, mesmo os protestos, me parecem mais bem-humorados, mais leves, o senhor concorda?**

**PB:** Eu creio que seja o tom para falar com as pessoas. Mesmo que o assunto seja grave, e isto é muito interessante, podemos modular as emoções que estamos trabalhando porque queremos, antes de tudo, falar às pessoas. O conteúdo eu considero muito importante, eu não colocaria o meu trabalho a serviço de um conteúdo qualquer, mas ao mesmo tempo o trabalho deve ser de acordo, não há necessidade de ser sempre em forma de agressão. Podemos usar, ao contrário, uma forma de compartilhar, de tomar o tempo para fazer algumas perguntas, porque é também dessa maneira que as pessoas se formam e se cultivam, então, não sou pela eficácia, diretamente.

Acabo, assim, o meu roteiro de entrevista. Hoje percebo o quão irrisório foi este roteiro diante da grandeza das respostas de Bernard, de tudo o que ele disse além do que perguntei, e de tudo que ficou subentendido.

Pergunto, então, se ele tem algo a acrescentar. Ele sugere que eu busque uma publicação sobre o design na França editada por sua mulher, Marshall Emmanuel, quando trabalhava no Ministério da Cultura. Eu aceito a indicação e ele pede meu endereço de e-mail, para que ela me passe os dados do tal livro. Enquanto eu escrevo em um pequeno pedaço de papel, peço para que ele autografe o meu livro, alegando ser o meu “lado fã”. Ele sorri, assina e nos despedimos.

Eu nunca recebi o e-mail prometido. Mas saí de lá feliz com a curta dedicatória que releio até hoje: *“pour Roberta Barros, pour que “les premières choses soient les bonnes!” First things first. Juin 08. Pierre Bernard”*.



Alice Jean Monsell  
docente do  
Mestrado em  
Artes Visuais da  
Universidade  
Federal de Pelotas.  
alicemondomestico@  
gmail.com

## Com a linha <sup>[1]</sup>

### Volker Adolphs <sup>[2]</sup>

**Resumo:** O texto “Com a linha” considera aspectos históricos e ontológicos do desenho e discute o amplo espectro de abordagens do desenho contemporâneo de vinte artistas que trabalham na Alemanha e que participaram na exposição internacional itinerante *Linea Line Linea*, apresentada no MALG – Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo do Centro de Artes da UFPEL, RS, Brasil, entre 22 de maio e 27 de julho de 2014. Organizada em associação com a Secretaria de Cultura da Prefeitura de Pelotas, RS; o Instituto Goethe, Porto Alegre, RS e o ifa – Institut für Auslandsbeziehungen, com curadoria do criador conceitual desta exposição, também autor deste texto, originalmente publicado no catálogo desta exposição.

**Palavras chave:** desenho, contemporâneo, linha.

**Abstract:** *The text “With the line” considers historical and ontological aspects of drawing and discusses the wide range of approaches to contemporary drawing of twenty artists who work in Germany and who participated in the international itinerant exhibition Linea Line Linea, which was curated by its conceptual creator and this text’s author, originally published in the catalogue of the exhibition, which was presented at the MALG – Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo of the Centro de Artes of the Universidade Federal de Pelotas–UFPEL, RS, Brazil, between May 22 and July 27 of 2014, and organized in association with the Secretaria de Cultura da Prefeitura de Pelotas, RS, Brazil; Goethe Institut, Porto Alegre, RS and ifa – Institut für Auslandsbeziehungen.*

**Keywords:** drawing, contemporary, line

Uma linha sobre um plano – esta em si pode constituir um desenho, uma vez que uma linha é uma linha, mas também um círculo, um horizonte, uma casa. A linha toma partido do material e do imaterial; é grafite, carvão, giz, e uma ideia. Requer um pedaço de papel – ou talvez uma parede – para tornar-se visível. Em outras instâncias, transforma seu suporte, um objeto no espaço, no próprio espaço de

um desenho. Embora modesto em seu uso de materiais, varia do movimento imediato e improvisado à imagem complexa do mundo, do registro de uma experiência pessoal à arte comercial na cultura cotidiana, do conceito à reportagem. Graças à conexão íntima entre desenhos, signos e a escrita, o desenho pode ser visto como uma das formas mais originais de expressão artística, a qual permite a comunicação através das fronteiras de culturas diferentes, constituindo uma linguagem pictorial global.

O elemento motivador do desenho, a linha, é, portanto, definido de duas maneiras: “como o contorno de um objeto” e como o “traço de um assunto”(MEISTER, 2007, p. 16-24). Artistas usam a linha para reproduzir o contorno das coisas, traduzindo um pedaço do mundo nas dimensões do papel e registrando a si mesmos, o gesto de sua própria mão. Por muito tempo, esta justificação bipartida da linha em termos de representação e expressão estava em equilíbrio. No início do século vinte, quando o modernismo diminuiu a obrigação da arte à imagem da realidade que poderia ser registrada pela representação, o foco de sua significância se tornou o desenho distintivo. A conexão rápida e direta do pensamento à mão e da linha ao papel revelou o desenho como meio pelo qual os artistas poderiam se articular de forma particular, espontaneamente e autenticamente. Entretanto, esta atribuição ao desenho de subjetividade e imediatez também colocou em jogo uma fixação duvidosa, como se somente ele fosse inerentemente mais adequado para registrar os sentimentos, emoções e *psique* mais íntimos do artista como um sismógrafo.

No entanto, o desenho não pode ser dissociado de uma evolução artística nos anos 1960 e 1970 que abandonou a ideia da arte como uma expressão existencialista de uma subjetividade criativa (MEINHARDT, 2004, p.32-39). A Arte Conceitual e seus derivados transformaram o desenho num instrumento para registrar as ideias e

[1] Esta é a versão em português do texto em Inglês “With the Line” que foi publicado em: ADOLPHS, Volker. Linea Line Linea Contemporary Drawing, Stuttgart: ifa – Institut für Auslandsbeziehungen e.V., Dumont, 2010, p.10-20.

