

DES<IO

Revista Desvio / Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. V. (8), n. (2) (2023) - Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2023.

Semestral

ISSN: 2526-0405

1. Revista publicada por alunos da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2. Arte, memória e patrimônio. I. Revista Desvio. II. Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. II. UFRJ.

CDD : 700

Revista da Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ano (8) | n. (2) | Dezembro de 2023.

ed. 15 | Dezembro de 2023.

EXPEDIENTE

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

REITORIA E PRÓ REITORIA

Reitora

Denise Pires de Carvalho

Vice-reitor

Carlos Frederico Leão Rocha

Pró-Reitora de Graduação - PR1

Gisele Viana Pires

Pró-Reitora de Pós-graduação e

Pesquisa - PR2

Prof^a Denise Maria Guimarães
Freire

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento - PR3

Eduardo Raupp de Vargas

Pró-Reitora de Pessoal - PR4

Luzia da Conceição de Araújo
Marques

Pró-Reitora de Extensão - PR5

Prof^a. Ivana Bentes Oliveira

Pró-Reitor de Gestão

e Governança - PR6

Andre Esteves da Silva

Pró-reitor de Políticas

Estudantis - PR7

Roberto Vieira

ESCOLA DE BELAS ARTES

Diretora

Madalena Ribeiro Grimaldi

Vice-diretor

Hugo Borges Backx

CORPO EDITORIAL



Coordenadora do Projeto de Extensão

Odila Rosa



Editora-Chefe da Revista Desvio

Gabriela Lúcio



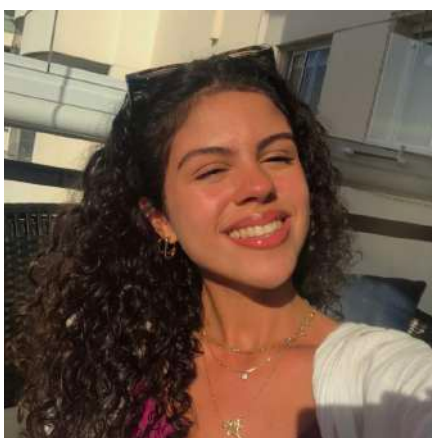
Editor-Chefe da Revista Desvio

João Paulo Ovidio



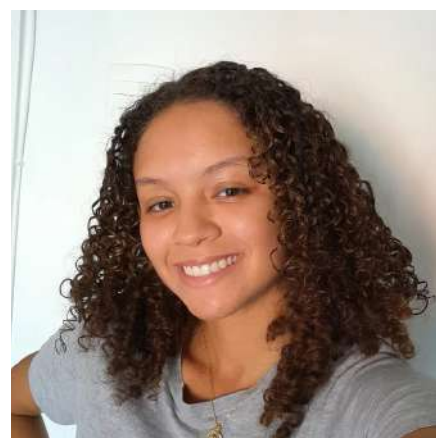
Formatação ABNT

Luiza Venancio Palauro Netto



Manual de Diagramação

Lavínia Barros de Oliveira



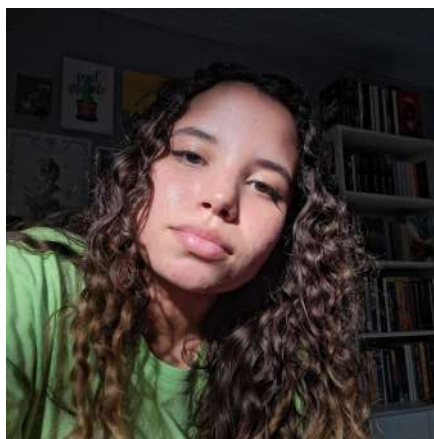
Revisão das regras de publicação

Rayssa Gonçalves



Diagramador

Matheus Luiz G. Baptista



Diagramador

Maria Clara Santos



Revisora

Mariajo Paiva



Webdesigner

Erika Oliveira



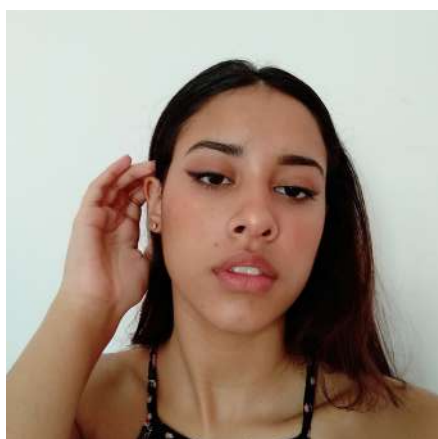
**Site - Cartilhas
e PEGA**

Giulia Moraes



**Comunicação
(Design)**

Ana Carolina Ferreira



Webdesigner

Eduarda Gabrielle



Diagramador

Felipe Manhoni de
Paula Alves



Diagramador

Thais Oliveira



Diagramação

Gabriel Francis



Diagramação

Clarice Viegas

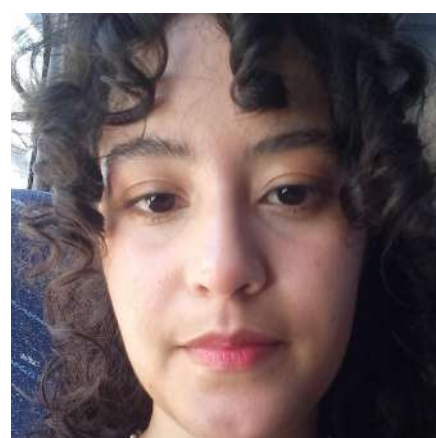
Extensionistas externos Membros da equipe da Revista Desvio



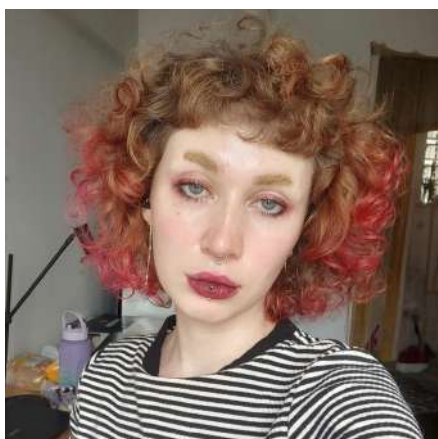
Amanda Reis Tavares
Pereira



Emmanuele Russel



Debora Poncio



Carolina Kramm
Lewandowski



Natalia Candido



Clarisse G. S. Silva

Editorial

Introduzo essa edição sendo categórica ao afirmar que o projeto de Extensão EBA para fora não acolheu a Revista Desvio, mas sim o contrário, foi o projeto que ganhou lastro ao se vincular ao trabalho sólido da Revista. Ocorre que o **EBA para fora** é um projeto antigo, uma herança na verdade - iniciado pela Professora Ana Karla Freire de Oliveira - e vinha, há tempos, precisando de fôlego para recomeçar. A intenção primeva dessa extensão é "oferecer" a EBA ao público externo - sobretudo aquele que está na iminência do ingresso ou está vivenciando a escolha de seu futuro profissional - por meio de conteúdos acerca do cotidiano acadêmico e, ainda, antecipando as possibilidades e oportunidades que a Escola nos oferece. Ou seja, o foco é naqueles e naquelas que "estão começando".

Nesse sentido, uma das premissas da Revista, que é o de "aprender a fazer enquanto se faz", trouxe aconchego para esse reinício, sobretudo no entendimento de como opera e continuará operando. Então, a parceria entre iniciativas anteriormente distintas, em seus tropeços, todos válidos, e saltos, todos satisfatórios, apareceu como substancial. Para mim em específico, que até então só estive do outro lado, é estimulante acompanhar como um processo editorial é cheio de surpresas e aprendizados e, no caso específico da Revista Desvio, carregado de coragem. Foi nesse contexto que o "outro braço" do **EBA para fora** [da produção de conteúdo para futuros estudantes] encheu-se de energia e agora, enfim, dá seus primeiros passos.

À Revista Desvio, então, obrigada pelo acolhimento e receptividade! Desejo que nossos caminhos, ainda que transversais (e talvez potenciais justamente por isso), nos conduzam adiante!

É enquanto parcerias como essa, então, que interpreto a contribuição dos autores e autoras que fazem parte da presente edição. Os trabalhos de Lucas Dantas Cardozo, Alynne Cavalcante Bezerra da Silva, Andrés Suárez, Marcos Vinicius de Brito Amato, Charlaine Suélen Rodrigues Souza, Tainá Mara Moreira Xavier, Carolina Alfradique Leite, Crystal Sandres Duarte, Mariana Gonçalves Paraizo Borges, Beatrice Fernandes, Luiza Coimbra e Karine de Souza refrescam teoricamente as discussões no campo das artes. São ensaios, artigos e críticas que dialogam entre si por temas diversos: urbanidade, corpos, afetos, memórias e registros, enfim... “só coisas boas e cheias de potencial”!

A capa, instigante, é de Felipe Ferreira de Almeida. A página dupla fica por conta de Luiza Coimbra e Karine de Souza.

Já o Caderno Especial presente nessa edição registra e dá visibilidade ao material, publicado anteriormente em nosso site, relativo à coluna Crítica de Arte. Por muito tempo, tal espaço deu condição para que jovens pesquisadores pudessem exercitar a escrita crítica. Aqui, como seleção dessa experiência, recuperam-se oportunamente alguns dos trabalhos de Carolina Lopes, Gabriel Fampa, Mônica Coster, Noah Mancini e Vanessa Tangerini.

Que os pensares aqui expostos interajam com o público, tanto o já experiente quanto o “que tá começando”, que façam prosperar outras reflexões, que se renovem.

Até e boa leitura!

Odila Rosa Carneiro da Silva
Coordenadora do Projeto de Extensão EBA PARA FORA

SUMÁRIO

- 11** **Coalescências no Palácio Laranjeiras: entrelaçamentos temporais, quiasmas de olhares**
Lucas Dantas Cardozo
- 31** **Desmaterialização e inversão na arte e arquitetura tumulares**
Alyne Cavalcante Bezerra da Silva
- 39** **A documentação da vida: arquivando o efêmero**
Andrés Suárez
- 58** **Curva do Lacet: uma experiência entre permanência e pagamento**
Marcos Vinicius de Brito Amato
- 72** **Rememorar o permanente**
Charlaine Suélen Rodrigues Souza
- 79** **Memórias de Bubuia**
Tainá Mara Moreira Xavier
- 97** **Giro e queda em Elena's Aria de Keersmaeker**
Carolina Alfradique Leite
- 112** **A percepção como existência e suas metalinguagens**
Crystal Sandres Duarte
- 131** **Palimpsesto: notas sobre processos artísticos de escrita e a condição da mulher diante do trabalho**
Mariana Gonçalves Paraizo Borges
- 148** **Entre desejo, consumo e vivências o “freio da Blazer” na perspectiva de Marcelo Campos relata a vivência de seus semelhantes**
Beatrice Fernandes

152

PÁGINA DUPLA

Luiza Coimbra e Karine de Souza

CADERNO ESPECIAL

157

Carolina Lopes

- O elemento vazio — parte I
- O elemento vazio — parte II
- Tunga e o fio de Ariadne

167

Gabriel Fampa

- Godzilla: Tokyo S.O.S (Cidade Leve)
- Holy Motors (O motor invisível)
- O Poço (Obviedade)
- Parasita (Intimidade)
- Sonic (Velocidade)

191

Mônica Coster

- Retrato vivo
- Com o pulmão nas mãos
- Naves Precárias: sobre o trabalho de Beatriz Galhardo
- Rizomorfa, de Rubens Takamine
- Terral e Tenebroso

213

Noah Mancini

- Amarras afetivas na obra de Rainha F.
- Alegorias da morte no trabalho de João Porto
- Processos pedagógicos nas obras de Alexandre Paes
- Tadáskía e seus universos brincantes
- Um olhar fluminense no Festival Internacional Olhar de Cinema

236

Vanessa Ruiz Tangerini

- Já está feito, já pegou fogo, quer que eu faça o quê?
- O verde como utopia na obra de Nicolás García Urriburu
- Climax de Gaspar Noé e a pulsão dionisíaca
- O espaço público e a memória em disputa
- Teatro, quarentena e ex-amores: ficções por WhatsApp

COALESCÊNCIAS NO PALÁCIO LARANJEIRAS:

Entrelaçamentos temporais, quiasmas de olhares

Lucas Dantas Cardozo

O objetivo deste artigo é rememorar a pesquisa monográfica realizada por este autor, que teve como objeto de estudo o Palácio Laranjeiras. Tal narrativa estará em paralelo com a aplicabilidade teórica, que tem embasamento nas interfaces da fenomenologia da percepção, filosofia/antropologia das imagens. Trata-se de exercício de memória não com foco no Palácio e sua materialidade, e sim atento aos bastidores do ato de vê-lo. Como um relato de experiência, o texto volta-se para o campo subjetivo de se colocar diante das imagens, vê-las e por elas ser visto, na relação espaço, tempo, corpo e memória.

Palavras-Chave: *Palácio Laranjeiras, Imagens, Tempos, Fenomenologia da percepção*

Museólogo, formado pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), mestrando em Artes Visuais, na linha de pesquisa de História e Crítica da Arte, do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/EBA/UFRJ), e cursando complementação pedagógica em Artes Visuais pela Faculdade Venda Nova do Imigrante (FAVENI). Contato: cardozolucasdantas@gmail.com

COALESCENCES AT PALÁCIO LARANJEIRAS: TEMPORAL ENTANGLEMENTS, CHIASMS OF GAZES

Abstract: The purpose of this article is to recall the monographic research carried out by this author, whose object of study was the Palácio Laranjeiras. Such a narrative will be in parallel with the theoretical applicability, which is based on the interfaces of the phenomenology of perception, philosophy/anthropology of images. An exercise in memory, not focused on the Palace and its materiality, but on the backstage of the act of seeing it. As an experience report, the text turns to the subjective field of placing oneself in front of the images, seeing them and being seen by them, in the relationship between space, time, body and memory.

INTRODUÇÃO

Não só de materialidade e luxo se faz uma morada e a sua duração por entre o(s) tempo(s) da história, mas também de vivências, histórias, narrativas, imposições, usos, apropriações, memórias, imagens, olhares e os mais diversas relações com o corpo enquanto materialidade do indivíduo. Localizado na encosta do Morro Nova Cintra, no bairro Laranjeiras, da cidade do Rio de Janeiro, o Palácio Laranjeiras tem origem ligada ao capitalista Eduardo Guinle. Guinle da segunda geração, primogênito de Eduardo Palassin Guinle (Porto Alegre, RS, 1846 - Rio de Janeiro, RJ, 1912) e de Guilhermina Coutinho da Silva (Rio de

Janeiro, RJ, 1852 - 1925), formou-se em engenharia civil na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, tendo aprimorado os estudos no ramo elétrico no exterior, sendo fundador da empresa Guinle & Cia., (que no futuro viria a ser a Companhia Brasileira de Energia Elétrica), tendo também destaque no ramo imobiliário, além de outros. É a partir de 1910, entretanto, que passa a enfrentar dificuldades financeiras. Ainda assim, não abriu mão do sonho de construir um palacete para si, dando início à construção do Palacete Eduardo Guinle, seu projeto de afirmação social. Eduardo Guinle faleceu em 1941 e, seis anos após sua morte, a viúva Branca Guinle vende o Palacete e

espólios do acervo para a União, sendo confiado, inicialmente, ao Ministério das Relações Exteriores, para hospedar visitantes oficiais na então capital do país. Entre 1956 e 1961, o presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (Diamantina, 1902 - Rio de Janeiro, 1976) e sua família ali residiram. Após a desativação das funções do Executivo Federal no Palácio, que, desde 1956, servia aos presidentes e suas famílias, foi então passado à administração do novo Estado, vindo a ser residência oficial do Governador do Estado do Rio de Janeiro, função que desempenha até os dias atuais.

Tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN (em 1983) e, antes, pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural - INEPAC (em 1979), o antigo Palacete Eduardo Guinle, atual Palácio Laranjeiras, carrega em seu espaço físico e sua história a dupla característica privada e pública, transitando por entre essas duas instâncias. A proposta deste texto é abordar o imóvel a partir da perspectiva de sua particularidade de abrigar em si leituras e narrativas paralelamente ambíguas e complementares, tal como múltiplos Palácios em um, o doméstico e o diplomático,

particular e político, privado e coletivo, o “templo sagrado” enquanto patrimônio e a casa do Governador. A fim de tornar tátil a ironia de um imóvel proporcionar tamanhos deslocamentos e elucidar o aspecto pautado no múltiplo-uno Palácio Laranjeiras, a abordagem será feita em paralelo com o exercício de memória da pesquisa monográfica (da graduação em Museologia¹) sobre o Palácio Laranjeiras, realizada por este autor enquanto estagiário no Palácio. Serão ainda apresentadas imagens, partindo da premissa benjaminiana, por sua vez seguida por Didi-Hubermann, que as considera como ferramentas para pensar o tempo histórico-social (TAVARES, 2012). Imagens históricas ou “atuais”, o foco não são gêneses e datações, e sim entendê-las como “instrumento de cognoscibilidade” e, ao mesmo tempo, “condição e fruto da legibilidade da história” (CANTINHO, 2008). Entretanto, não se trata apenas de mera ilustração para situar

1. CARDOZO, Lucas Dantas. Eduardo Guinle, o mercado de arte e colecionismo: um palácio e coleção privados em busca do sentido e destino do patrimônio cultural. Orientador: Prof. Dr. Anaildo Bernardo Baraçal. 2021. 270 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Museologia) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

o leitor. A imagem será tema foco desta composição, sendo tratada seguindo a ideia de Henri BERGSON (1999 apud TAVARES, 2012) , como aquilo que

(...) permite pensar as relações entre a matéria e a memória, sendo tanto nossa mente como o mundo constituídos por imagens. No entanto, elas não são nem o que os idealistas chamam uma “representação”, nem o que os realistas chamam de uma “coisa”. Para ele [BERGSON], o mundo material é constituído inteiramente de imagens, pois, em suas palavras, a matéria é “o conjunto de imagens e de percepções da matéria, essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, o meu

corpo.” Em outras palavras, toda realidade visível é composta de imagens, assim como cada um de nós é também uma imagem, entre outras tantas. Portanto, pensar as imagens é pensar a realidade. (TAVARES, 2012, p. 10)

Trata-se, portanto, de rememorar a produção e pesquisa de um trabalho de conclusão de curso com foco nos bastidores do ato de ver; uma narrativa (à la Benjaminiana) que se desloca para o campo subjetivo ao me colocar diante das imagens e minhas memórias, pensar sobre elas, vê-las de maneiras outras, em que, através da relação espaço, tempo, corpo e memória, as experiências e saberes adquiridos influenciam no que se vê.

DESENVOLVIMENTO



Fig. 01: Palácio Laranjeiras, fundos. Fonte: Fotografia pelo autor.

Por entre a vegetação que o cerca, é possível notar um imóvel de monumentalidade faustosa, arquitetura templária. Ao me aproximar, vejo como se fosse tudo novo para mim, entretanto, por mais que meu olhar conhecesse o espaço através de fotografias e textos, preencher o espaço e ser por ele preenchido é uma outra experiência, é vivenciá-lo integralmente, desconectado de meu próprio tempo e inserido em um outro contexto. No branco patinado do exterior se desenvolvem os mais diversos ornatos/elementos arquitetônicos, que eu, ainda de maneira frívola, por impulso e teimosia de um estagiário e amante da arte, buscava (re)encaixotá-lo em um estilo até compreender a “bagunça arrumada” como o eclético que já haviam definido. Sabendo se tratar de uma residência – por mais exótica que fosse para mim – com a timidez e curiosidade de qualquer um que se encontra na casa de um estranho, procuro familiaridades, buscando sanar a inquietude do sentimento de não pertencimento. Adentrando pelos fundos, que dá acesso à sala de jantar, o tamanho da mesa me fez pensar sobre a de minha própria casa, quase que de

enfeite, em desuso, muito mais como móvel de apoio do que para fazer refeições. Percebo que o ato de jantar sobre a mesa não é mais o prestigiado evento diário como parecia ser, e sim necessidade do corpo, nada mais.



Fig. 02: Palácio Laranjeiras, Sala de Jantar.
Fonte: Fotografia pelo autor.

Sou convidado a ir até o Hall, ambiente que, à primeira vista, me fez pensar no Palácio muito menos no campo doméstico e mais no campo sagrado. A escadaria que leva ao segundo piso se desenvolve tal como um trono escalonado de um altar, assim como o vitral que a ilumina proporciona o contraste colorido e teatral tal como um santuário. Conforme exploro o Palácio, o silêncio e monumentalidade (não apenas no tamanho, mas principalmente nos adornos) me faz lembrar ainda mais os de um local de rito. Sendo o acervo composto por objetos excepcionais, retiro-os da dimensão ordinária dos

referenciais que me são comuns. Não deixo de fazer relações e contrastar realidades, observando alguns itens que se parecem com os do meu cotidiano, como móveis de assento, de guarda, de apoio... Penso-os e comparo-os com os atuais a partir da praticidade no uso, eficiência, sua confortabilidade e ergonomia. Entretanto, cada elemento ali presente parece ter algum sentido tal como um objeto litúrgico, e estando dispostos de forma que não me parece ingênua, demonstram querer rememorar o passado e serem, junto a ele, dignos de adoração. Uma sacralização a partir do sincretismo do sentido patrimonial e religioso, que influenciam o meu comportamento, tornando-me retraído e contemplador.

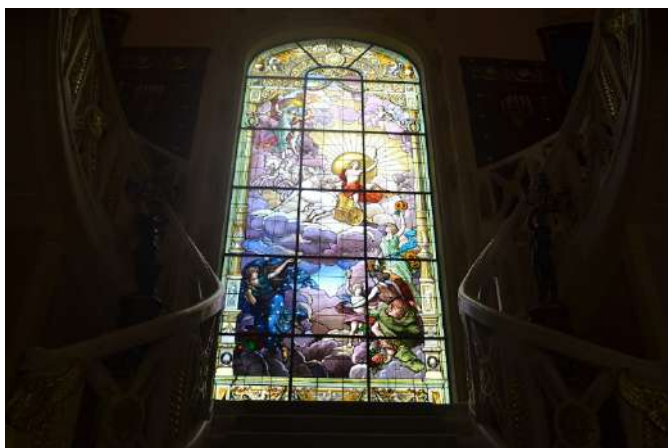


Fig. 03: Palácio Laranjeiras, *hall* de entrada, escada de mármore carrara iluminada pelo vitral de *Champigneulle*.
Fonte: Fotografia pelo autor.

Essa relação com a religião pode ter sido suscitada devido ao fato de que um dos meus primeiros e consistentes con-

tatos com o patrimônio tenha sido a partir de igrejas históricas, ficando em meu imaginário e se tornando habitual tal forma de se comportar. Mas há de se considerar também o impacto, digamos, sacro, de se estar em um ambiente artístico/patrimonial, considerando uma longa tradição/construção do imaginário canônico de prestígio, grandeza e estima criado sobre os objetos artísticos e certos espaços, tal como os museus. O comportamento é semelhante ao explicitado por Paul VALÉRY (2008) no seguinte trecho:

Diante de mim se desenvolve, no silêncio, uma estranha desordem organizada. Sou tomado de um horror sagrado. Meu passo torna-se piedoso. Minha voz muda e se faz um pouco mais alta que na Igreja, mas soa um pouco menos forte que na vida comum. Não tarda para que eu não saiba mais o que vim fazer nessas solidões céreas, que se assemelham à do templo e do salão, do cemitério e da escola... Vim instruir-me ou buscar encantamento, ou, de outro modo, cumprir um dever e satisfazer convenções? Ou, ainda, não seria este um exercício de tipo particular, passeio bizarramente travado por belezas e desviado a cada instante por tais obras primas à direita e à esquerda, em meio às quais é preciso conduzir-se como um bêbado entre balcões?

(VALÉRY, 2008, p. 32)

A tendência de afastar o objeto de mim e do que me é comum e colocá-lo na dimensão do sagrado é o que se pode considerar como efeito do "valor de culto" do objeto, característica destacada por Walter Benjamin ao abordar o aspecto aurático da obra de arte, recordando seu fundamento teológico, cuja gênese estava voltada para servir a ritos e cultos (BENJAMIN, 1994). Ainda que não tenha de fato um fundamento teológico, o que ali está também leva para uma dimensão do invisível, que transcende a fisicalidade. Fazendo relação com POMIAN (1984), o objeto na coleção se converte na qualidade de um "objeto semióforo", aquilo no plano físico, mas dotado de significado(s) e por isso ligado invisível, agindo como um intermediário, sem caráter de uso, servindo apenas à contemplação. Fala-se, portanto, de uma sobreposição do significado sobre a utilidade (POMIAN, 1984). Assim, voltando a Benjamin e seu "discípulo" Didi-Huberman, o que se vê retribui o olhar, envolvendo o espectador, isto é, a aura de uma coisa é "o poder de levantar os olhos" (BENJAMIN, 1939 apud DID-HUBERMAN, 2018). Esta relação de olhar implica, segundo Didi-Hu-

berman (2015, p. 272), "uma dialética do desejo". Foi nessa troca de olhares que me foi proporcionada uma certa proximidade para/com o imóvel, possibilitando uma outra forma de vê-lo.

Ao passo que aprofundo os estudos e aumento o número de visitas ao Palácio, meu olhar se torna mais íntimo. De contemplador passou a ser intencional, determinante, quiçá invasivo. Isso pois, ao adquirir conhecimento, eu era capaz de apontar estilos decorativos, pinturas, pintores, estilos de pinturas, escolas, técnicas, materiais, estado de conservação, mobiliários e suas destinações, entre outros. Olhar unívoco e lógico. Se antes eu era passível diante do Palácio, agora ele é a mim e às minhas aplicações. Logo a certeza passou a não bastar, e a dúvida me era mais atraente. Com isso, já não me interessava mais a frente da pintura, e sim o verso. Já não me interessava mais o estilo, técnica empregada, mas sim a proveniência. Ainda que eu me voltasse para os autores das obras e os retratados, o importante não era meramente saber quem são, mas o que eles representam no espaço. Da mesma forma, os nomes dados aos elementos decorativos e seus estilos eram menos

importantes do que as motivações simbólicas de suas presenças naquele ambiente. O visível já não me bastava ao ponto de não mais buscar minhas respostas no Palácio, mas fora dele. O olhar passou a ser questionador, e o imóvel deixou de ser verdade absoluta.

Passou-se a tratar o objeto aurático/semióforo, portador da musealidade, isto é "valor documental específico do objeto", como define o museólogo checo Stránský (1979 *apud* BARAÇAL, 2008). Marília Xavier Cury assume este valor como a "poesia que está nas coisas" comparando o fazer museológico às ações do Museu (filho de Orfeu na mitologia grega) (CURY, 1999, p. 52).

Segundo DIDI-HUBERMAN (2002 *apud* TAVARES, 2012, p. 39), as imagens "solicitam primeiramente o olhar, mas também o saber, a memória, o desejo e sua sempre disponível capacidade de intensificação. Isso quer dizer que elas implicam a totalidade do sujeito, sensorial, psíquico e social." Visitar o imóvel se configura, portanto, como uma experiência sensorial/fenomenológica de habitar por entre o aspecto material, simbólico e funcional que é estar em um lugar de memória, isto é:

(...) lugares com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente somente em graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o extremo de uma significação simbólica, é, ao mesmo tempo, um corte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, a um lembrete concentrado de lembrar. Os três aspectos coexistem sempre (...). É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por pequeno número uma maioria que deles não participou.

(NORA, 1993, p. 21-22)

Ao compreender a "aura simbólica" de Pierre Nora como aquilo que está além da visibilidade e da materialidade, é possível aproximá-lo do conceito de "Aura" trabalhado por Didi-Huberman, que recorre a Walter Benjamin, já mencionado.

Se resume a potência sintomática da imagem que, por funcionar como “operador temporal de sobrevivências”(DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 119), são pontes que possibilitam o resgate ao passado, tendo a capacidade de capturar aquele que olha através dos vestígios que carrega, vestígios estes que fazem

(...) com que se abra na imagem uma temporalidade outra, para a qual somos convocados não somente como receptores, mas também como intérpretes, exigindo de nós um trabalho típico da memória, um trabalho sobre os traços que promove a irrupção do passado no presente, quebrando a linearidade do tempo. A partir desse trabalho da memória o que estava esquecido, soterrado, agora vem à tona, alterando não só o passado como também o solo em que surge.

(LEAL, 2011, p. 40)

Para DIDI-HUBERMAN (2018), há duas formas de ver o objeto: a da tautologia e de fazer o ato de ver um exercício da crença. A primeira, irá considerar que “aí não há nada mais que um volume, e que esse volume não é senão ele mesmo, por exemplo, um paralelepípedo de cerca de um metro e oitenta de comprimento” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.39) dirá ele e, continuando, afirma tratar-se

de “um modo de satisfação diante do que é evidente, evidentemente visível: ‘O que vejo é o que vejo, e me contento com isso’” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 39). Do outro lado temos a segunda forma, que consiste em “quere ultrapassar a questão, em quere dirigir-se para além da cisão aberta pelo que nos olha no que vemos. Consiste em querer superar -imaginariamente- tanto o que vemos quanto o que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 40). Portanto, “o que vemos (o triste volume) será eclipsado, ou melhor, revelado pela instância legiferante de um invisível a prever” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 41).

Na atitude de crença, numa tentativa de negar o vazio e escapar da angústia, o olhante investe o objeto da visão de algo que está para além do visto, ele vê além do que vê. Como se a razão tentasse se erigir acima do abismo aberto pela sensação, fornecendo um sentido suplementar e estável ao objeto.

(LIMA; KHOURI, 2020, p. 267)

Assim, como um homem da crença, com o desenvolver da pesquisa o Palácio Templo ficava para trás, ali eu resgatava o Palacete Eduardo Guinle e (re) descobria o Palácio Laranjeiras, novas formas de vê-lo e novas imagens.

(...) o homem da crença verá sempre alguma outra coisa além do que vê (...). Uma grande construção fantasmática e consoladora faz abrir seu olhar, como se abriria a cauda de um pavão, para liberar o leque de um mundo estético (sublime ou temível) e também temporal (de esperança e temor).

(DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 48)

Novamente o imóvel se torna suscetível as minhas considerações. Tendo identificado os embasamentos formais como Classicismo francês, Renascença francesa, os estilos Luíses (Luís XIV, Luís XV e Luís XVI) e soluções plásticas do Rococó e Art-Nouveau, relaciono-os a própria imagem de Eduardo Guinle e contexto a qual está inserido. No Brasil recém-republicano -e por isso interessado em se igualar as grandes nações- vivia-se a Belle-Époque tropical, marcada por um esforço de afrancesamento das cidades e principalmente na então capital do País, o Rio de Janeiro. Os Guinle tiveram considerável participação neste processo, a partir do financiamento da abertura da Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), através de compra de seis terrenos e levantamento de imóveis seguindo a estética ocidental. Aliás, a proximidade da família com

a França era notada pelos próprios mercadores de arte. Dirá Daniel Wildenstein (Verrières-le-Buisson, França, 1917 - Paris, França, 2001) em suas memórias, ao falar dos clientes de seu avô Nathan Wildenstein (Fegersheim, França, 1851 - Paris, França 1934), responsável pelo rico negócio familiar ligado à arte, que duraria gerações, e se tornaria um dos mais famosos do ramo:

[Os Guinle] Poderiam ser chamados de ricos, até mais do que isso...Eles negociavam madeira, ouro, café. Tudo. Os Guinles [sic] moravam nas mais belas mansões do *VII arrondissement*. Compravam quadros, esculturas, tapeçarias; compravam século XVIII. Era meu avô, claro, que fornecia para eles.

(WILDENSTEIN, 2004, p. 29)



Fig.04: Cópia do Bureau du Roi realizado pela Maison Bettenfeld. O original pertenceu a Luís XV.
Fonte: Fotografia pelo autor.

Com consideráveis fatores identitários, não me é mais incomum ser visitado por fantasmas de Eduardo Guinle,

sua esposa Branca Guinle, filhos e até netos. “Dize-me como moras, dirte-ei quem és” dirá Machado de ASSIS (1994, p. 113). De forma semelhante, sentencia ZABALBEASCOA (2013, p. 15): “Os quartos e os garfos contam uma história. Pode-se conhecer a história da civilização tanto pela análise de suas batalhas como pela observação de seus hábitos privados”. Soma-se a essa ideia o seguinte trecho de BENJAMIN

O intérieu não apenas é o universo, mas também o invólucro do homem privado. Habitar significa deixar rastros. No intérieu esses rastros são acentuados. Inventam-se colchas e protetores, caixas e estojos em profusão, nos quais se imprimem os rastros dos objetos de uso mais cotidiano. Também os rastros do morador ficam impressos no intérieu.

(BENJAMIN, 2009, p. 46)

Os objetos antes contemplados segundo a estética, são agora vistos não somente pelo seu caráter simbólico/representativo, mas a partir da relação de intimidade com os proprietários, a partir do ato de morar. Assim, já não me causa mais incômodo cenas retratadas de íntima proximidade com os bens que eu considero acervo, sagrado. O tocar, para mim um privilégio e/ou sacrilégio,

para eles uma normalidade, um direito, um ostento.



Fig. 05: Branca Ribeiro Guinle posando entre o acervo no Palácio, c. 1915. Fonte: Disponível em: <https://palaciodaslaranjeiras.rj.gov.br/1910-1941-os-guinle/>. Acesso em: 18 ago. 2023.



Fig. 06: Evangelina Rocha Miranda (ao centro), filha de Branca e Eduardo, com os filhos Maria Tereza e Carlos Eduardo, pouco antes da venda do Palácio ao Governo Federal. Fonte: AJUZ;SILVA, 2008, p. 24.



Fig. 07: ROYER, Henry. Eduardo Guinle posando junto ao seu Bureau du Roi. Lápis.
Fonte: CARMO, 2008, p. 48.

Observar Palácio não mais como verdade absoluta, enquanto não um axioma e sim uma reticência, é possível tomar o acervo considerando não o seu formato atual, mas os acréscimos e as ausências. Realizando uma arqueologia da coleção, e questionando a destinação dos itens faltantes, me coloco diante de outras narrativas, de outros colecionadores, do mercado de arte (novamente) e de outras instituições. Da mesma forma os acréscimos colocam o Palacete Eduardo Guinle no caminho da história nacional, sendo possível através deles, entrever o Palácio Laranjeiras.

Anteriormente via a opulência, monumentalidade e estética refletindo à identidade e exuberância de Eduardo Guinle, um projeto de afirmação social. Agora, relaciono estes fatores com o esforço de construção da iconografia política nacional. Os fantasmas da família dividem espaços com os espectros das personalidades históricas. De palco principal do Ministério das Relações Exteriores, se tornando a morada do Presidente da República até receber sua função atual de Residência Oficial dos Governadores do Estado do Rio de Janeiro, ando pelo Laranjeiras por entre aparições de Harry S. Truman (Missouri, EUA, 1884 - 1972), Juscelino Kubitschek, João Goulart (São Borja, 1919 - Mercedes, Argentina, 1976), Fidel Castro (Birán, Cuba, 1926 - Havana, Cuba, 2016), Louis Armstrong (Nova Orleans, EUA, 1901 - Nova York, EUA, 1971), Ernesto Beckmann Geisel (Bento Gonçalves, 1907 - Rio de Janeiro, 1996), Emílio Garrastazu Médici (Bagé, 1905 - Rio de Janeiro, 1985) e tantos outros, políticos ou não... Se JK deixara o Palácio do Catete com intuito de evitar "algum encontro sobrenatural" no local onde se deu o fim trágico de Getúlio, como destaca BULCÃO (2015), percorro

o imóvel onde o ex-presidente Artur da Costa e Silva (Rio Grande do Sul, 1899 - Rio de Janeiro, 1969) viveu seus últimos dias e ali havia sido velado.



Fig. 08: João Goulart e Juscelino Kubitschek conversam no Salão de Jantar. Fonte: Acervo Arquivo Nacional – Fundo da Agência Nacional. Disponível em: <https://palaciodelaranjeiras.rj.gov.br/1946-1974-uniao/>. Acesso em: 18 ago. 2023.

Antes transitando por entre os *flashes* do cotidiano da vida doméstica da família, agora estou por entre os momentos de reuniões, decisões, despachos, eventos, planejamentos, comunicados e diversos outros atos políticos. Rememora-se momentos como os planos para a nova Capital Federal (Brasília) com a presença de Oscar Niemeyer (Rio de Janeiro, 1907 - 2012), a despedida de JK do Rio de Janeiro que foi feita do Palácio, assim como o período som-

brio da ditadura civil-militar, quando lá foi discutido, assinado e comunicado, em rede nacional, o Ato Institucional nº 5 que, entre outras medidas, instituiu a censura, acabava com o habeas corpus e permitia as forças armadas prenderem sem mandado judicial. A mesa utilizada na ocasião está até hoje no acervo.



Fig. 09: O Ministro da Justiça Gama e Silva, no Salão Luís XIV do Palácio das Laranjeiras, anuncia pelo rádio o Ato Institucional Nº 5. Dezembro de 1968. Fonte: Disponível em: <https://palaciodelaranjeiras.rj.gov.br/1946-1974-uniao/>. Acesso em: 18 ago. 2023.

Como uma criança que se prepara para uma prova e que em momentos não consegue discernir realidade do sonho, revisito, mas também me vejo vivendo a história ao me deparar com as imagens do Palácio estampadas nos veículos de comunicação contemporâneos. A extravagância do Palácio era digna de contemplação, agora é possível vê-lo a partir da crítica negativa a considerar o

seu uso pelos governadores. Houve um tempo em que Palácio vinha associado às polêmicas de Eduardo Guinle, atualmente vemos associado aos escândalos da política fluminense.

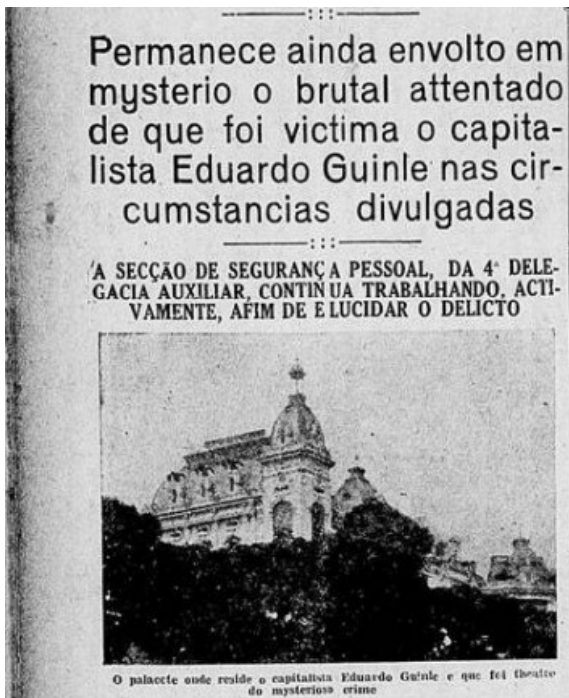


Fig. 10: Matéria no jornal "A Esquerda" noticiando agressão à Eduardo Guinle, enquanto dormia, por um de seus empregados, supostamente por não lhe pagar seus serviços (A ESQUERDA, 1931, p. 6)



Fig. 11: Captura de tela de reportagem publicada no jornal R7. Fonte: Disponível em: <https://recordtv.r7.com/hoje-em-dia/videos/pf-faz-operacao-no-palacio-laranjeiras-residencia-oficial-do-governador-do-rj-26052020-1>. Acesso em: 18 ago. 2023.

Polícia Federal faz operação no Palácio Laranjeiras, residência oficial de Witzel

A operação é um desdobramento de fase da Operação Lava-Jato do Rio de Janeiro

Por Alessandra Saraiva, Isadora Peron e André Guilherme Vieira, Valor, com Folhapress — Rio, Brasília e São Paulo

26/05/2020 07h24 · Atualizado há um ano

Fig. 12: Captura de tela de reportagem publicada no jornal Valor Econômico. Fonte: Disponível em: <https://valor.globo.com/politica/noticia/2020/05/26/policia-federal-faz-operacao-no-palacio-laranjeiras-residencia-oficial-de-witzel.ghtml>. Acesso em: 18 ago. 2023

A intimidade dos corpos com o acervo volta a causar em mim o incomodo pela ambiguidade do sacrilégio e privilégio. Se não em ensaios de celebridades como Bruna Marquezine para Colcci, beira a blasfêmia ver o Palácio em álbuns de família do ex-governador Wilson Witzel (São Paulo, 1968) enquanto o Palácio não abria para outros visitantes, por exemplo. Pousa e usufrui do Palácio tal como os Guinle fizeram outrora.



Fig. 13: Bruna Marquezine posa com piano baseado no cravo de Maria Antonieta. Fonte: Disponível em: https://www.purepeople.com.br/midia/beleza-de-bruna-marquezine-foi-destaque-e_m3280699. Acesso em: 18 ago. 2023.



Fig. 14: Witzel e familiares posam no Salão Luís XIV do Palácio Laranjeiras. Fonte: Captura de tela de publicação no Instagram oficial do ex-governador, do dia 10 de abril de 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CcLGAZCuqFP/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>. Acesso em: 18 ago. 2023.

Mas seria este um incômodo com o qual se deve o sacrifício de conviver? Seria dessa relação, assim como de outras, que é possível considerar o Palácio a partir da perspectiva da prática socioespacial, da vivência? De forma que se mantém vivo, em dinâmica, um patrimônio vivo, receptáculo e produtor de imagens? Estaria o Palácio Laranjeiras em continuidade com seu tempo, paralelamente contemporâneo e uma construção novecentista?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Visitar e pesquisar o Palácio Laranjeiras enquanto lugar de memória foi, e ainda é, a experiência de ser atingido por imagens e seus olhares, em que cada descoberta se somava e influenciava a maneira da qual o via. Citando BERGSON,

o corpo, colocado entre os objetos que agem sobre ele e os que ele influencia, não é mais que um condutor, encarregado de recolher os movimentos e de transmiti-los, quando não os retém, a certos mecanismos motores, mecanismos estes determinados, se a ação é reflexa, escolhidos, se a ação é voluntária. Tudo deve se passar portanto como se uma

memória independente juntasse imagens ao longo do tempo à medida que elas se produzem, e como se nosso corpo, com aquilo que o cerca, não fosse mais que uma dessas imagens, a última que obtemos a todo momento praticando um corte instantâneo no devir em geral. Nesse corte, nosso corpo ocupa o centro. As coisas que o cercam agem sobre ele e ele reage a elas.

(BERGSON, 1999, p. 83)

Vale destacar que o Palácio foi construindo seguindo a lógica de ter a área de serviço (destinada aos empregados a servir a família Guinle), a área privada (de repouso, particular dos proprietários)

rios) e a ala social (a zona de representação, onde recebiam visitas e realizavam eventos, e por isso mais ornamentada). Curiosamente me deslocava somente por entre a ala social do Palácio, e não a privada, me sentindo de fato como um convidado. Ironicamente a sensação de mero convidado (que é impactado pelas imagens sacras dessa ala que originalmente para isso foi projetada) se divide com outros sentimentos. Ali, o significado do adjetivo "Visitante" está entre o sentido doméstico comum -que se aproxima de "Visita doméstica"- e o sentido de "público", uma prática cultural turística, onde pode-se apreender as particularidades do cotidiano e modo de vida dos antigos moradores e, de forma ambígua, é possível assimilar aspectos da história da arte e história nacional.

A partir da pesquisa alterei minha realidade, alterando também a realidade do Palácio. E não há maneira certa de ver, bem como inexiste a ideia de uma imagem correta criada. Os olhares e imagens são o que são, factuais, existente e somatórias. A cada descoberta uma imagem se juntava a anterior, criava um novo Palácio, e não o considerava enquanto A ou B, mas sim algo entre A

e B, da mesma forma em que eu estava habitando o "entre". Como dirá ALLOA (2015 apud BRUNO, 2018, p.9), "entrelaçamentos temporais, quiasmas de olhares, as imagens não saberiam propriamente ser localizadas nem aqui e nem lá, mas constituem precisamente esse entre que mantém a relação". Seguindo DIDI-HUBERMAN (2015, p. 15) "Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo". Trata-se do conceito de imagem-cristal, cunhado por DIDI-HUBERMAN (2015) seguindo Walter BENJAMIN (1989), dizendo que "A imagem é, primeiramente, um cristal de tempo, a forma, construída e flamejante, ao mesmo tempo, de um choque fulgurante em que o 'Outrora', escreve Benjamin, 'encontra, num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação'" (BENJAMIN, 1989 apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 274). Neste sentido, o passado coexiste com o presente, a "existência atual, na medida em que se desenrola no tempo, se duplica assim de uma existência virtual (...). Logo, cada momento de nossa vida oferece estes dois aspectos: ele é atual e virtual, é por um lado percepção e por outro lembrança." (BERGSON, s.d. apud TAVARES, 2012, p. 65).