[2] Volker Adolphs é autor de vários livros sobre a arte contemporânea, (tais como: Mona Hatoum, 1984; Going Staying, 2008; Christo: the Pont Neuf wrapped, Paris, 1975-85, 1993), curador e atual Diretor de Exposições do Kunstmuseum Bonn, Alemanha.

os planos de um trabalho, os quais são independentes de sua realização. Curiosamente, isso levou o desenho a assumir um papel material maior no trabalho. Em geral, o desenho desempenhou um papel no contexto de uma nova definição da arte e de seus sítios, formas, e materiais – por exemplo, na terra [*land*], no processo e em ações. O desenho também é, em primeiro lugar, uma ação; não é necessário que transmita signos e significados subjetivos. Ao expandir suas possibilidades, os artistas também voltaram seus olhares para o desenho em si, analisando e refletindo especificamente sobre seus elementos, questionando as condições de sua criação e percepção. Esta abordagem introspectiva ao desenho não levou à desconsideração de outros possíveis significados e funções. O desenho continuou a registrar, no estilo característico da linha, a presença física, emocional e intelectual do artista. Ao mesmo tempo, o desenho foi visto como o lugar da descrição, da memória e da invenção do mundo. Não há nenhuma brecha intransponível entre estas posições, somente um terreno com conexões e oportunidades diversas para se aproximarem.

Assim como todos os outros gêneros artísticos, o desenho contemporâneo ampliou o âmbito de suas manifestações. Não é mais um meio que leva uma existência elitista e marginalizada nas coleções do acervo de gravura e desenho dos museus, nem é obrigado a se misturar com a pintura, o filme, o vídeo, a fotografia ou a instalação para afirmar sua autonomia em concorrência com estas formas visuais alegadamente mais espetaculares. As subdivisões e hierarquias dos gêneros, sem dúvida, perderam sua significância para a arte contemporânea. A arte não enfatiza mais a autonomia do gênero artístico, mas introduz novas constelações. O desenho expandiu-se para a parede e dentro da sala; a linha se tornou material na forma de arame, tecidos e plástico e traduziu seu movimento no movimento do filme. Mas a expansão interna do desenho não está relacionada a isso. O desenho também transcende

limites dentro das bordas e proporções da folha do papel, e, nestes, se encontra sua liberdade. Os artistas da exposição *Linie Line Linea* demonstram que as limitações da linha e do plano, da caneta e do papel permitem que o desenho faça declarações substanciais sobre o próprio desenho e sobre o mundo. Continua a ser justificada, portanto, a questão de sua diferença, de suas qualidades específicas que não são assimiladas pela fusão e combinação de meios. Apesar de apropriação e sobreposição mútuas<sup>[3]</sup>, a discussão de classificações tradicionais das propriedades fundamentais permanece útil, embora não seja necessária para que se reestabeleça as velhas ordens dos gêneros artísticos; para o desenho, há a linha; para a pintura, há a cor; para escultura, espaço e volume; para filme e vídeo, movimento e som.

A linha não tem nenhum lugar no mundo como um objeto; visto ontologicamente, é nada e, portanto, pode mostrar todas as coisas através de distinguir, incluir e excluir, registrando as coisas por meio de seus contornos ou através de sua dispersão. Não é o mundo, ao contrário, é a forma que damos ao mundo e pela qual o vemos. A linha segue um movimento e é o movimento, sem descanso; uma distância com finais abertos, uma viagem com um resultado incerto. Visto da perspectiva da linha, o ponto é a possibilidade e o início da linha; a linha é o ponto em movimento, uma espera, e um lugar. Numa modulação diversa, pontos e linhas podem condensarem no papel e se tornarem opacos. Um plano desenhado, uma mancha formada por pontos e um tecido representado por hachuras permanecerão estruturas compostas, adições vibrantes que absorvem a energia de ações numerosas, singulares e não idênticas. O plano pintado, em contraste, é sólido; cobre outro plano. Camada após camada, a pintura apaga repetidamente não somente a si mesma, mas também a tela que é seu suporte. No desenho, há somente uma justaposição e o cruzamento da linha; tudo permanece visível, cada decisão e cada erro.

[3] Há desenho policromático e pintura monocromática; há o preto que se espalha no plano dos desenhos de Richard Serra e as pinturas de Cy Twombly que se assemelham a esboços e escritos; e há linhas e cores que ocupam o espaço como uma escultura. Mas isso não cancela as qualidades específicas de linha, cor e espaço. A linha não está dependente da cor; a cor é uma qualificação adicional à linha. Não é convincente, a tentativa de Matthias Bleyl de afirmar que o aspecto primário qualitativo do desenho não é a linha, mas o contraste de

claro e escuro. O contraste de luz e sombra é de fato uma característica essencial do desenho (onde quer que a caneta ou a lápis toquem a folha, o contraste de claro e escuro resulta), mas isso não rebaixa a linha a ser meramente um aspecto qualitativo; é muito mais adequado para compreender as possibilidades históricas e contemporâneas do desenho. Ver (BLEYL, 2009).

[4] Em seu estudo sobre a percepção da cor, Josef Albers distingue entre a percepção de “factos factuais” e “Factos atuais”, ver (ALBERS, 2006, p.71-72).

Assim como a tela contém a tinta na pintura, o papel contém a linha num desenho. Conversamente, a linha dá ao papel uma nova qualidade, de ser parte de outra coisa, parte de um desenho. A inter-relação entre papel e linha é particularmente essencial para a identidade do desenho. Na pintura, o espaço e a luz são representados pela tinta, embaixo da qual a tela desaparece, mas no desenho, estes podem ser articulados por meio do próprio papel, quando a linha transforma a parte do plano que não esteja ocupada pela linha na ideia de espaço e luz. A linha paira no espaço do papel. O olho vê ambos, o fato e o efeito<sup>[4]</sup> (ALBERS, 2006, p.71-72), vê o desenho como uma coisa no espaço, com qualidades de tamanho e material, e como a imaginação do espaço, [este] de plano delimitado e profundidade ilimitada. Este efeito também ocorre em desenhos nos quais a linha funciona como um movimento que esteja dependente do objeto, que já representa a espacialidade através de objetos tridimensionais desenhados ou em vistas do mundo construídas através da perspectiva.

O desenho dá forma ao fenômeno do tempo de várias maneiras. A linha não está associada somente a uma linha de tempo per se, mas também realiza um evento temporal em si. Quando o artista adiciona uma nova linha, a linha que a precedeu no tempo está ainda aí para o olho, ao mesmo tempo como uma presença e uma memória. Uma linha pode ser repetida, mas nunca é idêntica em sua repetição; é sempre outra linha noutra tempo. Embora em comparação com o plano pintado – e ainda mais em comparação com a afirmação do escultor sobre a eternidade forjada dentro do material – a linha parece quase incorpórea e temporária, insiste em sua própria existência. Embora sua abertura flexível e sua mutação constante façam com que a linha parece expressar o vivo, a fluidez do tempo e, portanto, pareça efêmera, estando inscrita no fundo branco como um traço escuro que não pode ser apagado. Mesmo que o artista define e instrumentaliza

cada detalhe de um desenho, este ainda tende a permanecer fragmentário e inacabado. A linha aponta para a infinidade; quer seja continuada e imaginada como algo que está continuando, para o observador também. O desenho único se esforça além de si mesmo para a série, como se esta fosse o lugar para alcançar um todo. O desenho é um experimento em percepção e pensamento que nunca acaba.

As qualidades, tais como a velocidade, a sugestão, a espontaneidade e a franqueza são geralmente atribuídas ao desenho que também consegue seu oposto automaticamente: a precisão, o controle, a distância, a ordem. De um lado, é o meio mais simples, também em termos da economia e da disponibilidade de seus meios. Por outro lado, pode realizar a maior complexidade intelectual e formal a partir da simplicidade de uma linha. Pode ser feito a qualquer hora e em qualquer lugar. Nem todo mundo é um artista, mas quase todos desenharam e fazem signos. Portanto, o desenho não precisa ser autorizado por um mito de sua origem como a primeira forma de produção visual nas paredes rupestres de cavernas; nem precisa ser enobrecido como uma espécie valiosa e frágil que foge da luz e que somente possa viver num museu. É um meio democrático e politicamente comprometido, tão privado, quanto público, hoje encontrado na Internet, bem como robustamente presente como um elemento natural do discurso sobre a arte.

Olhando para trás, na história, o desenho também tem sido delineado de vários modos diferentes. Estava a serviço dos pintores, escultores e arquitetos como meio de *design* e foi assim uma preparação para, assim como, um acompanhamento a, “as verdadeiras obras de arte.” Ao mesmo tempo, seu estatuto se elevou, não coincidentemente, na época em que a teoria do relacionamento entre a ideia criativa, a imagem interna e sua forma visível externa foi ligada ao relacionamento entre *disegno interno* e o *disegno esterno* – que

[5] Ver o debate sobre *disegno* de Federico Zuccari (1542-1609) e outros.

[6] A referência se refere a formas inautênticas e descorporalizadas de desenho como desenhos de computadores ou a produção de desenhos por máquinas de desenho, desenhos sem um artista, como os trabalhos de Olafur Eliasson produziu em 1998. Ele colocou o papel para desenhar em molduras montado sobre uma mesa num navio. As bolas mergulhadas em tinta de impressão e colocadas nas molduras tracejaram forças físicas: não os movimentos de uma mão, mas aqueles do mar; sobre isto ver (MEISTER, 2009, p. 21-24). e (LAMMERT et al, 2007).

significa “o *design* interno e externo”, e também a palavra italiana para desenho, *disegno*<sup>[5]</sup>. Mais do que nunca, separar as funções do desenho em propósitos autônomos e auxiliares – no “desenho artístico” e no “desenho aplicado”, na ilustração “livre” e na científica, e assim por diante – não mais faz jus à situação contemporânea do desenho. O desenho tem evoluído num meio abrangente para produzir e registrar imagens; é reflexão sobre a linha e narrativa do mundo, abraçando formas como o esboço, a notação, o diagrama e o ornamento, a ilustração e a reportagem, os cartuns e as histórias em quadrinhos, a fantasia e o gótico e outros fenômenos da cultura popular e da subcultura que foram há muito integradas na discussão de desenho.

A exposição *Linie Line Linea* está mostra trabalhos de vinte artistas que vivem e trabalham na Alemanha e que colocam o desenho no centro de seu trabalho: um amplo espectro de abordagens para o desenho que afirma sua atualidade dinâmica não diminuída na arte contemporânea. Os artistas da exposição *Linie Line Linea* perguntam o que o desenho possa ser hoje; como formula e altera nossa percepção de nós mesmos e de nosso mundo. Os artistas selecionados renunciam a qualquer combinação com outros meios e não buscam separar o desenho da mão que o criou<sup>[6]</sup>; em vez disto, começam com a linha que a mão desenha sobre o papel (LAMMERT *et al*, 2007, p.170-79). Em ambos há séries de pequeno formato e folhas únicas que preenchem uma parede inteira. Estes artistas refletem sobre a qualidade e a liberdade da linha e a usam para registrar movimentos internos e externos, espaços psicológicos e físicos, para orientarem-se dentro do labirinto das formas possíveis do mundo, para documentar ou inventar a realidade e traduzi-la para a realidade do desenho: espaço, pessoas, sociedade, história e sonho. Não é significativo nem necessário distinguir entre desenhos figurativos e não figurativos, muito menos debater sua prioridade; a meta é realmente descrever as

transições e coexistências que podem ser consideradas. Muito mais importante é seu aspecto em comum, a linha, que simultaneamente estabelece e, mais uma vez, transforma si mesmo e objetos. Quando Katharina Hinsberg, Thomas Müller, e German Stegmaier ilustram as ferramentas do desenho em seus desenhos, não é simplesmente um caso do desenho observar a si mesmo, mas também de transmitir outras experiências profundas do corpo, do espaço, e do tempo. Em contraste, quando Marcel van Eeden, Marc Brandenburg e Ralf Ziervolgel ilustram alguma coisa que existe além da folha, seus desenhos são convincentes, não porque seu propósito seja ilustrar, mas porque a narrativa também revela e estende os meios artísticos do desenho. O desenho sempre emerge do desenho.

Katharina Hinsberg<sup>[7]</sup> levanta questões fundamentais sobre o desenho. Rigorosamente explora o que a linha pode parecer ser sem a expressão impulsiva do sujeito. Em *Nulla dies sine línea* (Nenhum Dia Sem a Linha), a linha se desvia mais e mais de uma linha horizontal originária, de modo que cada uma preserva sua própria individualidade não intencional, apesar de todo o esforço para reproduzi-la mecanicamente numa sequência de 932 folhas. O cubo resultante documenta o processo de desenhar na forma de um objeto espacial. *Diaspern, I e O* é outro estudo sobre a natureza da linha, do plano e do espaço. Embaixo de uma folha já marcada com linhas traçadas a lápis, a artista dispõe uma segunda folha. Usando um bisturi, ela corta na volta das linhas, atravessando as duas folhas de papel e, então, as separa. Assim, por meio desta ação, ela apaga o desenho na primeira folha e transfere seus contornos à segunda folha que não foi marcada previamente. O olho vê a mesma estrutura de linhas nas duas folhas, mas somente como um negativo, como vácuos espaciais.