Assim, de mero espectador de ornamentos, elementos arquitetônicos, mobiliário, obras de artes, entre outros elementos que resultam a exuberância do bem que salta aos olhos, passa-se adentrar e conhecer a casa do outro, ao mesmo tempo em que se experimenta um local de memória e um templo. Dessa forma, “começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 33).

Quais outros olhares e outras imagens cruzaram e cruzarão com as do Palácio Laranjeiras, seja presencialmente ou através de telas de qualquer aparelho digital (tal como a possibilidade de visitá-lo virtualmente)? Quais são os vestígios por ele deixados e nele deixados por outros pesquisadores, visitantes, profissionais, políticos ou qualquer outro que o visita? Que outras imagens são produzidas dele e por ele? Eu também me coloco nessa dinâmica entre pecado e benção de ser íntimo do imóvel. Aos poucos entendi isso como um direito. Transitando pelo Palácio, lançando olhares e sendo olhado, e me vejo olhando

para mim mesmo nos espelhos colocados de forma que me parece proposital, aparenta estarem instalados com o intuito de dizer que também estou entre o acervo, e uma relação de intimidade e pertença. Estou refletido nestes objetos lendários, que são repletos de magia e envoltos de mitos, como sua capacidade de ser portal para outro mundo, ou sua possibilidade de ver o passado, o presente e o futuro, ou até mesmo como aprisionador de almas. Conforme me vejo e escrevo sobre o imóvel frente à formação do acervo, a vida doméstica, os acontecimentos políticos e/ou experiência pessoal (sobre o meu próprio ato de ver, como agora), sou levado para o mundo da metafísica, passeio por entre os tempos distintos coalescentes em uma só trama em construção, aprisiono a minha imagem no Palácio e a imagem do Palácio em mim. Habito e deixo rastros, tal como muitos outros o fizeram e busco reconhecer seus vestígios, estes que demonstram que não só de materialidade e luxo se faz uma morada e a faz perdurar por entre o(s) tempo(s) da história, mas também de vivências, histórias, narrativas, imposições, usos, apropriações, memórias, imagens, olhares...



Fig. 15: Selfie no espelho, entre molduras de obras da Galeria Regência.
Fonte: Fotografia pelo autor.

Referências

A ESQUERDA. **O ruidoso crime no Morro dos Ingleses [sic]**. Rio de Janeiro: a. 5, n. 971, 11 mar. 1931, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/297984/1826>. Acesso em: 26 abr. 2022.

AJUZ, Christine; SILVA, Beatriz Coelho. **Palácio das Laranjeiras**. Rio de Janeiro, Topbooks: 2008.

ALGEBAILLE, Simone Carvalhar Damasceno. **O palácio e o mobiliário: ostentação e requinte do Palácio Laranjeiras**. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) - Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2020. Disponível em: http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/16694/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O_Simone%20Algebaile.pdf. Acesso em: 15 jun. 2020.

ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro : Nova Aguilar 1994. v. II. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000170.pdf>. Acesso em 25 de abr. de 2022.

BARAÇAL, Anaildo Bernardo. **O objeto de Museologia: a via conceitual aberta por Zbynek Zbyslav Stránský**. 124 p. Dissertação (Mestrado). Orientadora: Prof^a Dr^a

Tereza Scheiner. Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, UNIRIO/Mast, 2008. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12729>. Acesso em: 19 abr. 2022

BARAÇAL, Anaildo Bernardo. **Museu Nacional, trama aberta**. Anais do 16º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia. UFCG/UEPB, Campina Grande, Paraíba, 2018. Disponível em: https://www.16snhct.sbhct.org.br/resources/anais/8/1535747916_ARQUIVO_MuseuNacionaltramaaberta.pdf. Acesso em: 5 out. 2020.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2009. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/nnsnscnxx>. Acesso em 13 de abr. de 2022.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo : Martins Fontes, 1999. Disponível em: <https://marcosfabionu-va.files.wordpress.com/2011/08/matc3a9ria-e-memc3b3ria.pdf>. Acesso em 1 de abr. de 2022.

BRUNO, Fabiana. Potencialidades da experimentação com as grafias no fazer antropológico: imagens, palavras e montagens. In: **Tessituras** v.7, n.2, Pelotas: UFPEL, 2019, p.198-2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/tessituras/article/download/16500/10793>. Acesso em 17 de abr. de 2022.

BULCÃO, Clovis. **Os Guinle**: história de uma dinastia. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

CANTINHO, Maria João. **O vôo suspenso do tempo**: estudo sobre o conceito de imagem dialética na obra de Walter Benjamin [s.d]. Disponível em: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/imadiale.html>. Acesso em 7 de abr. de 2022.

CARMO, Gustavo Reinaldo Alves do. **O Palácio das Laranjeiras e a Belle Époque no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2008. Dissertação Mestrado, Escola de Belas Artes/UFRJ. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=133681. Acesso em 23 de abr. de 2022.

CURY, Marília Xavier. Museu, filho de Orfeu, e musealização. In: **Anais ICOFOM LAM: VII Encontro Regional, Venezuela, 1999**. p. 50 - 55. Disponível em: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/99.pdf. Acesso em: 22 abr. 2022.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**: História da Arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2018.

LEAL, Izabela. **A obra de arte e sua oscilação contraditória**: a aura e o rastro. Cadernos Benjaminianos, n. 4, Belo Horizonte, ago-dez 2011, p.43-51. Disponível em: https://redib.org/Record/oai_articulo680874-a-obra-de-arte-e-sua-oscila%C3%A7%C3%A3o-contradit%C3%B3ria-a-aura-e-o-rastro. Acesso em 5 de abr. de 2022.

LIMA, Bany Narondy Cabral; KHOURI, Gihad Abdalla El. Aura, culto e automiagem em redes: reflexões entre Benjamin e Didi-Huberman. In: **Revista TEL**, Irati, v. 11, n.2, p. 261-269, 2020. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/tel/article/download/17315/209209214244/>. Acesso em 21 de abr. de 2022.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. São Paulo: PUC-SP. N° 10, p.7-28. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em 10 de abr. de 2022.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: **ENCICLOPÉDIA Einaudi**. v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 51 - 86. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2897806/mod_resource/content/1/Pomian%20%281984b%29.pdf. Acesso em: 1 jan. 2020.

TAVARES, Marcela. **O(s) Tempo(s) da Imagem**: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman. 2012. 114 p. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós- Graduação em Estética e Filosofia da Arte. Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais, 2012. Disponível em: https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/2418/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O_TempolmagemInvestiga%c3%a7%c3%a3o.pdf. Acesso em 10 de abr. de 2022.

VALÉRY, Paul. **O problema dos Museus**. São Paulo: Revista ARS/USP. n° 12. vol. 6. 2008. p. 30-35. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3039>. Acesso em 16 de abr. de 2022.

WILDENSTEIN, Daniel. **Mercadores de arte**. São Paulo: Planeta, 2004.

ZABALBEASCOA, Anatxu. Tudo sobre casas. São Paulo : Gustavo Gili, 2013.

DESMATERIALIZAÇÃO E INVERSÃO NA ARTE E ARQUITETURA TUMULARES

Alynne Cavalcante Bezerra da Silva

O presente ensaio teórico propõe uma reflexão inicial acerca das ideias de desmaterialização e inversão trazidas pela arte contemporânea e analisar a forma como isso pode incidir conceitualmente sobre a arte tumular, tomando como ponto de partida a escultura tumular neoclássica em oposição ao modelo de placa funerária utilizada amplamente em cemitérios privados. Também farei um apanhado sobre questões estéticas da arte e da arquitetura e as ligações disso tudo com o divino trazendo à arte uma característica aurática. Usando como base para análise o acervo artístico do Cemitério de Santo Amaro, no Recife, pretendo considerar, de forma puramente ensaística, que a “perda material” e a “inversão” também podem ser atribuídas à arte tumular e gerar reflexões importantes no campo de pesquisa em Artes visuais e contribuir para um diálogo mais amplo sobre os cemitérios como locais de estudo e aprofundamento sobre questões que permeiam também a arte contemporânea.

Palavras-Chave: *Arte tumular; arquitetura tumular; desmaterialização da arte; inversão.*

Mestranda em artes visuais no PPGAV da Universidade Federal de Pernambuco, (UFPE). Com licenciatura em História pela Fundação de Ensino Superior de Olinda (FUNESO), especialização em Ensino em História do Brasil pelas Faculdades Integradas de Vitória de Santo Antão (FAINTVISA). Membro da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais (ABEC). E-mail: alynne.cbsilva@gmail.com.

Ao longo da história, muitas transformações aconteceram nos modos de se fazer e consumir arte. Se no período clássico, a relação com a estética e o belo eram cruciais para a fruição, nas vanguardas modernistas, a “beleza” nas obras de arte dá lugar ao conceito e à redução (ou total ruptura) com o uso de adornos e das representações realistas. Não só os artistas, mas também os filósofos de arte “deixaram de lado a estética a fim de falar de representação e significado” (Danto, 2015, p. 65). Isso traz a ideia de que não se precisava de tanto material e recursos para o desfrute da obra de arte. Os artistas passam a usar o mínimo possível para criar a “impressão” daquilo que se quer representar, provocando uma maior interação com o observador. Assim, artistas como Brancusi, buscaram “empenhar-se na busca de extremos de simplificação (Gombrich, 2018, p. 450).

Grande exemplo dessa minimização material na arte pode ser encontrado nas obras, homônimas em português, *O beijo*, de Rodin (figura 1) e de Brancusi (figura 2). Ambas as esculturas representam um momento de afeto entre dois amantes. No entanto, a segunda imagem, o faz com menos detalhes, menos material, mas ainda assim, é capaz de transmitir a mesma sensação que se tem ao observar a obra de Rodin, rica em detalhes. Inclusive, a imagem de *O beijo* de Brancusi ilustrada neste ensaio é uma versão da obra original (em exibição no Museu de Arte da Romênia), e este exemplar em particular foi adquirido para ornar o túmulo de uma jovem russa que cometera suicídio por amor, reforçando o apelo afetivo da escultura de Brancusi.

Como se sabe, nos períodos clássicos o adorno na arquitetura, tinha uma relação com o divino, o espiritual. (Inclusive essa perspectiva metafísica do belo era defendida por Platão e Aristóteles). Um prédio ou uma igreja, para ser funcional, não precisaria do elemento do adorno, porém ele se faz presente para evidenciar a ligação entre os planos físico e o metafísico.

No entanto, a partir do Renascimento e mais reforçado a partir do modernismo, há uma ruptura com o pensamento essencialmente divino. O centro das discussões passa de Deus para o homem (ser humano) então não só os artistas, como outros pensadores propõem essa quebra com o aspecto divinal da arte. Passa-se

a recusar o elemento decorativo para questionar também a, até então, hegemonia religiosa. É a “morte” do além. Nesse ínterim, encontro então, um terreno favorável para a discussão de que o minimalismo poderia figurar, na nossa sociedade cristã ocidental, um maior distanciamento entre o espiritual e o racional.



Fig. 01: O beijo de Rodin, 1882. Fonte: Museu Rodin.



Fig. 02: O beijo de Brancusi, 1901. Fonte: Centro Pompidou.

Todo esse apanhado inicial para mostrar que, na arte e arquitetura tu- mulares esse modelo de transição esti- lística também pode ser muito bem ob- servado. A escultura monumental que adornava os túmulos e que vinha de- mostrar, através das alegorias e signos nela presentes, a forma como as pes- soas expressavam o processo de luto, acompanhou o movimento de transição das artes visuais. Bem como também demonstrou uma perspectiva quase nii-

lista em relação à morte e aos locais de morte - as necrópoles -, onde se con- centram tais obras.

Muito além dos ares de receio e tabu, os cemitérios são espaços originalmen- te pensados para descanso eterno e última morada dos mortos. No entan- to, para além de sua função utilitária, os cemitérios secularizados no Brasil e no mundo, acabaram se tornando espaços públicos repletos de obras de arte que refletem o gosto estético da população

da virada do século XIX para o século XX (Borges, 2011) além de indicar o quanto a nossa cultura herdou (e ainda herda) padrões europeizados de se fazer arte tumular e de como representar as questões subjetivas à morte e ao luto.

Instaurados no Brasil com a finalidade de atender à demanda de enterramentos decorrentes de mortes por epidemias e dada à proibição de sepultamentos no interior de igrejas, os cemitérios secularizados são espaços que prezam pelo ecumenismo, mesmo com a presença corriqueira de uma capela em seu interior, e suas funções acabam indo um pouco além da salvaguarda de restos mortais.

Pela presença imponente de grandes esculturas fúnebres, alguns cemitérios (a nível global) receberam o status de “museu a céu aberto” o que amplia o próprio conceito de museu pela imobilidade das obras (que desafia a curadoria a criar uma narrativa de acordo com a disposição presente no local); pela inexistência de uma reserva técnica e, também, pelos desafios enfrentados pelos administradores desses espaços em criar ações de conservação de tais obras, dada a ação do tempo, do clima

e de depredações e furtos de obras ou parte delas.

Falando especificamente sobre o Cemitério de Santo Amaro no Recife, locus de muitas das minhas atuais pesquisas, a quantidade de esculturas, mausoléus, efígies, catacumbas e mesmo carneiras com potencial artístico é gigantesca. Fato que por si só já poderia ser decisivo para tornar Santo Amaro também, um museu a céu aberto, pois encontramos mais aproximações que distanciamentos entre museus e cemitérios.

A maioria das obras de Santo Amaro são de estilo neoclássico, fato que reflete a ascensão da classe burguesa que nesse período (meados do século XIX) começa a investir em uma arte tumular que redescobre os signos e as pathosformeln da antiguidade clássica (Silva, 2022). Podemos, também, encontrar referências de estilo Barroco, neogótico, romântico e art nouveau e a maioria dessas obras acaba sendo réplica de esculturas presentes em cemitérios europeus, grande parte oriundas da Itália, de onde convergem a maioria dos artistas e marmoristas de arte fúnebre no Brasil.

Um fato que vem impactando diretamente a produção artística tumular no

Brasil e no mundo é a tendência minimalista dos cemitérios privados de se reduzir a heterogeneidade de representações do sentimento de perda e luto, tão presentes nos cemitérios secularizados. O cemitério-jardim, que consiste em longos gramados com placas de mármore rentes ao chão, trazendo o nome do jazente e suas datas de nascimento e morte, começaram a surgir e se popularizar na Europa e na América do Norte. E como no Brasil, costumamos buscar referências lá fora, essa tendência não tardou a chegar por aqui e ser amplamente aceita pela parcela mais abastada da população.

Essa falta de personalização, à primeira vista, pareceu refletir um distanciamento que a sociedade contemporânea vem adotando em relação à morte, algo que Edgar Morin (1970) chamou de "crise contemporânea da morte", e Philippe Ariès (2012) categorizou como um "esvaziamento da morte". Entre os caminhos para compreender esses conceitos, destaco a terceirização dos cuidados com o morto, a brevidade dos ritos funerários e a minimização de despesas com a arte funerária. Encomendar uma escultura fúnebre como forma de re-

presentar o morto, traz uma presença-ausência imagética que talvez não seja tão desejada mais nos dias contemporâneos, como o era até inícios do século passado. Além disso, essas esculturas, mesmo em espaços públicos, carecem de um contrato formal de responsabilidade com a conservação e possíveis reparos, ou seja, exige uma presença periódica no local dos mortos, algo que causa receio em boa parte das pessoas.

Com isso, a adoção de um modelo de sepultamento mais minimalista parece se adequar melhor à nova dinâmica da relação das pessoas com a morte. Não se fazem mais velórios duradouros, e esse rito deixou, inclusive, de ser feito em casa; não se visita mais os entes nos cemitérios com a mesma frequência, de forma que mesmo no Dia de Finados, a cada ano, a presença de visitantes vem diminuindo e o público é, grosso modo, idoso, o que me faz pensar se as próximas gerações conservarão essa prática; então a opção pelo enterramento em cemitério privados também desobriga a família da responsabilidade com a conservação dos jazigos.



Fig. 03: Escultura tumular no Cemitério de Santo Amaro.
Fonte: acervo da autora, 2023.



Fig. 04: Lápides padronizadas.
Fonte: Ph Banco de imagens.



Fig. 05: Placas ao chão.
Fonte: Cemitério Jardim da Saudade.

De acordo com as figuras acima, notamos que a escultura fúnebre, aos poucos, foi sendo substituída por um modelo de lápide padronizada, ainda vertical, mas que mais tarde daria lugar a uma simples plaquinha de concreto ou mármore rente ao chão, tão comum nos cemitérios privados e isso aponta para uma desmaterialização da obra de arte funerária que viu sua "era de ouro" (Borges, 2002) na escultura neoclássica e vai "perdendo" material até chegar na placa rente ao chão.

Essa aderência à placa indicativa no chão, faz pensar um pouco na obra, "A fonte". Duchamp inverteu o urinol e criou a maior obra de arte conceitualista, então se pensarmos nessa ideia de inversão como forma de ressignificar algo já estabelecido, não seria tão insensato imaginar que a grande escultura fúnebre

do neoclassicismo foi simbolicamente "invertida" e "enterrada" junto ao cadáver, e o que resta à margem da terra que recobre o corpo é a superfície plana da sua base, onde se lê a identificação do jazente, suas datas de nascimento e morte; e nada mais.

Por mais estranho que possa soar, essa ideia de se "enterrar" uma obra de arte não é novidade. *O cubo enterrado* de Sol LeWitt (1968) não me deixa mentir e só reforça que uma obra de arte invisual não deixa de ser, portanto, uma obra de arte. Tampouco se exime de trazer reflexões. E, tal qual o exemplo visual de *O beijo* trazido no início deste texto, a "impressão" de alguma coisa comunica tanto quanto a própria coisa.

Esse trabalho de pensar a inversão e a desmaterialização nas obras de arte tumular como forma de ressignificar a

obra e trazer para sua leitura imagética a noção de que hoje as pessoas não querem demorar-se nos locais dos mortos é uma forma de reafirmar a quebra com o elemento metafísico da própria morte. Mostra que a sociedade, grosso modo, vê a morte como um ponto final e que não há mais nada para além dela. É um exemplo nítido do niilismo em relação ao fim da vida. É a forma mais eficaz de mostrar que, para a nossa sociedade, a morte é encarada como uma derrota. É o nosso game over, de fato.

Se a arte tumular via na escultura fúnebre tradicional uma referência material visual das representações dos sentimentos de dor e luto, agora com a placa no chão, essa referência se encontra a partir do conceito, de uma quebra com a visibilidade explícita, da redução do material e, por conseguinte, das reflexões que essas mudanças trazem. "O que pode ser explicado por menos princípios é desnecessariamente explicado por mais". (Occam apud Lippard, 2013, p. 153).

Referências

ARIÈS, Phillippe. **História da morte no Ocidente**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BORGES, Maria Elizia. **Arte funerária no Brasil (1890-1930)**: ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2002.

BORGES, Maria Elizia. **Imagens da morte**: monumentos funerários e análise dos historiadores da arte. In: XXVI SIMPÓSIO DA ANPUH. São Paulo, 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300659144_ARQUIVO_XXVIANPUH,2011paramesclagem.pdf Acesso em: 10 maio 2022.

COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga**. São Paulo: Martin Claret, 2009.

DANTO, Arthur. **O Abuso da Beleza**: a estética e o conceito de arte. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**. Uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

DIDI- HUBERMAN. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2018.

LIPPARD, Lucy e CHANDLER, John. **A desmaterialização da arte**. In: Arte e Ensaio, revista da EBA-UFRJ. p. 150-165. Maio de 2013. Disponível em <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/49826>> Acesso em: 25 jul. 2023.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. 2. ed. Mem Martins: Europa-América, 1970. (Biblioteca universitária, 19).

SILVA, Alynne Cavalcante Bezerra da. **O corpo feminino e a pathosformel da melancolia na arte tumular do Cemitério de Santo Amaro**. In: Existências: Anais do 31º Encontro Nacional da ANPAP. Anais. Recife (PE) On-line, 2022. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/31ENANPAP2022/505267-O-CORPO-FEMININO-E-A-PATHOSFORMEL-DA-MELANCOLIA-NA-ARTE-TUMULAR-DO-CEMITERIO-DE-SANTO-AMARO>. Acesso em: 12 set. 2023.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Arte e Sociedade nos cemitérios Brasileiros**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura/MEC, 1972.

VOVELLE, Michel. **Imagens e Imaginário na História**. Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX. São Paulo: Ática, 1997.

Imagens

Rodin, A. **The Kiss**. Cerca de 1882. Escultura, A. 181.5 cm; L. 112.5 cm; P. 117 cm. Musée Rodin, Paris. Disponível em: <<https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/kiss>> Acesso em: 8 ago. 2023.

Brancusi, C. **Le Baiser**. 1909. Escultura. Cemitério de Montparnasse, Paris. Fotografia de Philippe Migeat, Centro Pompidou. Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c7jppp>> Acesso em: 8 ago. 2023.

Escultura tumular. Fotografia Cemitério de Santo Amaro, Recife.

Acervo da autora, 2023.

Placas padronizadas rentes ao chão. Fotografia. Créditos: Ph Banco de imagens. Disponível em <<https://pxhere.com/pt/photo/963473>> Acesso em: 8 ago. 2023.

Lápides padronizadas. Fotografia do Cemitério Jardim da Saudade, Santa Cruz, Rio de Janeiro. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cemit%C3%A9rio_Parque_Jardim_da_Saudade#/media/Ficheiro:Jardim_da_Saudade_-_Paci%C3%A2ncia_em_Santa_Cruz.JPG> Acesso em: 8 ago. 2023.

A DOCUMENTAÇÃO DA VIDA: ARQUIVADO O EFÊMERO

Andrés Suárez

Ao longo da segunda metade do século XX, os corpos pouco a pouco perdem seu referencial concreto e ganham ubiquidade pela chegada dos sistemas de virtualização da presença. O uso de equipamentos eletrônicos como rádio, televisão, telefones móveis e computadores viralizou nas artes de ação. Logo depois, a apropriação desses equipamentos ocorreu na performance, trazendo novas configurações substanciais na concepção, elaboração e feitura das ações, modificando a noção de presença-ausência. Com o desenraizamento do corpo do emissor e a possibilidade da presença virtualizada, novos formatos surgiram, transformando a ideia de escutar e ver o outro ao vivo sem estar ao lado do corpo físico, ampliando também novas formas de se tornar presente assim como de se tornar corpo, mas que, ao vivo, está ativo. De modo a esclarecer essa metamorfose, cabe analisar dois tópicos: a) a virtualização do espectador e o efeito viseira; b) o arquivamento como ato vital.

Palavras-Chave: *corpo, documentação, efeito viseira, performance, virtualização.*

Andrés Felipe Restrepo Suárez é doutorando em Artes Visuais, na linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” de São Paulo (IA-UNESP), mestre em Artes Plásticas pela Universidad de Caldas - Colômbia. Pesquisa Artes de ação, especialmente a desnaturalização da presença na performance oferecida pelos sistemas de documentação. Contato: andres.r.suarez@unesp.br

A VIRTUALIZAÇÃO DO ESPECTADOR E O EFEITO VISEIRA

A ideia da virtualização envolve o conceito do virtual, que é esclarecido por Pierre Lévy¹ por meio do exemplo da semente, que virtualmente é árvore – árvore em potência –, mas, para a semente ser árvore, precisa crescer (LEVY, 2017, p. 15). A virtualização nas artes de ação ocorre por processo inverso, é a abstração de um corpo tangível em imagem para ser projetada através de diferentes suportes. Uma das características da virtualização é valer-se de suportes diferentes, como televisores, telas de telefones e notebooks, rádios, para transmitir-se ao espectador.

De fato, pensar na virtualização do corpo em outros espaços e tempos é algo hoje bastante complexo. Segundo Derrida: “o tempo real, o tempo simulado e o tempo diferido são já indistinguíveis” (DERRIDA, 1994b, p. 225). Assim, nota-se que a imagem virtualizada guarda uma relação importante com a ideia do espectro, tendo em vista que o espectro não consegue se apresentar sem um mediador, ou seja, precisa de outro corpo para tornar-se visível. Essa condição de usar o corpo do outro para fazer-se presente está contida na concepção de virtualização, já que a imagem digitalizada também precisa de um mediador que incorpore sua presença na imagem.

Os mecanismos de desterritorialização² dos corpos dotam o performer e o espectador de um olhar espectral subsumido pelo efeito viseira³, justamente como possibilidade do olhar do outro sem que seja possível identificar a origem, ou ainda,

1. Pierre Lévy (1956-) é filósofo, escritor e professor. Seu trabalho enfoca as tecnologias da informação IEMML (Information Economy Metalanguage).

2. Entende-se pelo termo desterritorialização o sentido atribuído por Derrida quando diz respeito à condição espectral de deixar a presença de um corpo tangível para tornar-se presente em outro corpo e em outro tempo. Sobre isto, Derrida afirma: “o espectro é uma incorporação paradoxal, o devir-corpo, uma certa forma fenomenal e carnal do espírito. Ele torna-se, de preferência, alguma outra coisa difícil de nomear: nem alma, nem corpo, e uma e outra. Pois a carne e a fenomenalidade, eis o que confere ao espírito sua aparição espectral (...) ha desaparecido na aparição como repartição do desaparecido”. (DERRIDA, 1994a, p. 21).

3. Segundo Derrida, o efeito viseira é a capacidade de olhar sem ser olhado.

sem a consciência daquele olhar. Sobre o efeito viseira Derrida escreve:

Esta coisa que não é uma coisa, essa coisa invisível entre seus aparecimentos, não a veremos mais em carne e osso quanto ela reaparecer. Esta coisa olha para nós, no entanto, e vê-nos não vê-la mesmo quando ela está aí. Uma dissimetria espectral interrompe aqui toda especulação. Ela dessincroniza, faz-nos voltar à anacrônica. A isto chamaremos efeito viseira: não vemos quem nos olha.

(DERRIDA, 1994a, p. 22)

Com o processo da virtualização dos corpos, o efeito viseira merece ser resgatado na mudança da presença analógica para a digital. Nesse sentido, quando ocorre a virtualização da ação, os formatos em que o corpo se torna presente mudam substancialmente, pois a posição no tempo e no espaço do performer em relação à presença do espectador também se altera, transitando entre um modo de presença analógica (física) até a digital (virtual), sendo a presença do receptor a que se transforma no efeito viseira. Porém, no momento em que a ação é virtualizada, o emissor (performer) perde a noção de estar à frente do público. A dissimetria do efeito viseira acontece na ausência dos olha-

res físicos, já que as duas presenças, performer e espectador, encontram-se na ausência. Para exemplificar um pouco esse efeito, é importante perceber que o artista – numa videoperformance –, pode estar ciente de que alguém irá olhar a ação dele no futuro, mas a presença do público torna-se um espectro para o performer posto que o olhar dos espectadores que ele está projetando ainda não estão lá.

Ainda cabe nesse processo ressaltar a transformação espectral do emissor (performer) na virtualização de seu corpo e da ação. Essa presença virtualizada pode-se relacionar com o espectro, pois o mesmo não pertence nem ao passado, nem ao futuro. A ação virtualizada vai estar sempre no presente dos espectadores que a olham. O efeito viseira, neste caso, é a impossibilidade do encontro do olhar do performer no presente vivo e o olhar dos espectadores; são dois olhares que nunca se cruzarão no mesmo tempo e espaço, mas os dois olhares existem para a presença um do outro. Isso posto, pode-se dizer que o próprio espectro e a virtualização irão instituir a impossibilidade de reconhecer seu tempo, seu espaço e seu corpo, pois

sempre que se projeta de novo a videoperformance, ela vai se dar em outro tempo e talvez em outro suporte, sendo observada por outros olhos.

Assim, o processo de digitalização da ação, olhado através do efeito viseira, cria também uma potencialidade no discurso do artista, pois nele há a possibilidade de afirmar sua ação, a voz e a presença reproduzida em vídeo, o que pode gerar uma submissão do olhar no espectador, quando ele acredita na veracidade dos acontecimentos e das imagens que estão diante dos olhos; o ato de acreditar nas imagens encontra-se de novo em Derrida e sua condição espectral, quando o que resta é acreditar na voz do espectro⁴ que afirma o acontecimento, que faz o acontecimento. A esse efeito, o pensador dá o nome de submissão *cega*:

4. Para esta declaração, Derrida faz a análise de Hamlet, de Shakespeare, especificamente quando o pai, já morto, reaparece em uma panóplia em frente ao seu filho Hamlet para anunciar quem o tinha matado. Sendo a expressão "Sou o espectro de teu pai" (*I am thy fathers spirit*) a voz que usa o espectro para dar veracidade a seu relato. O que se poderia colocar em questão é a fé cega do Hamlet quando acredita, de fato, que essa voz corresponde ao espectro de seu pai.

Como não vemos quem nos vê, e quem faz a lei, quem liberta a injunção, uma injunção aliás contraditória; como não vemos quem ordena "jura" (swear), não podemos identificá-lo com toda certeza; ficamos entregues à sua voz. Aquele que diz "sou o espectro de teu pai" (*I am thy fathers spirit*), só podemos acreditar em sua palavra. Submissão essencialmente cega ou seu segredo, ao segredo de sua origem, eis uma obediência à injunção.

(DERRIDA, 1994a, p. 23)

Ao contrário do que se pode pensar, esse ato de acreditar na voz e nas imagens virtualizadas que projetam os espectros permite rastrear também o poder performativo que tem o performer, evidente quando o espectador acredita na ação documentada, na veracidade das imagens que lhe são apresentadas e na voz afirmativa do artista quando fala da sua ação. Nesse sentido, o efeito viseira torna visível na virtualização das ações a obediência e submissão cega do espectador.

O ARQUIVAMENTO COMO ATO VITAL

A noção da vida pode-se encontrar próxima da ideia da imortalidade, sendo difícil separar a vida e a morte com a ilusão do presente. Concepções abstratas como de eternidade, de paraíso, de vida após a morte, tudo isto tem assediado a vida física das pessoas de maneira latente. Mas, para desmontar o binarismo vida e morte da ação, vincula-se a esta pesquisa a ideia do arquivo como dispositivo que prolonga a vida, buscando entender como os corpos biologicamente podem guardar memórias que estendem a existência, não somente por sua presença física, mas também pela capacidade de registrar e de tornar esse registro transmissível. Todos esses registros são corpos que se inscrevem em métodos de arquivar informação, pois, segundo Derrida, toda corporalidade pode se inscrever no código genético (DERRIDA, 2021, p. 30).

De um modo geral, todos os corpos têm coisas para compartilhar de seu passado, de seus modos de existência. Por exemplo, a célula: nela está contido o DNA "que funciona como um arquivo biológico ao armazenar e transmitir códigos que ressaltam a especificidade

como espécie e indivíduos"⁵ (TAYLOR, 2017, p. 252. Tradução nossa), porém guarda não só informação genética própria, mas também a ascendência, visto que nossos ossos, dentes e corpo, em geral, são repositórios de armazenamento de dados; isso é sabido muito bem pela medicina forense.

Por outro lado, a capacidade natural de reunir e armazenar informação encontra-se nos processos de documentar e escrever os acontecimentos que têm acompanhado a humanidade. Aos poucos, tornou-se consciente que esse ato de armazenar se inicia com o historiador grego Heródoto, ao construir a história, com valor de um *phármakon*, ao mesmo tempo veneno e remédio (DERRIDA, 2005, p. 14). Desse modo, a transmissão da informação, que se escreve e reescreve de um corpo ao outro, é efetuada pela necessidade de prolongar a vida e a existência da informação que se encarna e é herdada como própria, da mesma forma que a documentação dos

5. Texto original: "(El ADN)... Que funciona como un archivo biológico al almacenar y transmitir códigos que resaltan a especificidad como especie e individuos".

acontecimentos é transmitida ao outro com maior ou menor consciência disso.

Assim, ao reconhecer a escritura como valor inalienável na construção e preservação dos acontecimentos, é possível vincular o ato de documentação a uma necessidade natural de preservação próxima aos atos vitais. O arquivo como sistema de documentação externo (DNA, imagens, textos etc.) tem pontos de encontro que vão além de oferecer formas diversas que perpassam a inscrição no presente. Sobre isso, Taylor escreve:

A fotografia e o DNA oferecem evidências de presença radicalmente diferentes (...) não podemos submeter uma fotografia a um teste de DNA, assim como não é possível reconhecer fisionomias olhando para nossos genes. Mas tanto o DNA quanto a fotografia transmitem informações altamente codificadas. Tal como o DNA, as imagens e estratégias transmitidas através da performance, construídas sobre materiais anteriores, replicam e transformam os códigos recebidos. Nem todos os materiais herdados são reutilizados, uma parte é seletivamente incorporada, outra descartada como "DNA-lixo"⁶

(TAYLOR, 2017, p. 257, Tradução nossa).

O interessante na pensadora mexicana é a igualdade hierárquica que ela estabelece à condição do arquivo do DNA e ao arquivo da fotografia, ambos registros da vida e dos acontecimentos. Taylor mostra como a seleção inconsciente que se realiza a partir da documentação passa por um filtro de seleção que mantém alguns registros e descarta outros.

Derrida indica que "não há fora de texto", (DERRIDA, 1994a, p. 194), querendo dizer com isto que o acesso ao presente só é possível a partir do texto, feito de inscrições e signos, que tornam presentes as coisas. Taylor amplia, mas também exemplifica a visão do francês, só que, dessa vez, baseada na documentação da *performance*, pois essa também deve ser entendida como um processo natural em que se inscrevem

sencia (...) no podemos someter una fotografía a una prueba de ADN, así como no es posible reconocer fisonomías al mirar nuestros genes. Pero ambos, el ADN y la fotografía transmiten información altamente codificada. Como el ADN, las imágenes y estrategias transmitidas a través de la performance, construídas sobre materiales previos, replican y transforman los códigos recibidos. No todos los materiales heredados se vuelven a usar, una parte es incorporada selectivamente, otra descartada como "ADN-basura".

6. Texto original: "La fotografía y el ADN ofrecen pruebas radicalmente diferentes de pre-

os acontecimentos e a vida. Nesse sentido, os atos vitais de arquivar e prolongar a vida da ação por meio da imagem documentada encontram-se também nas ideias de Groys.

Segundo Groys, a necessidade de alongar a vida é base para prolongar os acontecimentos e o dia a dia da escrita, já que estender a vida é prolongar os dispositivos de administração da informação, neste caso, o corpo humano. Groys analisa o contexto baseado na concepção de *biopolítica*⁷ e propõe o conceito de *bioarte*⁸, considerando os

7. O conceito de biopolítica atinge relevância na obra de M. Foucault, no final do livro: Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad, la voluntad del saber*. Ciudad de México: Editorial Siglo XXI, 2007. O conceito pode ser rastreado desde 1960, em Jean Starobinski, até autores mais contemporâneos, como G. Vattimo, G. Agamben, S. Žižek, B. Groys, dentre uma lista de teóricos que têm refletido sobre formas diferentes de enxergar a *biopolítica* enquanto conceito. Em termos gerais, falar de biopolítica significa olhar para as políticas de administração da vida dos seres vivos e produtivos; é remeter à ideia do soberano, pois, segundo estes autores, os cidadãos cedem seus corpos, tempo e vida aos governantes para que os administrem. Logo, a vida não é mais um evento natural propagado pela sorte, mas sim um condicionamento artificial ditado pelas políticas administrativas, que modelam o tempo e a vida das pessoas.

8. É importante esclarecer que o conceito de bioarte pode ser abordado a partir de múltiplas faces, sendo uma delas seu vínculo com a arte que usam organismos vivos para realizar seus

dispositivo de administração de informação, não sob o olhar da biologia ou das práticas artísticas que fazem uso de matéria viva para a construção das obras, mas entendendo a *bioarte* como a arte de administrar a vida da obra de arte a partir da documentação, na qual se dá a prolongação no tempo por meio de seu arquivo, tornando-a viva, autônoma e real em cada momento que é apresentada ao espectador.



Fig. 01: **Bioarte**. 2020. Fonte: Elaboração própria.

Segundo Groys, a documentação das artes de ação não representa nenhuma ação; a documentação, enquanto bioarte, torna-se a ação, sendo a mesma

processos artísticos, por exemplo, na manipulação do DNA para a re-codificação e a alteração genética. Artistas que se baseiam nesses princípios são: Eduardo Kac, Marta Menezes ou Xiao Yu. Porém, é importante dizer que o fundamento do conceito de *bioarte* nesta dissertação não remete à postura cientificista já discutida, senão com a sua ligação ao conceito de *biopolítica*, pois é uma leitura de administrar e prolongar a vida por meio do documento ou registro, o que interessa neste texto.

documentação do próprio acontecimento. Para o pensador, a documentação em artes de ação (fotos, vídeos, objetos usados para registrar a ação) pode ser *bioarte*, pois essa apresenta como um documento artificial (arquivo tradicional) pode substituir e dar conta da vida de um corpo. Segundo Groys:

primeiramente narrativa e, portanto, evoca a irrepetibilidade do tempo e da vida. O artificial pode, assim, tornar-se vivo, natural, por meio da documentação de arte, ao narrar a história de sua origem, de sua "feitura". A documentação em artes, é, portanto, a arte de fazer coisas vivas a partir das artificiais, uma atividade viva a partir de técnicas: é uma *bioarte* que é, simultaneamente, *biopolítica*.

(GROYS, 2015, p. 78-79)

Groys aponta o espectro/arquivo artificial como o substituto da presentidade dos corpos na ação, como agente que consegue instaurar e prolongar a vida e o presente do acontecimento, sem reconhecer a presentidade pelo documento, mas deixando a possibilidade de prolongar a vida da obra por meio da administração dos arquivos. Para Groys, a mesma noção de sobrevivência natural que os seres humanos têm está presente na necessidade de criar

arquivos que consigam conter e falar da existência dos corpos em outro espaço e tempo. Sobre isto, Groys acrescenta:

Mas, se a coisa viva pode ser reproduzida e substituída à vontade, ela perde então a sua inscrição única e irrepetível no tempo – seu tempo de vida único e irrepetível que, no final, é o que faz de um ser vivo como tal: a documentação inscreve a existência de um objeto na história, dá um tempo de vida a essa existência e dá ao objeto vida como tal – independente do fato desse objeto ter sido "originalmente" vivo ou artificial

(GROYS, 2015, p. 78).

O pensador deixa entrever os estados de documentação não só como cadeias, onde se mantém presa uma outra presença de maneira autônoma, que permite atualização e reparição. Desse modo, é importante olhar para a documentação como um dispositivo que permite o retorno à obra a partir de certos códigos visuais e estéticos. A documentação, segundo Groys, pode ser outro modo de existência, uma outra vida, tornando-a *bioarte*, uma possibilidade de prolongar a vida da obra a partir da administração dos dispositivos que a contém.

DOCUMENTAÇÃO, VALIDAÇÃO E VALOR DE TROCA

A documentação na *performance* traz à tona a discussão sobre seu valor de troca, pois, se, em 1909, na Europa, ganhou relevância nas dissidências da arte por ser uma linguagem efêmera, desmaterializada e não comercial, com a migração para os EUA, depois da Segunda Guerra Mundial, seria estimulada pelas novas políticas neoliberais. Estas novas dinâmicas foram precursoras de uma economia do circuito artístico, onde se teria dinheiro para investimentos em novas instituições, galerias, museus. Assim, novas verbas, novos editais e novos mecenas para os artistas, impulsionaram, ampliaram e massificaram o uso das linguagens emergentes que vinham da Europa, produzindo uma virada a partir de 1962 em diante do sistema da arte.

Sobre a relevância do poder legitimador do novo contexto, do valor de troca e o mercado dos EUA, Simón Marchán aponta:

Numa sociedade como a nossa, em que as obras artísticas são consideradas preferencialmente na dialética da mercadoria por seu valor de troca, as chances de sucesso de um artista dependem de seu preço. Os julgamentos artísticos estão subordinados às estima-

tivas comerciais, o reconhecimento depende dos interesses do mercado. Isto se mostra mais do que nunca com a entrada dos norte-americanos (1962-1963) que tendem a impor uma tradição do novo gestado nos EUA.⁹

(MARCHÁN, 1994, p. 14. Tradução nossa).

A administração norte-americana do mercado de arte criou formas divergentes de comercializar e legitimar a arte. Para isso, foi necessário relacionar o espectador com objetos, por meio de exposições, que garantiam a visibilidade das obras e eram plataformas de venda, cujos recursos comerciais incluíam esboços e registros fotográficos processuais. Exemplo disso é o surgimento de uma das primeiras galerias de fotografia que estava sob a direção de Edward Steichen¹⁰, tendo o apoio e acolhimen-

9. Texto original: "En una sociedad como la nuestra, en la que las obras artísticas son consideradas preferentemente en la dialéctica de la mercancía por su valor de cambio, las posibilidades de éxito de un artista dependen de su cotización. Los juicios artísticos se subordinan a las estimaciones mercantiles, el reconocimiento depende de los intereses del mercado. Esto se acusa más que nunca desde la entrada en escena - a partir de 1962 -1963 - de los americanos... (eles) Tienen a imponer una tradición de lo nuevo gestado en los EUA".

10. Edward Steichen (1879-1973) nasceu em Luxemburgo, mas migrou para os EUA. Foi fotó-

to do MoMA (GUINSBURG; BARBOSA, 2008, p. 580). Nesse espaço, eram expostas, além de imagens tradicionais, registros de ações que, pouco a pouco, ganharam destaque.

Stanley Brouwn¹¹ foi um dos primeiros artistas a expor a documentação da sua ação *My steps in Holland, Germany, Swiss, Italy* (1966-1971). Na amostra, ele apresenta imagens, mapas e desenhos das suas viagens de 1966 até 1971, onde pedia para as pessoas desenharem para ele um mapa com a informação dos lugares que ele queria conhecer. O diferencial é que se expunha não uma obra feita pelo artista e sim múltiplos arquivos feitos por múltiplas pessoas que compunham a reconstrução das viagens, usada também como documento comercial da ação do artista. Essas formas de vincular uma arte composta por documentos que não eram feitos pelo artista, expostos como próprios, são exemplos de uma desmaterialização da obra, cuja referência pode-se rastrear no chamado antiarte.

grafo e diretor da galeria de fotografia do MoMA.

11. Stanley Brown (1935-2017), nasceu em Suriname. Brown foi um artista conceitual holandês nascido no Suriname. Suas obras exploraram a desmaterialização.

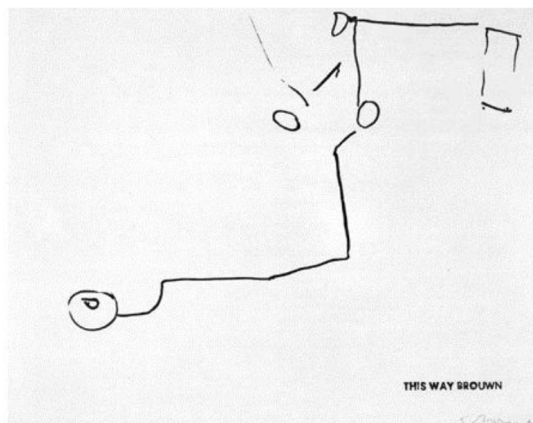
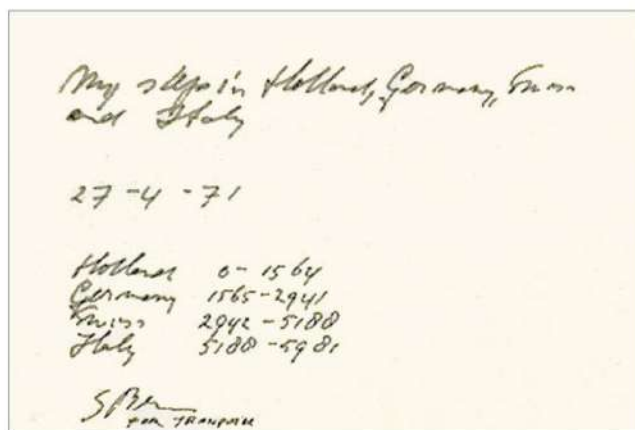


Fig. 02: Stanley Brouwn. **My steps in Holland, Germany, Swiss, Italy.** 1966-1971. Fonte: Site MoMA.

As "novas" formas de produzir obras, assim como o *process art*, foram monopolizados e administrados pelas instituições, principalmente nos EUA, onde é possível evidenciar duas tarefas: a primeira, o esclarecimento do público quanto à discussão entre imagem fotográfica, registro de ação e obra de arte tradicional; e, a segunda, o acolhimento do comércio de imagens, esboços, documentos, objetos, cartazes, maquetes e vestígios dos processos da construção e elaboração das obras, que haviam de

ser legitimados¹² pelo sistema das artes.

Aportes teóricos – como o de Lucy Lippard¹³ com a ideia de uma arte desmaterializada; Rosalind Krauss¹⁴ propondo uma arte expandida e Umberto Eco¹⁵ e a obra aberta entre outras – são um início de avaliação e validação dos processos poéticos dos artistas. Exemplos dessas proposições podem se relacionar com a legitimação da *land-art*, especificamente no valor comercial e estético

12. Neste ponto, a experiência estética, assim como seu valor histórico, pode se identificar como cambiável e mutável, onde o poder legitimador do teórico, colecionador, galerista, museu são decisivos para compreender as novas relações do sistema da arte. A esse respeito, Juliane Rebentisch aponta como trânsito fundamental na validação dos processos artísticos na segunda metade do século XX, o poder da instituição, já que a validação ou não de uma obra é torna-se um dispositivo dialético, pois a instituição é a encarregada de desvelar e validar o discurso estético da obra, assim como construir e estabelecer o cânon da época, já que este sempre está a disposição para ser modelado e modificado (REBENTISCH, 2021, p. 85)

13. Lucy Lippard (1937), nasceu em New York, é uma escritora, crítica de arte, ativista e curadora americana. Lippard foi um dos primeiros escritores a defender a "desmaterialização" em ação na arte conceitual e foi um dos primeiros defensores da arte feminista.

14. Rosalind Krauss (1941), nasceu em Washington. Krauss é crítica, teórica e professora de história da arte moderna e contemporânea.

15. Umberto Eco (1932-2016), nasceu na Itália. Eco foi um escritor, filósofo, semiólogo, linguista e teórico da arte.

que carregam os esboços dos projetos de artistas como os de Robert Smithson¹⁶ e sua obra *Nonsite*¹⁷, onde, segundo Smithson, o lugar está no registro ou nos rastros dele; e os planos de pré-produção e pós-produção¹⁸ das obras da dupla Christo e Jeanne-Claude¹⁹.

16. Robert Smithson (1938-1973) nasceu em New Jersey. Foi um artista conhecido pela escultura e expoente da corrente artística *land art* que frequentemente usava desenho e fotografia em relação às artes espaciais.

17. *Nonsite* é um trabalho que exemplifica a dialética de Smithson de "sítios" e "não-sítios", uma teoria e prática escultórica que enfoca a interação entre exterior e interior, lá e aqui, aberto e fechado, disperso e contido, natural e construído. Para Smithson, o "site" era "a realidade física e bruta" de um local, enquanto o "non-site" era uma amostra dessa realidade exibida em outro lugar. Desse modo, para o artista uma fração do lugar também consegue dar conta do conteúdo, do esvaziamento, da ausência.

18. O conceito pós-produção, neste caso, é enxergado primeiramente desde a parte técnica encontrada na definição do N. Bourriaud, que enxerga esta prática como: "Pós-produção termo técnico usado no mundo da televisão, do cinema e do vídeo. Designa o conjunto de tratamento dado a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes *off*, os efeitos especiais... A pós-produção apreende as formas de saber geradas pelo surgimento das redes" (BOURRIAUD. 2009. p. 8-9). E segundo, desde a parte posterior à ação, que é abordada desde a potencialização do registro da ação por meio da edição da mesma ação. Onde em muitos os casos, esta pós-produção se torna tão importante para a elaboração da obra, quanto a sua execução.

19. Christo, nascido Christo Vladimirov Jav-

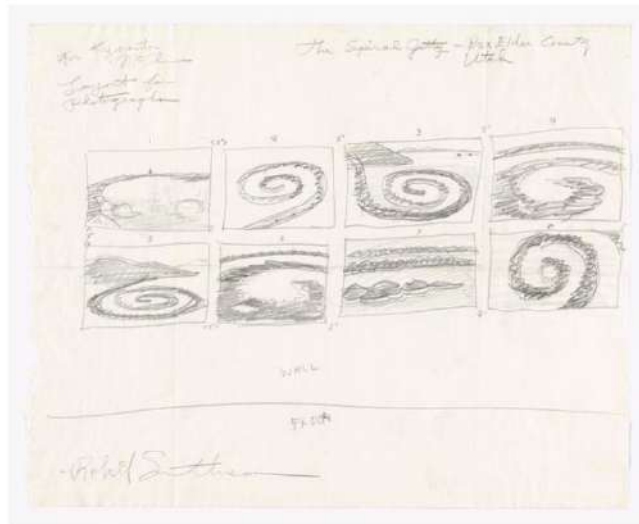


Fig. 03: Roberto Smithson: ***O Spiral Jetty*** (1970). Christo e Jeanne-Claude: ***Reichstag envuelto*** (1971).
 Fonte: MoMA

Dessa forma, se no começo do século XX, o registro de ações era considerado como simples imagens ou parte de um processo pessoal dos artistas, com a reconsideração dos critérios de obras, os objetos ganham outro valor estético e econômico, que tornam a documentação matéria e mercadoria.

cheff, e Jeanne-Claude, nascida Jeanne-Claude Denat de Guillebon, foram um casal de artistas.

VALIDAÇÃO INSTITUCIONAL DO REGISTRO

Os processos de legitimação das artes de ação no mercado e na instituição apresentam singularidades que merecem destaque, posto que sua validação chegou primeiro como documentação e depois como obra em si. A inclusão de um dos primeiros arquivos de ações artísticas em um encontro internacional ocorre em Alemanha na V Documenta (1972) e – nos EUA, no museu de arte contemporâneo de los Angeles (MOCA) –, na primeira exposição de documentação das artes de ações, correspondentes a linguagens como: performance, happenings, fluxus e outro tipo de ações. Intitulada *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979* (1998).

Na exposição da V Documenta (1972), organizada por Harald Szeemann,²⁰ os

acionistas vienenses Rudolf Schwarzkogler, Günter Brüs e Hermann Nitsch, apresentaram suas obras nomeadas *Aktionen* (1960-1971). No caso específico do artista Schwarzkogler, ele conseguiu expor suas obras *2. Aktion* (1965), e *3. Aktion* (1965), ponto de partida para divulgação e expansão dos acionistas vienenses na cena internacional, pois é o corpo desses artistas que contém os rastros das duas grandes guerras, ao falar de mutilação, feridas, dor, sangue e marginalidade (figura 3). A partir desse grande evento, o trio é reconhecido, instaurando-se como referências diretas de artistas como Chris Burden, VALIE EXPORT, Yves Klein, Marina Abramović, entre outras grandes figuras da história das artes de ação.

20. É importante reconhecer a importância da V Documenta. Ali, ganham contorno o papel do curador, com a atuação Harald Szeemann e os grandes eventos adquirem um novo estatuto, com mais relevância na internacionalização da arte. Segundo Tiago Machado, "(Szeemann) compõe um personagem tido por muitos historiadores como o protótipo do curador tal como hoje o entendemos [...] A curadoria procurava alinhar as produções artísticas do período com elementos produzidos fora desse sistema, sem se preocupar, por exemplo, com a organização de um recorte cronológico ou mesmo com tipologias advindas estritamente da história da arte. Ao contrario das categorias impostas pelo mo-

dernismo em sua vertente norte-americana – inclusive com sua organização temporal progressiva/teleológica da arte moderna em direção à sua forma crítica – a cultura contemporânea, segundo a proposta curatorial elaborada pela documenta 5, pode ser vista e mostrada como uma cultura na qual os signos, símbolos, imagens fictícias, crenças religiosas variadas e figuras utópicas proliferam em todas as direções. Uma sociedade produtora e consumidora de imagens e que pode ser compreendida através delas [...] Explorando a amplitude destes temas foi possível a Szeemann reunir os mais diversos tipos de produções imagéticas, seja um cartaz de propaganda, esboços de projetos urbanísticos, ou uma pintura oriunda da tradição artística europeia" (MACHADO, 2020).



Fig. 4: Rudolf Schwarzkogler. 3 *Aktion*. 1965. Fonte: Galerie Krinzinger

Já o segundo encontro artístico teve que esperar mais de duas décadas, sem embargo, foi fundamental para a validação do mercado e a institucionalização do registro das artes de ação, pois foi na exposição intitulada *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*, organizada pelo Museu de Arte Contemporânea, de Los Angeles, MoCA em (1998). Ali, a documentação das ações ganha grande relevância, pois foi a primeira exposição a expor unicamente arquivos de ações. Para isto, a instituição encomendou ao curador Paul Schimmel²¹ uma retrospectiva de ações

e documentações exclusivamente de artes de ação, sendo pioneira em dedicar um grande evento à legitimação das artes de ação a partir do registro. Segundo Schimmel:

[...] *Out of actions* abre novos caminhos ao revelar a complexa rede internacional de conexões que produziram um tipo de arte verdadeiramente nova, baseada em elementos relacionados ao tempo e ao processo. Embora

teórico da arte contemporânea. Em seu livro *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979* (1998) (Schimmel. 2012a), anuncia a morte da *performance* dada pela ausência do corpo do performer na ação, pelos novos mecanismos de tornar-se presente e pela necessidade de imortalizar a ação com a documentação, anunciando a hiperprodução das ações no dia a dia, nos *realitys shows* e na nascente cultura da imagem.

21. Paul Schimmel (1954) é um comissário e

cada um dos movimentos e grupos incluídos na exposição – entre eles a escola de Nova York, o Fluxus, a performance e o grupo Gutai – já tenham sido examinados individualmente, *Out of actions* será a primeira exposição em grande escala que vincula uma série de artistas e tendências mundiais aparentemente díspares, e que revela a marca indelével de três décadas decisivas na produção contemporânea²²

(SCHIMMEL, 2012a, p. 11. Tradução nossa).

Para a história institucional das artes de ação, essa foi a primeira exposição pensada para conter as linguagens emergentes baseadas no tempo e no espaço. O paradoxo pode ser que o corpo do artista ainda estava em formato bidimensional; desse modo, o corpo vivo, assim como as ações no agora dos *performers*, só vai entrar diretamente na ins-

22. Texto original: "De manera semejante, "Out Out of actions" abre nuevos caminos en la revelación de la compleja red internacional de conexiones que han producido una verdadera nueva clase de arte, basada en elementos relacionados con el tiempo y el proceso. Aunque cada uno de los movimientos y grupos incluidos en la exposición - entre ellos la escuela de New York, el Fluxus, el arte de la performance y el grupo Gutai - ya han sido examinados de manera individual, "Out Out of actions" será la primera exposición a gran escala que vincula a una serie de artistas y tendencias mundiales aparentemente disímiles, y que revela la huella indeleble de tres décadas decisivas en la producción contemporánea".

tituição três anos depois da exposição de Schimmel em 1998.²³ Segundo Albarrán, a exposição de Schimmel foi uma virada radical que potencializou as artes de ação, assim como um ponto chave na validação do registro e das ações ao vivo (ALBARRÁN, 2019, p. 170). Sendo a primeira em estabelecer uma diferença entre um registro tradicional e a documentação das artes de ações – que oferecem ao espectador elementos fenomênicos derivados do choque de temporalidades encontradas no acionar no presente vivo.

O paradoxo da inclusão das artes de ação no mercado pode ser compreendido a partir do contexto dos EUA. As emergentes instituições tinham a tarefa titânica de desligar dos registros, imagens, cartazes assim como objetos usados na ação, seu caráter político e militante. Segundo Michael Archer²⁴, "a

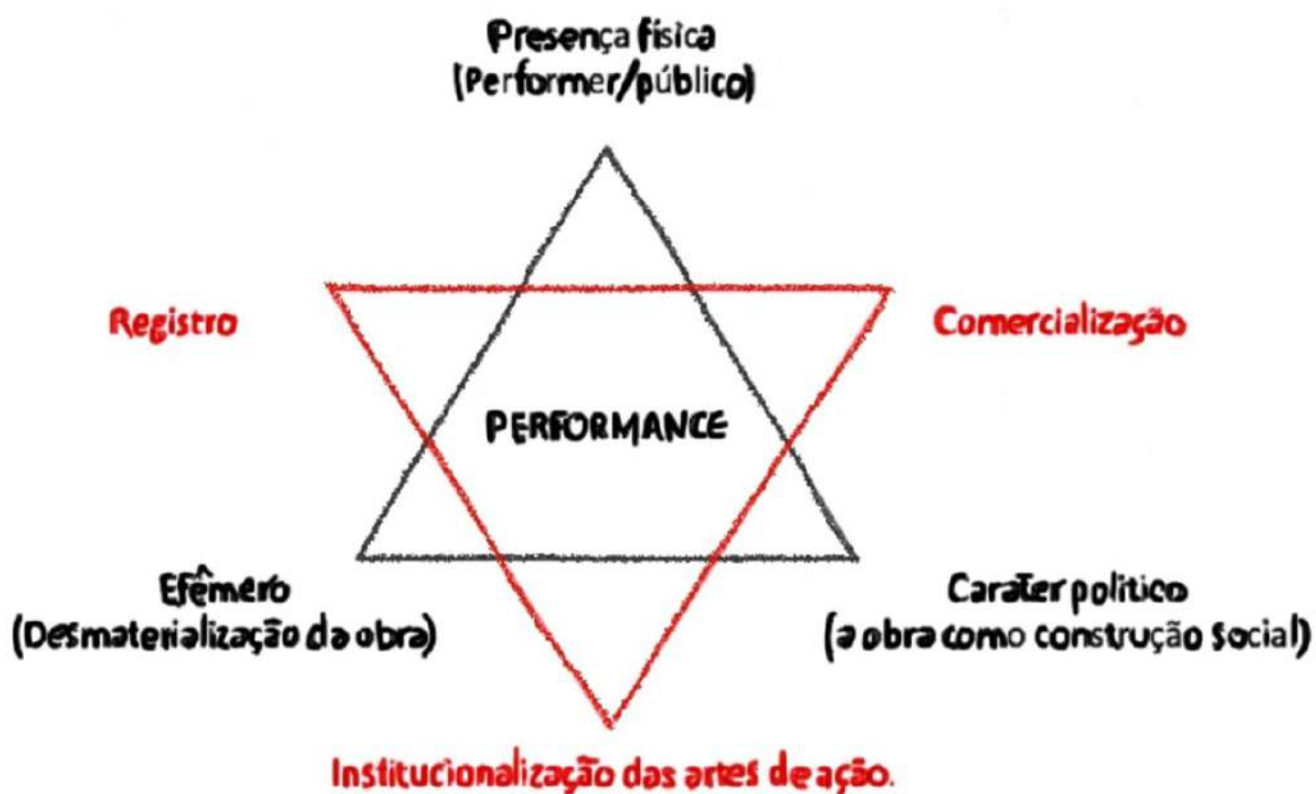
23. Segundo Albarrán, os corpos vivos dos *performers* não ocuparam de maneira direta os espaços institucionais, existindo eventos onde se tem ações, mas de uma forma passageira. Sendo a primeira exposição de *performance* onde o espaço institucional era habitado de forma temporal, a exposição intitulada *A little bit of history repeated*, que aconteceu no KB de Berlin no ano de 2001. sendo o curador Jens Hoffmann (ALBARRÁN, 2019, p. 172).

24. Michael Archer (1945) nasceu em Sidney, é curador e teórico da arte moderna e contemporânea.

carga das obras públicas, como a performance, carregava uma ideologia oposta aos dogmas da economia capitalista do mercado” (ARCHE, 2013, p. 117). Assim sendo, ia começar uma época de domesticação das artes de ação, onde o conteúdo político tinha que ser esvaziado das ações institucionais.

As mudanças que o novo contexto vai trazer para as artes de ação, especificamente o que tange à performance, mostram quão maleável é a linguagem. Porém, mesmo sendo efêmera, política e corporal, começava a ser parte das suas estruturas a documentação e a comercialização, sendo visível na figura 5:

Estrutura da performance na Eurásia 1910



Estrutura da performance nos EE.UU 1960

Fig. 05: **Paralelo da performance.** 2020. Fonte: elaboração própria.

Na figura 5, pode-se notar como as mudanças geradas no contexto dos EUA (triângulo vermelho) modificam as geradas na Europa (triângulo preto). Isso não quer dizer que a comercialização e a materialização das ações entraram em conflito ou – como sustentado por Douglas David²⁵ em sua teoria sobre *Post-performancism* (DAVID, 1981)²⁶. Isso não significa que a “*performance* tenha morrido” (MONROY, 2014, p. 37), como anunciado pelo teórico Carlos Monroy e sua teoria da *Re-formance*. Antes, a comercialização e validação do sistema da arte, das artes de ação, exemplifica uma mutação contextual e uma reconfiguração conceitual, que abrange o que é proposto na Europa, mas também incorpora o contexto dos EUA como epicentro das artes atuais.

25. Douglas David (1957) nasceu nos EUA. É artista e teórico de arte contemporânea. Criador Ele propõe do conceito de *Pósost-performatismonce*, o teórico anuncia a morte da *performance* e propõe uma era do *pós-performatismoe post-performancism*, no qual as pessoas em que todos nas mídias sociais estão constantemente performando nas redes sociais, criando um vínculo direto entre o ato de performar e a exposição ao público na cotidianidade.

26. DAVID, Douglas. *Post-Performancism*. New York: ouct. 1981. *Artforum*. Acesso em: 05 fev.b 2021. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/198108/post-performancism-35666>. Acesso em: 05 feb 2021.

Referências

ALBARRÁN, Juan. *Performance y arte contemporáneo, discurso, práctica, problemas*. 1 ed. Madrid: Editora Cátedra, 2019.

ARCHER, Michel. *Arte contemporânea. Uma história concisa*. 2. ed. São Paulo: Editora Coleção mundo, 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. 1 ed. São Paulo. Editorial Martins fontes. 2009.

DAVID, Douglas. *Post-Performancism*. New York: oct 1981. Artforum. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/198108/post-performancism-35666>. Acessado em: 05 fev 2021.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de platão*. 3ed. São Paulo: Editora: Editora Iluminuras Ltda. 2005.

----- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx, o Estado, o trabalho do luto e a nova internacional*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994a.

----- *Márgenes de la filosofía*. 2. ed. Madrid: Ediciones Cátedra (Teorema), 1994b.

----- *La vida la muerte. Seminario (1975-1976)*. 1. ed. Buenos Aires: Editorial: Eterna Cadencia. 2021.

GROYS, Boris. *Arte Poder*. 1. ed. Minas Gerais: Editora UFMG, 2015.

GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. *O Pós-modernismo*. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

REBENTISCH, Juliane. *Teoría del arte contemporáneo. Una introducción*. Valencia: Editora Universitat de Valencia, 2021.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* 2 ed. São Paulo: Editora Editora 34, 2017.

MACHADO, Tiago. *A V documenta de Harand Szeemann: o efeito curatorial e a arte exposta*. Forum Permanente. São Paulo, 2020. V.9, n.8. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/periodico-permanente-no8/sumario-1/a-documenta-5-de-harald-szeemann-o-efeito-curatorial-e-a-arte-exposta-catalogo-da/a-documenta-5-de-harald-szeemann-o-efeito-curatorial-e-a-arte-exposta>. Acesso em: 16 abr 2023.

MARCHAN, Simón. ***Del arte objetual al arte del concepto***. Epílogos sobre la sensibilidad posmoderna. 6 ed. Madrid: Editorial AKAL, 1994.

MONROY, Carlos E. ***Pensamento em re-formance (imitações, pastiches, pincaretagens e outros truques do artista)***. 2014. teses de mestrado. Escola de comunicação e artes. ECA-USP, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2014.

SCHIMMEL, Paul. ***Campos de acción 1: entre el performance y el objeto, 1949-1979***. Ciudad de México: Editora Alias, 2012a.

TAYLOR, Diana. ***El archivo y el repertorio, la memoria cultural Performática en las américas***. ed. 1. Santiago de Chile: Editora Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

CURVA DO LACET: UMA EXPERIÊNCIA ENTRE PERMANÊNCIA E PAGAMENTO

Marcos Vinicius de Brito Amato

O presente ensaio se caracteriza pela experiência em intervir em um lugar cujas práticas atuais se limitam a uma breve passagem de um ponto a outro. Nessa escrita, relatamos as motivações, anseios e proposições que visam interagir e integrar novamente a Curva do Lacet em Juiz de Fora. Por meio da ocupação intitulada “entre permanência e apagamento”, realizada no dia 23 de dezembro de 2022. Convidamos, mesmo que indiretamente, os transeuntes da cidade a restabelecer uma relação de breve permanência com um lugar, que foi destituído de sua função em detrimento das dinâmicas financeiras e incoerências da cidade contemporânea.

Palavras-Chave: *Cidade, Curva do Lacet, Permanência, Lugar, Memória.*

Mestrando em Artes Cultura e Linguagens na linha de pesquisa em Poéticas Visuais e Musicais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGACL/IAD/UFJF), bacharel em Artes e Design e Artes Visuais pela mesma instituição. Atualmente pesquisa a cidade e seus locais de memória, assim como proposições visuais que podem apontar incoerências nas dinâmicas contemporâneas das cidades. Contato: amato.marcos@estudante.ufjf.br

IMPRESENÇA

A Curva do Lacet (Figura 1) é um lugar situado na alça da Avenida Presidente Itamar Franco e circundada por uma série de edificações. O local é caracterizado por uma porção de terra ilhada em meio ao trânsito intenso de rotatórias que dão acesso aos bairros Cascatinha e Bom Bosco e à Universidade Federal de Juiz de Fora, sendo uma área localizada em uma das regiões de maior especulação imobiliária da cidade e, por isso, repleta de interesses diversos e divergentes.

Essa porção de terra é rodeada por um passeio que se origina da Avenida Itamar Franco, mas que quase nunca é utilizado, e um gramado verde, sempre sujo de vestígios como notas fiscais, comprovantes de cartão, embalagens de fast food, sacolas plásticas, copos descartáveis, muitas vezes, originados dos estabelecimentos que pertencem ao Independência Shopping. Sobre o gramado, existem caminhos bifurcados que conectam a rotatória do bairro Cascatinha a um ponto de ônibus no lado oposto e a um túnel de acesso ao Shopping. Atualmente é um local de passagem de pedestres contornado por um local de passagem de veículos.

Esse lugar, hoje, comumente percebido pela maioria da população como um espaço de passagem desabitado, anteriormente foi um lugar de outras práticas e significações. Interesses econômicos requalificaram o local e impediram que o mesmo fosse utilizado como lugar de lazer. Porém existem até nossos dias muitas reminiscências sobre essa área, guardadas, principalmente, pela população que habita suas redondezas. Resíduos de memórias que permanecem aqui e ali. Fragmentos que disparam desconfortos e lamentos.

Em meados dos anos 70, tal lugar contava com um campo de futebol que atendia à população dos bairros nas suas proximidades. Contava também com projetos sociais que atuavam neste lugar e um campeonato municipal de futebol que integrava os bairros da cidade com disputas amistosas de futebol. Desse modo, em seu passado, a Curva do Lacet se apresentava como lugar de convívio e integração entre pessoas, comunidades e bairros distintos da cidade de Juiz de Fora, além de cumprir uma função social, abrigando projetos de educação e integração com jovens do bairro Dom Bosco.

A partir de 2006, em uma área de contorno da Curva do Lacet, foi iniciado o processo de implantação do Independência Shopping, posteriormente, do Centro Empresarial Trade Office e do Trade Hotel. Esses empreendimentos trazem junto aos seus empreendedores e a prefeitura do município o desejo de requalificação urbanística de toda a área, especialmente a utilização do centro da Curva como campo de futebol de várzea. Inicialmente havia a intenção, por parte dos empresários responsáveis pelo projeto do Shopping Independência, de adquirir o terreno público no qual estava sediado o campo. Entretanto, esse intuito foi barrado pela câmara dos vereadores após várias manifestações contrárias dos moradores e debates em audiências públicas.

Mesmo não pertencendo ao Independência Shopping, a Curva do Lacet se configura hoje como um lugar transitório ou de passagem, e sua nova configuração abarca novos elementos e sensações dos antigos moradores, trabalhadores e consumidores do shopping.

Meu contato com este lugar se deu em meados de 2012, quando comecei a trabalhar em um dos estabelecimentos de varejo no shopping. Porém,

atualmente não exerço nenhuma atividade trabalhista relacionada ao estabelecimento, mas a Curva do Lacet esteve e está presente no percurso para a Universidade Federal de Juiz de Fora e no meu atual endereço residencial no bairro Cascatinha. Mesmo que meu corpo não exerça presença obrigatória em tal lugar, é impossível não notar a “presença da ausência” ou passos corridos que hoje ocupam essa porção de terra ilhada por concreto e trânsito constante.

Mas qual valor esse caminho possui nos dias de hoje? Existe alguma função ou é possível recriar uma relação com esse trajeto novamente? É possível criar atravessamentos relacionais, além de apenas “atravessar passando” por ele? Esse desconforto e descontentamento partem de minha motivação para perceber ou pesquisar ou até mesmo recriar alguma relação com esse lugar que revire as atuais relações existentes no mesmo. As proposições artísticas que realizei seguem no sentido de colidir com quem o habita no presente, e tem suas fundamentações na memória do lugar, nos vestígios encontrados nos dias de hoje, na intersecção do tempo do que já existiu, e do que hoje é, e nos “atravesamentos de quem atravessa”.

Nesse sentido, o presente texto irá apresentar relatos de esclarecimento e reflexões que se articulam com minha vivência e com proposições artísticas de minha autoria, realizadas desde 2012 quando estabeleci meu contato ou contrato com tal lugar.



Fig. 01: Curva do Lacet, Juiz de Fora, MG. 2022. Fonte: Arquivo pessoal.

CADÊ O LACET?

No dia 14 de setembro de 2014, promovi junto ao coletivo Fora do Eixo¹, o movimento Ocupa Lacet², realizado na

1. Fora do Eixo, rede de cultura, comunicação e ativismo que conecta pessoas, coletivos e redes culturais em 26 estados do Brasil mais o DF, com parceiros em 30 países de todo o mundo, que atuam sob os princípios da colaboração, do protagonismo, da autonomia, do midiativismo e do compartilhamento livre de conhecimentos. Disponível em: <https://unicult.org/project/fora-do-eixo/>. Acesso em: 29 de março de 2023.

2. Tribuna de Minas. Ocupação reúne mil pessoas na curva do lacet. Disponível em:

quarta edição da Semana do Audiovisual. Ocupamos o espaço com diversas intervenções artísticas, como performances, exibição de curtas, música, contação de história entre outras atividades que chamassem a atenção para a ocupação do espaço público e que pudessem reintegrar a população dos

<https://tribunademinas.com.br/noticias/cidade/15-09-2014/ocupacao-reune-mil-pessoas-na-curva-do-lacet.html>. Acesso em: 01 de maio de 2023.

bairros próximos ao Shopping Independência. Tal ação também atraía a curiosidade dos trabalhadores e prestadores de serviço do estabelecimento, de modo que sua ocupação causava um ruído na rotina daquele espaço, comumente isolado e reduzido a um lugar de passagem ou acesso transitório. Esse evento contou com quase 1.000 pessoas em toda sua duração, que se estendia da manhã à noite. Uma das motivações do evento era buscar uma funcionalidade para tal espaço que, em seu passado, abrigou um campo de futebol que atendia à população dos bairros próximos à curva.

Essa incursão significou para mim uma grande satisfação em poder contribuir com o movimento cultural que amparasse certas incoerências sociais presentes na cidade. E, ainda mais, por poder criar outra relação diferente da qual estava acostumado naquele lugar. No calor dessa experiência, criei, em 2018, uma série de três colagens digitais denominadas *Cadê o Lacet?*. Essas colagens tentam abordar a relação que o lugar estabelece nos dias de hoje, por meio de vestígios de operações financeiras, substituindo a imagem apagada da paisagem ou dos habitantes que usufruí-

ram desse lugar no passado. Essa série de colagens também se configura como elemento disparador para a dissertação ao discutir e produzir fruições que dialogam com a cidade, o lugar ou não lugar. Em sua concepção, foram retiradas da internet imagens de jogo de futebol amador e da fração da paisagem urbana que abarca a imagem da construção do Independência Shopping. As imagens dos comprovantes fiscais também foram adquiridas por meio da internet. Porém algumas são consequência de compras realizadas no próprio estabelecimento. Também foi incorporado à série em duas colagens uma bola de futebol, que, em suas características, apresenta certo grau de deterioração devido à utilização, fruto da prática do jogo do futebol. E, consequentemente, o desgaste da bola também nos revela que é um objeto dotado de memória. Na série de colagens digitais *Cadê o Lacet?*, está sempre presente um fundo emaranhado e amontoado de comprovantes de vendas e de registros fiscais. Essa imagem estática preenche o fundo da imagem (Figura 2). Nela também existe uma marca de bola de futebol suja de terra e desgastada, que imprime sua silhueta ao ser chutada pelas crian-

ças também presentes na imagem. Essa marca talvez nos revele certa indignação de quem praticava esse lugar, no ato de chutar a bola e imprimir sua marca de terra e reafirmar sua presença em um lugar apagado pelo interesse especulativo.

Na Figura 3, o mesmo fundo ainda se faz presente em meio ao campo e à prática do jogo de futebol. Entretanto, esses comprovantes não apagam completamente o lugar, fundindo-se aos poucos com o mesmo. O que se torna mais evidente é o pagamento dos sujeitos. Resta apenas a silhueta dos jogadores, preenchida pelos mesmos comprovantes. Nessa imagem, o lugar ainda existe apesar de ser apagado gradualmente, diferente da prática do convívio neste lugar e das relações que eram estabelecidas pelos sujeitos. Resta, assim, apenas uma frágil silhueta que delimita a fronteira entre o que era antes e o que vem se transformando.

A última colagem que compõe a série (Figura 4) mostra os mesmos comprovantes tomando os arredores da paisagem. Talvez seja um prelúdio ou uma pessimista previsão das transformações que ocorreriam com a influência do shopping em sua proximidade, em

seus arredores. Na colagem, vemos o empreendimento ainda em processo de construção. Apenas seu esqueleto já demonstra sua influência na paisagem. Na imagem, o mesmo funciona como armadilha, capturando uma bola de futebol e comprimindo-a em meio às suas estruturas. Esse abraço de concreto nos revela a vil lógica da especulação do lugar de modo que seu abraço reafirma que ali uma bola de futebol pode ser comprada, mas até então não mais praticada de maneira gratuita.

A série *Cadê o Lacet?* foi criada em função da minha experiência com tal lugar. E também pela minha participação junto ao coletivo "Fora do Eixo" e ao relato dos moradores dos arredores, que sempre rememoram seu passado em contraste com o que se apresenta hoje. Como foi dito anteriormente, essa série foi o prelúdio para o desenvolvimento de minha pesquisa e produções visuais relacionadas à cidade e ao lugar. E em como suas incoerências podem ser apontadas por meio de proposições artísticas.



Fig. 02: Série Cadê o Lacet ? Marcos Vinicius de Brito Amato, 20 cm x 20 cm. Colagem Digital. 2018.
Fonte: Arquivo pessoal.

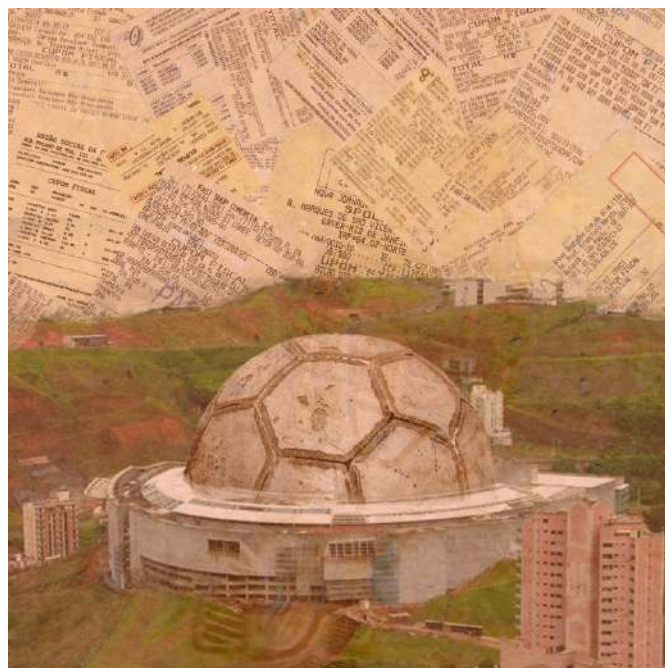


Fig. 04: Série Cadê o Lacet ? Marcos Vinicius de Brito Amato, 20 cm x 20 cm. Colagem Digital. 2018.
Fonte: Arquivo pessoal.

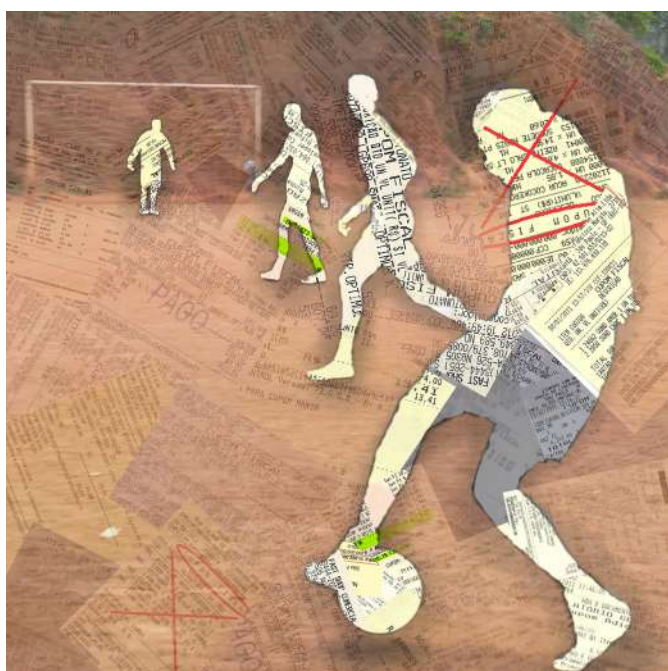


Fig. 03: Série Cadê o Lacet ? Marcos Vinicius de Brito Amato, 20 cm x 20 cm. Colagem Digital. 2018.
Fonte: Arquivo pessoal.

O valor dos objetos é antagônico ao que os mesmos representam. As notas fiscais não obtêm sentido de aquisição ou valor, mas sim de prejuízo ou desagregação do lugar, não habitação, ou substituição da convivência e do lazer que era presente na fração de tempo em que o shopping era inexistente. Por mais que os comprovantes fiscais sejam volumosos, eles não representam volume ou quantidade, mas sim, qualquer sinônimo de abandono acumulado, quando se refere à Curva do Lacet até esse presente ano.

(Escritos sobre o Lacet, 2018)

O LUGAR ENTRE PERMANÊNCIA E APAGAMENTO. COALISÃO *IN SITU*.

Tendo como base a série inicial Cadê o Lacet?, produzida em 2018, partimos para outras fruições com o lugar, que residam no “entre”, mediadas pelo que já foi e o que agora é. Um sentimento de desobediência também está presente em tal embate com o lugar, despertado pelos “múltiplos nãos” impostos nas atuais configurações da Curva do Lacet. No dia 23 de dezembro de 2022, realizei uma intervenção nesse lugar. A interferência contava com uma porção de bolas de futebol produzidas com cimento (Figura 5) e ainda jogo de pebolim totó (Figura 6) localizados na Curva do Lacet, mais em específico nas proximidades das passarelas que dão acesso ao túnel do shopping.

O dia escolhido para tal intervenção vem das estatísticas de venda e movimentação de cliente, conhecimento que adquiri no momento em que trabalhava no shopping. Por ser a semana do natal, as dinâmicas e metas de vendas apontam que esse é o momento do ano de maior circulação e, consequentemente, o dia em que mais vendas podem ser alcançadas. A semana do natal

já é movimentada desde o dia 20, porém o dia 23 foi mais pertinente, pois é o dia mais próximo do natal em que as lojas funcionam das 10h às 23h. Cumpre ressaltar que, no dia 24 de dezembro, o funcionamento é reduzido por ser véspera de Natal, funcionando de 10h às 18h e no dia 25, as lojas não abrem. Desse modo, realizar a intervenção ou ocupação na Curva do Lacet no dia 23 era potencialmente melhor para que se atingisse ou criasse fissuras no maior número de pessoas que passassem por tal lugar nesse dia específico do ano. Partia do meu entendimento também que tal dia me proporcionaria um número maior de agentes atuantes nesta ocupação, sendo eles o lugar, as obras realizadas para que fruissem com o mesmo no sentido específico junto ao maior número de passantes no dia mais movimentado do ano. Desse modo, criou-se um diálogo entre: obra, lugar, data, número de pessoas e, consequentemente, as coalizões que seriam observadas neste dia entre passantes, obras e relações *in situ*. Tal ocupação partia também de certa indagação em mente: É possível criar ou-

tras relações que não sejam apenas de passagem por tal lugar?

O sentido de coalizão expresso aqui vai de encontro à relação estabelecida entre os passantes e as atuais relações com esse lugar; o imprevisto de encontrar as obras em meio ao caminho ou passagem que leve ao shopping. Essa coalizão repousa no imprevisto, na surpresa ou no estranhamento de se deparar com as obras. Sendo realizados para ocupar tal lugar em determinado dia do ano e colidir in situ.

No dia 23 de dezembro de 2022, a Curva do Lacet, contou com a ocupação de elementos que rememorem seu passado. Porém, esses elementos possuem características que remetem ao atual presente desse lugar. Na ocupação, foram dispostas bolas de futebol produzidas pelo processo de cópia em material denso de pouca amabilidade. As bolas foram feitas de cimento, material que, se aproxima da perspectiva da atual paisagem que rodeia a Curva do Lacet. Que se configura em uma porção de terra cercada por prédios, uma rotatória de trânsito intenso. Um lugar cercado por concreto em quase toda sua totalidade. O processo de cópia das bolas de fute-

bol também revela a característica repetitiva de entrar e sair por tal local, assim como o processo de repetição de compra, venda e emissão de comprovantes fiscais, que, muitas vezes, são descartados no local. De certo modo, além de um lugar de passagem também é um lugar exercido por repetições não relacionais e um depósito de vestígios de repetições fiscais e de consumo.

A presença das bolas de futebol também nos rememora ao passado de tal lugar. Porém esse fragmento do passado não apresenta as mesmas possibilidades de interação típicas da natureza de uma bola de futebol comum. Isso porque, devido a sua matéria, não é possível ser jogada. Sendo assim, sua presença na Curva do Lacet repousa na memória imóvel, "cristalizada" de um passado que até então não pode ser novamente praticado no presente. Também incorporou a ocupação um jogo infantil de pebolim totó. Entretanto esse jogo foi alterado de acordo com as possibilidades de interação da atual configuração do Lacet. Nesse jogo, o campo de futebol foi substituído pela imagem aérea recente da Curva do Lacet. Assim, a possibilidade do jogo é adaptável aos

elementos que pertencem a esse lugar na atualidade. As marcações de campo não existem mais e foram substituídas pelas avenidas, prédios e o shopping. Esse objeto pertence também a tal lugar e reside também no “entre” do que já foi praticado e do que hoje é e não pode ser mais. O jogo de futebol é um elemento constituinte de sua memória e a imagem aérea como testemunha do presente.

Durante o dia da ocupação, permaneci no local das 10h até às 18h, com intuito de observar e registrar as interações e relação que me propunha a criar. Foi observado durante todo o tempo que em permaneci que os trabalhadores do shopping quase não interagiram com as proposições instaladas no local, mesmo quando as manejava no intuito de perturbar o percurso corrido que os mesmos faziam da Curva do Lacet até o túnel que desemboca no shopping. Já os passantes ou consumidores do shopping exerciam interação maior com as obras instaladas, sobretudo crianças. Na maioria das vezes, tentavam chutar as bolas de futebol ou paravam e observavam o jogo de pebolim totó; algumas vezes até jogavam e permaneciam certo tempo jogando.

Alguns passantes me perguntavam qual minha intenção em dispor tais objetos naquele local. Eu explicava brevemente que tal lugar já foi um antigo campo de futebol que servia à população dos bairros próximos ao shopping. Muitos dos passantes não sabiam desse antigo fato e me parabenizaram pela iniciativa. Porém alguns sabiam dessa memória pertencente ao lugar e lembraram quando se depararam com o jogo de pebolim totó.

Essa ocupação realizada no dia 23 de dezembro de 2022 faz parte de uma das intervenções que pretendo realizar futuramente, com a continuidade dos trabalhos criados juntamente da pesquisa.

Quanto à minha indagação inicial sobre se criar uma relação com tal lugar, percebi que isto é possível. Talvez permita criar novas relações, inserindo outros elementos ou agentes nesse lugar, diferentes dos que são comumente encontrados hoje em dia. Porém essa ação também me revelou outra comprovação. Mesmo que minha intervenção fosse tímida em relação à metragem da Curva do Lacet, ou seja, a quantidade de obras tenha se limitado ao percurso dos passantes e proximidades da passarela que

vai de encontro ao shopping, observou-se também que a curva do Lacet hoje se configura apenas em um lugar de passagem, assim como uma negativa de um lugar, como caminho amparado por uma função de intersecção da cidade até o shopping. Nesse lugar, de modo geral, não é mais possível criar laços ou relações identitárias, mas sim relações que se estabelecem nas prestações de serviço ou vendas situadas no final do percurso após o túnel de acesso ao shopping:

[...] por não lugares designamos duas realidades complementares, mas distintas: espaços constituídos com certos fins (transporte, trânsito, comércio, tempos livres), e a relação que o indivíduo mantém com esses espaços. Se as duas relações se correspondem de maneira bastante ampla, e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, no entanto, pois os não lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins.

(AUGÉ, 2012, p.87.)

Além das obras instaladas, o processo de registro (Figuras 7 e 8) e exposição das mesmas, conta com intersecção dos comprovantes de venda e tickets

de estacionamento. Sendo assim, esses elementos são naturais da atual configuração da Curva do Lacet, mesmo se estabelecendo como material descartado. Sua presença nas obras é indissociável do lugar e da relação do shopping com o mesmo, pois esses comprovantes foram recolhidos por muitas vezes na própria Curva. Além disso, nos revelaram de maneira obtusa a função, valor e relação com tal lugar, estabelecendo uma média de preço por tempo de permanência, no caso dos tickets de estacionamento. O estado em que esse material descartado é encontrado também nos revela sua natureza expressiva quanto ao tempo em que os mesmos permanecem descartados na curva do Lacet, muitas vezes sujos ou apagados por ação das intempéries climáticas e a permanência em longo prazo in situ. Suas características nos aproximam de maneira poética com o descaso com esse lugar, já que, sua permanência nos revela tanto seu apagamento devido à deterioração de exposição ao clima, assim como sua permanência no Lacet é testemunha do descaso, apagamento da sua história, memória ou qualquer relação possível

de se criar atualmente.

Estabeleci também outras relações quanto à aquisição desses comprovantes de venda. Me comprometi a documentar toda e qualquer operação que eu realizasse no shopping, guardando tais comprovantes a fim de incorporar as produções subsequentes, estabele-

cendo uma dinâmica de retroalimentação da função estabelecida pelo shopping, no sentido de, comprar materiais para concretizar as produções visuais, e usando seus próprios comprovantes na incorporação das mesmas produções.



Fig. 05: Registro Ação Entre Permanência e Apagamento. Marcos Vinicius de Brito Amato. Cópia em cimento de bolas de futebol. 2022. Fonte: Arquivo pessoal.

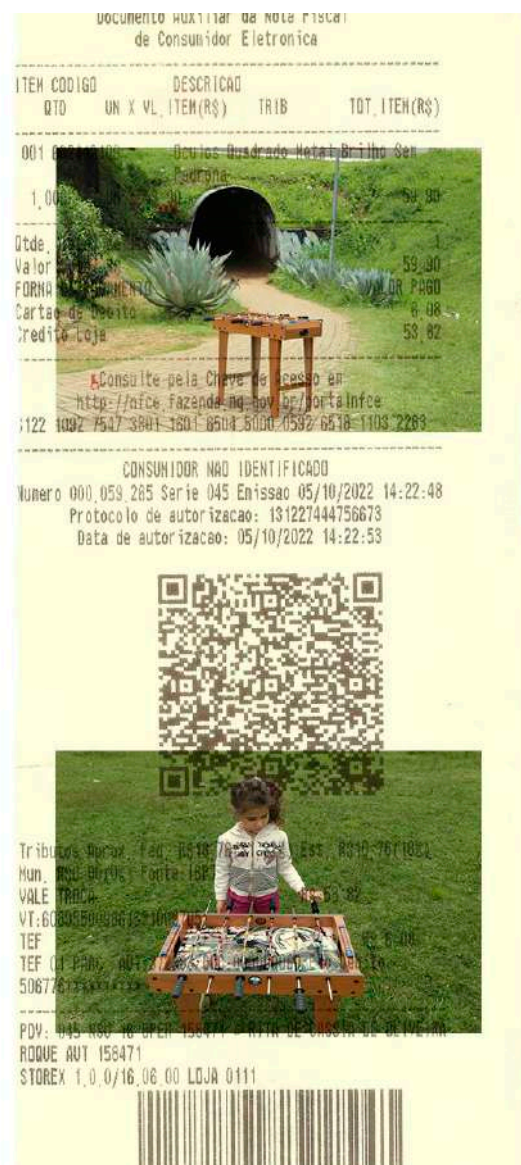


Fig. 06: Registro Ação Entre Permanência e Apagamento. Marcos Vinicius de Brito Amato. Jogo de Pebolim Totó sobre imagem aérea da Curva do Lacet. 2022. Fonte: Arquivo pessoal.