Com hesitação resoluta, German Stegmaier desenha construções sensíveis que não se baseiam num plano predeterminado. Num

[7] Imagens das obras dos artistas da exposição *Linie Line Linea* estão disponíveis pelos links: <http://goo.gl/yp6oi6> Também disponível em: <http://goo.gl/kYNJDX>. Acesso em: 28 jun. 2014.

processo investigativo de desenhos, as linhas são traçadas a lápis e apagadas novamente, como se até as poucas que estivessem lá já fossem demais, e mesmo assim elas ainda têm um efeito. Este sistema de coordenadas de andaimes incertos é permeado por linhas curvas. Stegmaier se envolve completamente com a folha de papel específica, suas superfícies e fronteiras: linhas verticais, horizontais e diagonais, rombos e segmentos de círculos que, às vezes, podem fechar-se em formas parecidas com vasos, estender-se sobre a folha e suas bordas, transformando-se em volumes. Monika Brandmeier também estabelece o sistema de referência para um desenho específico somente no processo de desenhar: a primeira linha é seguida por uma segunda que a complementa ou a contrasta; uma terceira linha talvez sugira um objeto – uma pena, um cilindro, ou uma almofada – para, então, se tornar novamente uma linha. Assim como as esculturas da artista, seus desenhos comunicam experiências com tensões espaciais, força e contraforça. Além disso, ela expande seus desenhos para outros materiais: fita adesiva cortada para a linha exata, tinta a óleo disposta como uma mancha nebulosa numa base frágil.

Thomas Müller, do mesmo modo, observa no desenho o processo de desenhar e explora vários materiais e estados de agregação do desenho: o lápis, a caneta esferográfica, o pincel, o caco de vidro, o giz, o nanquim, a tinta a óleo, o arranhado, o pintado, o reduzido e o opulento, abundante. Por exemplo, a linha plástica e colorida de tinta espremida de um tubo é conscientemente identificada como borda [*bordering*] na pintura. Em cada folha individual, Müller começa um novo experimento de desenho, o qual tem de afirmar-se e, no entanto, sempre permanecer parte de um experimento com o desenho mais amplo. Consequentemente, o artista monta [*assembla*] seus desenhos em conjuntos variáveis com muitas interconexões, mas estes são somente fragmentos de um ABC de desenho em expansão que Müller

está rastreando, e que nunca pode ser concluído. É insuficiente categorizar as figuras vívidas pictoriais de Thomas Müller como arte estritamente não representacional. Semelhantemente, os desenhos de Chistiane Löhr podem engatilhar as memórias da natureza e do crescimento vegetal, mas, simultaneamente, se revelam como movimentos abstratos e lineares, dirigidos por suas próprias forças, relacionados a questões de peso, direção e simetria. Sua energia se estende sobre o espaço pictorial, do pequeno ao grande formato, do traço delicado de grafite ao pastel oleoso, cuja expansão escura pode fechar a linha dentro de um plano. O olho pode, então, reverter o relacionamento entre positivo e negativo e ver os espaços vazios no papel como formas de luz sobre o fundo negro. O formato dos desenhos e a relação entre a linha e a borda do papel nunca são arbitrários. A borda como fronteira é, ao mesmo tempo, respeitada e violada através de graus diversos de claridade. Löhr simultaneamente desenha formas dentro dos limites do papel e detalhes de uma rede de linhas mais ampla.

Malte Spohr usa fotografias de água, nuvens, folhagem, luz e sombras como materiais que ele transforma em estruturas pictoriais autônomas, primeiro, através da montagem editorial no computador e, então, converte num processo complexo de desenho. Devido a seu *chiaroscuro* pictórico, seus trabalhos não parecem desenhos à primeira vista, e somente a inspeção mais próxima revela que são compostos de linhas horizontais densamente sobrepostas que o artista esboça meticolosamente com uma régua. Spohr examina o relacionamento entre os movimentos macios e inundantes, que evoquem associações com fenômenos naturais e que, ao mesmo tempo, preservem seus próprios campos de energia e o trabalho lento e sistemático da linha que confia na mão, cujo gesto livre também é disciplinado; ao fazer isto, ele reflete sobre o modo em que as imagens são criadas e como são percebidas. Semelhantemente, Jorinde Voigt sujeita as decisões sobre seu dese-

nho a seu próprio sistema. Com rigor matemático, ela emprega progressões dinâmicas para desenvolver partituras que convertem os eventos inúmeros no espaço em linhas e séries de números claramente dispostas. Seu *Blickwinkel-Studien* (Estudos de Ponto de Vista) estabelece um modelo para perceber o espaço enquanto se move. O deslocamento de segmentos de um círculo, de acordo com um esquema serial que segue um intervalo de tempo determinado, revela a posição mutável de um observador imaginário. Os segmentos correspondem ao ângulo de observação do observador de um dado ponto central.

Embora se diga que Irina Baschlakow representa um cosmos movido por forças desconhecidas, isto não traduz suas atividades incessantes e caóticas num sistema testável de regras para desenhar. Ao invés disso, abre suas excursões à transformação constante de coisas bastante banais, mesclando apocalipse e criação, fim e começo, o decomposto e o emergente, o sólido e o fluido, formas técnicas e orgânicas. Claramente, nossas leis físicas convencionais não são mais válidas neste mundo com suas técnicas diversas de desenho. Com Nanne Meyer, parece que estamos olhando o mundo de uma grande altura, assistindo as nuvens e as cidades passar. É um olhar possibilitado pelo desenho: uma *perspectiva de papel*. A artista sobrepõe sua vista de um avião com o processo de desenhar, que traceja o movimento do avião e, no entanto, tem sua própria velocidade. Seus trabalhos relatam sobre espaços interiores e exteriores, representando um modo de pensar e um inventário possível do mundo e, todo o tempo, são desenhos do desenho, que seguem as metamorfoses da linha com admiração e surpresa, que se torna hipopótamo e bicicleta e que é sempre a linha com um *fim aberto*.