Referências

AUGÉ. M. **Não Lugares, Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Papyrus Editora.** Campinas. SP. 2012.

TRIBUNA DE MINAS. **Ocupação reúne mil pessoas na curva do lacet.** Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cidade/15-09-2014/ocupacao-reune-mil-pessoas-na-curva-do-lacet.html>. Acesso em: 01 de maio de 2023.

UNICULT. **Fora do Eixo.** Disponível em: <https://unicult.org/project/fora-do-eixo/> Acesso em 29 de março de 2023.

Fontes de Imagens:

Figura 1: Imagem aérea da Curva do Lacet. 2022. Arquivo pessoal.

Figura 2: Série Cadê o Lacet ? Marcos Vinicius de Brito Amato. 2018. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 3: Série Cadê o Lacet ? Marcos Vinicius de Brito Amato. 2018. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 4: Série Cadê o Lacet ? Marcos Vinicius de Brito Amato. 2018. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 5: Registro Ação entre permanência e apagamento. Marcos Vinicius de Brito Amato. 2022. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 6: Registro Ação entre permanência e apagamento. Marcos Vinicius de Brito Amato. 2022. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 7: Registro Ação entre permanência e apagamento. Marcos Vinicius de Brito Amato. 2022. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 8: Registro Ação entre permanência e apagamento. Marcos Vinicius de Brito Amato. 2022. Fonte: Arquivo pessoal.

REMEMORAR O PERMANENTE

Charlaine Suélen Rodrigues Souza

O ensaio dirige a estrutura do Elevado Presidente João Goulart, conhecido popularmente como Minhocão. Uma via expressa para veículos, construída nos anos 1970, durante o Regime Militar brasileiro com o propósito de melhorar o trânsito de carros na região do centro de São Paulo, capital. Essa via de 2.8km de concreto e ferro, hoje é uma estrutura tatuada em todas as direções, ângulos e entorno que promovem o destaque dela na cidade. O Minhocão divide a região central em dois níveis que apresentam histórias diferentes da cidade. O ensaio apresentado é parte do desenvolvimento da pesquisa “Minhocão: uma arquitetura e duas histórias da cidade” vinculada ao programa de pós-graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

Palavras-chave: *Arquitetura, arte urbana, cidade*

Mestranda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo – Unifesp – na linha de pesquisa Instituições, Discursos e Alteridade. Especialista em Gestão Cultural, pelo Senac-Lapa Scipião e graduação em Comunicação Social – Rádio e Televisão pela FAESA/ES. Possui exposições de fotografia e intervenções urbanas no Brasil. Contato: chairodrigues.br@gmail.com

As obras de arte possuem projetos, esboços, testes, story board, ensaios precedentes à sua execução final. De acordo com a manifestação artística, a ela é atribuída umas dessas palavras citadas, acima. Todas referem-se à necessidade de preparo, de verificação se realmente será possível sua execução, seja pela estética ou pela viabilidade.

Entre todas as artes, a Arquitetura obrigatoriamente necessita de um projeto, elaboração, preparo, contratação e demanda específica. Assim, ela pode ser alçada em outro patamar da arte, por vezes, distante dos conhecimentos básicos de uma pessoa não profissional da área. A arquitetura também possui uma premissa de também ser uma arte que necessita de demanda maior que as outras artes. Para uma construção, por exemplo, ela precisa de uma contratação, um pedido e direcionamento sobre o que deve ser construído e para quê; precisa obedecer a uma série de premissas da cidade para se adequar ao espaço. As outras artes também possuem direcionamento, mas a arquitetura possui isso em sua base para realização, pois o projeto arquitetônico é elaborado com o intuito de servir a algo. Algo que nem sempre é pretense nas outras manifestações artísticas.

Embora ela tenha, aparentemente essas características e interpretações, ao mesmo tempo ela é algo que nos veste enquanto sociedade. Ela nos abriga, nos protege ou nos expõe. Nós estamos nela e a compomos pelas ruas, casas, prédios, monumentos, pontos de ônibus, aglomerações. Não é possível fugir dessas composições, conforme afirma Zevi

- *Todavia (e aqui principiam as apologias), toda a gente pode desligar o rádio e abandonar os concertos, não gostar do cinema e do teatro e não ler um livro, mas ninguém pode fechar os olhos perante as construções que constituem o palco da vida citadina e trazem a marca do homem no campo e na paisagem.*

(ZEVI, 1996, p. 10-11)

Durante as dinâmicas do dia a dia os aspectos arquitetônicos não são perceptíveis aos moradores e transeuntes durante sua rotina de trabalho, estudos e demais afazeres do dia. Assim, ela precisa de outros caminhos, outras manifestações para se mostrar novamente e ser exposta e ativar o olhar sobre ela.

As reflexões aqui se dirigem para a estrutura do Elevado Presidente João Goulart, conhecido popularmente como Minhocão. Uma via expressa para veículos, construída nos anos 1970, durante o Regime Militar brasileiro com o propósito de melhorar o trânsito de carros na região do centro de São Paulo, capital. A escrita aqui desenvolvida é de uma pesquisadora na área das artes cênicas e visuais, sem nenhuma experiência ou referências sobre a arquitetura investigando um território, onde a estrutura do objeto de análise passa pela arquitetura. Essa via de 2,8km de concreto e ferro, hoje é uma estrutura tatuada em todas as direções, ângulos e entorno que promovem o destaque dela na cidade.

Em 24 de janeiro de 1971 foi inaugurada a Via Elevada Presidente Costa e Silva. A data foi escolhida oportunamente para simbolizar a entrega de um presente para o aniversário da cidade de São Paulo, comemorado em 25 de janeiro. Uma via para carros de 2,8km que corta o centro da cidade, sob a promessa de auxiliar o fluxo do trânsito. Hoje essa estrutura possui outras funções e usos da sociedade. O local é utilizado e frequentado para trânsito de pessoas e automóveis, abrigo para pessoas em situação de rua, espaço para intervenções artísticas físicas e visuais – grafite por exemplo -, ponto de ônibus, ciclovia, entre outros usos.



Fig 1. *Dois níveis do Minhocão (30/01/2022).*
Foto: Chai Rodrigues

Essa estrutura de concreto e ferro divide a região central em dois níveis: em baixo trata-se de um lugar de trânsito de veículos e pessoas, em sua maioria apressadas e de passagem para outros locais da cidade. Em cima, durante os dias de semana de trabalho, ele também serve para o mesmo propósito de passagem. Entretanto aos finais de semana e feriados o espaço se transforma em cima. Andaimos de escadas propícios para o acesso apenas de pedestres e animais de estimação são abertos

para a subida a pé, decks e pequenas arquibancadas são instaladas para as pessoas se sentarem e permanecerem no local, estruturas de jogos também são instaladas para as crianças e, claro, muitas pessoas caminhando e correndo utilizando o espaço para a prática de atividades físicas.

Apesar destas estruturas agregadas, o Minhocão em si, sua estrutura, permanece intacta sendo sobreposta apenas pelo tempo e a ocupação das pessoas se adaptando a estrutura e ela também sendo a adaptada às necessidades das pessoas. A dinâmica que se estabelece

faz com por vezes o Minhocão seja ora um local repulsivo em cores, cheiros e barulho ora amigável e confortável para uma leitura, um descansar e local de impressão de memórias da cidade. John Ruskin fala da arquitetura como elemento que possibilita a rememoração e destaque na história

II. É como centralizadora e protetora dessa influência sagrada, que a arquitetura deve ser considerada por nós com a maior seriedade. Nós podemos viver sem ela, e orar sem ela, mas não podemos rememorar sem ela.

(RUSKIN, 2008, p. 54)



Fig 2. Alto Minhocão. 14/05/2022. Foto: Chai Rodrigues

A arquitetura pode trazer lembranças e imersões que geram relatos para além da estrutura e da matéria inanimada e permanecem por alguma atribuição de valor. Nesses mais de 40 anos de permanência dele na cidade, ele se tornou depositário de imagens, cenário e projetor de histórias individuais, políticas e sociais. O objeto arquitetônico em destaque envolve esse processo de personalização estética para unir concreto e pessoas. Como um comportamento de resistência e individuação e cada habitante possui um papel e utilidade na cidade, mesmo as pessoas em situação de rua. Cada um tem seu espaço e todas essas forças se encontram no espaço da arte de rua. A cidade encontra um jeito de se contar, de apresentar quem são as pessoas e coisas que habitam um espaço, como afirma Michel de Certeau

Toda sociedade mostra sempre, em algum lugar, as formalidades a que suas práticas obedecem. Onde então procurá-las no Ocidente, desde que a sua cientificidade, substituindo os seus lugares "próprios" dos terrenos complexos das astúcias sociais e suas línguas "artificiais" pela linguagem ordinária, permitiu e impôs à razão uma lógica do domínio e da transparência? (CERTEAU, 1980, p. 83)

Mas, ainda assim esse universo em cima e embaixo, em dias de semana de trabalho e finais de semana e feriados evidenciam diferenças sociais e acumula memórias coletivas que por vezes se dissipam na mesma velocidade em que são construídas, permanecendo apenas o rastro do que houve, criando outras leituras do lugar.

(...) há apenas dois fortes vencedores do esquecimento dos homens, Poesia e Arquitetura; e a última de alguma forma inclui a primeira, e é mais poderosa na sua realidade: é bom ter ao alcance não apenas o que os homens pensaram e sentiram, mas o que suas mãos manusearam, e sua força forjou, e seus olhos contemplaram, durante todos os dias de suas vidas.

(RUSKIN, 2008, p. 54-55).

O material com o qual é feita uma construção também conta uma história. Ele também faz parte da história e este se mistura as sobreposições de possibilidades do ambiente. O que antes era apenas concreto, ferro, tinta branca, areia, continua sendo concreto, ferro, tinta branca e areia, mas também é história, fluidos corporais, sol, chuva, lembranças que se misturam e são acionadas de acordo com o disparador de cada um. Fazendo com que a estrutura

fixa possa ser vestida e revestida de durante esses mais de 40 anos de permanência no centro de São Paulo.

Na realidade, diante de uma produção racionalizada, expansionista, centralizada, espetacular e barulhenta, posta-se uma produção de tipo totalmente diverso, qualificada como "consumo", que tem como característica suas

astúcias, seu esfarelamento em conformidade com as ocasiões, suas "piratarías", sua clandestinidade, seu murmúrio incansável, em suma, uma quase-invisibilidade, pois ela quase não se faz notar por produtos próprios (onde teria o seu lugar?) mas por uma arte de utilizar aqueles que lhe são impostos.

(CERTEAU, 1980, p. 94)

VER E REVER A CIDADE

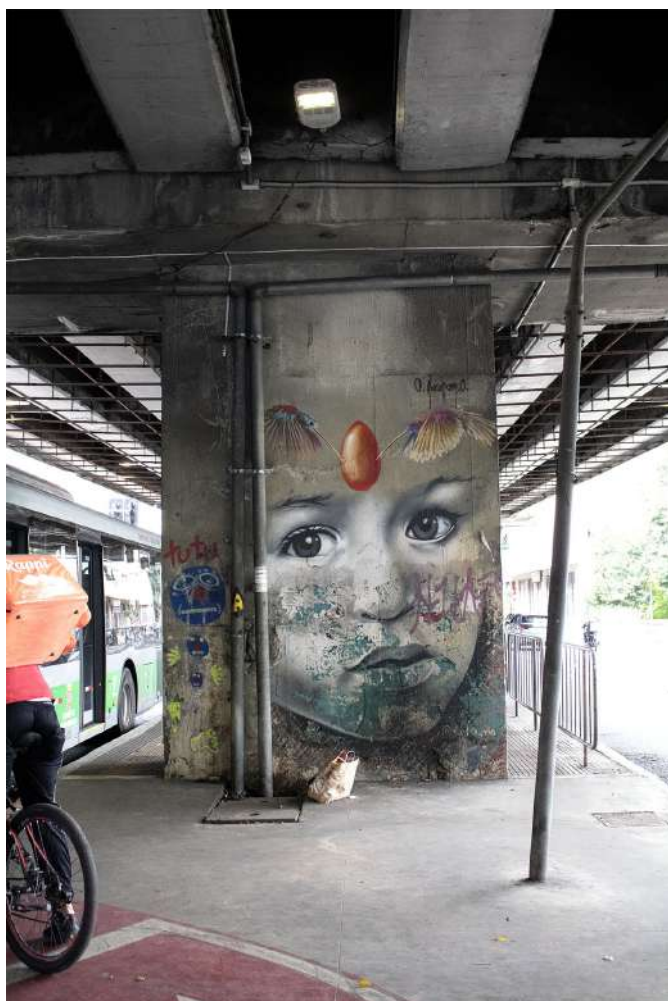


Fig 3. Baixo Minhocão. 14/05/2022. Foto: Chai Rodrigues

- Assim como não existe uma propaganda adequada para difundir a boa arquitetura, não existem também instrumentos eficazes para impedir a realização de edifícios horríveis. A censura funciona para os filmes e para a literatura, mas não para evitar escândalos urbanísticos e arquitetônicos, cujas consequências são bastante mais graves e mais prolongadas do que as da publicação de um romance pornográfico;

(ZEVI, 1996, p. 10)

Considerado como uma construção fora de propósito, poluidora e símbolo de mal uso de verbas públicas, o Minhocão hoje foi integrado a cidade. As discussões que surgiram na década de 2010 sobre seu destino - demolição ou fechamento para construção de um parque - ainda não cessaram, mas tendem para a permanência dessa estrutura.

O passar do tempo faz que ele acumule lembranças e significados para as pessoas que habitam a capital, principalmente a região e fazem com o que ele permaneça no tempo de hoje. Aque-la construção está lá, ela pode ser vista. As pessoas lidam com ela, seja a pé, dirigindo ou desenhando entorno dela. Ela não é antiga ela existe nesse momento e cumpre sua função e vem abrigando outras no correr dos anos e faz parte da arquitetura vigente da cidade.

Referências

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano, artes de fazer**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 3ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

ROSSI, Aldo. **Arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RUSKIN, John. **A lâmpada da memória**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. (1849)

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MEMÓRIAS DE BUBUIA

Tainá Mara Moreira Xavier

Em 2022, foi realizada por mim a intervenção “de bubuia”. Os participantes foram convidados a realizar uma pausa em suas atividades cotidianas e descansarem coletivamente em redes penduradas às árvores, no espaço urbano da cidade de Brasília. O seguinte texto traça um paralelo com outras obras que trazem a rede como elemento poético e aponta as convergências e distanciamentos entre elas com “de bubuia”. Discute-se como a etnografia da rede e seu potencial como objeto de valor afetivo para muitas culturas, permeia vivências e experiências de grupos sociais do país. A obra propôs a partir de uma memória pessoal familiar engendrar reflexões a respeito de aspectos coletivos presentes no desenvolvimento da história do Brasil.

Palavras-chaves: Rede; Pará; Brasília; Memória; Descanso.

Mestranda em Artes Visuais, na linha de pesquisa Poéticas Transversais, do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (PPGAV/IDA/UnB), licenciada e bacharel em Ciências Biológicas e bacharel em Museologia pela mesma instituição. Pesquisa direcionada para linguagens da imagem e escrita. Contato: xaviertaina@gmail.com



Fig. 01: Tainá Xavier. "de bubuia". 2022. Performance. Registro fotográfico realizado por Matheus Pena

Dois pontos fixos opostos a uma mesma altura. Deles partem linhas de comprimentos semelhantes que se finalizam em um côncavo flutuante. Na imagem acima (Figura 01), observa-se, em primeiro plano, uma rede estendida, atada a duas árvores, nela, uma pessoa acolhida em sua parte interna. A rede em conjunto com a pele, árvores e a grama compõem uma paleta de tons terrosos. Em um fundo desfocado, encontram-se alguns automóveis com faróis ligados, em movimento, há alguns postes de luz e um semáforo, em uma pista urbana, no Plano Piloto do Distrito Federal.

"De bubuia" traduz-se em um momento em que é permitido não ter obrigações. Acontece após uma refeição, em horários específicos, e também aleatórios, ou quando houver vontade, somente. Pode ser em uma rede, flutuando nas águas do rio ou em uma rede dentro do rio. "Ficar de bubuia", no norte do Brasil, é uma expressão comumente falada, sem pretensão, para se referir a uma pausa, uma fenda no espaço-tempo.

Dentre retalhos de memórias, muitas remetem especificamente a ela.

Uma

"ficávamos no fundo do quintal da casa da vovó e do vovô. havia uma viga central, da qual os ganchos dispostos à certa distância do chão indicavam o ponto de partida de todas que seguiam até a borda circular da maloca, em direção ao gancho-irmão final de cada uma. na parte de cima, estávamos protegidos por uma cobertura de palha, trançada meticulosamente ao ponto de não deixar escorrer uma só gota de água das chuvas grossas, intensas e constantes do Norte. entre brincadeiras de crianças, conversas de adultos, festejos e descansos, sempre a presença de uma ou mais redes penduradas entre nós, compondo o espaço e cultivando pedaços da memória de minha família, na maloca."

Duas

"um zigue-zague, umas quinze, ou vinte riscando o ar, na lateral da parte externa da casa de minha tia. era um encontro específico, em uma vila especial, naquela praia. assim que chegávamos na cidade, meu tio se adiantava em emprestar um carro. papai e mamãe, então, reuniam o máximo de primos e primas em

uma caçamba e pegávamos a estrada. durante o dia era sol, areia, peixe assado e farinha, praia de rio, sorvete gelado, música e dança na praça. à noite as crianças seriam até dormir, na lateral externa da casa, uma em cada rede. rodeadas apenas de todos os barulhos da floresta."

Três

"passávamos um tempo acampando. para chegar na ilha ou nas praias que surgiam por alguns meses por ano, no meio dos rios. íamos de barco. que durante esses dias, era essa nossa morada. para cada passageiro, uma rede. era a garantia de um leito e compartilhamentos de palavras com quem ficava ao seu lado, ou ainda um apoio para sentar, durante as refeições. enquanto isso, o barco cortava a água doce. quando pisávamos em terra, as redes se expandiam para além do barco, e abriam-se também em nossas barracas e em árvores próximas ao rio. ali ficávamos dias e noites. o peixe pescado na manhã era caldo e peixe na brasa à noite. o banho era no rio. o sono era na nossa concha de tecido velado pelas areias brancas e águas ao nosso redor."

Quatro

"olho e ele está lá, embrulhado. mi-

nha mãe lê e o observa ainda da cama. ele dorme e acorda em sua rede. envolto em cobertores e travesseiros, pois é tempo de inverno, em Brasília, ele está no meio da concha. a nova geração de minha família, ainda nas primeiras fases da vida, se refere à rede do vovô como um local quentinho. recordo que assim que me mudei da casa de meu pai e minha mãe, o primeiro objeto de minha nova casa foi um par de ganchos fincados na parede. pronto. agora poderia recebê-los como gostam, o Pará também estava por ali.

Recordo as vivências embaladas, seja em descansos, recolhimentos ou momentos lúdicos, havia constantemente uma intenção afetiva que rodeava a escolha das redes. No norte do Brasil, elas não se esgotam em ser um artefato decorativo ou um instrumento que cumpre seu papel em ser útil. Um canto para ler, relaxar, cochilar, mas também um convite, um aviso de que cabe mais um e de que quem chega é bem-vindo."

A memória, mesmo que sem a continuidade precisa dos cétricos, nos proporciona o retorno. Volto a esses recortes de memórias e a tantos outros. É o tecido que me acompanha ao longo de

meus anos, em minhas experiências. Em inúmeras ocasiões, fui abrigada por uma rede, e essas experiências engendraram em mim a perspectiva: seu nome se enuncia uma potência coletiva.

Não se sabe ao certo a origem da rede. Foram encontrados relatos sobre ela nos primeiros escritos de Pero Vaz de Caminha, em 1500, quando tentava narrar ao rei de Portugal Dom Manuel, o que encontrara em terras estrangeiras invadidas, "Eram de madeira, e das ilhargas de tábuas, e cobertas de palha, de razoada altura; todas duma só peça, sem nenhum repartimento, tinham dentro muitos esteios; e, de esteio a esteio, uma rede atada pelos cabos, alta, em que dormiam." (CAMINHA, 1949, p. 239-240). Antes disso, não há registros documentais sobre a rede na história europeia, o que reforça a provável e quase certa herança ameríndia.

Em seu livro *Rede de dormir* (2012), Luís Câmara Cascudo apresenta descrições sobre a onipresença da rede em situações diversas, desde o início da invasão colonial, até o século XX. Cascudo reúne informações sobre a utilidade da rede e seus desdobramentos ao longo de nossa história e afirma como a

apropriação deste saber dos povos originários locais se tornou essencial para adaptação e sobrevivência dos colonos em território brasileiro:

O indígena impôs ao colonizador a farinha de mandioca, como alimentação solucionadora para penetrar o sertão e manter-se sem o reforço do produto europeu, e a rede constituiu o descanso tranquilo, pronto, acessível, natural pela facilidade da aquisição.

(CASCUDO, 2012, MOBI, n.p).

Como parte contínua da exploração do território brasileiro, o projeto de Brasília surgiu, séculos após a invasão inicial pelos portugueses, em um contexto de projeções desenvolvimentistas, as quais apoiou-se a ideia de ocupação de uma área supostamente vazia, no centro do país. Atualmente, é sabido que haviam comunidades locais e etnias de povos originários no sertão goiano (WESSELY; KIM, 2010). A história peculiar da construção da cidade me faz constantemente refletir sobre os fios de enredos deslocados pelos grupos que chegaram para construir a cidade e co-habitar a região. Na época, era falsamente difundida a ideia de que não havia nada neste centro, que a sina dos sertões do país era a de serem preenchidos pelo desenvolvimento e progresso. Não surpreen-

de que, até dias recentes, essa imagem difundida de um interior brasileiro e de outras regiões – por exemplo a amazônica – como territórios desérticos e desabitados, ainda permaneça e sirva de justificativa para novas intrusões em áreas e culturas nativas dessas regiões (JACQUES; ALMEIDA JÚNIOR, 2017).

Em 1957, Lúcio Costa, urbanista e arquiteto, teve seu projeto como vencedor do concurso que buscava alternativas para a construção da nova capital. A cidade foi construída em 3 anos e, em 1960, inaugurada com a suposição de um "Mundo Novo". Em 1964, na Trienal de Milão, na 13ª edição com o tema "Tempo livre", Lúcio Costa participou como artista brasileiro, com a obra "RIPOSATE-VI" (repousai). A obra foi remontada em 2018, no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro (MAC- Niterói) e, em 2019, no Centro Cultural do Banco do Brasil (Belo Horizonte, Distrito Federal, Rio de Janeiro e São Paulo) foi lembrada, na exposição "Vaivém", de curadoria de Raphael Fonseca.

Inicialmente, ele pensou em construir um grande hexágono e, dentro dele, suspender redes de dormir em desenhos geométricos, repetindo formas triangulares dentro dessa "arena". Acima das redes estaria a palavra ita-

liana "Riposatevi" ("repousai") escrita várias vezes. O verbo no imperativo potencializava o apelo ao toque. Em alguns dos vãos das estruturas do hexágono, grandes painéis conteriam imagens e a sinalização do pavilhão. Na segunda versão do projeto, mais próxima do que foi efetivamente realizado, a estrutura hexagonal foi abolida. A concepção espacial foi aberta e as redes ocupavam o centro de uma sala. Ao redor, painéis ou paredes onde seriam colocadas imagens. As redes, armadas desde o teto com cabos de aço, formavam desenhos hexagonais e a palavra "Riposatevi" era apresentada frontalmente, na entrada da sala, também suspensa. Interessante perceber no desenho alguns detalhes que resumem o projeto de Lucio Costa: além das redes, logo no centro da imagem há o contorno de um violão; ao fundo, o esboço da silhueta de uma jangada. O arquiteto decidiu, por fim, além dos objetos, ter fotografias de autoria de Marcel Gautherot de imagens da Praia de Aquiraz, no Ceará, e também da construção e inauguração de Brasília. Dessa maneira, o pavilhão do Brasil concentrava elementos que representariam o país em diversas camadas: rede (repouso) e violão (música e lazer); jangada e plantas (natureza); a nova capital (modernidade)

(FONSECA, 2019, p. 128).

Ainda sustentado pela imagem de uma fase nova para o país, suposta-

mente agora desenvolvido, Lúcio Costa apresenta, no evento da trienal, um Brasil caricato. Embora a história brasileira tenha provindo de invasão e exploração, bem como a construção de Brasília, o artista expõe a utopia da modernidade. Alguns dos elementos e conceitos propostos por Lúcio Costa, em 1964, na RIPOSATEVI (1964/ 2018), como a escolha da rede sendo um elemento estético e interativo, assim como a aproximação com a noção de "repouso", tangenciam a ocupação urbana "de bubuia", realizada por mim, no Plano Piloto de Brasília.

Independente dos pontos de convergência, as obras se diferenciam em sua fundamentação e desenvolvimento. Em "de bubuia", a escolha da rede foi definida por uma conexão direta com as experiências afetivas familiares e por se tratar de um objeto sensível, que remete às vivências em grupos, na cultura nortista brasileira. Assim como o termo "descanso" na obra "de bubuia", mesmo que considerado em algumas circunstâncias sinônimo de "repouso", não é utilizado apenas como uma atividade de relaxamento do corpo. Em RIPOSATEVI (1964/ 2018), Lúcio Costa tenta resumir a identidade nacional (principalmente a nordestina) sob uma visão de um povo sossega-

do, sem preocupações, podendo, dessa forma, reafirmar uma visão estereotipada colonial de uma população que leva a vida sem seriedade, de maneira alegre, mas com doses de preguiça e malandragem, em seu tempo lento.

Salvo a ancestralidade coletiva da rede, em minha trajetória individual, coube a ela um papel de elo. Um dos vínculos entre a história de minha família, no Pará, e minha existência, no centro do país. Meu pai e minha mãe saíram do interior do norte e deslocaram-se por algumas cidades até se estabelecerem em Brasília, de forma semelhante a como se desenvolveu às narrativas de muitas outras famílias nortistas e nordestinas. Com eles, trouxeram parte dos costumes, hábitos, rituais, conhecimentos e rotinas paraenses e nos repassaram. Além disso, a dinâmica de retorno aos espaços de origem foi mantida. A cada ano estávamos novamente no norte para pequenas ou grandes temporadas, desde a chegada deles ao centro do país até hoje. Foi nesse movimento de ir e vir, que a rede tem cumprido a potência de seu nome e reiterado conexões e raízes.

Em sua exposição “Dengo”, de 2010, apresentada no Museu de Arte Moderna

do Rio de Janeiro (MAM-RJ), o artista multimídia Ernesto Neto realiza uma instalação composta por ilhas de convivência que “escorrem de um teto contínuo de crochê. formando diversas situações coletivas” (MAM, 2010, n/p). Assim como em outras produções, o artista busca a proposição de conexões orgânicas, tanto com os materiais elencados, como com a composição de partes individuais que juntas formam um organismo, um sistema. A escolha e a utilização do crochê para a realização de parte considerável da instalação exemplificam essa ideia. Em entrevista à Sesc TV, o artista se refere ao crochê como

algo feito em células, (...) um tempo espiralado, tem sempre um retorno a um começo expandido (...) uma coisa metafísica, filosófica, nessa questão de como é o pensamento do crochê,(..) é um tempo mais lento, que vai crescendo devagar, mas vai criando um campo.¹

(NETO, 2014).

Em “de bubuia”, foi essencial que tanto a intenção de um tempo não cartesiano, quanto a noção da rede como um

1. Museu Vivo: Ernesto Neto. Entrevista realizada com o artista Ernesto Neto pela Sesc TV, em 2014. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ZZmJchHWpDw&ab_channel=SescTV

elemento conectivo estivessem presentes. A obra convidou os participantes ao descanso coletivo, assim como em redários, malocas, barcos, casas e diversos espaços do Norte. Foi ofertada a pausa em suas trajetórias cotidianas para que conjuntamente ficassem em redes estendidas em um espaço público de Brasília, durante um intervalo. Cabe ressaltar que, na instalação do artista Ernesto Neto, a rede de dormir em sua forma literal não estava presente. Mesmo assim, as obras tangenciam-se ao apresentarem essas redes (um mar de crochê ou a rede de dormir) como algo que engendra vínculos temporais e espaciais.

Além disso, o crochê e o bordado são partes destacadas na história etnográfica da rede de dormir. Pode-se evidenciar a feitura das chamadas varandas desses objetos, trabalhadas em detalhes. As varandas representam, ainda na contemporaneidade, uma personalidade com quem irá utilizar a rede. É comum encontrarmos redes bordadas com encomendas singulares como nomes próprios, palavras, símbolos, ou trançados minuciosos, determinando seu significado e valor afetivo. Ainda hoje, cultivam-se os saberes tradicio-

nais das bordadeiras que recebem os mais diversos pedidos para suas redes. “Dona Fátima rainha das redes do meu Pará, prepare uma rede bonita pra meu bem se embalar”². (PINDUCA, [s.d.])

Por último, faço referência a performance intitulada “Trabalho” (2007/2019), de Paulo Nazareth (Figura 02), que fez parte da exposição “Vaivém”, em 2019, nos espaços do Centro Cultural do Banco do Brasil (Belo Horizonte, Distrito Federal, Rio de Janeiro e São Paulo).



Fig. 02: Paulo Nazareth. “Trabalho”. Vaivém. 2019. Performance.

2. Pinduca é um cantor paraense conhecido como “O rei do carimbó”. A música citada faz referência e homenageia uma importante bordadeira e costureira de redes em Belém, Dona Fátima. Disponível em <https://g1.globo.com/pa/para/e-do-para/noticia/2017/01/veja-como-o-habito-de-dormir-em-redes-se-tornou-parte-da-cultura-do-pa.html>

A performance proposta por Paulo Nazareth é caracterizada pelo uso de itens contraditórios: a folha de ponto (associada ao trabalho) e a rede (aliada ao ócio). É justamente o binômio trabalho/cansaço que interessa. O artista faz uso das redes para estabelecer algumas reflexões críticas sobre tempo e emprego. Um anúncio é publicado em um jornal de grande circulação oferecendo um trabalho no centro cultural dentro de uma rede. Uma pessoa, portanto, é contratada para essa atividade com os direitos trabalhistas vigentes. Assim, uma dupla configuração sobre trabalho é apresentada: seu trabalho como artista e o trabalho da pessoa que foi contratada para estar ali e repousar.

(FONSECA, 2019, p. 47)

Estabeleço um paralelo com a obra de Paulo Nazareth por dialogar com uma das principais bases conceituais da obra "de bubuia". Assim como na performance do artista, a ocupação urbana intencionou provocar reflexões acerca dos conceitos de repouso e produtividade. Na performance "Trabalho" (2007/2019), "a carga simbólica de repouso e lazer da rede de dormir é tensionada quando apresentada como "ambiente de trabalho"(FONSECA, 2019, p. 47), tal qual a ocupação "de bubuia", em que o ato de descansar em redes de forma coletiva contrasta com a estrutura e funcionamento do ambiente cosmopolita urbano e o horário de movimento intenso, no centro de Brasília. (Figura 03)



Fig. 03: Tainá Xavier. "de bubuia". 2022. Performance. Registro fotográfico realizado por Matheus Pena.

A proposta, em “de bubuia”, delimitou um espaço-tempo pontual. A realização da obra ocorreu em um trecho do Plano Piloto, no qual a circulação de automóveis (privados e públicos) encontra-se alta. O local escolhido foi o Eixo Monumental, próximo ao Memorial dos Povos Indígenas, parte central de Brasília, onde se aglomeram diversos prédios institucionais e o tráfego é considerável, devido à locomoção de retorno dos trabalhadores às suas casas ao final do expediente, em horário comercial padrão.

As redes começaram a ser estendidas, em torno das 17:10h de uma sexta-feira. Com ajuda de meu pai (Figura 04), penduramos em torno de 15 redes, dos mais diversos materiais, cores e texturas, às árvores próximas ao Memorial dos Povos Indígenas. Às 17:40h, iniciou-se a ocupação com o convite aos participantes a deitarem-se nas redes e descansarem. Inicialmente, foi entregue a cada um um “folhetim” com notícias do dia, com alguns acontecimentos banais (Figura 05).



Fig. 04: Tainá Xavier. “de bubuia”. 2022. Performance. Registro fotográfico realizado por Matheus Pena.



Fig. 05: Tainá Xavier. "de bubuia". 2022. Performance.

Após o início da ocupação "de bubuia", foram observadas alguns tipos de reações ao processo. Inicialmente, a maioria dos participantes se silenciou. Alguns apresentaram resistência a desconectarem de seus aparelhos celulares – o que foi sugerido antes do início da ação. Outros chegaram posteriormente, estenderam cangas na grama e deitaram. Permanecemos na ocupação durante 45 minutos. (Figura 06)



Fig. 06: Tainá Xavier. "de bubuia". 2022. Performance. Registro fotográfico realizado por Matheus Pena.

Evidencio duas situações que ocorreram durante a realização da obra “de bubuia”. A primeira ocorreu quando um dos participantes, que chegou após o começo da ocupação, sentou-se em uma rede com outra participante. Ao longo de todo o desenvolvimento da proposta, ele narrou à sua companhia de rede, causos de sua vida pessoal íntima, não se atentando que o grupo estava a escutar suas palavras. Este acontecimento me fez refletir acerca do que exatamente propomos como descanso, do que se entende como descansar. Para uns é o silêncio, o isolamento; para outros é a troca, o compartilhamento. Ali, no meio do centro urbano de Brasília, em meio aos carros, ônibus e pessoas barulhentas, descansamos, calados ou desabafando.

A segunda foi que, ao final da ação poética, fomos agraciados com pingos de uma chuva fina, após meses do período de seca de Brasília. As cigarras já anunciavam fortemente a nova fase molhada da cidade e, mesmo com as copas frondosas das árvores encontradas no local, fomos lembrados pela chuva de que tínhamos que continuar. Levantamos, desatamos as redes e a vida se seguiu.

A experiência ao realizar “de bubuia”, em Brasília (Figura 07), engendra a possibilidade do deslocamento de uma parte da cultura nortista para o centro do país, colocando-as em diálogo. Como dito, Brasília foi construída com a junção de comunidades diversas de todo território brasileiro e atualmente encontra-se em processo de afirmação e construção de sua identidade e história. A escolha das proximidades do Memorial dos Povos Indígenas como espaço para a ação se deu devido à origem etnográfica ameríndia da rede e também pela composição da população do norte do Brasil ser potencialmente indígena, ainda na contemporaneidade. Além disso, o Memorial situa-se em um ponto estratégico do fluxo de movimentação urbana do Distrito Federal.

O horário proposto também fundamentou o contraponto entre o que esperamos para nossos tempos futuros e as exigências do mundo contemporâneo. Diante de uma sociedade que exige uma produção excessiva sobre humana e utópica de se alcançar, o descanso e um tempo mais lento, fora do cartesianismo, (mesmo que agindo dentro do sistema) podem ser considerados uma forma de resistência e sobrevivência?



Fig. 07: Tainá Xavier. "de bubuia". 2022. Performance. Registro fotográfico realizado por Matheus Pena.

Jaider Esbell, artista indígena contemporâneo, questionou o estereótipo brasileiro fomentado pelos modernistas ao associarem a Macunaíma à preguiça e à falta de caráter. Resgata a apropriação que foi feita das culturas e cosmovisões de povos originários e que foram traduzidas em descrições limitantes sobre o que um "jeito brasileiro de ser". Macunaíma, o herói sem caráter, norteou muitas das ideias que são difundidas até este momento de nossa história (ESBELL, 2018). Destaco este ponto, pois o entendimento do tempo cronológico como algo universal contraria diversas formas

de vivenciar o tempo da existência, assim como a classificação da preguiça e do descanso como algo pejorativo também o faz. A sociedade ocidental moderna estabeleceu regras inventadas sobre como se viver, mas não se pode ignorar que existem formas variadas de se experimentar o mundo. Parte do pensamento da proposta da obra "de bubuia" se origina do entendimento de que podemos experimentar o mundo de maneira diversificada. (Figura 08)

A rede, mesmo com seus desdobramentos enquanto objeto no mundo moderno, mesmo se tornando fetiche para



Fig. 08: Tainá Xavier. "de bubuia". 2022. Performance. Registro fotográfico realizado por Matheus Pena.

decoração de ambientes e um *lifestyle* cosmopolita, é ainda associada a essa essência preguiçosa do brasileiro – que tem recortes, pois não são todos os brasileiros que estão encaixados neste rótulo. Também o descanso é atribuído à falta de produtividade, à preguiça, à falta de vontade.

A rede é o elemento principal da obra "de bubuia" (Figura 09) por sua carga etnográfica; por consistir em um elo de conexão na história de minha família, que se assemelha a muitas outras; pela reverência e resgate da sabedoria das culturas dos povos originários e também

por ser um elemento que se concretiza como sinônimo de resistência.

Não cabe mais ver as redes como espaço de descanso e decoração. Necessita-se admirar sua representação e compreender que materialidade é a prova da resistência ameríndia. Que por trás da beleza e da forma existem focos de resistência. Que tecer ou criar a partir delas é arte, ativismo. É atividade. É sobrevivência. É ser."

(TERENA, 2019, p. 29).

A obra "de bubuia" consistiu em uma intervenção poética realizada no espaço urbano de Brasília, no Eixo Monumental, próximo ao Memorial dos Povos Indígenas.



Fig.09: Tainá Xavier. "de bubuia". 2022. Performance. Registro fotográfico realizado por Matheus Pena.

nas, durante o evento Coordenadas Sobreviventes (Figura 10), em setembro de 2022. O Coordenadas acontece desde 2015 e é "uma ação coletiva desenvolvida por artistas pesquisadores (mes-trandos e doutorandos) do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Uni-

versidade de Brasília"³ (DIAS, 2022). A proposta da Profa Dra. Karina Dias consiste em intervenções que acontecem durante três dias e que compõem o encerramento de algumas das disciplinas oferecidas pela docente.

coordenadas SOBREVIVENTES		
SEXTA, 16/SET	PONTO DE ENCONTRO Entrada do Memorial dos Povos Indígenas	de bubuia Tainá Mara
	QUE LEVAR? Leve uma ou mais redes (para compartilhar) e cordas/correntes para amarrá-las, se tiver.	trazer o tempo em suas sacolas. se mover no espaço e carregar consigo o tempo de onde se pertence. antes do convite ao des.acelerar, me pergunto quem acelerou? quem estabeleceu como norma o rápido e esqueceu-se que, longe de suas vistas velozes, habitam outros tempos? o tempo cósmico, o mítico, do pensamento, do imaginar, do à toa, dos afetos, do luto, da loucura, o norte, o tempo do tempo... um cavalo selvático esse tal de tempo, talvez possamos ser mais íntimos.
MEMORIAL DOS POVOS INDÍGENAS EIXO MONUMENTAL 16:40	MEMORIAL DOS POVOS INDÍGENAS EIXO MONUMENTAL 16:40	MEMORIAL DOS POVOS INDÍGENAS EIXO MONUMENTAL 16:40

Fig. 10: Cards produzidos para divulgação de "de bubuia" no Coordenadas Sobreviventes, em 2022.

3. Definição do projeto do Coordenadas pela Profa. Dra. Karina Dias. Disponível em https://www.instagram.com/p/CiQSXE3LX1u/?img_index=1

Ao final deste processo de realização e reflexão sobre a obra “de bubuia”, entendo que a ocupação urbana foi parte inicial de um processo poético mais extenso. São previstas outras possibilidades para a obra, como outras intervenções coletivas, em espaços diversos de Brasília, ou ainda intervenções individuais e pontuais, apenas com uma rede. Os caminhos possíveis estão sendo trabalhados e desenvolvidos mediante resultados de minhas pesquisas artísticas que envolvem esse intercâmbio de memórias e culturas ao longo do tempo, além de arquivos ligados ao resgate dessas memórias. Parte de minha produção artística consiste em trabalhos que possuem as linguagens da fotografia, vídeo e escrita poética, como foco e em “de bubuia” foi realizado um processo de captação de imagens em movimento, o que resultará em mais um desdobramento da obra em videoarte.

Penso que assim como a qualidade de vínculo presente nas redes, “de bubuia” conecta partes de minha pesquisa e produção artística. Abrindo, dessa forma, espaço para ressignificações de narrativas íntimas, mas que tangem o coletivo. Questões que, apesar de pessoais, possibilitam a reflexão acerca de temáticas estruturais da sociedade brasileira. Há outros elementos que participam desse movimento. Os fragmentos de memória coletados, observados e trabalhados, me permitem a tentativa de fruição sobre os fios de enredo de minha família, mas também suscitam indagações a respeito de nossas origens como habitantes deste país, sobre nossa história cheia de dificuldades e violências, mas também sobre nossas possibilidades e potencialidades.

Referências

- BRASIL. Ministério da Cultura. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. Brasília: MEC, [s.d]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000292.pdf>
- CASCUDO, L.C. **Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica**. São Paulo: Glo-

bal editora, 2012

ESBELL, J. **Makunaima, o meu avô em mim!**. Iluminuras, Porto Alegre, v. 19, n. 46, 2018. DOI: 10.22456/1984-1191.85241. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/85241>.

FONSECA, R. **Vaivém**. Belo Horizonte, Distrito Federal, Rio de Janeiro, São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, CCBB, 2019. 128 p. Catálogo da exposição Vaivém. Disponível em: <https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2021/07/VaiVem.pdf> Acesso em: 18 de agosto 2023.

JACQUES, P. B., & ALMEIDA JUNIOR, D. L. D. **A construção de Brasília: alguns silenciamentos e um afogamento**. In: XII Encontro de História da Arte da Unicamp. Campinas, 2017.

MUSEU DE ARTE CONTEMPOR NEA. Ernesto Neto: Dengo. 2010. Disponível em: <https://mam.org.br/exposicao/ernesto-neto-dengo>

NETO, Ernesto. **Museu Vivo: Ernesto Neto**. Entrevista concedida a Sesc TV. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZZmJchHWpDw&ab_channel=SescTV

TERENA, N. **A rede do tempo-espaço entre resistências e permanências..** IN: FONSECA, R. Vaivém. Conceito, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2021/07/VaiVem.pdf> Acesso em: 18 de agosto 2023.

WESELY, M. KIM, L. **Arquivo Brasília: Lina Kim e Michael Wesely**. São Paulo: Cosac Naify. 2010

IMAGEM

FIGURA 01 PENA, M. Sem Título. 16 de setembro de 2022. Registro de imagem digital. Brasília. Acervo pessoal.

FIGURA 02 Autor desconhecido. Sem Título. Imagem digital. Catálogo da exposição Vaivém. Disponível em: <https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2021/07/VaiVem.pdf> Acesso em: 18 de agosto 2023.

FIGURA 03 PENA, M. Sem Título. 16 de setembro de 2022. Registro de imagem digital. Brasília. Acervo pessoal.

FIGURA 04 PENA, M. Sem Título. 16 de setembro de 2022. Registro de imagem digital. Brasília. Acervo pessoal.

FIGURA 05 PENA, M. Sem Título. 16 de setembro de 2022. Registro de imagem digital. Brasília. Acervo pessoal.

FIGURA 06 PENA, M. Sem Título. 16 de setembro de 2022. Registro de imagem digital. Brasília. Acervo pessoal.

FIGURA 07 PENA, M. Sem Título. 16 de setembro de 2022. Registro de imagem digital. Brasília. Acervo pessoal.

FIGURA 08 PENA, M. Sem Título. 16 de setembro de 2022. Registro de imagem digital. Brasília. Acervo pessoal.

FIGURA 09 PENA, M. Sem Título. 16 de setembro de 2022. Registro de imagem digital. Brasília. Acervo pessoal.

FIGURA 10 PAPA, L. Sem Título. 16 de setembro de 2022. Card para divulgação da obra no Coordenadas Sobreviventes. Arquivo Digital. Brasília. Acervo pessoal.

GIRO E QUEDA EM ELENA'S ARIA DE KEERSMAEKER

Carolina Alfradique Leite

A análise de *Elena's Aria* nos permite pensar sobre algumas figuras recorrentes na gramática da dança contemporânea. E que se mais ativas nesse campo artístico, não se restringiram somente a ele. Se parto de uma aproximação descritiva desse espetáculo, a minha intenção será a de operar a passagem de um inventário, por princípio seletivo, a uma reflexão mais ampla sobre a noção de corpo projetado e recriado todo tempo pela dança. Um corpo no caso de *Elena's Aria* perturbado pela intromissão de um abandono jamais completamente assimilado no seu campo de experiência, já que se mostra o avesso ou impossibilidade mesmo da dança.

Palavras-chaves: *Arte contemporânea, Dança, Conceitual.*

Doutora em filosofia pelo École doctorale Pratiques et théories du sens da Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis, mestre em cinema pela Université Paris 7 - Diderot, mestre em filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e bacharel em Teoria do teatro pela Universidade federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).
Contato: alfradiquecarolina@gmail.com

INTRODUÇÃO

Se o *giro* funcionaria como força motora do espetáculo *Elena's Aria* de Anne Teresa de Keersmaecker, a queda parece ser o seu ponto de fuga. Concebido em 1984, *Elena's Aria* é a quarta peça da coreógrafa belga tendo sido, em sua estréia¹, recebido com certa frieza pelo público ao se contrapor, pelo minimalismo dos gestos, à *Fase: Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982) e *Rosas danst Rosas* (1983), criados pela artista nos anos anteriores.

Tomado, pela coreógrafa, como signo de uma busca por novas formas expressivas², *Elena's Aria* funcionaria também como um campo de experimentação de um repertório musical³ jamais trabalhado pela coreógrafa e do uso de fragmentos de textos⁴ diversos lidos em cena — e que funcionam como intervalos entre as partituras corporais. Tanto as músicas que ouvimos (com certa dificuldade, pois são abafadas por qualquer movimento feito em cena), quanto os textos lidos, mantêm, todo o tempo, total autonomia em relação aos gestos, o que ajuda a reforçar a imagem desse espetáculo como exceção dentro do percurso artístico de Keersmaecker.



Fig. 01: *Elena 's Aria* de Anne Teresa de Keersmaecker. Fonte: *Rosas*.

1. A peça seria interpretada, em 1984, por cinco bailarinas:, Michèle Anne De Mey, Nadine Gana-se, Fumiyo Ikeda, Roxane Huilmand e Anne Teresa de Keersmaecker.

2.Cf. o documentário *Répétitions* (1985) de Marie André

3. Parte da trilha sonora da peça seria composto por árias da ópera *Madame Butterfly* de Puc-cini, interpretados por Enrico Caruso, *Pêcheurs de perles* de Bizet, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, *Sonata Fácil* de Mozart.

4. Algumas das obras, das quais serão lidos breves fragmentos, são: *Guerra e paz* de Liev Tolstoi e a *Ópera dos três vinténs* de Kurt Weill e Bertold Brecht.

Nos dois espetáculos anteriores, *Fase e Rosas*, as músicas do compositor norte americano Steve Reich e dos músicos belgas Thierry De Mey e Peter Vermeersch, imprimem o ritmo nos gestos realizados pelas dançarinas, estabelecendo nesses dois espetáculos, uma simetria entre movimento dos corpos e o som, entre o que é visto sobre a cena e o que ouvimos.

Elena's Aria se constitui em certa medida como um campo aberto promovido pelo abandono da noção de obra como forma coesa. As diferentes esferas e elementos da obra não convergem inteiramente, resistindo a uma integração total

e produzindo uma pulverização de seu sentido. Além disso, os gestos realizados em cena aparecem como unidades autônomas, não fabricando uma ideia de continuidade e não se consolidando como fruto de uma necessidade interna da obra ou como reflexo de sua expansão num sentido pré-determinado. É como se a coreografia expusesse o trabalho de montagem do qual depende para relacionar seus fragmentos diversos - algo bastante distinto do que vemos nas peças anteriores de Keersmaecker onde as noções de *continuidade orgânica* e *crescente* são conceitos centrais.



Fig. 02: *Rosas danst Rosas* de Keersmaecker. Fonte: Contemporary Culture in Vienna.

Keersmaecker parece nesse espetáculo estabelecer um diálogo com os passos intermitentes de Pina Bausch e as espirais de Lucinda Childs cavando nos

mesmos uma partitura física própria. Giro e queda ganhariam aí, no entanto, tratamentos bem distintos aos dados pelas duas outras coreógrafas.

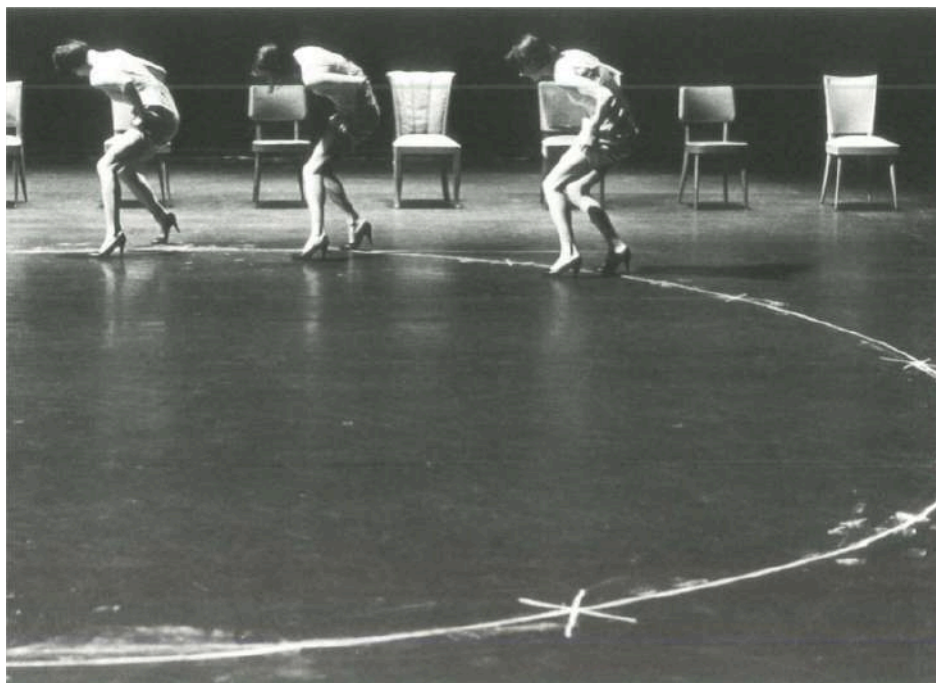


Fig. 03: *Elena's Aria* de Keersmaecker. Fonte: Etcetera.

CÍRCULOS E ESPIRAIS

Se os giros de Keersmaecker parecem ter um eixo fixo, um centro bem definido de sustentação, desenhando desse modo círculos, os giros de Childs, por sua vez, tem eixo móvel, esboçando, assim, espirais. Há também aí uma forte diferença de intensidade. Pelo seu aspecto fixo, a sequência de giros na coreografia da artista belga parece como que concentrar energia, ganhar peso a cada vez que é repetido, ao contrário da sensação provocada pelos giros de Childs, num es-

petáculo como *Dance* (1979), por exemplo, onde a falta de um ponto de repouso parece promover uma dispersão de energia dentro de um espaço em constante expansão. Além disso, o giro em Keersmaecker não serve como preparo para o salto tal como ocorre em Childs.



Fig. 04: *Dance* de Lucinda Childs. Fonte: ArtForum.

Enquanto a repetição dos giros num espetáculo como *Dance* parece se apoiar no díptico série/variações, provedor de pequenas diferenças — o giro sem eixo fixo é o mesmo e outro, já que fundamentalmente móvel, em expansão — a repetição do giro em *Elena's Aria* é sem diferença, o que faz com que o movimento a cada vez que repetido, reforce os limites de uma mesma figura. É como se aí o esboço fosse já de saída, a imagem finalizada, é como se o retorno a um movimento viesse a tornar ainda mais tangível e denso um mesmo traço.



Fig. 05.: *Elena's Aria* de Anne Teresa de Keersmaeker. Fonte: *Rosas*.

O círculo, desenhado pelos corpos das dançarinas por vezes — como no caso de *Elena's Aria* — traçado sobre o chão da cena, seria uma figura recorrente nos trabalhos da coreógrafa belga. Podemos pensar, nesse sentido, na sequência inicial de *Fase*, intitulada *Piano Phase* no qual duas dançarinas rodopiam de modo enérgico e quase hipnótico ao som do piano de Reich e estando diante de um fundo branco sobre o qual se projetam suas sombras. Ou nessa mesma peça podemos ainda destacar a última sequência nomeada *Violin Phase*, na

qual uma bailarina move seu corpo (em velocidade constante) de modo a formar semicírculos ou círculos completos (num jogo de transferência do peso do corpo de uma perna para a outra), e traça com os próprios pés em movimento contínuo um círculo no chão da cena.

Quando questionada sobre a importância dessa figura em seus trabalhos, Keersmaeker responderia dizendo que o círculo é a forma mais elementar da dança, que "transmite um sentimento de unidade" (Bousset, 1998). Além disso, afirma a coreógrafa, o círculo expressa

um paradoxo, sendo ao mesmo tempo, uma forma fechada e aberta, algo que não possui solução, "pois ela se encontra em seu interior" (Bousset, 1998). Se a solução da forma circular encontra-se, como dito pela coreógrafa, em seu inte-

rior, a maneira mais eficaz de pensá-la é repeti-la, voltar-se novamente sobre ela, fazendo com que se toquem ao infinito os extremos do começo e do fim — já de saída indissociáveis nessa figura.



Fig. 06: *Fase* de Anne Teresa de Keersmaecker. Fonte: *Rosas*.

" A repetição", afirma Keersmaecker, "é também a lembrança do que já foi e que nós gostaríamos de guardar para sempre" (Abrate, 1985, p. 38). "Nós recomeçamos para não esquecer" (Abrate, 1985, p. 38), conclui a coreógrafa. Repetir para não esquecer, reforçar, a cada repetição, os limites de uma mesma figura para que ela se fixe em nossa memória. É como se essa declaração da coreógrafa

fosse, na verdade, o princípio mesmo de estruturação dos movimentos desenhados em suas peças, o círculo funcionando, de certa forma, como imagem cristalina de seu pensamento.

Todos os atributos da forma circular destacados por Keersmaecker e o tratamento que é dado a ela, a partir da repetição sem diferença de uma mesma partitura corporal, parecem funcionar como

o avesso da imagem de queda. A forma circular, reforçada em contínuo por corpos de gestos enérgicos, parece de algum modo, inconciliável com a ideia de corpo em abandono.

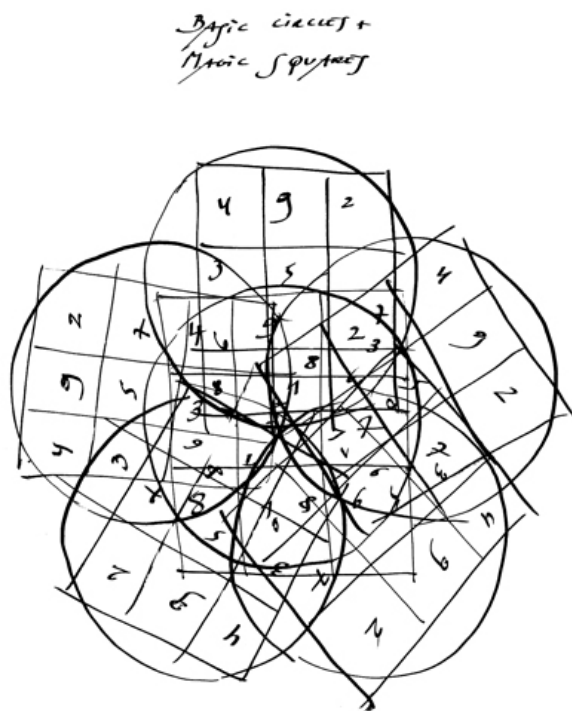


Fig. 07: *Basic Circles* de Anne Teresa de Keersmaeker. Fonte: Frieze

DESEQUILÍBRIO E ABANDONO

A coreógrafa alemã Pina Bausch iria trabalhar com recorrência a figura da queda. O corpo representado em seus espetáculos parece ser, antes de tudo, um corpo frágil de passos intermitentes que está à deriva. Corpo que se mantém ereto com certa dificuldade, num diálogo constante e perturbador com a gravidade que o impulsiona ao chão. Exemplos nesse sentido são os movimentos em cena realizados por Bausch em *Café Muller* (1978) ou a sequência inicial do espetáculo *Palermo, Palermo* (1989) na qual um muro de argila que cobre toda a cena vem abaixo — queda vista como premonitória à do muro de Berlim — e que quando já em ruínas sobre o chão da cena serve como obstáculos ao trânsito dos dançarinos. Podemos mencionar ainda o prólogo de *Orphée et Eurydice*

(2008) no qual o coro encena a descida de Eurídice ao mundo dos mortos.

Diferente do que ocorre nas coreografias de Keersmaecker, no qual a queda funciona como curto-circuito, em Bausch esse movimento apresenta-se quase como o destino natural e irremediável de todo corpo ereto. Se a queda parece re-

sultar, em Bausch, do constante desequilíbrio que afeta os corpos em cena, em *Elena's Aria* de Keersmaecker a queda se impõem bruscamente aos movimentos vigorosos que a precedem. Aos dípticos corpo horizontal/corpo vertical de Bausch, Keersmaecker parece contrapor o par corpo produtivo/corpo em abandono.



Fig. 08: *Orphée et Eurydice* de Pina Bausch. Fonte: Opéra de Paris.

Na verdade, vale perguntar até que ponto a queda não constitui, em certa medida, o ponto cego de toda dança. Isso porque ela exige uma espécie de abandono integral, isento de qualquer intencionalidade. Se a dança trabalha

com as inumeráveis possibilidades plásticas do corpo, alargando assim o seu vocabulário expressivo, ela não deixa de ser também uma forma de domesticação das inúmeras forças que o atravessa-

sam⁵, criando centros de ação operando em parte como um meio construtivo de esquemas motores. De algum modo, se a dança pode funcionar como um meio de se deslocar o corpo, disciplinado pelo cotidiano, para um campo aberto de experimentações — arrancando dele sua força estética — ela o faz substituindo esses esquemas funcionais por outros — que diferem fundamentalmente em qualidade. Talvez, o interesse na figura da queda na composição de partituras corporais se encontre, justamente, no fato de que ela resiste a ser inteiramente integrada à cena.



Fig. 09: *Elena's Aria* de Anne Teresa de Keersmaeker. Fonte: *Rosas*.

O conceito de Bigidi, criado por Léna Blou a partir de uma palavra do vocabulário francês caribenho e que traduz, se-

gundo a coreógrafa, o pensamento que move e traça a dança da Guadalupe nomeada *Gwoka*, emerge justamente deste encontro entre a construção de partituras corporais e a figura da queda.



Fig. 10: *Techni'Ka* de Léna Blou. Fonte: Kariculture

Bigidi, como explica Blou, " é um termo polissêmico que concentra as idéias de desequilíbrio, instabilidade corporal e esquiva " (Blou, 2021, p.15). No uso corrente, ilustra o ato de " fazer o que for possível para não cair " (Blou, 2021. p.12). No caso do *Gwoka* vai expressar a capacidade dos dançarinos em criar figuras estáveis em meio a um desequilíbrio intencional do corpo e a desordem de seus movimentos. "Quanto mais o corpo está em desequilíbrio, mais ele está se adaptando" às circunstâncias e encontrando, num novo contexto, um ponto de estabilidade inédito (Blou, 2021, p.68).

5. cf. Elias, Norbert. O processo civilizatório. Uma história dos costumes. Vol. 1. Rio de Janeiro: Zahar, 1994a

OUTROS ENSAIOS DE QUEDA

Podemos ampliar a questão sobre a assimilação possível da queda a outros meios artísticos. E nesse sentido gostaria de evocar desdobramentos e ensaios de quedas feitas por dois outros artistas.

O primeiro deles é o *3 stoppage étalons*, de Marcel Duchamp. Nesta obra, três fios de um metro cada são lançados a uma distância idêntica ao seu comprimento. O traço formado pela queda dos fios é fixado em seguida pelo artista sobre uma placa de vidro que serviria como molde para três pedaços de madeiras esculpidos seguindo as formas criadas pelas linhas. O objetivo de tais dispositivos, nos diria Duchamp, seria o de representar de modo estático, o movimento de um corpo em queda, tentando inibir nessa representação qualquer efeito cinético⁶. Além disso, trata-se, nessa experiência feita em 1913, de se fixar uma forma criada ao acaso, gerada por um dispositivo que impossibilita o controle sobre o resultado por parte daquele que o aciona. Ou, em suas palavras, trata-se de um acaso em conserva.

O tratamento dado, pelo artista francês, à queda, tem algumas qualidades específicas: a inclusão do acaso como fator determinante da forma que daí resulta sua fixação e transposição para suportes distintos e a redução da intencionalidade do artista nesse processo. Para que o abandono da forma possa de fato ocorrer, Duchamp engendra previamente, um dispositivo que funciona como uma limitação externa ao processo de composição da obra, sendo uma maneira de reduzir, ao extremo, qualquer afetação por parte de quem o ativa.



Fig. 11: *Trois stoppages étalons* de Marcel Duchamp.
Fonte: Tate Modern

Um segundo exemplo que eu gostaria de comentar brevemente é o da obra *2/7* (2006) de Sheela Gowda. Nesta obra, que forma um díptico com Agneepath, a artista indiana transpôs para

6. Cf. Duchamp, Marcel. *Notes*. Paris: Flammarion, 1999

a aquarela uma imagem originalmente apaga o solo que sustenta os policiais, fotografica de uma manifestação estudando-lhes a impressão de que estão dantil no Kerala. Além de alterar a escala flutuando e torna nebuloso o contorno de sua imagem, Gowda modifica na imagem de seus corpos e rostos. de base alguns de seus elementos: ela



Fig. 12: 2/7 de Sheela Gowda. Fonte: Bose Archives

A queda de um dos estudantes retratada no canto inferior à direita da imagem parece se tornar por contraste ainda mais tangível e passa a funcionar como ponto de atração de todos os outros elementos da cena. Ao enquadramento fixo sugerido pela fotografia, a artista substitui um perpétuo movimento de desequilíbrio dos elementos retratados em direção a uma espécie de buraco que se abre no canto inferior da imagem. A queda parece exigir uma espécie de trabalho de abstração para se tornar tangível.

O MOVIMENTO POR ELE MESMO NÃO É SUFICIENTE

Podemos traçar alguns diálogos entre as duas obras comentadas brevemente em *Elena's Aria*. Há, por exemplo, no espetáculo de Keersmaecker, tal como ocorre em *3 stoppages...* a interrupção de um gesto — neste caso do giro — e a fixação da forma que resulta dela as possibilidades formais de um só corpo quando abandonado. Como dito anteriormente, em *Elena's Aria* um corpo extremamente produtivo, enérgico e massivo, criado pela sequência de giros, um corpo ereto, vertical e é atravessado pela queda. Esse mesmo corpo agora em pleno abandono cria formas, em parte, não coesas, nem propriamente finalizadas.

Mas Duchamp estaria dialogando em sua experiência com o acaso — cada fio em queda ganharia uma forma singular não passível de repetição e não previsível — Keersmaecker transformaria a experiência do abandono do corpo em estrutura de uma coreografia. Em *Elena's Aria* com os giros e as quedas da artista são atravessadas por uma espécie de obsessão, dois minutos constituem a duração total dessa sequência, neles uma única partitura corporal é refeita pelas dançarinas. A única diferença é um crescente de

intensidade. Assistimos a uma repetição de um mesmo abandono, transformando o corpo antes vertical e de eixo fixo em corpo agonizante. É como se, para Keersmaecker, a fixação de momentos da queda como o faz Duchamp, não fosse suficiente, é como se o mesmo acaso pudesse ser esgotado e não só conservado como singular desestabilização da forma.

Portanto *Elena's Aria* Keersmaecker tal como Gowda em *2/7* ensaia uma articulação entre as noções de abstração e de queda. Mas, é como se, no espetáculo esse movimento ocorresse no sentido oposto da obra da artista indiana. No caso de Gowda, é por um processo de apagamento e de diluição dos contornos das figuras que compõem a cena retratada em *2/7* que ela torna a queda do estudante do Kerala quase tangível para o espectador.

No caso de Keersmaecker é o reforço enérgico e constante de um mesmo traço que a queda se torna quase que abstrata. É numa repetição frenética de um mesmo gesto que a queda parece não mais convergir inteiramente com o espaço e o tempo no qual ela se atualiza, se construindo quase que como elemento inde-

pendente e não contingente, apontando assim para sua continuidade em direção a um fora-da-cena.

A queda como curto-circuito do movimento giratório parece expressar, em *Elena's Aria*, o desejo de reapropriação e ressignificação do abandono sobre ele mesmo. Algo que se encena também – e de forma bastante bela — em *Pas* de

Samuel Beckett, onde o movimento circular feito pela personagem May cede à contagem obsessiva de seus passos. A pergunta da personagem Mãe " o movimento por ele mesmo não é o suficiente? " May responderia: " não mãe, o movimento por ele mesmo não é suficiente, me é necessário a queda dos passos, tão frágil quanto o seja" (Beckett, 1978.p. 20).

Referências

ABRATE, B. "***Rencontre avec Anne Teresa De Keersmaeker***". *Semper*, Bruxelles, n.5,, 1985, pp.30-38.

BECKETT, S. ***Pas: suivi de Quatre esquisses (Pas - Fragment de théâtre I – Fragment de théâtre II – Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique)***. Paris: Édition de Minuit, 1978

BLOU, L. ***Techni'Ka: méthodologie et principes culturels caribéens pour l'enseignement du gwoka et du Bigidi***. Pointe-à-Pitre, 2020

BOUSSET, S. ***Interview pour le programme de Drumming***. Bruxelles: Théâtre de la Monnaie, 1998

DUCHAMP, M. ***Notes***. Paris: Flammarion, 1999

ELIAS, N. ***O processo civilizatório: uma história dos costumes***. Vol. 1. Rio de Janeiro: Zahar, 1994

IMAGEM

AERSCHOT, A. v. ***Rosas danst Rosas***. Fotografia. Disponível em: <https://www.whenwherewh.at/event/impulstanz-special-anne-teresa-de-keersmaeker-rosas-rosas-danst-rosas-2>. Acesso em 6 de junho de 2023

COHN, S. *Dance*. Fotografia. Disponível em: <https://www.artforum.com/interviews/lucinda-childs-talks-about-her-work-with-judson-dance-theater-39511>. Acesso em 6 de junho de 2023

GOUDROUFFE, D. *Techni'ka*. Fotografia. Disponível em: <http://www.kariculture.net/en/lenablou-guadeloupean-dancer-choreographer-and-inventor-of-the-technika/>. Acesso em 6 de junho de 2023

GOWDA, S. *Fotografia*. Disponível em: <https://bosearchives.pastperfectonline.com/archive/ED89873F-3BDA-4BD6-B270-182859015508#gallery-2>. Acesso em 6 de junho de 2023

KEERSMAEKER, A. *Basic Circles & Magic Squares, preparatory drawing for Work/Travail/Arbeid, 2014*. Desenho. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/kein-alarm>. Acesso em 6 de junho de 2023

KELLERMAN, Y. *Orphée et Eurydice*. Fotografia. Disponível em: <https://www.operadeparis.fr/en/season-17-18/ballet/orphee-et-eurydice>. Acesso em 6 de junho de 2023

SORGELOOS, H. *Elena's Aria*. Fotografia. Disponível em: <https://www.rosas.be/en/productions/357-elena-s-aria>. Acesso em 6 de junho de 2023

SORGELOOS, H. *Elena's Aria*. Fotografia. Disponível em: <https://e-tcetera.be/elenas-aria-2/>. Acesso em 6 de junho de 2023

SUWAN, P. *Violin Phase at National Museum of Modern and Contemporary Art in Seoul*. Fotografia. Disponível em: <https://www.rosas.be/en/news/651-iviolin-phasei-at-the-national-museum-of-modern-and-contemporary-art-in-seoul-korea>. Acesso em 6 de junho de 2023

SUCCESSION MARCEL DUCHAMP. *3 stoppages étalons*. Fotografia. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/ Duchamp-3-stoppages-etalon-3-standard-stoppages-t07507>. Acesso em 6 de junho de 2023

A PERCEPÇÃO COMO EXISTÊNCIA E SUAS METALINGUAGENS

Crystal Sandres Duarte

Este artigo tem como objetivo tratar das estreitas relações entre percepção, existência e imagem. Reconhecendo a imagem como parte importante do status de existência e a percepção como um semelhante do próprio ato de existir, com o objetivo de traçar uma linha entre os três que evidencie uma submissão da existência e, da imagem, ao aparelho perceptivo que gera e assimila tanto um quanto o outro.

Crystal Duarte, 26 anos, é pesquisadora e artista visual, mestranda na UFRJ na linha de pesquisa de linguagens visuais. Sua pesquisa contempla um diálogo entre experiência e linguagem, onde linguagem é vida e a poesia se exprime da vivência.

INTRODUÇÃO

O artigo em questão pretende evidenciar o quão profundos são os vínculos entre percepção e existência, bem como aqueles entre existência e imagem. O objetivo é compreender a percepção como uma parte significativa da experiência no mundo material, tão significativa que pode ser confundida com o próprio ato de existir. Assim, alterando a percepção altera-se também a existência, podendo ser, então, a percepção alterada a chave para experiência transcendental perseguida dos usuários de drogas aos religiosos.

Quanto à relação dos dois elementos mencionados até aqui com a imagem, pode-se dizer que ela atravessa todo o processo que entendemos como vida. As imagens são como primeiramente se conhece as coisas, como são absorvidas e são também aquilo que é gerado. Gerado quando na reprodução, porque se existe também como imagem, então o parto é também o parto de uma imagem. Além disso, da pintura, ao cinema, à fotografia, o que são geradas são imagens. Geram-se imagens da mesma forma que a mente faz quando é absorvida, primeiramente pelos olhos, uma imagem e essa imagem então se compõe na nossa mente como memória e nos acompanha até mesmo quando o objeto — portador original da imagem — vai embora.

A pesquisa aqui presente captura semelhanças que circundam a existência, o ato individual com que a processamos — a percepção, e um fio que liga o externo do corpo ao interno, a imagem. Em um tabuleiro onde todas as peças do jogo parecem ser as mesmas, é possível enxergar um tipo de exercício metalinguístico entre a percepção, processo através do qual é assimilada a vida, as imagens absorvidas do mundo material e, as produções de imagem no mundo material, processo no qual recria-se, de certa forma, a existência em um dos seus aspectos essenciais, o imagético.

Conforme se estreitam as relações entre os três elementos aqui mencionados (existência, percepção e imagem), mais se reforça a possibilidade de que a percepção alterada inspire não apenas aspectos transcendentais espirituais, mas aspectos que se relacionam com a própria produção de imagem, intimamente ligada

também aos processos perceptivos e à presença e experiência no mundo material. Se a percepção alterada permite uma compreensão diferente das coisas através de um determinado desvio do direcionamento cotidiano perceptivo, permitiria também o acesso a representação de tal interpretação alterada das

circunstâncias. Além disso, a produção de imagem foi feita para interagir com os aparelhos perceptivos já que por eles são captadas. Assim, pode-se dizer que a produção de imagem depende duplamente do aparelho perceptivo, dele surgindo e para ele sendo destinado.

PERCEPÇÃO/EXISTÊNCIA

A partir das considerações do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), em seu livro *Matéria e memória* (1999), sobre a existência dos objetos e a do próprio indivíduo no “mundo material”, é possível concluir que esta é composta pela soma de dois aspectos: um material e outro imagético ou representativo.

A matéria, para nós, é um conjunto de "imagens". E por "imagem" entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a "coisa" e a "representação"

(Bergson, 1999, p. 1).

Assim, compreende-se que a existência de qualquer coisa e qualquer um “é uma imagem, mas uma imagem que existe em si” (Ibid., p. 2). Ainda que isso

signifique que uma existência não está atrelada a outra, por exemplo, caso eu deixasse de existir agora, as árvores, a rua, o leitor do artigo em questão e todo o resto continuariam a existir mesmo que eu não estivesse aqui para percebê-los e experienciá-los. No entanto, na minha experiência individual, seria como se todo o resto tivesse evaporado junto comigo. O indivíduo se encerra junto da percepção e sendo a percepção o fio que liga a nossa existência a do mundo, o desaparecimento do sujeito é, para ele, o fim do mundo.

As faculdades perceptivas estão atreladas à condição da existência do indivíduo de tal forma que “a totalidade das imagens percebidas subsiste, mesmo se nosso corpo desaparece, ao passo que não podemos suprimir nosso corpo sem

fazer sumir nossas sensações” (Bergson, 1999, p. 59). Além disso, para ser percebido, não basta que determinado objeto exista no mesmo espaço que um indivíduo, para que o objeto seja notado ele deve percorrer caminhos ainda mais sujeitos à subjetividade, para Bergson “não há percepção sem afecção. A afecção é, portanto, o que misturamos, do interior de nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores” (Ibid., p. 60).

A afecção atravessa a percepção, a ação e, também a memória, fenômeno categorizado por Bergson como “uma sobrevivência das imagens passadas” (1999, p. 69) e, que ocorre no interior do corpo, ou seja, no terreno da afecção:

Assim como os objetos exteriores são percebidos por mim onde se encontram, neles e não em mim, também meus estados afetivos são experimentados lá onde se produzem, isto é num ponto determinado de meu corpo.(...) Quando dizemos que uma imagem existe fora de nós, entendemos por isso que ela é exterior ao nosso corpo. Quando falamos da sensação como de um estado interior, queremos dizer que ela surge em nosso corpo

(Ibid., p. 59).

De acordo com Deleuze (1925-1995), a afecção se relaciona com os afetos

do sujeito que absorve a imagem, “uma coincidência entre o sujeito e o objeto, ou a maneira pela qual o sujeito se percebe a si próprio, ou melhor, se experimenta e se sente de dentro” (1983, p. 87).

A partir das afirmações de Deleuze e Bergson, entende-se que a afecção media o próprio ato da percepção, enfatizando ainda mais os aspectos subjetivos da existência no mundo material. A afecção, então, é como um instrumento de seleção que determina o que é absorvido, as interações e, principalmente, aquilo que será lembrado depois da experiência, que, em última instância vai gerir as relações do indivíduo com o mundo material:

Digamos inicialmente que, se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida; e, como esta não cessa de crescer, acabará por recobrir e submergir a outra. (...) É preciso levar em conta que perceber acaba não sendo mais do que uma ocasião de lembrar, que na prática medimos o grau de

realidade com o grau de utilidade, que temos todo o interesse, enfim, em erigir em simples signos do real essas intuições imediatas que coincidem, no fundo, com a própria realidade

(Bergson, 1999, p. 69).

O escritor e filósofo inglês Aldous Huxley (1894-1963), em seu livro *As Portas da Percepção* (originalmente publicado em 1957), afirma esse caráter individual da experiência que entendemos como existência:

Vivemos, agimos e reagimos uns com os outros; mas sempre, e sob quaisquer circunstâncias, existimos a sós. Os mártires penetram na arena de mãos dadas; mas são crucificados sozinhos. Abraçados, os amantes buscam desesperadamente fundir seus êxtases isolados em uma única autotranscendência; de balde. Por sua própria natureza, cada espírito, em sua prisão corpórea, está condenado a sofrer e gozar em solidão. Sensações, sentimentos, concepções, fantasias — tudo isso são coisas privadas e, a não ser por meio de símbolos, e indiretamente, não podem ser transmitidas. Podemos acumular informações sobre experiências, mas nunca as próprias experiências. Da família à nação, cada grupo humano é uma sociedade de universos insulares

(Huxley, 2002, p. 12).

Por se confirmarem pela experiência e terem como intermediadora a percepção, os receptores que residem no corpo e as sensações neles provocadas quando por um motivo qualquer se distanciam de um padrão de funcionamento cotidiano, são facilmente e, constantemente, confundidas ou consideradas como manifestações sagradas ou experiências transcendentais.

Foi assim para o físico e filósofo Gustav Fechner (1801-1887) que em meio aos seus experimentos foi assolado por uma cegueira. Fechner estava interessado nos efeitos da luz do sol sob o sistema ocular e, como parte do seu método de pesquisa empírica, o cientista encarava o sol por determinado tempo em prol da observação. No entanto, tais experimentos provavelmente danificaram gravemente suas funções visuais, provocando a cegueira. Nesse período, Fechner se interessou profundamente por questões religiosas, as quais ele associava aos receptores visuais do corpo, os olhos, integrantes essenciais das nossas capacidades perceptivas e, inspiração para as analogias de Fechner sobre os anjos. Nas considerações de Fechner, o filósofo aponta:

O homem é um microcosmo, isto é, um universo em miniatura de acordo em demonstrá-lo. Seu órgão mais nobre é uma esfera alimentada de luz, como o será o órgão mais nobre do grande universo, com a única diferença que seu desenvolvimento será autônomo e sem fim

(Fechner, 1998, p. 18).

A passagem do livro de Fechner reforça a ideia do universo particular no indivíduo, cujos portais são seus órgãos receptores e seu desdobramento se dá na sensação. Para teorizar sobre o que seria uma descrição da anatomia dos anjos, Fechner continua a se basear em aspectos da anatomia dos olhos, considerando a esfera como “uma forma perfeita” e mais uma vez traçando um comparativo entre as composições humanas e as do universo, argumentando que a Terra “órgão mais acabado e mais finamente sensível entre as criaturas tem precisamente a forma de uma esfera” (1998, p. 19).

Além disso, Fechner também via nas estruturas oculares o potencial de servirem de modelo para seres autônomos superiores por, de acordo com o filósofo, carregarem em si “todos os sistemas que formam o organismo inteiro do homem”. Fechner explica:

(...) com efeito, um sistema se organiza sempre de maneira concêntrica em torno de um outro, enquanto esses mesmos sistemas se misturam no resto do organismo de maneira muito desordenada. O olho é um organismo inteiro em miniatura; mas é um organismo no qual a natureza em formação conseguiu se decantar. O sistema nervoso transformou-se em retina; o sistema vascular a cercou, tomando a forma de uma túnica de pequenos vasos envolvida, por sua vez, por um sistema de películas fibrosas, de pele dura; aqui se instalam num belo arranjo os músculos oculares; o conjunto é protegido por uma estrutura óssea, as paredes da órbita. A parte restante do olho, que dá para o exterior, é recoberta pela conjuntiva, prolongamento da pele externa;

(1998, p. 21)

A partir dos fragmentos apresentados, é possível reconhecer um tipo de padrão nas conclusões de Fechner onde os sistemas maiores se repetem nos menores em miniatura e, em relação cíclica e cosmogônica: “O homem é um microcosmo” (1998, p. 18 e 19), “o olho é um organismo inteiro em miniatura” (Ibid. p. 21); essas duas passagens indicam uma compreensão metalinguística sobre o funcionamento do homem e do universo, uma repetição desse conjunto em escala,

dentro do corpo e, setorizado no organismo humano que, é o próprio universo, ao mesmo tempo em que dele faz parte.

Ao perder a visão, Fechner entende as faculdades perceptivas como a própria existência. Sendo a imagem, coletada pela visão, um dos dois aspectos essenciais da existência no mundo material, como visto a partir dos fragmentos de Bergson. A ausência de tal aspecto essencial fez com que Fechner se inclinasse sobre os estudos que se dedicam a justificar a própria existência (religião) e, a partir deles, compor sua própria ideia de um plano superior, baseada nas suas experiências empíricas e sensoriais que equivalem a sua existência.

Huxley provavelmente associaria as conclusões de Fechner e sua experiência com a cegueira com a vivência de um "inferno" que pode ser comparada a uma "experiência visionária negativa". O autor explica a partir de suas experiências com mesalina que "experiências visionárias" positivas "são, via de regra, associadas a uma sensação de separação do corpo, a um sentimento de despersonalização", enquanto as negativas são descritas da seguinte forma:

o mundo se transfigura para pior, a individualização é intensificada e o visionário negativo sente-se preso a um corpo que parece tornar-se cada vez mais denso, mais comprimido, até que acaba por sentir-se reduzido à condição de torturada consciência de um aglutinado de matéria compacta, não maior que uma pedra que pudesse ser contida entre as mãos. Vale a pena observar que muitos dos sofrimentos narrados nas várias descrições do Inferno são castigos de pressão e constrição. Os pecadores de Dante eram enterrados na lama, encerrados em troncos de árvores, aprisionados em blocos de gelo, esmagados entre rochas. Seu Inferno é psicologicamente verdadeiro. Muitas de suas punições são experimentadas pelos esquizofrênicos e por aqueles que tomam mesalina ou ácido lisérgico, sob condições desfavoráveis.

(Huxley, 2002, p. 75)

O inferno de Fechner era *psicologicamente verdadeiro* e materialmente também. Além disso, era também indeterminado, assim como denota Huxley sobre o que vivem os esquizofrênicos que por "não saberem eles (o que não acontece com quem ingere mesalina) quando — se jamais — ser-lhes-á dado volver à reconfortante banalidade da existência normal" até suas mais po-

sitivas visões se tornam “aterradoras” (2002, p. 77). Assim, pode-se dizer que Fechner viveu uma experiência análoga aos castigos das experiências visionárias e, sem *prazo* como a experiência do esquizofrênico.

Qualquer alteração que ocorra nas faculdades perceptivas são sentidas no corpo como um fenômeno que afeta diretamente a relação do indivíduo com a vida. Assim, as relações com o transcendental e o místico sempre tiveram relações históricas e culturais com a percepção alterada, seja através da ingestão de substâncias que provoquem desbalanceamentos químicos ou biológicos, ou, através de uma deficiência de nutrientes, ou, em algum órgão perceptivo, como no caso de Fechner. Sobre esse aspecto, Huxley nos elucida sobre as experiências visionárias medievais e a Semana Santa:

No que tange às vitaminas, cada inverno medieval era um longo e involuntário jejum, e a ele se seguiam, pela Quaresma, quarenta dias de abstinência voluntária. A Semana Santa encontrava os fiéis maravilhosamente bem preparados, quanto ao equilíbrio bioquímico de seus organismos, para seus tremendos estímulos ao pesar e à alegria, para uma conveniente contrição da consciência e uma

autotranscendente identificação com o Cristo ressurrecto. Nessa quadra da mais alta excitação religiosa e do mais baixo consumo de vitaminas, os êxtases e as visões eram quase que triviais. E era isso que se poderia esperar que acontecesse.

(2002, p. 82)

Outro exemplo também fornecido por Huxley está nos mantras, cantos, salmos, sutras, entre outros de diversas religiões, ou práticas meditativas que, de acordo com o autor, tem um “propósito psicoquímico-fisiológico” de “aumentar a concentração de dióxido de carbono no organismo a fim de diminuir a eficiência da válvula redutora — o cérebro — até que esta dê passagem a percepções, biologicamente inúteis, oriundas da Onisciência” (2002, p. 78). Além desses, outro exemplo comumente citado (inclusive por Huxley) da percepção alterada como princípio ativo da experiência religiosa é a ingestão do peiote e do ayahuasca para fins ritualísticos.

No entanto, Huxley afirma em seu livro não confundir a experiência com a mescalina, ou com nenhuma outra droga, “com a compreensão do fim e do derradeiro objetivo da vida humana”. O autor nos elucida:

Tudo o que estou sugerindo pode ser assim resumido: a experiência com a mescalina é o que os teólogos católicos chamam de "uma graça gratuita", não necessariamente para a salvação, mas potencialmente valiosa e que, se realizada, será prazerosamente aceita. Ver-se livre da rotina e da percepção ordinária, ser-lhe permitido contemplar, por umas poucas horas em que a noção de tempo se esvai, os mundos exterior e interior, não como eles se mostram ao animal dominado pela idéia de sobrevivência ou ao ser humano obcecado por termos e idéias, mas tais como são percebidos pela Onisciência — direta e incondicionalmente —, eis uma experiência de inestimável valor para qualquer indivíduo, especialmente para o intelectual (...)

(2002, p. 44).

Assim, mesmo que de acordo com as conclusões de Huxley, os estados alterados de percepção não proporcionem respostas sobre a condição humana, talvez possa-se dizer que proporcionem possibilidades, uma vez que fazem o indivíduo transcender de sua experiência comum, cotidiana, de existência. Talvez as alterações às faculdades perceptivas sejam a única forma em vida, nesse plano de existência, de experienciar qualquer tipo de transcendência, uma vez que essas se conectam intimamente com aquilo que entende-se como *existir*.

METALINGUAGENS E ESTIMULANTES

A percepção, sendo ela um veículo que media nossa experiência com qualquer coisa no mundo material, acaba possivelmente se tornando um tipo de padrão, um modelo repetido fora do corpo e compreendido, à nível de organização, possivelmente como linguagem. No cinema, por exemplo, as lentes da câmera funcionam como os olhos e a imagem-movimento — termo introduzido pelo fi-

lósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995) e que se refere a um "bloco de espaço-tempo" diante de um todo, o que dentro do universo do filme corresponde ao plano — seria o correspondente à memória. Assim, o cinema simula na sua produção as capacidades perceptivas do indivíduo de absorver o mundo em imagens.

As amarras entre o cinema como meio de representação e a percepção se

estreitam ainda mais se observadas de perto. Em seu livro, Bergson divide a forma com que o indivíduo se relaciona com o mundo material em três categorias: percepção, ação e afecção. Deleuze, em sua obra *Cinema 1 — A Imagem-Movimento* (1983), classificou a imagem-movimento em três variedades, equivalentes aos três tipos possíveis de planos. São essas três variedades: imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção equivalentes aos tipos de plano aberto, médio e primeiro plano. Para o filósofo, a imagem-movimento se divide em tais categorias quando reportada a um espectador, ou seja, para ser absorvida (1983, p. 88). As categorias de Deleuze e Bergson se relacionam em mais do que apenas no nome.

A imagem-percepção, por exemplo, presente no plano aberto ou conjunto (Ibid., p. 94), é onde domina a relação entre o "sensório" e o "motor", já que a percepção é fenômeno espacial e também sensível, onde a *distância* cumpre um papel fundamental. Para Bergson, é a distância que mede "nossa ação possível sobre as coisas e por isso, inversamente, a ação possível das coisas sobre nós" (1999, p. 58). É através da distância, então, que a percepção analisa a "maior

ou menor iminência de perigo", assim, é a distância que separa uma ação *virtual*, de uma ação real, uma possibilidade de uma interação. A distância é também o que difere um plano aberto (imagem-percepção) de um plano médio (imagem-ação). O plano aberto é onde se evidenciam relações espaciais entre um personagem e outro, ou, entre personagem e objeto, ou, personagem e ambiente, relações entre o motor e o sensível; e é justamente esse o mecanismo pelo qual a percepção é responsável.

Os dois outros tipos de plano (primeiro plano e plano médio), na análise de Deleuze, também se associam às nomenclaturas de Bergson. A imagem-ação (plano-médio) acomoda em geral as ações necessárias para o desdobramento narrativo do filme. Em contraste com a imagem-percepção (plano aberto), a imagem ação aproxima os elementos em cena, enquadrando perfeitamente os momentos de contato/interação, da ação real e não apenas virtual, como colocaria Bergson. Se na imagem-percepção são evidenciadas as relações espaciais, na imagem-ação são evidenciados os elementos ativos de determinada cena em interação. "O par forma-

do pelo objeto e pela emoção surgirá, portanto, na imagem-ação como seu signo genético” (Deleuze, 1983, p. 198), uma vez que neste tipo de imagem está a fórmula para corporificar a ação.

Quanto à imagem-afecção, o primeiro plano, este tem também relações profundas com o conceito de afecção apresentado por Bergson. Lembrando que, para Bergson, a afecção é “o que misturamos do interior de nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores; é aquilo que devemos extrair inicialmente da percepção para encontrar a pureza da imagem” (1999, p. 60). Assim, é possível entender a afecção como um tipo de afeto pelo qual passa a percepção e conseqüentemente também a ação, já que só podemos interagir com aquilo que percebemos. Assim, como visto anteriormente neste artigo, a afecção funciona como intermediária entre a percepção e a ação, um intervalo entre as duas coisas. O primeiro plano também representa um intervalo na sintaxe cinematográfica entre o plano aberto e o plano médio.