Em comparação com o olhar abrangente e o fluxo arejado da linha no trabalho de Nanne Meyer, os desenhos de Pauline Kraneis são mais estreitos e sólidos, tecidos de linhas paralelas curtas com

espessuras variadas e, mesmo assim, as duas artistas são relacionadas pelo modo que percebem o mundo. O padrão do tapete persa que Kraneis reconstrói em tamanho original num desenho, aparece ao olho como uma topografia distante e infinita de ruas, cruzamentos e praças, um detalhe de um mapa desconcertadamente complexo do mundo. A artista o esboça como um plano que evoca a impressão de um espaço e, ao mesmo tempo, como um objeto no espaço, por meio das dobras do tapete que refratem a luz. Nesta maneira, a percepção está deslocada de um lado ao outro, entre distância e proximidade, vista abrangente e detalhe, duração e movimento, sem o observador jamais ser capaz de ter certeza ou obter orientação. Artistas como Jorinde Voight, Irina Baschlakow, Nanne Meyer e Pauline Kraneis demonstram em maneiras diferentes que o desenho é um instrumento que pode, até um grau admirável, não somente registrar o mundo visualmente, mas também ordená-lo, precisamente porque a linha não existe na natureza, mas é sempre uma abstração intelectual e, portanto, implica uma concentração e reconfiguração da realidade. Apresenta menos o corpo do que o esqueleto do mundo. Os artistas sabem, é claro, que seus desenhos são experimentos e que uma visão geral, uma imagem do todo, não pode ser realizada. Esta falha visível não é uma falha do desenho, mas um signo de sua qualidade. Documenta a realização que o mundo não pode ser mensurado pelo desenho, nem forçado a assumir uma cartografia estável, mas, ao invés disto, permanece aberto em seus movimentos no espaço e no tempo, mesmo quando a linha costura junto às partes soltas, preenche os vazios, e esboça possíveis conexões.

Os labirintos sem fim que Christian Pilz inventa são semelhantes: vistas de uma arquitetura monstruosa que o artista intensifica cada vez mais em seus desenhos, os quais se permitem correr desenfreadamente sobre as bordas da folha. Embora este mundo parecesse ter

031

sido criado pelas pessoas, aparentemente, elas não podem habitá-lo, nem operar suas máquinas: instrumentos técnicos tais como telescópios e globos prometem a clareza da sabedoria e *insight*, mas não se evidencia nenhum outro plano maior mais abrangente. Uma vez que a inspeção mais próxima revela detalhes determinados, como escadas e móveis, à distância, a vista se perde cada vez mais numa construção duvidosa de espaços encaixados com perspectivas mutáveis, os quais são unidos somente pelo tecido delicado das linhas. Somente o desenho é capaz de tal imaginação precisa. Os desenhos de Pia Linz talvez pareçam comparáveis em termos de sua obsessão com o detalhe e distinções, mas não permitem a invenção; representam o que é visto com uma intensidade escrupulosa. É precisamente sua tentativa de tomar o espaço da realidade para experimentá-lo através do movimento físico de ver e traduzi-lo tão completamente em desenho quanto for possível que confirma o desenho como forma autônoma que não simplesmente repete a realidade. Para *Gehäusegravur: Atelier* (Gravuras de Caixa: Estúdio), a artista sentou-se dentro de um cubo de policarbonato e, sobre suas placas, esboçou o que percebeu no lado de fora. Ela projetou seu estúdio a partir de várias perspectivas sobrepostas para dentro de um novo espaço de desenho. Os observadores do desenho veem as paredes internas do estúdio do lado de fora, por assim dizer, olhando através de suas janelas para o espaço aberto. Enquanto olham, eles caminham ao redor desta sala dentro de uma outra sala e a complexidade da percepção da realidade, já manifesta no trabalho de Linz, é acentuada por estas perspectivas em constante mudança.

Se os desenhos já discutidos combinam a observação direta e a imaginação, nos trabalhos de Marcel van Eeden, Theresa Lükenwerk, Gerhard Faulhaber, Marc Brandenburg e Fernando Bryce, a fotografia entra no jogo como outro ponto de referência na criação do desenho. A fotografia é, ao mesmo tempo, a reprodução e uma interpretação

da realidade, um momento congelado no *continuum* temporal, um ponto presente sem nenhuma extensão no passado, onde a imagem engatilha suposições sobre o que aconteceu antes ou depois da tomada fotográfica. As questões que a fotografia levanta sobre o tempo e o conteúdo verídico das imagens são integradas no desenho e, em relação ao desenho, é justamente por se referir à fotografia, que o desenho também afirma um valor a mais em relação à fotografia. Devido ao poder da linha de abstrair, o desenho possui uma dimensão do utópico, em termos da imaginação sem limite que não é acessível ao naturalismo fotográfico. Muito mais do que na fotografia, o desenho é uma forma que expressa possibilidade: num desenho, o artista se move livremente entre detalhe e indeterminação, distância e emoção pessoal, reportagem, interpretação e invenção. Marcel van Eeden encontra suas imagens em revistas e livros publicados antes de seu nascimento em 1965 e, a partir destas, Van Eeden desenvolve as séries de desenhos que, de um lado, sugerem um contexto narrativo e, de outro lado, não escondem sua disparidade confusa. A partir de eventos, lugares e pessoas aleatórios que foram ignorados nas décadas antes de 1965, e usando motivos textuais, abstratos e figurativos, van Eeden reconstrói um passado fictício e contraditório fora de sua própria vida, mas no qual ele está, todavia, presente por meio do desenho. Seus trabalhos, que são tanto enigmáticos quanto detalhados, tornam-se uma arqueologia para superar a morte e o esquecimento, em parte, graças à técnica. Van Eeden usa uma lápis Nero para criar manchas escuras que se espalham sobre o branco do papel como se este mundo estivesse constantemente no limiar da extinção.

Theresa Lükenwerk também trabalha com imagens produzidas massivamente em revistas e catálogos. A artista disciplina esta sobreabundância ao tomar somente um único motivo – por exemplo, um antebraço que segura parte de um colchão de ar amarelo [para

natação], de forma que suas curvas aparentam ser uma continuação escultural do braço. Nesta cópia desenhada de um documento banal sobre as férias prazerosas, a redução do desenho a pontos em meio-tom da impressão *offset* manifesta a diferença crucial entre as duas mídias. Quando Lükenwerk contraria a velocidade da tecnologia industrial a partir do processo de desenho extremamente lento e laborioso, copiando, com lápis a cor, ponto por ponto e cor por cor, ela está reproduzindo, não a fotografia, mas a realidade em si, como algo especial, traduzindo um modelo trivial em sua própria imagem pessoal, a qual nos deixa ver o mundo renovado de modo mágico e com aura. Os desenhos de Gerhard Faulhaber empregam um modo diferente de capturar algo que já está desaparecendo como uma fotografia que se apaga. Vemos figuras sombrias num espaço difuso. Várias imagens são reveladas à imaginação: arranha-céus, uma casa de jogos de diversão, banhos turcos, a Última Ceia, a Sagrada Comunhão, uma sala de espera, o submundo, um campo de concentração. Faulhaber edita fotografias *backscatter* de imigrantes ilegais, na fronteira entre México e os Estados Unidos, que se escondem entre caixas em caminhões, e que ainda não se deram conta que foram descobertos. Estes desenhos não se baseiam no poder da linha de distinguir, mas, ao contrário, derivam sua potência sugestiva das marcas delicadas escritas à mão no plano, modulações de escuridão e luminosidade que dispersam o espaço e as figuras humanas, atacando sua existência diretamente no limiar do nada.