Primeiramente, é preciso entender que no lugar de afeto, a imagem-afecção será utilizada para transmitir emoção pura, sem nenhuma outra informação,

operando assim, a partir de uma mudança radical da dimensão imagética do conjunto. No livro de Deleuze, um trecho de um pensamento do diretor soviético, Sergei Eisenstein (1898-1948), ajuda na compreensão do tópico em questão: “cada uma dessas imagens é um ponto de vista sobre o todo do filme, uma maneira de captar esse todo que se torna afetivo no primeiro plano, ativo no plano médio, perceptivo no plano conjunto” (1983, p. 94). Assim, a imagem-afecção representa uma quebra no movimento do qual participam as duas outras imagens: a imagem-percepção e a ação fazem parte de um movimento de “translação” dos conjuntos (planos) em volta do todo (filme), enquanto na imagem-afecção, o movimento, como colocado por Deleuze, se transforma de “translação” para “expressão” (DELEUZE, 1983, p. 88). Podendo assim, ser compreendido, sentido, por si só, quase como independente do todo.

O cinema, então, trabalha a imagem-movimento como a mente trabalha as imagens do mundo material. Se, como visto neste artigo, “o homem é um microcosmo” (Fechner, 1998, p. 18), um corpo onde o universo se inscreve ao mesmo tempo em que está inscrito

no universo e, o cinema reproduz determinadas funções desse corpo, no caso, basicamente a função que assimila a existência, então o cinema faz referência a própria coisa que simula, a vida. Assim, o cinema cultiva profundas relações metalinguísticas com a existência do indivíduo no mundo material e com o próprio universo, já que tem como função produzir um aspecto fundamental da condição para existência: a imagem.

Em uma outra elaboração de cinema, menos mimética e mais sensorial, as relações de simulação com a percepção continuam e transbordam para o estímulo do aparelho perceptivo. A série de filmes de Stan Brakhage (1933-2003), intitulada *Dog Star Man* (1961-1964), é um exemplo perfeito e captura com excelência aquilo que o artista diz em seu manifesto *Metáforas da visão* (1963):

Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção. Quantas cores há num gramado para o bebê que engatinha, ainda não consciente do "verde"? Quantos arco-íris pode a

luz criar para um olho desprovido de tutela? Que consciência das variações no espectro de ondas pode ter tal olho? Imagine um mundo animado por objetos incompreensíveis e brilhando com uma variedade infinita de movimentos e gradações de cor. Imagine um mundo antes de "no princípio era o verbo".

(Brakhage, 1983, p. 341)

Nos filmes, Brakhage apresenta uma série de imagens confusas, compostas de sobreposições, excessos de movimento, falta de foco, entre outros aspectos que tornam difícil a compreensão dos elementos na imagem. Brakhage pretendia assim captar a vida de uma outra forma. A câmera mantém seu pacto de simulação com os órgãos perceptivos visuais, mas, dessa vez, a percepção não está sendo trabalhada em seu nível de performance cotidiano.

Em seu manifesto, Brakhage faz alusão a um tipo de "visão ampliada" do artista, um tipo de "vidência" (Brakhage, 1983, p. 342). Huxley parece assimilar esse mesmo tipo de *vidência* do artista e compreendê-la através da experiência da mesalina:

O que nós outros só vemos sob a influência da mesalina pode, a qualquer tempo, ser visto pelo artista, graças a sua constituição

congenita. Sua percepção não está limitada ao que é biológica ou socialmente útil. Algo do saber inerente à Onisciência flui através da válvula redutora do cérebro e do ego e atinge sua consciência. Isso lhe dá um conhecimento do valor intrínseco de tudo o que existe.

(Huxley, 2002, p. 23)

As semelhanças entre o cinema de Brakhage e as experiências de estados de percepção alterada de Huxley continuam:

A mescalina aviva consideravelmente a percepção de todas as cores e torna o paciente apto a distinguir as mais sutis diferenças de matiz que, sob condições normais, seriam totalmente imperceptíveis. Poder-se-ia dizer que, para a Onisciência, os chamados caracteres secundários das coisas seriam os principais. Contrariamente a Locke, ela consideraria as cores dos objetos como mais importantes e, pois, merecedoras de maior atenção que suas massas, posições e dimensões. Tal como ocorre com os consumidores de mescalina, muitos místicos percebem cores de uma intensidade preternatural, não só em seu mundo interior como também no das coisas objetivas que os rodeiam. Fato idêntico ocorre com os indivíduos suscetíveis a ou que sofrem de psicoses. Há certos médiuns para os quais as revelações que se manifestam, por breves períodos, nos indivíduos que ingerem

mescalina são uma experiência diária, de todas as horas, por longos espaços de tempo.

(Huxley, 2002, p. 20)

Comparando os fragmentos acima de Huxley e Brakhage, é possível concluir que Brakhage também fundamentava suas produções de imagem no cinema em adventos da percepção, mantendo e desdobrando o acordo de semelhança existente entre o cinema e o aparelho psíquico. As imagens difusas e puramente retinianas, não ligadas por uma trama narrativa, estimulam o aparelho perceptivo de uma outra forma e encorajam a contemplação não cotidiana do mundo, incluindo, generosamente, o espectador nessa “visão do artista” ou do drogado, que observa o exterior despretensiosamente. Além disso, tais imagens funcionam em um tempo diferente das imagens que cedem ao tempo das narrativas, o propósito é justamente *viajar*, se deixar perceber ao invés de entender, responder ao estímulo sensível.

Em suas observações empíricas sobre os efeitos da mescalina Huxley descreve:

As três peças formavam um intrincado desenho de horizontais, verticais e oblíquas — desenho tanto mais interessante por não estar sendo interpretado em termos de suas relações

de espaço. Mesa, cadeira e escrivaninha constituíam uma composição que se assemelhava a algo por Braque ou Juan Gris: uma natureza-morta nitidamente relacionada com o mundo objetivo, mas onde não havia profundidade, nada de realismo fotográfico. Eu examinava minha mobília, não como o utilitário, que tem de sentar-se em cadeiras, escrever em escrivaninhas e em mesas; não como o operador cinematográfico ou o investigador científico, mas como o esteta puro, cuja única preocupação se cinge às formas e suas relações dentro do campo visual ou dos limites de um quadro.

(2002, p. 17)

Tal descrição abre espaço para especulação de outro meio de representação, especificamente a pintura, como sendo utilizados para traduzir a imagem vislumbrada durante uma experiência de estado alterado de percepção. Ou, talvez seja apenas um resultado da "visão do artista" a que se referem tanto Brakhage como Huxley. De qualquer forma, as duas coisas se referem a uma percepção não-cotidiana do mundo material. Huxley explica:

Cada um de nós é capaz de lembrar-se, a qualquer momento, de tudo o que já ocorreu conosco, bem como de se aperceber de tudo o que está acontecendo em qualquer parte

do universo. A função do cérebro e do sistema nervoso é proteger-nos, impedindo que sejamos esmagados e confundidos por essa massa de conhecimentos, na sua maioria inúteis e sem importância, eliminando muita coisa que, de outro modo, deveríamos perceber ou recordar constantemente, e deixando passar apenas aquelas poucas sensações selecionadas que, provavelmente, terão utilidade na prática". De acordo com tal teoria, cada um de nós possui, em potencial, a Onisciência. Mas, visto que somos animais, o que mais nos preocupa é viver a todo o custo. Para tornar possível a sobrevivência biológica, a torrente da Onisciência tem de passar pelo estrangulamento da válvula redutora que são nosso cérebro e sistema nervoso. O que consegue coar-se através desse crivo é um minguado fio de conhecimento que nos auxilia a conservar a vida na superfície deste singular planeta. (...) A maioria das pessoas, durante a maior parte do tempo, só toma conhecimento daquilo que passa através da válvula de redução e que é considerado genuinamente real pelo idioma de cada um. No entanto, certas pessoas parecem ter nascido com uma espécie de desvio que invalida essa válvula redutora. Em outras, o desvio pode surgir em caráter temporário, seja espontaneamente, seja como resultado de "exercícios espirituais" voluntários, do

hipnotismo ou da ingestão de drogas. Mas o fluxo de sensações que percorre esse desvio, seja ele permanente ou temporário, não é suficiente para que alguém se aperceba "de tudo o que esteja ocorrendo em qualquer lugar do universo" (uma vez que o desvio não destrói a válvula de redução, que ainda impede que se escoe por ela toda a torrente da Onisciência), embora possibilite a passagem de algo mais — e sobretudo diferente — do que aquelas sensações utilitárias, cuidadosamente selecionadas, que a estreiteza de nossas mentes considera uma imagem completa (ou, no mínimo, suficiente) da realidade.

(2002, p. 17)

Além de funcionar como um retrato da percepção, os meios de representação interagem com as faculdades perceptivas utilizando seus recursos imagéticos como *estimulantes* para percepção e seus desdobramentos (sensações). Um exemplo disso seriam os filmes de Jordan Belson (1926-2011) que, de teor abstrato, eram compostos de explosões de cores, degradês, formas geométricas, figuras que se repetem e borrões. Tais imagens podem ser vistas também como representações perceptivas ao nível em que se assemelham às imagens que se formam quando estamos de olhos fechados diante de um estímulo externo (luz),

por exemplo, ou, em estados alucinatórios como visões *entópicas*. De qualquer forma, tais imagens podem ser também atingidas através dos canais perceptivos. No entanto, compreendendo que as cores e outras alusões imagéticas abstratas são capazes de se relacionar com nosso aparelho psíquico provocando nele reações e interpretações, como mostra o teste de Rorschach¹, ou ainda, como no caso específico dos filmes de Belson, servindo como um indutor do estado meditativo. Então, filmes como os de Jordan Belson e os de Brakhage fazem mais do que uma simulação dos processos mentais, eles os estimulam.

Sobre esse critério de *estimulante*, o crítico Jonathan Crary (1951) se debruça sobre a arte de Seurat (1859-1891) onde conclui:

(...) é evidente a posição confortável de Seurat ao operar nos termos de um discurso derivado das pesquisas empíricas sobre mecanismos de estímulo-resposta de uma série de técnicas relacionadas, que visam ao controle externo da resposta estética; ambos, em última instância, constituem um tipo de engenharia emocional quantificável.

(Crary, 2013, p. 186)

1. Teste de avaliação psicológico onde o avaliado identifica a partir de borrões de tinta imagens com as quais se associam.

De acordo com Crary, para Seurat a “questão do significado na arte não dizia respeito à representação, mas sim a uma relação de forças”, sendo a arte para Seurat não uma “semiologia, mas uma física” (Ibid., p.185). Seurat considerava os critérios perceptivos na construção de seus quadros, gerando uma imagem que interage além de representar. Ainda que, de acordo com Crary, Seurat estivesse buscando um “controle” sobre o olhar do observador, enquanto Brakhage e Belsion buscavam sua liberdade total, todos os exemplos aqui citados carregam uma relação dupla com a percepção onde a simulam e estimulam ao mesmo tempo.

Sobre a imagem e suas relações com a percepção, o arqueólogo David Lewis-Williams, estudando determinadas culturas que produziram arte rupestre, descobriu que em algumas delas as imagens pintadas nas pedras eram resultados de experiências visionárias sob efeito de psicotrópicos (2002, p. 149). O arqueólogo até mesmo mapeou os estágios alucinatórios pelos quais passam os usuários em relação aos tipos de pinturas encontradas em diferentes áreas da caverna. De acordo com Lewis-Williams, no primeiro estágio, as visões tomam

formas geométricas, causando no usuário imagens como pontos, linhas em zigzag etc; No segundo estágio, o usuário tenta fazer sentido das visões tentando transformá-las em objetos conhecidos, imagens icônicas; No terceiro estágio, uma mudança drástica nas imagens ocorre, as visões assumem a forma de vortex ou túnel e se equiparam a sensação de uma experiência de quase morte. Nesse estágio as imagens se tornam mais intensas e emocionalmente poderosas (Ibid., p. 143-147).

(...) Recorro então, como exemplo, aos *Tukano* do noroeste da bacia amazônica colombiana, em uma análise dos estágios de suas experiências visuais induzidas pelo *Yajé*. *Yajé* é uma erva psicotrópica que cresce em variedades numerosas. Os *Tukano* relatam um estágio inicial onde as visões tomam formas de linhas em zigzag e linhas ondulantes que se alternam com uma padronagem em formato de olho, muitos círculos coloridos, ou, uma cadeia interminável de pontos brilhantes. Durante esse estágio, aquele experimentando as visões age passivamente, apenas assistindo as imagens que parecem se aproximar e as vezes se afastar, mudar e se recombinar em uma multiplicidade de painéis coloridos. Os *Tukano* esculpem esses elementos

visuais em suas casas e os repetem em seus desenhos, os associando diretamente com as imagens presenciadas durante suas visões de *Yajé*. Geraldo Reiche Dolmatoff, que trabalhou durante muitos anos com os Tukano e outros povos da bacia amazônica, demonstrou cientificamente os paralelos existentes entre as visões e desenhos dos Tukano e as formas entópicas estabelecidas independentemente por uma pesquisa de laboratório. Desenhos comparáveis, mas, infinitamente mais elaborados e formalizados, vem de espíritos dos olhos para os xamãs de *Shipibo-Conibo* do leste peruano em suas alucinações induzidas pelo *ayahuasca*. Crê-se que esses desenhos carregam propriedades terapêuticas e estão fortemente associados com canções gravadas na consciência dos xamãs (...). Em um segundo estágio reconhecido pelos *Tukano*, há uma diminuição dessas padronagens e a formação lenta de imagens maiores. Agora, percebem imagens reconhecíveis, silhuetas de pessoas, animais e monstros estranhos. (...) A atividade intensa desse estágio se transforma em visões mais plácidas no estágio final.

(Lewis-Williams, 2002, p. 149)²

Assim, as relações em questão parecem ser mais profundas do que até en-

ção havia sido dito. A mente e seus processos psíquicos parecem ter gerado, em alguns casos, as primeiras pinturas, revertendo dessa forma a ideia comum de que as pinturas rupestres representam um mundo exterior. O xamanismo e a percepção alterada, aqui, teriam sido os responsáveis pelas mais antigas representações, se estendendo então, até o período paleolítico a ideia de que a representação se baseia mais no universo interno — percepção — onde compreendemos as coisas, do que no externo, onde existem as coisas.

2. Tradução livre realizada por Crystal Duarte, autore do artigo.

CONCLUSÃO

Este artigo teve como objetivo evidenciar as estreitas relações entre percepção, existência, imagem e linguagem, apontando a percepção como fator mediador entre nós e o mundo. Ao compreender os processos perceptivos e as sensações que decorrem deles³ como quase um sinônimo de existência, pode-se contemplar a ideia de que a alteração dos estados perceptivos seriam a chave para uma experiência transcendental e, talvez, a única forma de atingir tal acontecimento.

A partir das considerações feitas sobre a conexão vital entre o aparelho perceptivo e a existência no mundo material, consideram-se as relações entre os processos desse aparelho (perceptivo) que, observa e absorve o mundo como imagens, e, as imagens produzidas — imagens que existem através dos meios de representações. Conclui-se, então, que a dinâmica entre o indivíduo e a imagem começa no e gira em torno do próprio indivíduo, que internaliza e externaliza ima-

gens através de seu aparelho perceptivo e seus meios de representação que, reproduzem os movimentos desse aparelho ao mesmo tempo em que interagem com ele, porque por ele serão absorvidas. Portanto, a produção de imagens é uma tarefa metalinguística que imita a produção, ou melhor a absorção, a compreensão e a manifestação das imagens na mente; ao mesmo tempo, as imagens também são estimulantes perceptivos, feitas para operar em interação com o aparelho que as percebe.

3. Os sentidos, tato, olfato, sabor, visão e audição e, os processos da mente que processam que interpretam esses diferentes tipos de contato e guarda as informações adquiridas a partir deles.

Referências

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Editora Ltda, 1999.

BRAKHAGE, Stan. **Metáforas da visão**. XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. P. 341-352

CRARY, Jonathan. **Suspensões da Percepção: Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

FECHNER, Gustav T. **Da Anatomia Comparada dos Anjos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

HUXLEY, Aldous. **As Portas da Percepção: Céu e Inferno**. São Paulo: Globo S.A, 2002.

LEWIS-WILLIAMS, David. **Mind in the Cave**. London: Thames & Hudson Ltd, 2002.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Dog Star Man. Direção: Stan Brakhage. Youtube: 21/11/2016. Duração: 1:14:33. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lb5Ko_sTwlc&ab_channel=AndrewBalaguer

Samadhi. Direção: Jordan Belson. Facebook: 21/10/2017. Duração: 6min. Trecho disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=124575478252784>

World. Direção: Jordan Belson. Vimeo: publicado há 8 anos atrás. Duração: 6min. Trecho disponível em: <https://vimeo.com/89192891>

PALIMPSESTO: NOTAS SOBRE PROCESSOS ARTÍSTICOS DE ESCRITA E A CONDIÇÃO DA MULHER DIANTE DO TRABALHO

Mariana Gonçalves Paraizo Borges

Palimpsesto é parte de uma pesquisa artística que circunscreve um vídeo homônimo. O texto é reescrito continuamente, sofrendo alterações definidoras até sua primeira publicação. Depois, continuará a ser reescrito, tangenciando o irreconhecível. É inspirado na publicação da Editora Alameda dos diversos manuscritos de Teses sobre o conceito de história, de Walter Benjamin. Nesta versão, são costurados à análise do processo criativo do vídeo Palimpsesto, obras artísticas de Daniela Seixas e Milena Lízia, e texto das autoras (filósofas, ensaístas, poetas, sociólogas, etc.) Lelia Gonzalez, Sylvia Plath, Virginia Woolf, Silvia Rivera Cusicanqui e Bell Hooks. Deseja-se produzir uma análise não só formal das obras, mas associá-las à contextos históricos e sociais.

Palavras-chave: Escrita; Vídeo; Feminismo; Direitos Trabalhistas.

Mariana Gonçalves Paraizo Borges é Mestranda em Linguagens Visuais no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduada em Artes Visuais com Ênfase em Escultura pela Escola de Belas Artes da UFRJ. E-mail: paraizoborges@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2066-2621>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/0908260268425790>. Rio de Janeiro, Brasil.

O vídeo *Palimpsesto*¹ é uma montagem audiovisual digital de 12 minutos e 53 segundos de duração que trata da história de Jubélia Clemente, minha avó, e aborda a condição das mulheres e do trabalho diante do acordo matrimonial nas décadas anteriores e contemporâneas à implementação do Estatuto da Mulher Casada. Por meio de vídeos de arquivo, um relato gravado em áudio e um vídeo registrando uma ação feita com uma assinatura e tinta branca, a investigação artística recompõe a história de Jubélia, dando destaque ao casamento, seu histórico financeiro e relações familiares de trabalho. O processo artístico entrelaça três gerações de mulheres: avó, mãe e filha.

Camadas históricas são remexidas e justapostas, entrecortadas por transparências visuais de arquivos de procedências variadas. O vídeo surgiu da aproximação ao cinema documental, e tem como referências *A entrevista* (1966), de Helena Solberg, o filme *No Home Movie* (2015), de Chantal Akerman, assim como a pesquisa contínua de filmagens de arquivo, em especial no acesso ao canal de Youtube do Arquivo Nacional. Dois vídeos do canal, *Usina Elétrica de Paulo Afonso* (1954) e *Dia do Trabalhador* (1963), foram utilizados em sobreposição a trechos de um relato por Ana Lúcia Borges, minha mãe, sobre a vida de minha avó, e de uma ação feita por mim, registrada em vídeo, a partir da assinatura desta escrita por seu próprio punho (a fotografia da filmagem é de Rafael Salim).

Se "cada imagem do passado que não é reconhecida pelo presente como uma de suas próprias referências ameaça desaparecer irremediavelmente" (BENJAMIN, 1940)², é um dever associar passagens históricas a dinâmicas do presente. Costuro expectativas sociais implícitas acerca do estado civil e financeiro das mulheres a

1. Link para o vídeo *Palimpsesto*: <https://youtu.be/1cAscPAQLAQ>

2. Esta tradução da Tese V de *Teses sobre o conceito de história* (1940) está presente no texto *O Impulso alegórico: sobre uma teoria do Pós-Modernismo*, de Craig Owens, por Neusa Dagan na Revista Arte e Ensaios de 2004, como na tradução de Harry Zohn para o livro *Illuminations*, da Schocken Books. A quinta tese, como traduzida por Rouanet no livro *Magia e técnica, arte e política* se coloca ligeiramente diferente: "Pois irre recuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela".

questões ainda pertinentes à sociedade, da inserção e valorização das mulheres no mercado de trabalho, atrelando-as no início da montagem ao vídeo de comemoração do Dia do Trabalhador, no SAPS da Praça da Bandeira, no Rio de Janeiro, em 1963, durante o governo de João Goulart. A escolha deste vídeo tensiona o “preâmbulo” da narrativa gravada em áudio de minha mãe, uma vez que, com menção às mudanças ocorridas na Constituição em 1962, ainda vemos uma maioria única de trabalhadores homens representados a receber o seu “líder natural”. As superposições de imagens de torrentes de água se misturam às da bacia de tinta branca, instituindo, por meio da fragmentação e construção de narrativa em imagens “arruinadas”³, de baixa qualidade, e de ruídos advindos de outras filmagens registrando a construção da Hidrelétrica de Paulo Afonso (contemporânea aos anos em que meus avós se conheceram e casaram, e pouco anterior à Lei nº 4.121, de 1962, conhecida como

Estatuto da Mulher Casada), uma alegoria acerca das forças de apagamento da mulher em nossa sociedade.

II

“As conquistas femininas continuam sendo não mais do que “conquistas” às quais as mulheres precisam se aferrar ou das quais devem se orgulhar” (WOLF, 1929).

Rua Silvio Romero, Lapa, Rio de Janeiro, 2021. A ação executada por mim incorporada ao vídeo consiste no mergulho de um papel contendo uma assinatura feita à mão, em tinta preta, em uma bacia de tinta branca e na repetitiva tentativa de reproduzi-la com um pedaço de grafite dentro do líquido viscoso. Com as mãos mergulhadas na tinta branca, tento delinear o papel. Esfaceda pela umidade, cremosa e espessa, a folha ainda é a superfície que busco para escrever. Mergulhada no recipiente cheio de tinta, a folha está em algum lugar, eu sei. A assinatura de minha avó me vem aos dedos. Para o gesto da reescritura desta assinatura, tento enxergar menos com os olhos do que com o pulso. Escrever sua assinatura, sentir em algum lugar a textura do papel se ras-

3. Em *O Impulso Alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo*, Craig Owens discorre sobre a atração entre a alegoria e o fragmentário, imperfeito e incompleto. Owens rememora Walter Benjamin identificando a ruína como o emblema alegórico por excelência.

gando. Prosseguir, reescrever, de novo e de novo. Reescrever seu nome, enquanto a tinta escorre de volta na mesma direção, em ondas. O relato de sua história na infância ou de quando era uma jovem adulta e mulher casada preenche minha memória. Os sons, na ilha de edição, vão desde as hélices de um helicóptero se aproximando da bacia hidrográfica àqueles da cozinha onde gravei minha mãe relatando a história de minha avó. Turbinas, colher batendo clara do ovo, pote abre-fecha, helicóptero, muita água fluindo do rio São Francisco, um filete escorrendo pela pia da cozinha.

Podemos estender a afirmação de Woolf, do início desta nota, às mulheres de hoje, considerando as transversalidades que o lugar da mulher implica no constructo social. A problemática do trabalho e casamento afeta historicamente todas as mulheres, mas mulheres não brancas, independente de seu estado civil, sofrem com maior desvalorização no mercado de trabalho. Ou melhor, com o vácuo e violências que encontram casoousem se posicionar diante de pressões acachapantes. Lélia Gonzalez, intelectual cuja brilhante atuação como militante do movimento negro e feminista merece destaque, aponta para uma série de

ocupações que são relegadas às mulheres negras no texto *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. São elas: cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus, prostituta. Estas mulheres muitas vezes tem suas profissões entrelaçadas às vidas das mulheres brancas quando estas passam a ser integradas ao mercado de trabalho, seja ocupando suas tarefas domésticas e cuidando de seus filhos, etc., ou trabalhando em papéis derivativos da estrutura escravistas brasileira, numa espécie de continuidade dos já mencionados laços de servidão.

A mulher negra é aquela cuja jornada de trabalho se dá desde sempre também no espaço exterior à própria casa, transitando no espaço público e sofrendo as violências da esfera doméstica assombrada pelo espectro da mucama. Gonzalez faz referência ao dicionário Aurélio, e reitera a oficialização do caráter doméstico cotidiano no papel da mulher negra introjetado pela consciência social no verbete "mucama", mas considera também o lado obscuro da expressão, de desumanização da mulher negra enquanto parceira sexual – a "disponibilidade" da escravizada⁴ concubina.

4. Adoto o termo "escravizada" em detrimento

A gente tá falando das noções de consciência e de memória. Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das mancas do discurso da consciência.

(GONZALES, 1984, p. 226).

de "escrava" como estratégia linguística corrente. Aquela remonta ao contexto e a relação histórico-social referente ao período escravocrata, no qual o sujeito "escravizado" tem sua identidade subjugada, enquanto neste há um apagamento da imposição que o sujeito sofre, o que retira a ênfase do processo histórico e se concentra numa suposta identidade naturalizada.

Surge, em meio a imagem da multidão, dos cartazes, de Jango e Vargas, um vídeo sobreposto como um véu. O contraste deste vídeo-véu transforma as silhuetas cozinhando em fantasmas esbranquiçados em meio às sombras da multidão. Não são cozinheiras do restaurante do SAPS (após pesquisas em arquivo, concluo que estes postos tenham sido ocupados apenas por homens), mas as protagonistas de um trecho de vídeo de cinejornal etiquetado pela Arquivo Nacional como *Obra Educacional* (1954) (Figura 01). Nele, se vê jovens mulheres assistindo a aulas de culinária, corte e costura etc., dentro do programa de atividades da Escola de Serviço Social e de Educação Familiar.



Fig. 01 – Mariana Paraizo, Palimpsesto, 2021. Vídeo digital, 12'53". Fonte: Online Onsite, website Bica Plataforma.

Diante da câmera, no galpão da Sil-
vio Romero, tenho as mãos entintadas e,
simultaneamente, a imagem delas cap-
turada no dispositivo. Revejo o gesto
gravado. As imagens da gravação pas-
sam a compor a memória do momento
mesmo da ação. E o início do processo
artístico do vídeo *Palimpsesto*, foi então
no ateliê? Considero de um tempo ten-
so, emaranhado, e cada rememoração
de quando as reflexões que culminaram
no vídeo é um bastidor onde costuro li-
nhas. O trabalho começou quando pas-
sei a guardar com intuito artístico ano-
tações sobre a vida dos meus avós, em
2014. Mas começou em 1997, sempre
guardei muitas coisas, inclusive cartões
que recebia dos meus avós, quando de-
cidi criar uma espécie de arquivo em
vida. Eu também não sabia para onde
estas imagens iam, em termos públicos.
Começou em 2021. Começa a cada vez.

Quero a imagem desfocada em mo-
mentos, branco quase estourado vindo
do chão e da tinta branca, que evoque

II

Cenas de massas brilhantes em luz:
uma, que engole as mãos, repetindo o
gesto circular da letra de mão que pas-

a superfície de luz com a qual a fotogra-
fia trabalha a forma e se relacione com
o branco cinzento do vídeo de arquivo
da construção da Hidrelétrica P. Afonso.
Quero dobrar as bordas entre o arquivo
antigo e estes registros da performance
para deixar transbordar o branco pasto-
so de um até o outro. Torná-los tudo um
mesmo lamaçal albino, onde as opera-
ções dividam um chão comum e o que
se destaca ou mergulha possa ser letra,
cabos, mãos, papel, estruturas de re-
presa. Estou afetada pela experiência
matérico-gestual na pós-produção. Per-
formo, dirijo, e edito - enquanto artistas-
-multitarefa somos trabalhadores que,
de saída, se imprimem a cada trabalho
novo. Por meio da seleção, composição
e recorte atravesso a montagem não
em movimento de flecha, com alvo e fim
marcados, mas em ziguezague de tem-
pos que também constituem, para além
do convencionalizado como parte do pro-
cesso artístico, o fazer de arte em mim.

sa a me pertencer, na bacia de tinta sem
mostrar seus limites; outra, recorta uma
torrente de águas do Rio São Francis-

co no momento em que é constrangida pelas barragens da hidrelétrica, de uma assinatura governamental desconhecida a mim. Uma licitação. Na pele, sinto as mãos craqueladas de tinta, rugosas, ressequidas; pela visão míope, sou expectativas frente ao que pretendo apresentar posteriormente. Como neblina em frente à cascata. O próprio avistar da história, se aproximando em pedaços, fragmentos, para submergir feito outra coisa. Uma coisa do agora.

Antes, pretendia abordar em um filme o trabalho de mulheres casadas sem limitar a narrativa a uma história pessoal única. Haveria entrevistas com outras mulheres que não pertencessem ao meu círculo familiar. A narrativa pelas materialidade suas vozes, e não apenas por documentos, fotografias e artigos de Wikipedia sobre um momento de mudanças constitucionais. O intuito era obter maior diversidade de situações, para refletir descompassos outros decorrentes da estrutura patriarcal na qual estamos inseridas, outras situações financeiras, desenlaces em termos de trabalho, família, sustento.

Na busca por estas mulheres, conheci uma costureira cujo nome coinci-

dia com o de minha mãe. Notei que suas assinaturas se pareciam muito - algo que eu poderia atestar por tê-la copiado, na adolescência, em algumas advertências escolares. A gravação da entrevista ocorreu em seu local de trabalho. Somados o som ambiente ao constrangimento de falar sobre uma mãe já falecida, não houve edição que separasse os ruídos do ambiente da fala abafada. O encontro foi rápido e logo notei que ela não estava disposta a novas tentativas. Apesar do apego à coincidência das assinaturas, optei por abandonar as entrevistas a outras mulheres.

Narro o episódio das assinaturas gêmeas pois ele instigou os rumos deste filme. Posso imaginar que a semelhança caligráfica seja produto do acirramento de medidas disciplinares na escola brasileira por volta dos anos 60 e 70. A instalação Exercício (2018-2019), de Daniela Seixas, traz uma cerca concertina que demarca uma pauta à altura de um muro na parede. Em igual proporção, Daniela desenha em tracejado voltas em formato de letras "l" ("éle" de laranja) na parede, feito antigos cadernos caligráficos (Figuras 03 e 04). A artista e educadora conhece a medida em que o universo da

educação deixa de ser pedagogia para se tornar armadilha de adestramento. A cerca cortante mantém distante quem está de fora de um território contornado. É sutil a diferença na foto, mas as violências das espirais apontam uma similitude ameaçadora. O instrumento disciplinar se tornou uma constante da escola nos tempos da ditadura, época

em que o desvio era considerado “infração”. Também minha avó cresceu em meio a uma ditadura: a do Estado Novo, que começou em 1937 e durou até 1945. A bela caligrafia é uma marca privilegiada em meio ao contexto de pobreza no qual cresceu. Pôde ao menos se letrar, a despeito do trabalho infantil.

As semelhanças da caligrafia padro-

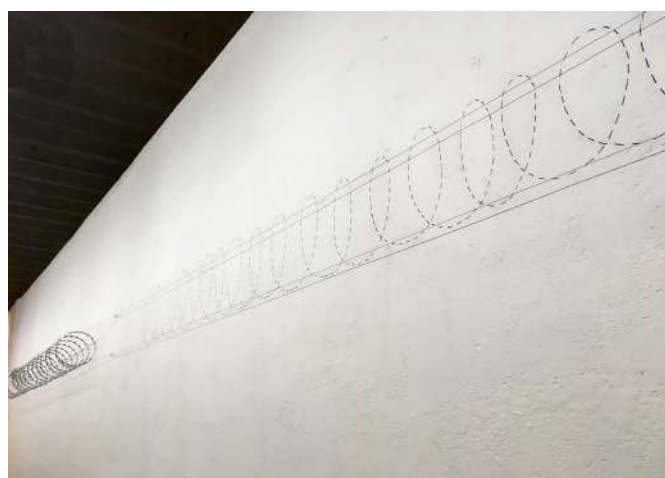
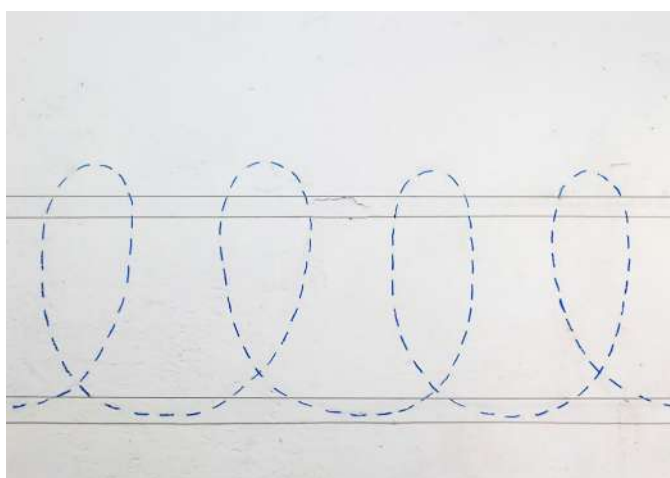


Fig. 03 e 04 – Daniela Seixas, Exercício, 2018–2019. Aramado e desenho sobre parede, 10 metros. Foto: Daniela Seixas. Fonte: Acervo da artista.

nizada são de uma ordem diferente das descritas como mágicas por Walter Benjamin no texto *A doutrina da semelhança*. A percepção de semelhanças de Benjamin se dá num lampejo, na especificidade de um encontro único como o alinhamento de estrelas. Algo se dá diante desta conjunção, na qual o céu desenha e a vida acontece simultaneamente. Quando duas assinaturas se encontram caligraficamente, isto significa algo. Quando, no entanto, as duas assinaturas se encon-

tram por que buscam as semelhanças entre mulheres de uma geração, há uma entrada, uma abertura para semelhanças extra-sensíveis. Para a fabulação de que, ainda que a voz chame por timbres diferentes, o chamado seja o mesmo, e que haja aí um mistério das identidades. Que a linguagem porte a magia das semelhanças que existiram em outro tempo é um enunciado arriscado em tempos ditatoriais. Eles só atestam a força da escrita, do discurso, do engajamento político

por meio dos enunciados, ao tentar oprimir os agentes educadores que chamam atenção para isto (caso de Paulo Freire, preso em 1964).

No vídeo, o chamado por Jubélia é escrita repetida. O nome surge pelo reflexo de sua assinatura e pela voz de sua filha. Nas assinaturas das duas Ana Lúcias, ausentes do vídeo, a semelhança do encontro com um espelho distorcido, destes de parque de diversão de filmes. Esta estranheza das caligrafias e nomes muito parecidos certamente é causada pela relação de originalidade



Revolvi canais diversos a procura de conteúdo fílmico dos anos 60. O vídeo comemorativo do primeiro de maio um ano antes do golpe de 64 me capturou. No recorte do programa jornalístico, nenhuma mulher está presente em qualquer momento do vídeo. Àquela época, a lei que ficou conhecida como Estatuto da Mulher Casada havia acabado de ser promulgada.

Distoando das palavras de busca que utilizei, o vídeo da usina Hidrelétrica de Paulo Afonso se apresenta a princípio como enigma em relação a temática do trabalho. A curtíssima cena da beira ca-

atrelada à assinatura, que é confeccionada para representar uma individualidade de forma oficial. Existem técnicas de perícia para detectar seu falseio em documentos importantes. A assinatura seria o elemento de fricção com o relato de minha mãe sobre minha avó, projeção de uma identidade encravada (ainda que trêmula, dada a relação da caligrafia com seu corpo senil). Um discurso com poucas palavras, assimilável mais pela mão que pelo olho. O gesto como leitura, também. E a escrita como gesto de reaver memórias.

choeira, com a presença de mulheres, é ponto chave de conexão entre este e os demais elementos do vídeo *Palimpsesto*. Uma mulher segura a mão de um homem, que a auxilia na passagem entre pedras. Durante as tomadas seguintes apenas personagens masculinos são apresentados, da mais baixa à alta posição na construção.

Em termos plásticos e sonoros, há um peso e volume neste vídeo que contribuem para o imaginário matérico do filme. Traço uma dinâmica em escalas da bacia pequena de tinta ao grande percurso da massa líquida e construção da

usina. À época, a construção de grande porte foi um marco para a engenharia brasileira, pois foi necessário reverter o fluxo do rio São Francisco para iniciar as obras. À luz da monumentalidade desta manobra e posterior embarreamento das águas, vemos o gesto da escrita e o nome que teima em desaparecer, as mãos buscando a memória de algo que se distancia. Entre os fluxos, micro e macropolíticas acompanham o filme até seu fim, quando ocupam o quadro cenas de estruturas de captação e transmissão de eletricidade e se ausentam as imagens das massas líquidas. Encontramos aí o sólido “cena após cena”, da estrutura na sequência lenta que acompanha o enredado de fios e torres de comunicação. A paisagem está tomada pela construção, um retrato do sistema sem o vislumbre da água. São muitos cabos, torres que sustentam um modo de vida. Há certa claustrofobia em como se repetem em torno do centro da imagem, com retas e ângulos recortados, maiores, menores, mais próximos, distantes. Enfim, o rio desviado e maquinado, sem o temperamento de outrora.

No texto *O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo*,

Craig Owens denota uma série de procedimentos e estruturas com as quais a atitude e as obras de arte alegóricas operam. Para estabelecer sua chave teórica, o autor lança mão de trabalhos artísticos em diversos meios e contextos, do site *specific* à fotografia, etc. Um dos procedimentos que inauguram a relação entre arte contemporânea e alegoria é a apropriação de imagens. Por meio de imagens pré-existentes, a alegoria gera novas figuras, tornando opacos seus sentidos anteriores para anexar outros significados a elas.

Articular elementos coletivos, como os arquivos, é próprio do procedimento alegórico. É possível pensar esta propensão a recorrer a textos preexistentes, figuras e estruturas com as quais já nos deparamos anteriormente, e incorporá-los à montagem como um desejo pela politização das artes. Algo que Silvia Rivera coloca em oposição a uma respiração individual, como uma respiração descrita pela autora como:

emanada não só do talento narrativo de uma única pessoa, mas do acontecimento coletivo a uma só vez, no qual narrativas visuais convergem em estilos culturais, ações políticas, atmosferas. (CUSICANQUI, 2015. Tradução própria).

No livro *Sociologia de la Imagen: una mirada chixi desde la historia andina*, Rivera retoma o conceito de alegoria de Walter Benjamin utilizado por Owens, analisando-o, contudo, como uma espécie de *taypi* - conceito da prática têxtil andina aymara para o centro de onde se ordenam as simetrias, assimetrias e ritmos. A partir disso, Silvia discorre sobre a articulação entre pensamento e ação, teoria e experiência vivida. Uma forma de narrar descolada do enredo e localizada na sequência permitiria trazer ritmo, respiração, movimento para as metáforas entrelaçadas em uma mesma alegoria. Visa ultrapassar a roteirização para encontrar uma dimensão mais envolvente, se espacializando de forma a se assemelhar à música ou à arquitetura.

Ainda que as imagens reapareçam de forma fragmentária, o procedimento alegórico busca a formação de uma figura total que contenha a possibilidade de sua decifração. Em *Palimpsesto*, apresento um procedimento relacionado ao título e a própria ideia de alegoria pela justaposição de imagens, que tende ao metatextual relacionando em camadas a reescritura da assinatura de Jubélia e as imagens da construção

da usina de Paulo Afonso. É nesta direção que se prescreve a leitura do vídeo como um todo.

Inicialmente, breves cenas esbranquiçadas pouco distinguíveis aparecem intercaladas, misturas de imagem pobre (no sentido empregado por Hito Steyerl no texto *Em defesa da Imagem Pobre*) entre o arquivo e a imagem desfocada da câmera digital. O recurso do *zoom* empregado nas sequências contribui no borrar de diferenças, assim como o aumento no contraste. Estes recursos criam um esgarçamento da imagem de forma que a cena, o rio São Francisco e a usina hidrelétrica surjam do mesmo branco estourado captada pela câmera nos no vídeo que registra a ação da assinatura. A densidade da cachoeira e da tinta branca quase pastosa compartilhando um mote.

Uma curta intervenção em rotoscopia entre o "preâmbulo" do vídeo e a sequência longa recupera em traços a videografia das tarefas domésticas de minha mãe, que estão ocultas. É uma forma de presentificar, breve e escamoteadamente, o contexto no qual a entrevista com a minha mãe foi gravada, de onde surgem sons de uma cozinha.

III

Ao invés de agirem sobre um suporte que pode ser decalcado e raspado, as mãos imergem em permanente fluxo, que não permite a inscrição definida, definitiva. Uma “tábua” líquida é suporte para a escrita. O rasgar do papel, na verdade, ato que apresenta o mínimo indicio da folha de papel e o despedaça.

A palavra "palimpsesto" sugere receptividade: a superfície, depois de raspada, está pronta para receber novos textos. São gravadas palavras, imagens sobrescritas em camadas temporais. O vestígio demarca um tempo diferente do silêncio do líquido, e é elemento importante para o palimpsesto. Na medida em que repete o gesto, mais se desintegram os restos do papel, como quando um objeto, num regime de grande uso, começa a perder os traços pelo roçar da pele e outros materiais sobre ele. O que se escreve por sobre, em uma camada de tinta ou vídeo, é a tentativa do

anterior, do mais antigo. Durante a ação, pensava em retrazar pela memória visual um gestual que me transportasse para a mão de minha avó.

A assinatura repetida como, também, aquilo que não pode ser resolvido em uma geração. Uma mesma “tábua” por sobre a qual se escreve, inundada de tinta branca. A memória e sua falha, que faz os esforços perderem a eficiência. Os vestígios são absorvidos, a necessidade do gesto sempre é atualizada. Vemos repetição. Imagino a massa que nunca seca, a torrente que está sempre em fluxo. No entanto, o maquinário constrange a torrente para gerar força com um fim específico, temporalizada. Grandes estruturas são formadas, a paisagem é a usina, objeto técnico, sistema humano. O embate, enfim, se reduz à contenção de força empregada em manter cidades, estados, toda uma sociedade. A história dos vencedores.

IV

Ecoa agora, na minha cabeça, o locutor do vídeo de comemoração do 1º de maio dizendo: “chefe da nação, que é também o seu líder natural”. Em que é

amparada essa “natural” afeição da sociedade por um líder masculino e branco?

Há um trecho no livro *Um teto todo seu* em que Virginia Woolf pondera sobre

as gerações anteriores a sua e a falta de investimento em um futuro comum, de engajamento político pelo seu gênero. O tom acusatório é aos poucos substituído por reflexões acerca da real condição de vulnerabilidade destas mulheres, ligada a impedimentos como a não autonomia financeira, ou seja, a dependência de um homem responsável que permita qualquer transação monetária.

Com o pensamento em todas aquelas mulheres que trabalhavam ano após ano, lutando para juntar duas mil libras, e no tanto que precisariam fazer para juntar trinta mil libras, irrompemos em escárnio ante a pobreza repreensível do nosso sexo (...) É igualmente inútil se perguntar o que teria acontecido se a senhora Seton, sua mãe sua avó tivessem acumulado grande riqueza e a houvessem depositado nas fundações de uma faculdade e uma biblioteca, porque, em primeiro lugar, ganhar dinheiro era impossível para elas, e, em segundo, se isso tivesse sido possível, a lei lhes negaria o direito de possuir o dinheiro ganho.

(WOOLF, 1929, p. 35-37)

No caso, o texto trata da sociedade inglesa do início do século XX. Seria nesta mesma sociedade que Sylvia Plath, aproximadamente 30 anos depois, encontraria uma morte trágica. As cir-

cunstâncias são outras, mas em cartas da escritora norte-americana para sua mãe é possível circunscrever o peso que lhe recaiu sobre durante o casamento e divórcio, enquanto se encontrava com duas crianças para criar e alimentar e em grande restrição financeira. Plath havia abandonado seu emprego de professora universitária nos Estados Unidos para acompanhar o trabalho de Ted Hughes, seu então marido, no auge de sua carreira. A promessa de uma vida matrimonial que sustentasse o peso de sua carreira e as tarefas do lar e da criação era remota, e o cenário se tornou ainda mais inviável diante da repentina pobreza e desolação social.

O quadro social de dependência financeira e sacrifício observado por Woolf⁵ notável na correspondência confessional de Plath pode ser aproximado às tensões presentes no curta metragem de 1966 de Helena Solberg, que expõe as crenças paradoxais internalizadas por mulheres brancas da alta sociedade ca-

5. Woolf trata em seu livro, neste mesmo conjunto de páginas, do trabalho da mulher ocidental casada do século XIX e do início do século XX, em uma época em que ter treze filhos era uma realidade comum. A escritora defende que as exigentes tarefas de cuidado com os filhos não permitiriam tempo para "fazer fortuna".

rioca. Intitulado *A Entrevista*, o vídeo delineia, por meio das falas de anônimas, uma norma social permeada por contradições entremeadas com imagens dos ritos de beleza pré-nupciais de uma jovem mulher associadas a fotos da sua criação desde a tenra infância em uma escola católica. Costuradas com acidez, as falas de mulheres (retiradas de entrevistas conduzidas pela cineasta) formam incoerente discurso sobre o lugar da mulher e o casamento.

O meu roteiro de entrevista também manejava pontos fulcrais da relação entre trabalho, casamento e a mulher branca. Devo reconhecer, contudo, um vácuo onde estariam as perguntas formuladas para uma mãe negra. Enquanto revisitava as gravações, me detive no período curto em que falávamos sobre o divórcio de meus avós. E um arco narrativo sintético, minha mãe falou desde a relação entre minha avó e seus pais com a pobreza até seu posterior trabalho remunerado e aposentadoria, responsável pela sua sobrevivência financeira após a separação, aos 68 anos.

Quanto tempo se passou desde o seminal ensaio de Woolf? No caso de minha família, a história parecia apenas

recentemente ter dado uma pequena volta. Entretanto, no mesmo relato da história se lê a insistência de meu avô para que minha avó não trabalhasse. Além disso, uma aposentadoria com remuneração não degradante é realidade de poucos no Brasil. Se considerarmos a extensão da geografia física e do rombo social decorrente da exploração colonialista, podemos dizer sem medo que aqui, nestas terras tropicais, em relação à Inglaterra, "os efeitos que a pobreza tem na mente" são muito mais aterradores e frequentes. Mesmo o movimento trabalhador esteve de costas para o trabalho doméstico não remunerado em muitos momentos, e ainda vemos poucas ou nenhuma posição de destaque ocupadas por mulheres em eixos políticos. Como dito por Bell Hooks no livro *O Feminismo é para todo mundo*: "aprendi com a minha própria experiência que trabalhar por salários baixos não libertava mulheres pobres da classe trabalhadora da dominação masculina". As discussões e conquistas das mulheres sobre o voto e qualquer valorização trabalhista no Brasil são recentes, e, durante anos, os maridos ainda detinham o poder de revogar a permissão trabalhista de suas

esposas. Anteriormente, da mesma forma, se o marido resolvesse que sua esposa não estava apta a votar, ela seria vetada de tal direito. Era um regime de concessão, tutela civil.

A herança colonial da sinhá esposa do lar encontra alguma tensão nos anos 60. Em muitos comerciais da época, percebemos que o discurso publicitário defende que eletrodomésticos permitiriam à mulher mais tempo para sua recém adquirida dupla jornada. *Semiotics of the kitchen* (1975), de Martha Roesler, me ocorre como provocação a esta difusão massificada da mulher enquanto perfeita dona de casa e trabalhadora à la *American Way of Life*. No entanto, nossa formação escravagista não atualizou a dignidade da mulher no trabalho doméstico, e em artes de diversas mulheres pretas podemos ver com mais força este direcionamento crítico. No trabalho

Faço faxina, a artista Millena Lízia se coloca como acadêmica em diáspora tratando de uma história que não é só dela, mas pertencente ao coletivo, implicando questões raciais profundas na constituição brasileira. Lízia altera a data de formulação do trabalho para 1492 - , intervenção que inclui densidade temporal como conceito.

A presença da mulher negra no universo branco como subalterna e como ícone da sexualidade no imaginário popular ganham destaque no trabalho *Deslizes de uma economia erótica colonial*, de mesma autoria. A instalação instalativo-performática estampa o recalque do desejo branco nas palavras "DESEJO" e "DEJETO" (Figuras 05 e 06). Aqui ressoa o discurso travado por Gonzalez e muitas pensadoras negras acerca da posição preterida destas mulheres sob a perspectiva feminista interseccional racializada.



Fig. 05 e 06 – Millena Lízia, *Deslizes de uma economia erótica colonial*, 2019. Experiência Epidérmica sobre parede de alvenaria da Biblioteca da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Corpo, grafite e estêncil em papel paraná. 60 × 130 cm. Foto: Renan Lima. Fonte: acervo da artista.

No palimpsesto há um rastro do que foi apagado. Estes resquícios podem e já foram amplamente decifrados a partir de uso de reagentes químicos, nos quais, a partir do roçar da superfície com substâncias, são reveladas camadas anteriores. Há uma perturbação ligada à origem, ao anterior a ser recuperado, a retornar de forma que o que está seja atualizado enquanto alegoria. Circulando, a figura com suas camadas diversas produz efeitos metafóricos no trabalho, operando em tensão, triangulando relações entre as perspectivas de diferentes tempos históricos. O passado ecoa, passado qual rio desviado, e é possível imaginar um tempo, talvez melhor explicitado na data "1492" do trabalho de Millena Lízia, onde as mazelas coloniais domésticas se cravaram firmemente como projeto, embarreirando muitas de nós. Mas a história é como uma cebo-

la infinita, e eu me pergunto sobre trabalhos feitos a partir da imaginação de vivências e tempos desconhecidos, perdidos nos testemunhos debaixo das escrituras. Abro, por fim, uma acepção para o branco que utilizo no filme não só como uma força aterradora desmemoriada do nosso país contra uma sociedade igualitária, mas também como terreno poético de emergência do que está encoberto, de imaginar narrativas a que não tive acesso, histórias que não pude reconhecer, e as perspectivas que me faltam. O passado que se imagina é sempre um novo passado, pois mesmo a imagem formada por "escavações" químicas já é uma imagem alterada, uma terceira imagem - distante de qualquer ideia de original, com contexto e plenitude, e da camada mais recente que sobre ela se justapunha.

Referências

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Editora L&PM, 2014.

_____. **Sobre a faculdade mimética**. In: Linguagem, Tradução, Literatura:

(Filosofia, teoria e crítica). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

_____. **Sobre o conceito de História**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2020.

CUSICANQUI, S. **Sociologia de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

A ENTREVISTA, Direção de Helena Solberg. Rio de Janeiro, 1966. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r3A4tqcv3c0>> Acesso em: 11 jun. 2021.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984. p.223-244.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth; SANTOS, Adriano Rodrigues dos. **Sobre Escravos e escravizados: percursos discursivos da conquista da liberdade**. In: Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade, III, 2012, Campinas. Anais eletrônicos. Disponível em: <<https://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Ventos, 2018.

LÍZIA, M. **Deslizes de uma economia erótica colonial**. 2019. Experiência Epidérmica sobre parede de alvenaria da Biblioteca da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Corpo, grafite e estêncil em papel paraná. 60cm x 130cm. Fonte: Acervo da artista.

OWENS, Craig. **"O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós modernismo"**. In: Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

PARAIZO, M. **Palimpsesto**. 2021. Vídeo digital, 12'53". Online Onsite, Plataforma Bica. Disponível em: <<https://youtu.be/1cAscPAQLAQ>>. Acesso em: 18 ago. 2023.

PLATH, Sylvia. **The Letters of Sylvia Plath**, v. II: 1956-1963. Londres: Faber & Faber, 2018.

SEIXAS, D. **Exercício, 2018 - 2019**. Aramado e desenho sobre parede, 10 metros. Galeria Caixa Preta, Rio de Janeiro. Nova York. Fonte: Acervo da artista.

STEYERL, Hito. **In Defense of the Poor Image**. In: E-flux journal, Issue #10. Londres, nov. 2009.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Editora Tordesilhas, 2014.

ENTRE DESEJO, CONSUMO E VIVÊNCIAS: O “FREIO DA BLAZER” NA PERSPECTIVA DE MARCELO CAMPOS RELATA A VIVÊNCIA DE SEUS SEMELHANTES

Beatrice Fernandes

Este relato conta sobre a vivência da autora em semelhança com referenciais negros, tanto no ambiente acadêmico, quanto a arte produzida fora das instituições de ensino. Falar de nossas memórias, costumes e saberes enriquecem o ambiente institucional de maneira que só nós podemos contar a nossa própria história, e como essas lutas, sonhos e feridas são infelizmente comuns a nós. O freio da blazer como uma manutenção social de corromper sonhos; e como pretas, pretos e pretes driblam as adversidades para realizar seus sonhos, obter respeito e ser referência.

Palavras-chaves: Rio de Janeiro; Arte; Memórias; Afrobrasileiros; Rap.

Graduanda em Artes Visuais na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IART/ UERJ). Bolsista de extensão no projeto "Des-construção de gênero na promoção de saúde escolar e cultura da paz". Pesquisando Necropolítica e decolonialidade, desde a formação do Brasil até a reverberação dessa violência no período pandêmico. Contato: beatrice.fernandesf@gmail.com

Relendo o artigo *“O freio da Blazer”, a “cara da dura”: notas sobre itinerários entre a cidade, a arte, institucionalidades e ascendências afro-brasileiras*, de Marcelo Campos para a Revista Arte e Ensaios, me pego pensando no meu atual lugar de escrita e relato, onde estou dando passos para compreender o circuito de artes sem jamais esquecer que sou negra, pobre e mulher nesse meio. Meu relato vem de memórias pessoais que saltam da minha mente ao dissecar o texto e assistir ao show do artista L7nnon num evento onde todo o line era composto por artistas pretos da cena rap e trap brasileira.

Marcelo relata a liberdade de uma escrita que se dá a partir de uma trajetória de 30 anos de pesquisa e observação e se comparado a mim, ainda estou engatinhando. O que me instiga nessa leitura é a identificação com relatos do autor. L7nnon entra nessa dança a partir da canção *“Freio da Blazer”*, onde traz versos que enfatizam a ascensão, autoestima, respeito que conquistou e o estereótipo de quem é parado pela Polícia Militar do Rio de Janeiro – do lixo ao luxo.

O artista e compositor deixa explícito na letra um passado e presente, que hoje é futuro. *“Eu tô vivendo no futuro, quem disse que eu tava duro, quer saber quanto eu faturei. Tô de melhor, não é na vista. Pagando à vista, ô, nada de juro. Acelerando, vrum. Sabe que hoje eu 'to de nave” (...)* *Aquela cena, vida de cinema. Numa semana é Mega-Sena acumulada, ahn, agora não falta nada, ahn. Mais de 20k no bolso, ahn, artilharia pesada”*.

Nos versos que L7nnon compôs junto com AJAXX, nota-se a ostentação atual em contraste com a falta passada e num breve jogo com o tempo e sua espacialidade, dialogam com as lembranças profundas de Marcelo Campos ao cruzar a cidade de ônibus – 696 Méier x Fundão – durante longos 7 anos e que, no final desse trajeto, é convidado a lecionar na EBA, agora na tentativa de empretecer aquele espaço.

Marcelo, nesse atual território, faz questão de repensar seus posicionamentos intelectuais e atitudes ao longo da vida sem separar arte de suas vivências pessoais, o que para esses espaços majoritariamente brancos sempre foi possível separar. Quando L7 canta sobre o Freio da Blazer, ele traz à tona a atenção de um público específico, que se identifica não só com o artista, mas com a ação em si.

Essa proximidade com a arte contemporânea se dá através de referenciais negros, falando sobre vivências negras e sonhos negros.

Esses dias estava me arrumando para sair com meu companheiro – que é branco - e ao vê-lo arrumado, disse: *você tá a cara do desvio da Blazer*. Rimos. Essa brincadeira só reitera a consciência de para quem essa Blazer freia todos os dias.

Trazendo essa ação para mim, faço reflexões diárias a respeito da minha inserção na Universidade, meu primeiro sonho conquistado ao longo dos meus 29 anos. Repito, meu primeiro sonho conquistado em 29 anos de existência. As minhas relações com a arte estavam sempre ali, embora tenha demorado a perceber. Minha iniciação cristã na Assembléia de Deus do Pechincha, onde eu cantava, dançava e atuava e aprendi a tocar flauta transversal, sax e um pouco de trompete e clarinete, acredito ter sido o início dessa aspiração. Posteriormente, tive contato com dança afro, teatro iniciante e teatro corpo ativista, além de ter trabalhado na recepção do CCBB RJ – lugar que sempre quis trabalhar - onde ficava deslumbrada com os contatos diários com diferentes pessoas, mas de-

cepcionada com a gestão. Percebo que meu corpo não valia nada para a instituição enquanto estava na posição de colaboradora. É aquela hipocrisia velada entre mostrar ao público externo que é uma instituição acolhedora e diversa, e que no núcleo interno me massacrava e desrespeitava num ato de me negar um uniforme digno e eu tê-lo que comprar mesmo sem remuneração.

Caminhando mais à frente, agora já com minhas produções individuais, fui convidada em dezembro de 2022 para expor pela primeira vez no evento de *20 anos do Jornal A Nova Democracia*, um evento literário que trazia como tema a luta pela terra. Apresentei meu trabalho *Agro é tech, fome é pop (2022)*, em que utilizei material simples e barato que é descartável (saco raschel) usado em larga escala pela indústria agrícola e com os dizeres *FOME\$*, onde denota o superfaturamento dessas indústrias com exploração do solo e uso de agrotóxicos, indo de contramão com o mapa da fome no país e alimentos que chegam à mesa nem sempre saudáveis e de qualidade. (Figura 01).



Fig. 01: Agro é tech, gome é pop, 2022. Saco raschel e colagem, 57×98 cm.

Estava eu me apresentando, minha amiga artista Nadiny Colares e um homem que não vale meu latim. Fomos convidados a falar de nosso trabalho, e entre um desespero e ansiedade – havia uma transmissão acontecendo ao vivo – consegui passar minha mensagem. Em seguida, Nadiny se apresenta e fala de seu trabalho que denuncia os crimes no agronegócio com pinturas em bandeja de isopor remetendo ao trabalho braçal. A palavra foi dada ao terceiro artista, que ao invés de se apresentar ao público e falar acerca de seu trabalho, desqualifica o nosso em poucos segundos de fala rasa, dizendo: *eu não preciso explicar meu trabalho, ele já diz por si só*. Sequer disse seu nome.

O estranhamento do público ficou estampado no rosto ao ouvi-lo. No meu

rosto, o desprezo e no pensamento, o ódio. Como pode num momento de glória e reconhecimento de duas mulheres pretas um homem fazer isso em plena transmissão ao vivo?

Quando as luzes da câmera se apagaram e o evento terminou, ele veio se desculpar de um ato que ficou registrado não só em mim, mas numa plataforma mundial acessada por mais de 2.000 pessoas, fora os presentes ali.

Eu o “desculpei”, mas não pude perder a oportunidade de tirar um sarro, afinal o próprio artista não sabia acerca da origem imagem que estava na própria obra, e eu tive que explicar sobre o que se tratava – o artista não sabia que garimpo, mineração e extração eram exatamente a mesma coisa, mas achou interessante fazer uma colagem sobre.

Isso é mais um exemplo de assolamento dessa branquitude. Esse artista cumpriu seu papel de quem dirige e decide parar a *Blazer*. Dessa memória, eu prefiro ficar com os louros e as parabenizações do público.

Referências

CAMPOS, Marcelo. **"O freio da Blazer"**, a "cara da dura": notas sobre itinerários entre a cidade, a arte, institucionalidades e ascendências afro-brasileiras. Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 318-338, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: < <https://doi.org/10.37235/ae.n43.18>. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/54295/29656> > Acesso em: 18 ago. 2023.

FERNANDES, Beatrice. **Agro é tech, fome é pop**. 2022. Saco raschel, cola. Marrom, verde e vermelho. 57 × 98 cm. Rio de Janeiro. Acervo pessoal.

FRASSETI, Lennon dos Santos Barbosa. CORDEIRO, Leonardo Figura. **Freio da Blazer**. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil: 2021. 3:00min.

MARIA, Giovanna. **AND conclui seu primeiro concurso literário com grande cerimônia de premiação**. A Nova Democracia. Disponível em: < <https://anovademocracia.com.br/and-conclui-seu-i-concurso-literario-com-grande-cerimonia-de-premiacao/> > Acesso em: 18 ago. 2023.

PÁGINA DUPLA



LUIZA COIMBRA

Artista visual, pesquisadora e educadora. Doutoranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGArtes /UERJ). Sua pesquisa investiga os modos de experienciar o cotidiano urbano e os vínculos possíveis entre a prática artística, o deslocamento diário e a fabulação. Explora meios múltiplos como a fotografia, o desenho e a instalação, entre outros.



31 de dezembro

2018, Fotografia s/ papel, 60× 40 cm.

A série fotográfica 31 de dezembro parte de meu encontro com objetos abandonados no chão de uma rua, como cartas, obituários, fotografias, fitas cassetes e outros itens pessoais. O estado destes objetos surpreende: intactos, sem rasgos ou tentativas de esconder nomes em documentos ou a própria identidade dos retratados. O “estrago” que observamos foi ocasionado por uma forte chuva que caíra no dia anterior, e que fez com que as imagens e objetos se misturassem a lama e ao lixo.

De acordo com Marilena Chauí, “memória é uma evocação do passado. É a capacidade humana para reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total. A lembrança conserva aquilo que se foi e não retornará jamais.” Assim, ao serem descartadas, as lembranças pessoais são deslocadas de seu lugar íntimo, tornando-se públicas, coletivas. São imagens latentes, de um esquecimento que paradoxalmente nos força a lembrar. Esse esquecimento é reforçado pelo dia de descarte dos objetos e fotografias: 31 de dezembro, o último dia do ano - dia simbólico de renovação de ciclo, de renascimento.

KARINE DE SOUZA SILVA

Karine de Souza, 2000, Nova Iguaçu - RJ; é Artista visual e Produtora de Moda que combina múltiplas visualidades para pensar memória, identidade e territorialidade enquanto uma manifestação contra as políticas de apagamento, entendendo que olhar para trás é reconhecer a potência, o poder e o cuidado do tempo. Assim, busca em seu trabalho exprimir um misto de incômodos, necessidades, sonhos e desejos na busca da retomada de sua própria agência.



Jóias raras reluzem com a pele

2022, Colagem analógica impressa em algodão cru, 21x29,7 cm.

A série Jóias raras reluzem como a pele, busca reavivar a memória das ganhadeiras, mulheres ex-escravizadas que fizeram grande fortuna tocando pequenos negócios e foram fundamentais na compra da alforria de outros escravizados. E que inauguraram uma nova vertente da joalheria brasileira com as jóias de crioulas, essas que imprimiam símbolos e elementos das religiões de matriz africanas na qual buscava expressar riqueza, poder e distinção além de servir

como amuleto para sua proteção. Ao reavivar a memória dessas mulheres em 2022, ano em que se comemora o bicentenário da independência, quero refletir sobre outras formas de independência feita por quem construiu e sustentou esse país nas costas. Na obra escolhida há a figura de duas mulheres numa pose tão imponente que ressalta a recusa pela subalternidade e um empoderamento que as faz tão preciosas quanto as joalherias que carregam.

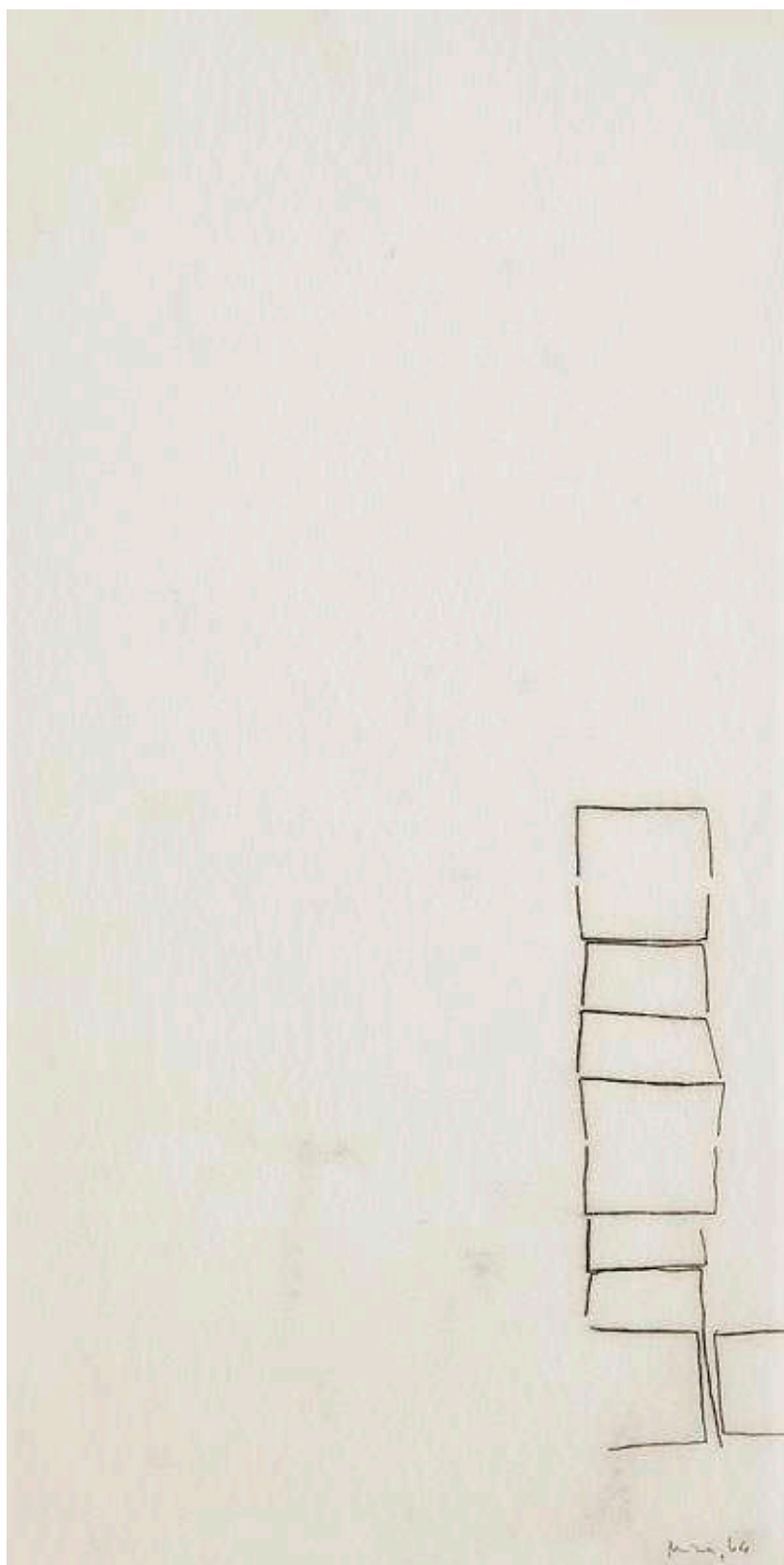
CAROLINA LOPES



Sou nascida e criada em são gonçalo, hoje vivo no rio de janeiro. artista, historiadora da arte pela universidade do estado do rio de janeiro, e profissional de propaganda e marketing, pela universidade estácio de sá. minha pesquisa articula questões em torno da palavra poder, substantivo e verbo. questões estas que perpassam pontos limitantes de minha condição material de nascença - ser mulher, ser mestiça, ser pobre - e também o seu oposto, investigando meios de empoderamento do sujeito marginal.

O ELEMENTO VAZIO

Parte 1



SCHENDEL, Mira. **Sem título**, 1964

VAZIO

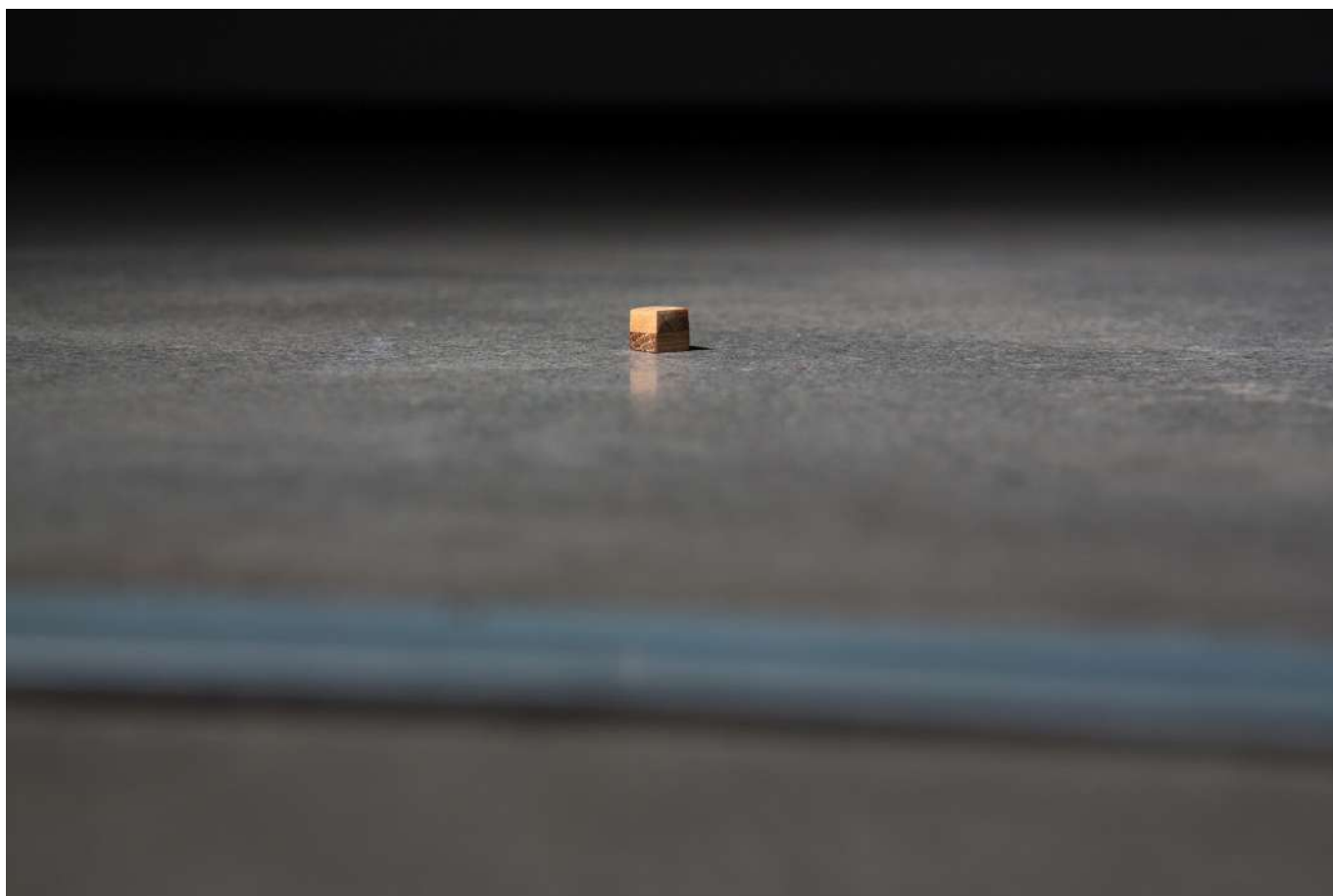
Um vazio ativo. Papel, tela, superfície, em um processo de construção coletiva com o traço. Constrói, e depois age, ativando a imaginação. Traço, como ingrediente estimulante que, fundindo-se à superfície, produz espaço onde hiato é também matéria. Trabalhos de artistas como de Mira Schendel, Hélio Oiticica, Antonio Manuel, expõem a superfície, tanto em sua condição imediatamente anterior ao estado de obra, como em seu estado final. Agora, o não ser, é. Outro modo de ser. O vazio, como elemento ativo no trabalho.

Um jogo entre ausência e potência, o vazio tem como condição essencial um eterno vir a ser. Que se completa, ou não, no espectador ativado, pelo sítio que lhe permite participação na obra. Na obra de Schendel, por exemplo, é assustador notar a negociação que ocorre entre suas linhas e vazios. De forma muito delicada, ela desenvolve as relações em seus trabalhos. Numa dialética quase silenciosa, ela descortina o jogo sem denunciar quem ali tem maior peso, se tem. De modo diferente, Hélio Oiticica com os Penetráveis, 1961-1980, o artista promove no espaço, a realização e a possibilidade da percepção sensual desde vazio, quase como uma promoção de um estado equivalente ao ócio.

Publicado originalmente em revistadesvio.com em 16 de dezembro de 2018.

O ELEMENTO VAZIO

Parte 2



MEIRELES, Cildo. **Cruzeiro do Sul**, 1969.

PENETRÁVEIS

Visualiza-se apenas os contornos. É o espaço, o conteúdo do trabalho que também manifesta seu real interesse. Em *Penetráveis*, 1961 – 1980, de Hélio Oiticica, o corpo ocupa um espaço no vazio, desocupando outro espaço deste mesmo vazio, como num jogo entre vazios intermináveis. Seu penetrável *Nada (PN 16)*, 1971, o participante, após entranhar num labirinto completamente preto, cruzar quartos iluminados com uma luz forte, chega a um microfone para falar livremente sobre o tema NADA. O nada como condição de substância ativa, estimulante, ativa e processual do trabalho. Se move, conforme move o participante, simultaneamente.



OITICICA, Hélio. **Nada (PN 16)**, 1971.

No vazio como elemento ativo das obras, já mencionado na parte I deste texto, há sobretudo, uma camada de compreensão política do gesto de experimentação do nada. Nas obras de Antônio Manuel, por exemplo, provoca a ativação do *NADA* como pensamento e como espaço de disputa política. Em sua instalação *Fantasma*, 1994, o participante transpassa a obra, atravessando uma sala com 900 pedaços

de carvão pendurados no teto, em diferentes alturas. O toque da matéria ao corpo é possível, até que o participante chega a uma matéria de jornal, em que há uma pessoa com a cabeça completamente coberta por um pano branco. A inscrição do artista: "Uma pessoa real, de carne e osso, cuja imagem foi amplamente divulgada pela mídia, que havia testemunhado um crime e, tendo sua vida ameaçada, desapareceu e perdeu sua identidade, tornando-se assim um verdadeiro fantasma." A questão do vazio conceitual, perfura os corpos em seus trabalhos. Trata-se de uma existência. Tangeia o vazio epistemológico causado pela ditadura, por exemplo.



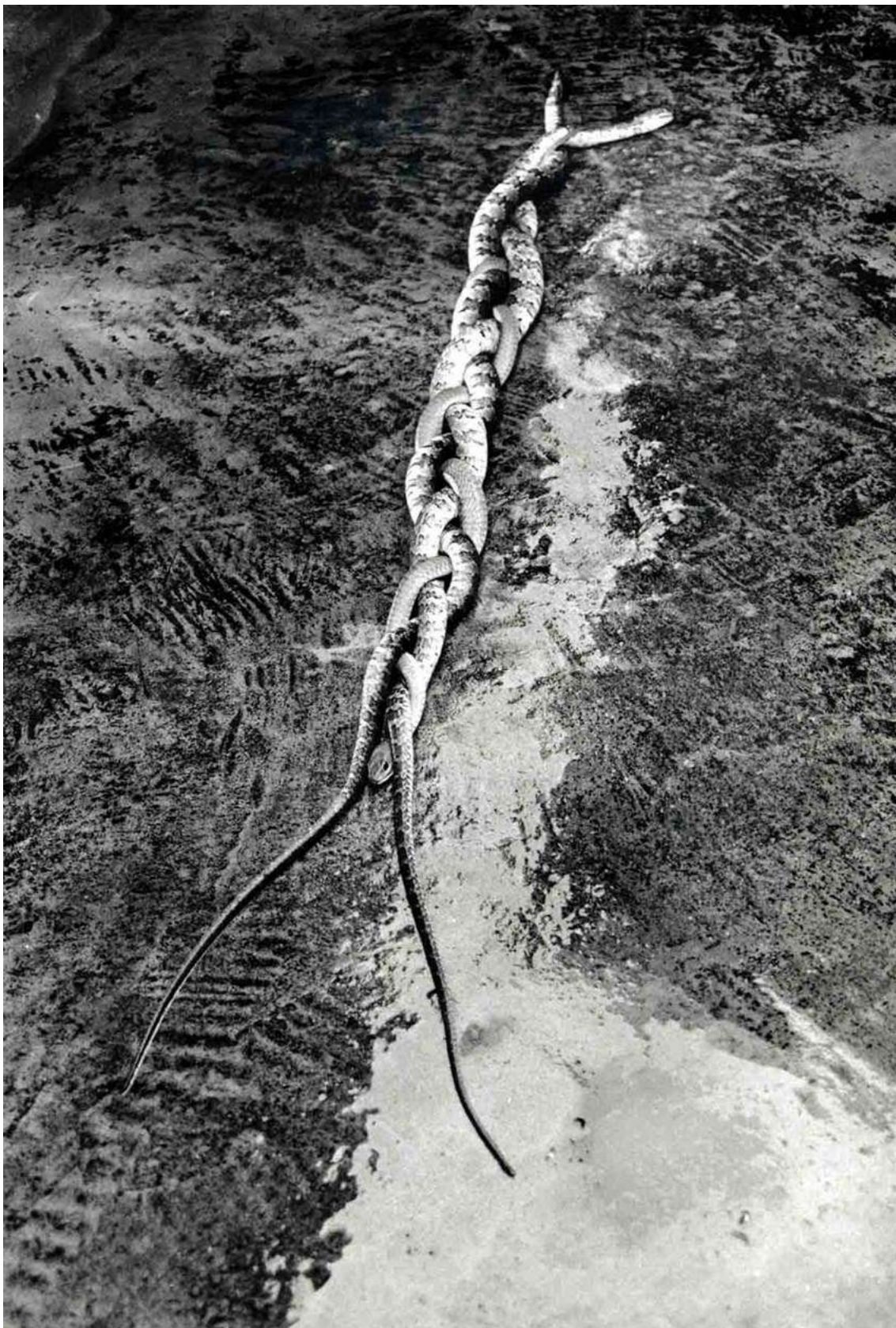
MANUEL, Antonio. **Fantasma**, 1994.

O crítico inglês, Guy Brett comenta no texto *Ativamente o Vazio*, de 2005, “o vazio na arte brasileira me parece expressar de modo particularmente claro a contradição, o conflito — mas também o convívio íntimo, o desejo intenso — existentes entre o cósmico e o tópico, o filosófico e o político, o metafísico e o material.” É como se este vazio se colocasse como portal, dentro do conceito essencial de sua existência: a pura potência. Ele fica no meio. Um meio do caminho, um meio da ideia, um meio entre interlocutores. Tem a capacidade de direcionar completamente o foco, obscurecendo todo o redor, para o estado potente e livre. Raro estado, torna-se parte, além de base, além de porta. O vazio nestes trabalhos, desnaturaliza o nada. Livra-o dos contornos, e então da complexa rotina que o torna invisível, impensável, inexperenciável. Este elemento, quando ativo, possibilita o jogo tornando as partes equivalentemente humanas em sua essência. Incluindo a todos em sua potencialidade criadora. Aponta às reflexões, inflexões e dobras, capazes de ocorrer em seu espaço infrateiriço. Elemento fortemente presente na poesia de Manuel de Barros, o vazio e o nada permeiam todo seu pensamento poético, chegando a criar desconstruções e desconstruir criações para dar lugar ao estado embrionário de ser nada. E poder então, ser tudo. Diz: vazios são maiores e até infinitos.

NADA

Publicado originalmente em revistadesvio.com em 23 de dezembro de 2018.

TUNGA E O FIO DE ARIADNE



TUNGA. *A Vanguarda Viperina*, 1985.

Tinham dentes. grandes dentes de metal em uma mesa de xadrez. mais à frente, dentes cravejados em um objeto, como uma jóia. tinha uma colher, imensa, exagerada. havia seios nela e, no lugar do cabo, um dedo. eram dedos que apareciam todo o tempo. Linhas que se transformavam em dedos, olhos, dedos que se esticavam. Segui andando, no chão, um osso imenso, de metal curvado formava um círculo. Não soube se era uma jóia gigante. Uma jóia gigante que trazia, algo de primitivo pré-histórico. Nas paredes, várias figuras geminadas. Era como se olhasse e tudo estivesse pela metade. Pela metade e inteiro. Era como se tudo trouxesse algo da origem do mundo, origem do homem. Tudo se tocava, tudo se desdobrava. Me atraíram os vidros, fui olhar. Eram formas diversas, texturas. Elas variavam como um paradoxo, uma gangorra. Pretos e transparências, brilho e opacidade. Carvão e vidro. Era como se o fantasma daquelas coisas me tocasse. Eu os sentia, mesmo distantes. Tudo aquilo se conectava. Tudo rondava. Cabelos. Tinham muitos cabelos. Quando olhei fixamente para eles, eles se dividiam. Eram dois caminhos de cabelos, que levavam a duas cabeças. As cabeças me olhavam. Eram meninas gêmeas. De novo, o espelho. divisão e completude. um homem, perto do mar. Encontrava sua própria cabeça, com cabelos imensos. Acho que era cabeça de sereia. Ele agarrava os cabelos, rodava, lançava no mar. Era a sereia que esperava por sua cabeça. um susto, um medo. Tinham cobras mas elas haviam sido enfeitadas, talvez. Estavam entrelaçadas! Tive a impressão de que elas andavam por todo lugar. Elas estavam ali.

No museu de arte do rio, *tunga—o rigor da distração*. Curada por Luisa Duarte e Evandro Salles, a exposição do artista, com mais de 200 trabalhos, é como olhar o espelho e penetrar o outro lado. Uma realidade duplicada, paralela. como aquela trava no olhar, de quando se está acordado, mas os pensamentos, distraídos e desconexos, como quando se dorme. É surpreendente conhecer esse duplo na obra de tunga, seus desenhos—muitos—ali expostos. São a respiração entre uma escultura e outra, entre fotografia e outra. De alguma forma, os desenhos, atravessando toda a exposição, eram como o *fio de Ariadne*¹, sustentando o contato com a realidade ou

1. O Fio de Ariadne, assim chamado devido à lenda de Ariadne, é o termo usado para descrever

como acreditava o próprio artista, a outra realidade que é estar acordado.

Como um alquimista, é como se tunga tivesse alcançado a capacidade de transmutar elementos, por saber bem: o estado de consciência e o estado de adormecimento são equivalentes, ambos são realidade. ele promove uma abertura entre os dois lados, como o *espelho de alice*², conservando o trânsito frequente dos signos. Paradoxalmente, há ali certa persistência. Ao contrário do que se pode pensar, é numa busca incessante que tunga nos atinge o inconsciente, não por fruto de acaso. Certo é que, nessa produção mística, domina os elementos, e os acesa quando quer. Senti, entre seus trabalhos, como se estivesse cara a cara com a materialização de um *ouroboros*: a cobra que devora a própria cauda. Uma mistura de eterno retorno a um vocabulário de signos místicos, e um estado de constante fertilidade. Enlaçando quem quer que ali esteja em sua trança labiríntica, virava e voltava, tornava a vê-las. Esgueirando-se por todo o espaço, eram elas, as cobras da *vanguarda viperina*. Conservavam o estado de denso transe daquele ambiente. Em certo ponto da visita, perde-se o contato com o fio que conduz à outra realidade: já não há mais como saber qual lado é acordar.

Publicado originalmente em revistadesvio.com em 15 de julho de 2018.

a resolução de um problema em que se podem usar diversas maneiras óbvias (como exemplo: um labirinto físico, um quebra-cabeça de lógica ou um dilema ético), através de uma aplicação exaustiva da lógica por todos os meios disponíveis. É o método singular utilizado que permite seguir completamente os vestígios das pistas ou assimilar gradativa e seguidamente uma série de verdades encontradas em um evento inesperado, ordenando a pesquisa, até que se atinja o ponto de vista final desejado. Este processo pode assumir o método de um registro mental, uma marcação física ou mesmo um debate filosófico.

WIKPÉDIA. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Fio_de_Ariadne_\(l%C3%B3gica\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Fio_de_Ariadne_(l%C3%B3gica)). Acessado em 15 de julho de 2018.

2. CARROLL, Lewis. **Alice através do espelho**, 1871.

GABRIEL FAMPA



Gabriel Fampa, 1990, vive e atua no Rio de Janeiro. É artista e pesquisador. Doutorando (bolsista Capes) na linha Arte, Imagem e Escrita pelo Instituto de Artes da UERJ e mestre em Linguagens Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Em sua pesquisa artística trabalha com diversas linguagens. Na fase mais recente de seu trabalho, tem se interessado pelo registro fotográfico de intervenções espaciais. Em sua trajetória fez cursos complementares de desenvolvimento teórico e prático nos campos do cinema e das artes visuais, dentre os quais destaca o programa de formação Práticas Artísticas Contemporâneas pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage, RJ, e o curso Dis/similitudo (temos a arte para não morrermos da verdade) pelo Ar.co., Lisboa. Integrou mostras e exposições como a 12ª Mostra do Filme Livre no Centro Cultural Banco do Brasil RJ, 2013, Fábrica Aberta na Fábrica Bhering, 2014, Cenacinema no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2016, dentre outras.

GODZILLA: TOKYO S.O.S

Cidade Leve

Noite escura, sem estrelas, rua deserta. Calçadas de concreto puro banhadas por edifícios de média escala. Todos eles com a grandeza mais ou menos semelhante de oito andares. São estruturas que dispõem de luzes internas que iluminam inúmeros apartamentos (enquanto outros permanecem no escuro). Nessa cidade que vemos, a multiplicidade de prédios, a presença de letreiros luminosos e a abundância de carros estacionados nos induz a acreditar que temos, diante de nós, o centro residencial de uma zona com alto grau de tecnologia e urbanização. Um dos *outdoors*, azul e branco, dá pistas de que essa localidade está situada no Japão. Mas algo está errado. Essa cidade, mesmo à noite, parece *estática demais*.

Estamos assistindo *Godzilla: Tokyo S.O.S.*, filme japonês de 2003, e agora temos certeza: algo nos é estranho nessa cidade que observamos. O que significa, afinal, parecer *estática demais*? Podem os carros estar parados mais do que o normal? Podem os prédios se encontrar estranhamente inertes? Podem os apartamentos expirar ar de um vazio mais vazio do que o de costume? Não há tempo para respostas: o chão treme; Godzilla, esperado nessa área, caminha próximo de onde estamos localizados. E oculto ao redor, espreita um outro monstro colossal. Uma batalha entre os dois é esperada.

Além dos passos gigantes, há somente silêncio, uma inquietante tranquilidade aqui – em Tóquio –, uma espécie de vácuo indefinido.

Ouvimos, entretanto, murmúrios de vozes caladas? Há mesmo pessoas dentro desses apartamentos iluminados? Identificamos nas janelas silhuetas de cortinas, de mesas e de lustres. Sombras, mas nenhum movimento. Ninguém espreita nas janelas, ninguém é seduzido pelo desastre, ninguém se coloca em risco para ver a prova. Talvez, os prédios estejam de fato vazios, evacuados às pressas sem que houvesse tempo para que as luzes fossem desligas. Nesse caso, a cidade é de Godzilla e de seu inimigo, é um campo de batalha esvaziado.

Mas, não podemos deixar de considerar que alguns cidadãos de Tóquio, des-

crentes de que esses seres insólitos se aproximariam de fato (ou de que sequer existem) permaneceram em casa. Ou ainda, talvez cressem que dentro de seus lares estariam em segurança, por entre paredes de concreto e janelas revestidas de cortinas. Talvez os apartamentos iluminados estejam, de fato, vazios e os escuros, esses sim, repletos de pessoas torcendo despercebimento. Talvez, ainda, não tenha realmente havido tempo para evacuação e a cidade inteira esteja, na verdade, repleta de cidadãos escondidos em breu e que nunca aparecem a nossa vista.

Quanto a nós, observamos de espaços abertos, sem medo; flutuamos pela cidade como seres sem peso; vemos de corte em corte. Vigiamos e testemunhamos.

A sensação de que está tudo *estático demais* nessa Tóquio que assistimos, entretanto, não se aquieta diante da constatação de que assistimos a uma cidade possivelmente evacuada, ou a uma multidão escondida e petrificada. O fixo está para além do vácuo, e o vácuo para além da fuga ou do medo.

Diante de nós, o vento não se contorce por entre as folhas das árvores levando folhagem seca e flores mortas. Semáforos não oscilam entre o verde e o vermelho. Luzes de postes não piscam em curto. Carros estão abandonados na rua (alguns de portas abertas, outros atirados contra uma parede), mas não se avista nenhum motorista em retirada atrasada. Não há cachorros, nem gatos, nem pássaros, nem insetos. Não há pessoas correndo, nem corpos estendidos ou rastejando. Não há sangue escorrendo. O céu é breu: não há estrelas, nem nuvens passantes. O lixo não voa carregado pelo vento; jornais de dia anterior não passeiam pela cidade ficando presos em vãos.

E o que se escuta são passos monstruosos de Godzilla, e só. Não há latidos. Não há trovões. Não há gritos. Quantos desses carros colididos não estariam com seus alarmes disparados em qualquer outra cidade? Quantos encanamentos subterâneos rompidos não berrariam som de água em jato? Quantas fiações cortadas não ameaçariam ruído de eletricidade exaltada? O movimento e o som característicos urbanos, aqueles que dependem ou não da ação humana, não são vistos nem ouvidos em Tóquio. Tudo aqui está fixo.