Fernando Bryce analisa a construção da história e sua comunicação na mídia frequentemente por meio de sistemas enciclopédicos para texto e imagens. Em pesquisas arquivísticas extensivas, ele desenha cópias com pincel e nanquim de todos os cartazes, as folhas de rosto de jornais, capas de livro e folhetas que são relacionados a eventos e pessoas específicos e, então, combina estes desenhos

para criar narrativas visuais mais complexas. Sua série de desenhos dedicada ao Ludwig II, uma figura ambivalente na história alemã, combinou retratos do jovem Ludwig, um entusiasta das artes, e do rei Ludwig da Bavária envelhecido, que se enredou em jogadas de poder político, com o retrato do personagem do filme [*Ludwig II*] que, para nossa percepção, parece mais autêntico do que a figura histórica. Enquanto Gerhard Faulhaber e Fernando Bryce utilizam um contexto histórico e político menos familiar, Marc Brandenburg toma emprestado seus motivos do entorno imediato de sua subcultura e ambiente urbano. A violência e agressão latentes desta realidade são iguadas pela precisão fria e o lustre escuro dos desenhos. Brandenburg começa com sua coleção de suas próprias fotografias e material que ele coletou de outros. O modelo para o desenho é sempre invertido como um negativo. O êxtase controlado e um radicalismo sóbrio resultam num “filme documentário psicodélico da vida diária.”(VÖLZKE, 2008, p. 65)<sup>[8]</sup> Brandenburg também acelera as fotografias através de sua distorção no computador. Para o trabalho exposto na exposição *Linie Line Linea*, ele reproduziu e desmontou os desenhos novamente num processo de medialização múltipla que os transforma numa colagem de adesivos transparentes formando um panorama explosivo de uma sociedade escravizada pelos próprios desejos.

Enquanto a linha em Brandenburg desaparece nos planos escuros, ela possibilita que Alexander Roob registre o que é visto rapidamente e diretamente. Roob também procura encontrar locais e espaços na sociedade. Em seu romance gráfico *Marcell*, parte do projeto de desenho CS, Roob segue um homem [chamado Marcel] por toda parte em Viena enquanto mantém sua distância deste homem que acredita que está sendo observado por agentes secretos e que muda de casa, de uma cidade a outra, como um nômade. Roob usa meios cinematográficos desenhados para reapropriar o terreno de reportagem. Seu

[8] Marc Brandenburg citado em (VÖLZKE, 2008, p. 65).

[9] Ver também a entrevista com Alexander Roob e Andreas Bee (2001, 209-20).

olhar desliza através do espaço [dos desenhos], agarrando objetos, e mudando perspectivas e locais de filmagem. Ele tenta alcançar um “estado de atenção desfocada” no qual a linha toma frente e a vontade do artista se torna secundária (ROOB, 1997, p. 110);<sup>[9]</sup> A meta é fazer com que o fluxo dos fenômenos na sequência de desenhos seja reconhecível, mas sem destruir a integridade da imagem individual. Para Roob, o desenho transmite a processualidade e a fisicalidade da percepção mais diretamente do que outros meios. Em contraste, Markus Vater usa a linha para levantar questões sobre a possibilidade de explicar o mundo e seu sentido metafísico em contrassenso na absurdidade. Seus trabalhos se assemelham a *cartuns* in sua combinação de imagem e texto, desenho e signos. Vater torna perplexo nosso olhar sobre uma realidade na qual ficamos confortáveis, apesar de ser somente uma construção mais ou menos útil. Ele mostra as possibilidades de um olhar diferente, ou de um mundo com outras regras que está, todavia, conectado de alguma maneira a nosso mundo familiar. Aqui enfrentamos problemas semelhantes, da existência de Deus à absurdidade da vida cotidiana. Usando uma caligrafia que parece infantil e linhas de contorno simples, Vater registra enigmas e contradições, misturando humor sagaz e sentidos mais profundos.

O efeito cômico dos desenhos de Ralf Ziervogel é mais brutal e duro. Ziervogel cria um espetáculo grotesco de violação e penetração incessantes. Ao ver à distância a extensão em branco do papel, o observador somente percebe guirlandas escuras, o movimento de um ornamento linear. Visto de perto, estas se transformam num corrente de corpos esboçados com precisão, atados e entrelaçados uns aos outros, caindo no espaço. A motivação de Ziervogel não é criticar as fantasias violentas da sociedade, mas sim desfrutar o prazer das possibilidades do desenho, por meio da exploração das energias que avançam o desenho, conectando coisas e as despedaçando. O

trabalho *Euroma* se baseia no mesmo processo, embora este desenho elimine a tortura mútua em estilo-gráfico-história-em-quadrinhos de uma corrente de margaridas. Inicialmente, o arco que se estende através do plano pictural parece um *décor* abstrato, mas numa inspeção mais próxima deste se dissolve numa série de explosões de farpas interligadas. As fantasias precisas de Ziervogel são exemplos excelentes de autoconfiança, abertura conceitual, da apropriação de linguagens diversas pictoriais e da disciplina virtuosa combinada com imediatez emocional que distinguem o desenho contemporâneo.

## REFERÊNCIAS

ALBERS, Josef., **Interaction of color**, rev. ed. New Haven: Yale University press, 2006, p.71-72.

BLEYL, Matthias. Zeichnung – Was ist das eigentlich? Oder: Warum die Linie nicht wesentlich ist”. In: **Kunstforum international**, no. 196, April – May, 2009. p.73-79. .

LAMMERT, Angela; MEISTER, Carolin; FRÜNHSORGE, Jan-Phillip e SCHALHORN, Andreas (eds.), Ohne Illusionen: Von anderen Räumen der Zeichnung. In: **Räume der Zeichnung**. Symposium in der Akademie der Künste. Nürnberg, 2007, p. 170-79, esp. 178-79.

MEISTER, Carolin. Physik der Zeichnung, In: **Beyond the line: Ein Künstlerisches Forschungsprojekt zur Zeichnung dissesseits und jenseits der Linie**, exhibition catalogue, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Braunschweig, 2007, p.16-24, esp. p.16.

ROOB, Alexander. **Theorie des Bildromans** Köln: Salon, 1997, p. 110.

\_\_\_\_\_.; BEE, Andreas; AMMANN, Jean Christophe. **Richter zeichnen: Alexander Roob zeichnet den auszug des stammheimzyklus von Gerhard Richter**. Köln: Salon-Verlag, 2001. p. 209-20.

VÖLZKE, Daniel, “Die Nacht aus Blei,” In: **monopol**, no. 11, 2008, p. 65.



## cruzamentos do desenho quatro estações

Embora nascida em Bagé, fronteira entre Brasil e Uruguai, região de estações bem marcadas, as diferenças de texturas na vegetação de inverno e verão só apareceram em meus grafismos nos últimos 15 anos em Eragny sur Epte, na Normandia.

A idéia de associar imagens, de desenhos e fotografias já estava presente no livro *Résonance* e tem origem no vídeo de mesmo nome, apresentado na França em 2007.

Realizado para Paralelo 31, este ensaio funde quatro linguagens. Além de desenho e fotografia, justapostos anteriormente, acrescento, aqui, gravura e manipulação digital, agora sobrepostos.

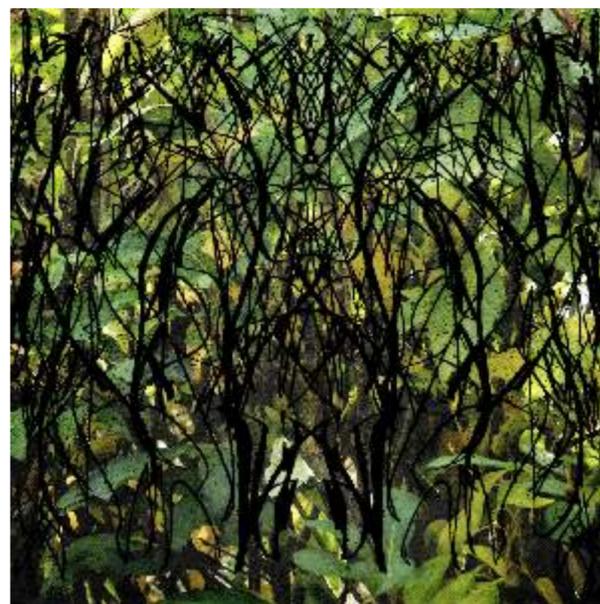
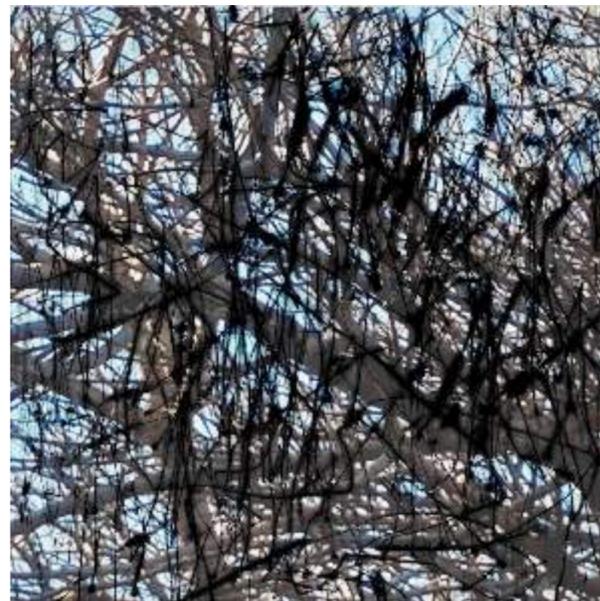
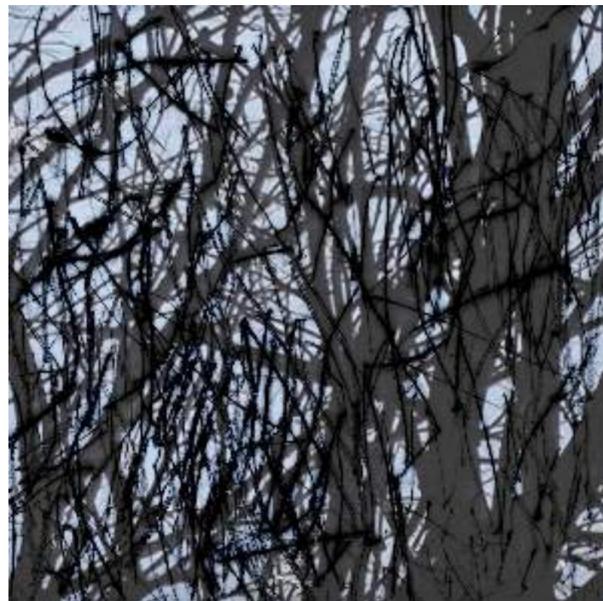
O trabalho é parte da pesquisas que desenvolvo no *atelier D43*, grupo que coordeno como professora do Instituto de Artes da UFRGS, explorando possibilidades do desenho em cruzamento com outras práticas artísticas.

Teresa Poester, 2014.



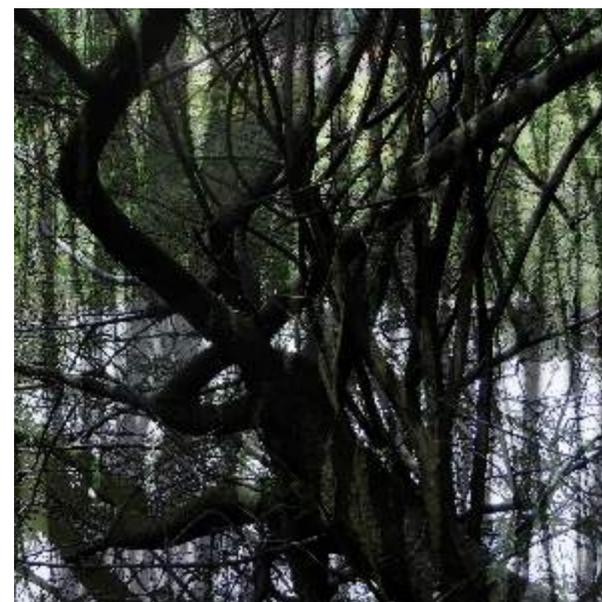
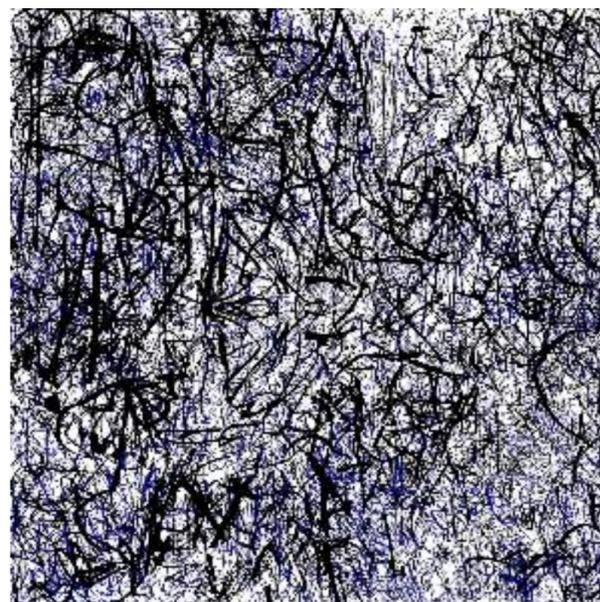
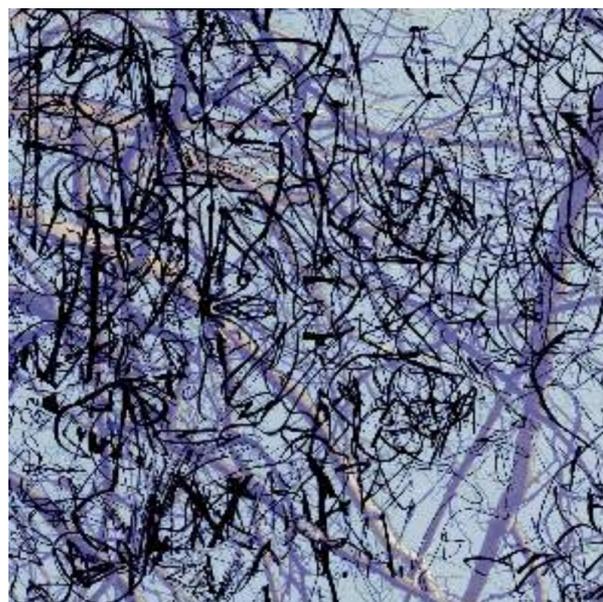
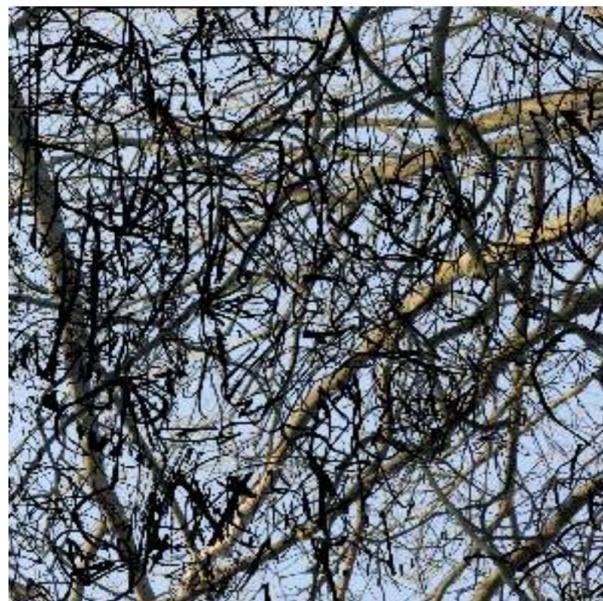
# cruzamentos do desenho

## quatro estações



31

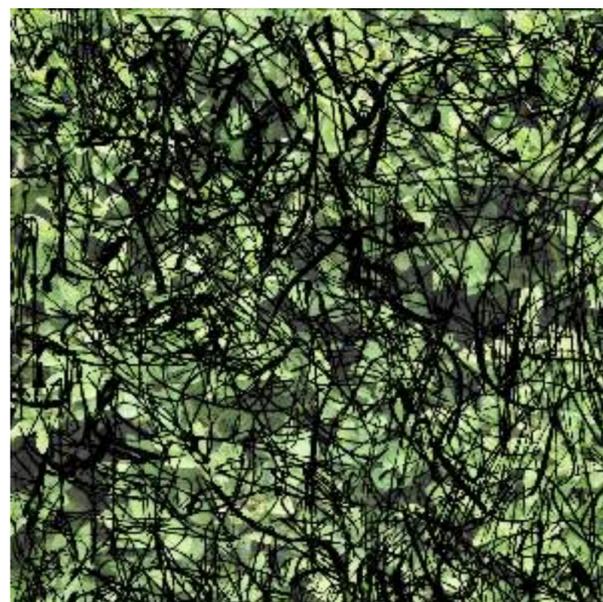
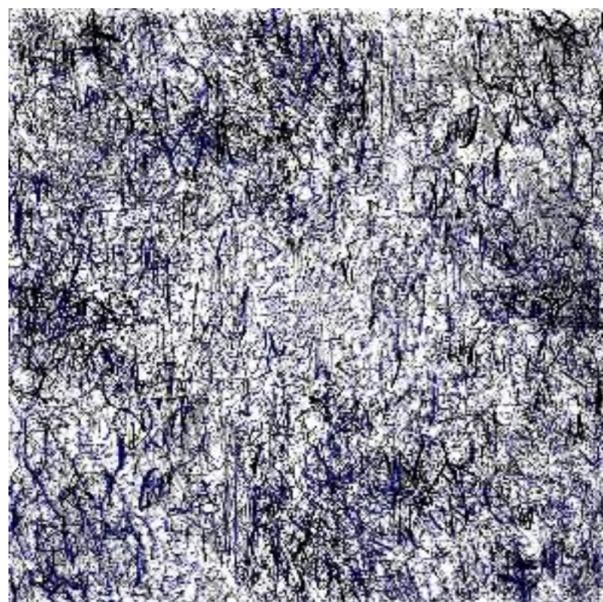
**cruzamentos do desenho**  
**quatro estações**



31

# cruzamentos do desenho

## quatro estações



31

¶

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.

PARALELO31