E ainda que tudo esteja fixo, nada tem peso. Não é preciso tocar para sentir a leveza. Até mesmo um desses prédios, supõe-se que boie em uma piscina.

Finalmente, Godzilla se aproxima suficientemente de nós para que o vejamos mais de perto. Os passos estrondosos já não são mais som sem corpo, índices distantes de dimensão inimaginável, mas barulhos que acompanham uma monstruosidade que se sustenta em estatura irreal. Avistar Godzilla reafirma aquilo que está nos inquietando desde

o princípio: há algo estranho nessa cidade. E não é somente sua singular fixidez ou sua indisfarçada leveza.

Talvez, se pudéssemos olhar um pouco mais de perto, saberíamos exatamente o que é isso na *Tóquio de Godzilla: Tokyo S.O.S.* que nós aflige. Mas nós, que assistimos a esse monstro se locomover pela cidade, nunca estamos verdadeiramente perto de algum objeto. Nossa perspectiva nunca se dá de dentro de um apartamento, ao lado de um carro, próximo a um semáforo: há sempre considerável distância entre nós e qualquer objeto ou construção dessa cidade. Vemos, mas sem entrever.

Momentos em que nos aproximamos um pouco mais de carros e árvores, porém, têm efeito inusitado: mesmo de perto, esses objetos dessa específica Tóquio continuam se configurando como pequenos; ou melhor, quanto mais próximo deles, menor eles nos parecem. Quem sabe, se nos aproximarmos o suficiente de um semáforo, ele se reduza ao tamanho de um brinquedo em nossas mãos? Esses semáforos, de corpo tão fino e frágil nas ruas, parecem que vão quebrar ao sopro. As árvores, talvez conseguíssemos arrancá-las da terra com pinças. Os prédios, talvez nem mesmo coubéssemos neles.

Aliás, se todos esses objetos e estruturas da cidade são mesmo menores quanto mais vistos de perto, como isso recai sobre a grandeza desse ser gigante? Em termos de escala, Godzilla vive em meio a um paradoxo difícil de descrever. Ele é enorme, é verdade, mas apenas considerando-se a volatilidade da grandeza de tudo nesse lugar estranho em que estamos. Isso não quer dizer, entretanto, que seu tamanho varie: sua estatura é, ao contrário, sempre a mesma. Ou seja, pisar em Tóquio como ente gigante de algum modo faz incorporar na criatura traços das características peculiares da cidade.

A batalha começa, e as bestas, forças desconhecidas, entram em confronto.

Há, acima de tudo, uma peculiar carência de densidade na cidade. Ou talvez de contraste. Quem sabe seja de profundidade? Do que quer que seja a carência, nos afeta o olhar e nos contrai a mente. Tudo aqui se dá à vista. Onde estão os becos escuros, o abjeto, o podre? Onde está o fedor dessa cidade? Mesmo que esteja atrás de nós, desconfiamos de não existir. Só existe o que vemos, de corte em corte.

Mas quando Godzilla é jogado contra um prédio por seu inimigo, toda construção na qual tomba explode. Pedacos de concreto viajam pelos ares com leveza e uma bola de fogo irrompe do chão, seguida de fumaça cinza e densa. Há, desconfiamos, uma reação exagerada das estruturas dessa cidade quando tocadas. Há uma força oculta, uma fatalidade latente, uma explosão implícita em cada prédio, em cada espaço. Assim nos parece. Desses choques, desprende em queda livre a esquisita materialidade que compõe Tóquio. Há mesmo algo estranho nessa cidade: é como se, na pluralidade daquilo que a compõe, ela fosse por inteira constituída de uma mesma e única matéria frágil e leve que rompe à batida.

E agora, prédios desmoronam por completo e a cidade inteira, em seu silêncio, em sua estaticidade, em sua leveza, em sua pequenez, em sua falta de densidade, em sua materialidade que voa pelos ares, lembra uma única bomba, uma vasta estrutura construída para incorporar e reagir ao próprio desastre distribuído pelos corpos extraordinários que pisam nela.

HOLY MOTORS

O motor invisível

“Sinto falta das câmeras. Elas costumavam ser mais pesadas do que nós. Aí elas se tornaram menores do que nossas cabeças. E agora nem mesmo conseguimos vê-las. Então, às vezes, eu também acho difícil de acreditar.” O lamento a respeito do formato e presença das câmeras audiovisuais vem de Oscar, ator veterano que transparece em seu trabalho versatilidade, experiência e cansaço. Ao seu descontentamento, seu empregador lhe responde que “criminosos não precisam ver as câmeras de segurança para acreditar nelas”.

Estamos assistindo *Holy Motors* e esse diálogo se dá dentro da limousine que transporta Oscar de um serviço de atuação a outro. Esse alongado veículo de espaço e comprimento que beiram o irreal é seu camarim. É ali, sentado no banco de trás, no breu interrompido pelas lâmpadas e pelo espelho típicos do imaginário da preparação do ator, que Oscar se familiariza com o perfil do próximo personagem que incarnará e lê o dossiê completo da cena que executará. É ali que ganha longos cabelos alisados, barba grisalha, cicatrizes de maus feitios, rugas da idade e tudo mais que compõe as aparências dos personagens que interpretará. Quando abre as portas da limousine e pisa no asfalto, já não é mais Oscar: é uma idosa pedinte, um pai decepcionado com sua filha, um homem à beira da morte, um magnata protegido por seguranças armados ou qualquer outro personagem que vier a constar em seu dossiê.

Mas, espere. O que disse Oscar? As câmeras tornaram-se mesmo tão pequenas que desapareceram de vista? A princípio, essa informação – que passa quase despercebida – acude-nos a angústia de não compreender exatamente a natureza do trabalho desse ator, de não deduzir o porquê dele seguir de um local a outro da cidade vivendo personagens e encenando situações para aparentemente público nenhum. Afinal, quem estaria possivelmente assistindo ao sermão de um pai a sua filha em um carro em movimento? Quem estaria ouvindo as últimas palavras de um velho senhor em sua cama na privacidade do apartamento onde mora? As câmeras

invisíveis, entretanto, aparentemente estão lá – e por toda parte – filmando e transmitindo até espectadores desconhecidos cada situação, cada movimento e cada palavra de Oscar em cena com outros (deduzirmos) atores.

Aos poucos, a escala exponencial desse serviço de atuação nos causa confusão e inconformidade. Quais os limites, afinal, dessas pequenas ficções? O que é e o que não é guiado por um *script*? Quem é e quem não é ator? Deduzimos, gradualmente, que estamos lidando com uma massa de intérpretes em locais e horas certas para que cada situação/cena seja registrada por câmeras invisíveis e tratadas ou transmitidas para aparelhos em lares privados.

Fatalmente, constatamos que a limousine, aquela na qual a nudez de Oscar se mostra em sua fragilidade nula, é o local onde de tudo se despe para com tudo trajar-se novamente. O corpo de Oscar parece-nos propositalmente propício para receber qualquer externalidade que caracterizará sua eventual persona: a cabeça careca e polida aguarda qualquer tipo de peruca; o corpo enxuto, qualquer vestimenta; a musculatura definida, qualquer trama ou ferimento; os olhos aprofundados, quaisquer óculos de grau ou escuros. O corpo de Oscar, exposto em sua verdade nos interiores nada apertados do carro, chega-nos mesmo como aquele de uma nulidade que se deseja aberta e receptiva. Não é apenas, entretanto, o ator que está nu e a vestir-se. O interior desse impossivelmente alongado carro é um laboratório de medição, ampliação, desconstrução e fabricação de incisões de realidades de dentro para fora.

A espontaneidade do mundo externo é posta em cheque a todo momento por aquilo que retorna à interioridade desse carro. Em algum ponto, damos-nos conta de que nem mesmo a casa na qual Oscar acorda no dia em que o acompanhamos é realmente a dele: é apenas mais um cenário, como tantos outros, e sua suposta família, desconfiamos ser somente mais um grupo de atores. A dúvida recai até mesmo sobre a sua motorista, que esporadicamente auxilia Oscar fora do veículo, permanecendo a dúvida se fazendo parte ou não da construção de uma cena qualquer. Aos poucos, somos tentados a nos assegurar de que o que se passa na interioridade da limousine conduz, em alguma medida, o que ocorre fora dela; so-

mos tentados a nos assegurar ao que ali dentro aprendemos: Oscar é um notável ator, cansado, porém, e com ares de desilusão.

Em determinado momento, ao escutar de sua motorista que a noite está linda, Oscar não abaixa as janelas do carro para ver a paisagem. A vista lhe é transmitida por meio de uma televisão a sua frente, dentro da limousine. Essa imagem chega ao vivo de uma câmera – invisível – na dianteira do carro. A redução da câmera ao oculto não é apenas uma evolução tecnológica a afetar o trabalho dos atores; é, também, sua penetração potencial em todo o campo espacial da realidade. O que nos faria lembrar da existência desses aparelhos imperceptíveis, segundo o empregador de Oscar, não é mais sua presença intimidadora, mas a ameaça constante de seu registro.

Quando essa ameaça se faz presente em absoluto, entretanto, cresce ao paroxismo a presença do próprio registro (ou a possibilidade dele) na malha da realidade cotidiana. A vista lá fora é transmitida por uma televisão justamente porque essa a hibridização entre acontecimento e registro, em última consequência, implode a lógica do real ao invertê-la na constatação de que algo só existe se nos chega por meio da imagem. A vista é contemplada pela televisão porque ali ela adquire o valor de algo a ser efetivamente visto, ou de algo *feito* para ser visto.

Outro ponto interessante é que a preferência de Oscar (que está familiarizado com essa dinâmica, daí seu cansaço) em ver a vista por meio dessa imagem corrobora com a noção de que a limousine (para ele e para nós) está associada ao local onde de tudo se despe e onde se pode ver sem ser visto. Oscar, ciente de que a vista lá fora não é tão digna de confiança, vê nessa transmissão crua, nua, sem corte e sem atores, uma franqueza e o mais próximo de um vislumbre seguro e autociente de paisagem.

Aliás *Holy Motors* é o nome da empresa de transporte que conduz Oscar – e um número enigmático de outros atores – de cena em cena. O que são, exatamente, esses *holy motors* (termo que poderia ser traduzido, a grosso modo, para *motores sagrados*)? Que motores são esses aos quais o título dessa empresa de transportes faz referência? A princípio, a resposta nos é quase indubitável: trata-se

dos motores das próprias limousines. É a combustão da gasolina e sua conversão em mobilidade que possibilita que esses atores estejam pontualmente em suas cenas prontos para desempenhar seus papéis. Mas, não poderiam os *holy motors* fazer referência as próprias limousines? São elas, afinal, em seu conjunto, em sua estrutura, que viabilizam aos atores realizarem suas funções. São elas, em sua beleza e exuberância, que abrem caminho tornando possível a ligação entre demanda e serviço de visibilidade. Mas, e quanto aos atores? Não poderiam ser, eles sim, considerados como os motores sagrados nessas circunstâncias?

Constatamos que *Holy Motors* não faz referência apenas a um motor, mas sim a uma máquina; a um mecanismo que engloba todas as peças (atores, câmeras, motoristas, veículos) que geram, na ponta de sua produção, a imagem produzida por uma câmera invisível. O aspecto sagrado sugere que essa máquina é um tanto quanto importante, para dizer o mínimo. O sagrado é ilustre, essencial, inquestionável e insubstituível. Nesse caso, é o alicerce – a força motriz – no interior de uma estrutura coletiva e coletivizante que se pauta na produção serializada e de natureza industrial de um conglomerar híbrido de fragmentos de imagem e realidade, instaurando uma cotidianidade específica a essa mistura em curso.

Nos últimos instantes de *Holy Motors*, quando todos os humanos já se afastaram do galpão onde as limousines são armazenadas no fim do expediente, assistimos a uma cena bizarra: sozinhas, as limousines começam a cochichar entre si. Uma delas expõe seu receio de que, em breve, todas ali estacionadas entrarão em desuso por estarem se tornando inadequadas, afinal, como aponta: os humanos “não querem mais máquinas visíveis. Não querem mais motores”.

Após as câmeras, serão as limousines os alvos da invisibilização da materialidade da tecnologia. Por quê? Pois esses veículos são os meios que ligam uma cena a outra, um papel a outro. Como com as câmeras, seu ocultamento fomenta uma máquina de natureza invisível e, quanto mais invisível essa máquina, mais potente e imperceptível os limites de sua atuação. O desaparecimento das limousines implica a extinção do último lugar dentro do qual cremos que as câmeras não entrem; a extinção do local onde se reconhece a dinâmica da imagem. Contribui-se, assim,

para hibridização total entre objeto de interesse (imagem) e destinatário. Desse modo, não haverá uma interioridade central, um ponto do qual emana o som dessa máquina, uma intervalo (ou liga) entre uma cena e outra, um contra-espço onde é possível ver sem ser visto. O despir-se será incorporado na própria dinâmica dos acontecimentos espectáveis e a nudez frágil será comercializada. Essa descentralização caminha por imbricar cinema-verdade, *reality show* e ficção em um sopro espetacular de visibilidades, representações e hábitos. Assim, já não seria mais o que se passa na interioridade da limousine que conduziria o que ocorre fora dela. Essa dinâmica seria substituída por um movimento constante de afetação e contra-afetação descentralizado de imagens e acontecimentos, onde todos são potencialmente atores.

Essa hibridização já está em tal ponto, em *Holy Motors*, que Oscar ocasionalmente encontra duplos seus nas ruas da cidade: já confundem-se atores e espectadores. Curiosamente, toda vez que encontra um desses duplos, Oscar investe contra eles e os assassina.

Voltamos à limousine, pomo-nos novamente em movimento. Falávamos, na primeira parte dessa análise¹, que a espontaneidade do mundo externo, em *Holy Motors*, é sempre posta em cheque pela interioridade do veículo que transporta Oscar de um set a outro. Elaborávamos, também, a respeito de como a câmera invisível e o ocultamento dos veículos-camarim conduziriam a uma dinâmica de apagamento das fronteiras entre a máquina e aquilo que tangencia sua atuação. Hoje, transportados nos extensos bancos desse veículo de luxo, desejamos nos aprofundar nessas questões.

Da crítica que fez o empregador de Oscar, de que o ator parece estar menos comprometido com seus papéis e a qual Oscar responde que é difícil acreditar nas câmeras quando não se pode vê-las, nós deduzimos que o bom ator é aquele que sabe – ou ainda, que *acredita* – que as câmeras estão ao seu redor. A maleabilidade de uma câmera sem peso, sem condutor e sem visualidade faz do registro uma potência onipresente e imperceptível, caminhando por tornar, como apontamos, insustentável

uma dicotomia entre atores e não atores. Caminhando, também, por definir como o bom intérprete não mais o ator profissional, mas o agente (independentemente de seu ofício) que sabe *quando* está sendo filmado e utiliza a seu favor a amplitude das possibilidades de cobertura, abrangência e alcance do conteúdo produzido.

Oscar, como estipulamos, é resistente a essa volatilidade: assassina seus duplos e confia apenas em imagens sem intérpretes, cortes ou trama; persiste em uma separação entre atores e não atores. Mostrando sinais de cansaço, ao ser perguntado o porquê de persistir em atuar, ele responde que o faz pela “beleza do ato”. A beleza de atuar, entretanto, está em extinção, sendo substituída por um senso de perspicácia e malícia que seu domínio requer.

A exaustão de Oscar é sintoma, em outra frente, de um esgotamento físico: o corpo está cansado por consequência de um ritmo praticamente ininterrupto de trabalho. O ator amanhece em cena em determinado set e adormece também em cena, em outro set. Ele só não está atuando enquanto está na limousine, preparando-se para seu próximo papel e dirigindo-se até o local de sua execução. A dinâmica material do progresso tecnológico incuti sutilmente, com dinamismo e com disfarce, o trabalho em cada vez mais instâncias da vida. *Holy Motors* torna evidente que a vida pessoal e o ofício imbricam-se diante desse progresso a ponto de tornar-se um exercício inútil procurar as anacrônicas fronteiras de cada uma dessas esferas. A invisibilidade da câmera e, eventualmente, da limousine vem acompanhada pelo apagamento do tempo e do espaço do descanso: a possibilidade de ofício quase ininterrupto é acompanhada, de fato, pelo exercício quase ininterrupto do ofício.

A invisibilidade, em *Holy Motors*, permite a organização industrial de determinados agentes como peças a serem rapidamente realocadas para maximização do lucro. Atores parecem menos envolvidos e têm menos poder de decisão nos conteúdos que estão produzindo: são, como nunca, ferramentas em um processo de montagem. Não há debates com diretores, não há conversas com figurinistas. Desnecessário dizer que antes da câmera, já se tornaram ocultos o microfone *boom*, a lapela, o fresnel, o video *assist* e já não se vêem em set os assistentes de direção, produtores, diretores, figurinistas ou quaisquer outros funcionários além dos atores.

Os humanos, como disseram as limousines, não querem mais ver a máquina. Gradualmente, ao que nos aparece, eles estão sujeitos apenas a experimentar os seus efeitos. Qual é, afinal, a natureza de uma imagem produzida pela máquina que procura ocultar sua própria onipresença? Arriscamo-nos a dizer que uma câmera invisível almeja produzir, em última instância, uma imagem invisível.

Como pode ser uma imagem invisível? A resposta, presumimos: ocultando suas bordas; camuflando-se insuspeitamente nas dinâmicas cotidianas e atuando como fator oculto de coesão e descoesão. A imagem invisível, acreditamos, é uma sem bordas e, por extensão, também sem cortes. Afinal, o corte é, aqui, uma limitação técnica e a evidência de uma narrativa construída a partir de um mecanismo artificial (ou máquina). Mais do que isso, o corte nos remete a uma conjuntura onde múltiplas perspectivas estariam em jogo; e a imagem invisível é, em oposição, aquela que apresenta e força um afunilamento, associado, por sua vez, à gradual, ilocalizável e inevitável exaustão. A imagem invisível é aquela que não se diferencia daquilo que está ao seu redor; não se sabe de onde ela veio nem para onde vai; não se sabe onde começa nem termina e sua obsolescência não está em questão. A imagem invisível é aquela que introduz, a partir de um lugar indefinido, uma alternância de bons (e maus) atores (assim como de atores e não atores) em locais e horas específicas para construção e desconstrução de determinadas experiências construíveis. A imagem invisível, aliás, afeta e é afetada pelo fluxo geral da experiência, permanecendo, finalmente, sempre imperceptivelmente efetiva diante de nossos olhos.

O POÇO

Obviedade

Estamos assistindo *O Poço*, filme espanhol de 2019, fenômeno recente nos meios de *streaming* de filmes online. Estamos intrigados pela arquitetura de interiores de concreto na qual o personagem principal, Goreng, acorda. Estamos curiosos sobre a plataforma que desce a flutuar no ar e passar por cada andar dessa estrutura cinza infindável. Estamos interessados no fato de que na superfície dessa plataforma repousa grande diversidade de pratos culinários parcialmente comidos. Estamos intrigados com o aspecto de confinamento desse ambiente em que Goreng acorda e com o uniforme impessoal que usa. Estamos, sobretudo, atraídos pelo contexto que se desenrola nos momentos iniciais do filme e pela explicação subsequente dos mecanismos do sistema que rege o ambiente que encontramos ali.

O poço – ou *Centro Vertical de Autogestão*, como é chamado pela administração dessa estrutura – é uma prisão vertical composta por diversos andares, contendo dois prisioneiros por piso. Uma plataforma, repleta de comida, parte intocada do térreo e desce, fazendo pausas em cada andar, em direção ao fundo da estrutura. Os prisioneiros do piso de baixo comem aquilo que sobrou da refeição dos prisioneiros do de cima, de modo que a cada piso há menos comida disponível. Eventualmente, a refeição na plataforma acaba, o que implica que os prisioneiros mais próximos da inferioridade da estrutura ficam submetidos à ameaça constante do estômago vazio. A cada mês, as duplas de prisioneiros são redistribuídas aleatoriamente pelos andares do poço.

Para prosseguirmos com a reflexão sobre o poço que está diante de nós, é interessante atentar ao caráter muito específico que costura outras análises do filme já disponíveis na internet. Em sua maioria, essas análises, ou *reviews*, fazem uma espécie de dissecação de *O Poço* de modo a apontar e explicar sua condição alegórica (que entenderemos sucintamente como a condição da ilustração de ideias e conceitos prévios) e desvendar o significado simbólico de sua conclusão. Existe específico desejo por explicar as escolhas narrativas e estéticas do filme em con-

trapartidas filosóficas, econômicas e políticas de nossa realidade: em ligeira busca, encontramos na internet correlações entre *O Poço* e a luta de classes; a descida ao inferno de Dante; a enunciação da religião católica; a ausência da consciência do funcionário na máquina da morte (em diálogo com a máquina nazista); o panóptico de Foucault; a filosofia de Nietzsche; o inconsciente de Freud; o autoritarismo da esquerda e, principalmente, a inviabilidade moral e humana do sistema capitalista atravessado pelo culto à meritocracia. É pertinente lembrar, nesse contexto, que recentemente outros filmes que cativaram grande público têm despertado similares interesses - *como Parasita (2019) e Coringa (2019)* -, evocando leituras que enxergam neles representações da inviabilidade ética e estrutural de determinados sistemas de convívio (nomeadamente o capitalista) enquanto vértices da disputa humana desprovida de qualquer senso de equidade. E não por acaso esse desejo coletivo do desvendamento e tradução não figurativa da alegoria ecoa dos filmes citados.

O final de *O Poço* é marcado pela necessidade de mandar uma *mensagem* por parte dos prisioneiros à administração da prisão. O que é essa mensagem, como deve ser seu conteúdo material e como afetará a administração termina por ser confuso e incerto. O que importa para os personagens do filme, porém, a grande determinação, é *mandar uma mensagem* com objetivo de despertar a consciência da administração de que uma transfiguração do sistema é imediatamente necessária. Desconfiamos de que uma semelhante lógica rege o próprio filme. *O Poço*, porém, parece menos interessado em nos *mandar uma mensagem* a qualquer custo do que em nos *mostrar algo* acima de tudo.

O universo do filme, estabelecido em si, não faz sentido. Há plataformas que flutuam no ar; uma onipresença inexplicável e impossível em todas as salas que pune com frio ou calor o prisioneiro que guarda comida; uma estrutura arquitetônica que não seria viável em termos reais e uma falta de lógica no certificado eventualmente conquistado por Goreng por passar seus dias ali. Essas características impossíveis, ou mágicas, explicam-se a si mesmas por apresentarem-se como produtos da ficção-científica. Outras, porém, não se explicam: há diversas informações contraditórias ou faltantes no filme. Elas existem unicamente para re-

forçar o que se quer *mostrar*. A prisão, por exemplo, é chamada pela administração de *Centro Vertical de Autogestão*. Esse nome indica linguisticamente a responsabilidade e autonomia que os prisioneiros têm para gerir o espaço. Toda regra, punição, disposição no espaço e a própria arquitetura, que enfatiza a noção hierárquica entre os prisioneiros, porém, é estabelecida de forma externa, pela administração, e não pelos prisioneiros. Será mesmo possível usar o termo *autogestão* para esse sistema que ameaça sadicamente os participantes de morte caso não se adaptem a ele e em que a comunicação entre todos é propositalmente tornada inviável? Entende-se que o nome *Centro Vertical de Autogestão* está no filme não para descrever precisamente o sistema, mas para nos reforçar o revés do fracasso da suposta possibilidade de autogestão, ainda que sua conceituação no contexto poço seja dúbia. Exemplos como esse são recorrentes.

Mas o que entendemos dessa constatação? Que essa, arriscamos dizer, é a estética do filme: um sistema de afetação que parte, antes de mais nada, do desejo de *mostrar*, feito por meio da alternância de fragmentos fílmicos designados especificamente a contemplar determinados blocos simbólicos que carecem de diligência com a precisão das informações narrativas dadas e apoiam-se em um *senso comum* sobre as questões apresentadas. Essa mostração é desejo (acima de tudo) de verossimilhança com o funcionamento do nosso mundo vivido não cinematográfico. Não por coincidência a palavra que mais tem presença no filme é *óbvio*, dita repetidamente pelo companheiro mais velho de cela de Goreng. Quando Goreng faz qualquer pergunta sobre o funcionamento do poço, a resposta é sempre *óbvia*. Inclusive, a própria plataforma de streaming que disponibiliza o filme lançou um vídeo no *Youtube** enaltecendo esse ponto (a obviedade do funcionamento sistêmico) de *O Poço*. Quando esse companheiro de cela diz que os de cima não vão responder às súplicas dos de baixo, Goreng pergunta o porquê disso, a que ele responde prontamente: "porque estão em cima, óbvio".

Isso nos leva a crer que a estética alegórica de *O Poço* é tão pautada em um conhecimento prévio do óbvio, ou seja, em um senso comum do real não cinematográfico, que a lógica representativa alegórica se inverte. Em certo sentido, não

passamos a entender melhor nossa realidade por meio de sua ilustração, mas a ilustração se torna crível e sedutora por causa da relação e do posicionamento que já temos com a realidade ali representada. Desse modo, é aceitável nos termos narrativos de *O Poço* que os prisioneiros ignorem os pedidos de racionamento de comida porque é assim que entendemos nosso próprio sistema de convivência e concorrência social construído em torno da sobrevivência, acima de tudo, das relações de reprodução e concentração do capital e poder - é aceitável porque é *óbvio* que se negarão a raciocinar. Só é aceitável que se use o termo *autogestão* para caracterizar a experiência vivida ali porque de certa forma identificamos nela o trágico do fracasso de gestão como espelho de nossa própria realidade. A alegoria do filme, parece-nos, não funciona como meio de elucidação, ela sobrevive como vontade de ilustração desse óbvio (sendo reafirmada por ele) e de prevalência de determinado senso comum.

O que nos parece interessante, nesse momento, não é analisar se é verossímil ou não essa interpretação da realidade, criticar uma imprecisão do uso de determinado termo linguístico, apontar informações faltantes ou discutir a fragilidade dos conceitos de óbvio e de senso comum, mas perceber que o sucesso comercial do filme possivelmente indica o seguinte tipo de desejo de obviedade: deseja-se, primeiramente, que *seja reconhecidamente óbvio* que o sistema representado (que tem sua contrapartida no real) não funciona bem; que tudo que ali esteja expresso *seja reconhecidamente óbvio*; e, em segunda instância, deseja-se (acima de tudo, acima da carência de diligência narrativa citada) *ver* o óbvio como aquilo partilhável, como senso comum. O gore (violência explícita representada) é a manifestação última dessa estética alegórica da obviedade, porque provém de lógica em que a realidade é (quase) intolerável e é preciso vê-la explicitamente. Sabe-se, porém, que o gore tem seu público, que ver a carne e o sangue na imagem é um prazer partilhável. Pode-se interpretar como semelhante a ele o prazer de ver no filme o sistema em sua face nua, porque desse desgosto visual provém um senso de recompensa, um senso de acesso a algo oculto e eminente que esse público já sabia que estava ali, mas que agora é partilhado explicitamente, sendo sua reprodução estética um atestado de sua transfiguração em senso comum.

PARASITA

Intimidade

Quando somos pegos de surpresa, escondemo-nos debaixo de uma mesa. O mundo ao nosso redor prossegue, enquanto aguçamos todos os sentidos e nos pomos a escutar o ambiente. Temos medo de sermos descobertos nessa posição tão inusitada e constrangedora – embaixo da mesa – e permanecemos ali até que uma oportunidade surja para que saíamos de fininho. O que acontece com nossa audição quando estamos rente ao chão? Como afeta nossa visão a horizontalidade? Como diminui – ou aumenta – o corpo frente a sua própria ocultação, frente às sombras que o escondem? Debaixo da mesa, somos observadores com característico medo de sermos entrevistados. Tudo nos chega pelas curvas do mundo, pelas brechas do espaço. Percebemos a potência de descobrir a intimidade alheia e as dinâmicas do mundo escondendo-nos debaixo da mesa.

Espera, retrocedamos um pouco. Estamos assistindo *Parasita*, filme sul-coreano de 2019, sucesso comercial. Uma família de baixa condição financeira desenvolve uma sucessão de métodos para ocupar serviços sobretudo domésticos contratados por uma família abastada. Por meio de recursos escusos e orquestração de inverdades, são empregados, um a um, para prestar os serviços na casa da rica família, sem que esta saiba que está contratando pessoas que têm relação entre si. Filho, filha, pai e mãe se apresentam meticulosamente, cada um, como profissionais de prestígio em suas áreas de atuação forjadas, seja por destaque pessoal, seja por integrarem uma empresa de excelência. Fantasiam e confabulam por incorporar em suas próprias vidas a situação de luxo que encontraram ali. Evidenciam-se as diferenças socioculturais e o caráter exploratório nos serviços prestados, desdobrando-se a todo momento o alcance do termo que dá título ao filme, *parasita*.

Antes da situação-problema central acontecer – antes dos personagens precisarem se esconder repentinamente embaixo de uma mesa na sala de estar – notamos algo que nos chama a atenção. Não temos objetivo de fazer uma crítica do

filme, mas compartilhar algo que nos veio à mente. O filho mais velho da família menos privilegiada que acompanhamos, Ki-woo, faz uma revelação ao pai, à mãe e à irmã num momento de êxtase familiar. Revela ter interesse amoroso pela filha dos proprietários da casa, Da-hye, para quem foi contratado para dar aulas de inglês. Ki-woo mostra um livro amarelo que está consigo. É o diário de Da-hye que pegou de seu quarto enquanto ela saía para viajar com a família. Quando é confrontado sobre como foi capaz, moralmente, de ler o diário de outra pessoa, responde num emaranhado de cinismo e infantilidade que o fez para que os dois pudessem se conhecer com mais intimidade. Pouco tempo depois, em meio a outros tantos acontecimentos e confusões, a família proprietária da casa chega de surpresa no meio da noite e todos têm de se esconder embaixo da mesa da sala de estar.

No âmbito de um sem fim de orquestrações de enganação e de fabricação de figuras públicas de autoridade, o espaço da intimidade em *Parasita* parece ter papel central e interessante. Poderia-se pensar, a princípio, que o íntimo, no filme, ocupa a posição de sítio último da verdade. Repetidamente, personagens convocam uns aos outros em espaços ocultos para conversar. O interior do carro, uma sauna apertada, o jardim à distância. O porão é o local onde toda verdade oculta vem à tona. Uma mensagem privada no whatsapp assume o status de torpedo da desvelação das mentiras. O filme, aliás, se passa majoritariamente nesses espaços fechados; dentro da casa de alguém, dentro do quarto de alguém, na cozinha de alguém, no jardim de alguém, na sauna de alguém, no banheiro de alguém.

Os personagens, entretanto, parecem ocupar esses espaços privados tanto quanto os espaços os ocupam. Confunde-se o privado com o íntimo; a privacidade com a intimidade. Há uma enunciação constante nesses espaços da psicologia interna, dos desejos inerentes dos personagens. O íntimo mostra-se não apenas como esse sítio dessas enunciações. Ele nos chega, em *Parasita*, como um mecanismo mesmo de produção de sentido. A revelação da intimidade autêntica no diário é vista pelo outro como possibilidade de estabelecer laços concretos na vida material. O íntimo é percebido, desse modo, como um âmbito a ser desejado e explorado. Trama-se sempre ocultamente, atraindo-se para a sauna para enganar, para

aplicar o golpe, leva-se ao jardim para demitir usando-se desculpas outras, espera-se que o outro cumpra funções além das previstas formalmente.

A exploração da intimidade caminha, porém, junto a tudo no filme, em direção ao absurdo e à catástrofe. O desvio chega, como já esperávamos, embaixo da mesa. Há uma curiosidade natural, um voyer oculto em nós. Há a recorrência da ideia do espectador do filme como voyeur na sala de cinema. Esse desejo pelo íntimo do outro, diante de sua revelação total, rapidamente encontra os limites da aceitação. Toda intimidade esconde um monstro, toda intimidade é monstruosa para um intruso. Enquanto estamos todos debaixo da mesa, os pais da família proprietária da casa começam a ter relações íntimas no sofá, no silêncio absoluto da noite interrompido por alguns gemidos e algumas falas. *"Você ainda tem aquela calcinha que achamos no carro? Adoraria se você usasse."* diz o pai; *"Então me compre drogas."*, retruca a mãe.

Há sempre um ponto diante do qual não se pode prosseguir ao ler o diário alheio. O ponto da revelação da intimidade que não se pode digerir. É o momento em que se nega o romântico e o peso da realidade material nos chega. O senso da intimidade vem não mais como o sítio de compartilhamento e exploração idealizado; ele retorna e reafirma sua condição primeira de lugar da ocultação. Ocultação e verdade; mentira e desejo; manipulação e libido chegam, assim, de mãos dadas, se intercalando. Da-hye sabe, ao notar um beijo distraído, que Ki-woo esconde algo, que tem outras preocupações em mente. Sabe que algo está errado. Apesar de toda trama, algo não se faz esconder em um beijo e, é claro, fecha-se os olhos para beijar.

Diante da percepção da quimera íntima, há um refluxo, negação dessa proximidade, enunciação máxima das diferenças. A catástrofe em *Parasita* poderia ser vista como um desastre movido pela colisão de mundos; pela negação do íntimo do outro enquanto espaço de produção de sentido válido e pelo encontro dos limites possíveis de seu agenciamento externo. Este espaço é intermediado pela diferenciação sociocultural de famílias de classes econômicas diferentes, mas também pela diferenciação do outro em relação a si. O existencialismo do pai, que crê em

uma vida sem planos, é contraposto pelo idealismo do filho, que procura em todos os acontecimentos metáforas que se autojustifiquem. O íntimo é penetrado pelo privado, mas é também aberto ao público. Abre-se a janela, mas não se pode impedir que a enxurrada de água inunde os quartos. A raiva se acumula. Há um fluxo e refluxo sem espaço de fuga previsto. Há uma contradição interna que faz explodir o íntimo do outro com um facada no coração. O sangue escapa, opera-se a cabeça, esconde-se no porão, foge-se, mas segue-se adiante sob vislumbre de uma contradição explodida, e que tende novamente à explosão.

SONIC

Velocidade

O vento às vezes nos passa pelas laterais do corpo e deixa uma marca. Uma brisa quente nos atravessa as pernas vinda do interior do espaço, arrastando-se pelo chão, levantando poeira, assinando nossa pele com o toque da leveza. Quando se é vento, sopra-se pelos caminhos que se apresentam na própria trajetória que é percorrida. Quando se é vento, faz-se sopro. Esse sopro pode ser azul, pode ser pura velocidade. O que significaria, para nós, tornar-se vento? Para quais confins os caminhos percorridos nos levariam se fossemos, nós também, espontâneo deslocamento, puro ir-se de invisível brisa?

Estamos assistindo *Sonic*, filme americano, de 2020. Sonic, o personagem central, é um ouriço azul alienígena extremamente veloz e de aparência incomum. Por motivos de conflito em sua terra natal extraterrestre, é enviado através de um portal para nosso planeta e aqui vive furtivamente, sem revelar-se para os humanos com medo de repreensão devido a sua aparência e características incomuns. Mora isoladamente em uma toca na floresta para onde leva objetos de confecção humana, como placas de trânsito e eletrodomésticos, e faz incursões cotidianas e anônimas ao centro urbano mais próximo, onde passa tempo observado escondido a vida humana característica de uma cidade pequena norte-americana.

A potência de sua agilidade é tamanha que torna-se uma mera mancha ao transitar, um rastro de ar azulado imperceptível aos olhos humanos distraídos. Camufla-se, por meio de sua alta agilidade, como vento a passar por entre pessoas e animais em plena luz do dia. Sonic vive na Terra um exílio, parece-nos, em sua própria alta velocidade; um exílio marcado pela mobilidade em um mundo especificamente humano ao qual tem desejo de pertencimento.

O ouriço tem uma vivência solitária na Terra. Tornou-se, desde que chegou ao planeta, um observador da vida alheia; um espectro a ver as atividades alheias. Após anos na Terra, o vemos ser descoberto por um policial. Sonic admite a ele: *“Eu não estava exatamente espiando; nós estávamos todos passeando juntos, mas*

ninguém sabia que eu estava lá". O fenômeno da observação em sua vida, impulsionado por um senso de isolamento social, adquire proporção tamanha que incorpora hábitos e gostos advindos das atividades humanas a personagens criados e vivenciados por ele, que faz uma espécie de vivência teatral em que estas figuras alternam-se umas com as outras em conversas e jogos entre si.

Sonic invade uma sala de atendimento psicoterapêutico e alterna entre a posição do divã e da cadeira da(o) psicóloga(o) a realizar um tratamento de si mesmo. A centralidade destas alternâncias parece residir na tentativa de superação da falta de interação externa. Sonic fala inglês, não basta o contato com o reino animal da terra, ele precisa conversar, jogar, comemorar com outros – outros especificamente humanos. Sonic deseja, em última instância, inserir-se na cultura humana impulsionado por uma predisposição de identificação com ela. E o filme apresenta como plausibilidade para esta dinâmica de alternância entre personagem fictício e personalidade real a própria velocidade, que permite uma troca instantânea entre posições no espaço (como entre a cadeira do psicólogo e o divã do paciente).

A velocidade do Sonic converte-se, deste modo, em um mecanismo de superação falso do problema de isolamento social. Oferece, nela mesma, uma zona de transição quase interdimensional que possibilita duas atividades essenciais: a transição instantânea entre personagens – criando diálogo –; e a mobilidade e inserção invisível no mundo. Sonic pode, efetivamente, torna-se um ser oculto no espaço quando corre. Assim, a agilidade, simultaneamente em que oferece a invisibilidade, permite a fabricação de um tipo interação solitária particular entre duas ou mais facetas de si mesmo. Esta interação, entretanto, não é suficiente para saciar os desejos de contato social e evidencia nela mesma esta insuficiência (a relação psicólogo – paciente, por exemplo, rapidamente cai na constatação própria da solidão por Sonic).

A agilidade em *Sonic* não leva, portanto, somente de um lugar ao outro; ela cria um espaço em si, um espaço que supera sua própria suposta virtualidade imaterial e se configura como uma zona de conforto acessível somente pela alta velocidade e pela capacidade concomitante de assimilação racional diante dela. Sonic lê toda sua coleção de quadrinhos em questão de segundos; corre até as profundezas do

mar e retorna instantes depois com toda sorte de pensamentos que questionam sua posição atual no mundo. A velocidade das ideias e de apreensão do ambiente parece caminhar conjuntamente à velocidade do corpo no momento da ação. Essa capacidade de raciocínio mescla-se, parece-nos, com os reflexos da carne. Velocidade e urgência costumam estar correlacionados; para Sonic há uma urgência em desfrutar da vida apoiando-se no aspecto da diversão. Há um senso de vitória que costura o filme que corrobora com a necessidade pelo divertimento do ser azul. Sonic é caracterizado e referido como uma criança com sede de entretenimento. Mais do que Robotnik – o antagonista de Sonic que deseja capturá-lo – o vilão parece ser o tédio e o desejo pela experimentação do mundo.

Quanto mais desapontado pela carência de contato, mais rápido corre o protagonista. Pela decepção de se ver sozinho em um campo de baseball atinge velocidade inédita que causa um apagão na cidade. O veloz é associado aos sentimentos de tipo arquétipo de Sonic, como a felicidade, a raiva, a solidão, sendo uma resposta específica a cada um desses estados emocionais – quanto mais intensa a configuração interior, maior a resposta exterior do corpo. É notável que Sonic sente prazer em ser rápido, há um certo orgulho de si. Então por que ler quadrinhos em uma velocidade absurda? O extremamente veloz é o modo natural de assimilação de mundo de Sonic? Desconfiamos de que há um ciclo que se auto alimenta: quanto mais tédio, mais rápido. Quanto mais rápido, menos alternativas ainda não visitadas, mais necessidade pelo novo. O esgotamento das atividades solitárias caminha concomitantemente com aumento da velocidade em uma relação que se auto alimenta, e que desembarca na criação de uma catástrofe elétrica na cidade.

Poderíamos recair sobre a pergunta de se o vento tem pressa. Existe algo tentador na velocidade, uma sensação sedutora de poder e perigo iminente. Parece-nos natural que se queria desfrutar da velocidade máxima que se possa alcançar, para sentir o vento, para ser vento. O que acontece quando nos tornamos brisa? O corpo some, mesclamo-nos com o próprio impulso que leva para onde quer que estejamos indo. O corpo de Sonic – suas pernas longas, sua envergadura estranha esguicha – está intimamente ligado a sua habilidade de ser corriqueiro. A fonte

mesma da necessidade de isolamento – a aparência – oferece os meios insuficientes de sua solução – a velocidade. O corpo se apresenta como problema duplo: é problema e é solução falsa do problema. Sonic incorpora a velocidade como se fosse ele mesmo um vértice dela. Seu próprio nome sugere esta confusão entre ser e potencialidade do ser. Para onde a velocidade o leva? Ela não leva, ela é. É a incorporação própria do desejo. Enquanto corre, Sonic pode subir em prédios, cruzar estradas, penetrar florestas, andar por entre pessoas. Há um senso de liberdade extrema neste poder de deslocamento invisível. Há, entretanto, uma insuficiência na velocidade como coisa em si, uma carência neste ser que é manifestação pura de sua potência. A invisibilidade, expressão máxima do veloz, não basta: superar o isolamento, parece-nos, é necessariamente superar o problema da velocidade que se apresenta como solução provisória para Sonic.

MÔNICA COSTER



Mônica Coster vive no Rio de Janeiro. Em seu trabalho, investiga os processos de digestão e decomposição, explorando o interior digestivo humano como um sistema que se expande para outros seres e arranjos biossociais ligados à comida. Mônica possui graduação em Artes Visuais pela UFRJ e mestrado em Artes pela UFF e participou de diversas exposições coletivas, entre elas: I Prêmio Vozes Agudas (artista premiada), Galeria Jaqueline Martins, São Paulo; Siete Performances, o nueve, Galeria Isabel Hurley, Málaga, Espanha; e Abre Alas 18, Galeria A gentil carioca, Rio de Janeiro.

RETRATO VIVO

Procurar pela identidade de Pedro Paulo Honorato¹ em seu *Autorretrato* (2020) é encontrar a silhueta de uma cabeça vermelha, dois olhos semicerrados e um sorriso amarelo exagerado. Tema recorrente na pintura, o autorretrato é usualmente responsável por expressar as feições subjetivas dos artistas. Espera-se encontrar, não “simplesmente” uma obra, mas a imagem única do indivíduo que elabora o surgimento de todas as outras. No entanto, o autorretrato de Honorato não é apenas anônimo, como também é vivo. Sua pintura é feita sobre uma embalagem de papel do Habib’s e a tinta é ketchup e mostarda do McDonald’s. Em alguns dias, sua imagem é consumida por bolores e se torna esverdeada e esbranquiçada.



Pedro Paulo Honorato, **Autorretrato**, 2020, 28 × 18 × 9,5 cm. Embalagem de papel da empresa Habib's; pintura realizada a partir de sachês de ketchup e mostarda do McDonald's, goma arábica, álcool e carbonato de cálcio; interferência na superfície da pintura por colônias de fungos que crescem e vivem nela por tempo indeterminado.²

1. Pedro Paulo Honorato é artista visual, um matemático autodidata (com ênfase no estudo da teoria dos números e progressões geométricas), e é atendente em redes de fast food quando necessário. Ele vive na favela do Morro do Dendê, localizada na Ilha do Governador, Rio de Janeiro. Suas formações acadêmicas e artísticas são marcadas por sua passagem em instituições como a Universidade Estadual do Rio de Janeiro, bolsas de estudo em programas de formação artística na Escola de Artes do Parque Lage, e na Escola Sem Sítio, no Paço Imperial. Suas principais manifestações artísticas são a pintura e o desenho contemporâneo, a colagem e a performance. Recentemente, Honorato vem usando em seu processo de criação, materiais apropriados das companhias de fast food que ele trabalhou nos últimos anos, como o McDonald's, Habib's e Bob's, especialmente durante a pandemia. Uma vez dentro dessas empresas, Honorato se encontrou não só numa posição precária de trabalho, mas também em um lugar que se mostrou muito familiar. Três gerações de sua família trabalharam e ainda trabalham nessas franquias de fast food. Seus pais se conheceram em uma das primeiras franquias do McDonald's no Rio, nos anos 80, durante o regime de ditadura militar. As experiências de Honorato rapidamente se tornaram em oportunidades de não só mergulhar em sua ancestralidade, mas de refletir no passado e no presente do seu estado e país natal, criando paralelos com outros países e o mundo. Links: <http://pedropaulohonorato.cargo.site/> <https://www.instagram.com/ohonorato/>

2. *Autorretrato* foi apresentado na exposição Futuração, Galeria Aymoré, Rio de Janeiro (2020) e

A opção por retratar a si mesmo usando os molhos icônicos da alimentação de fast food tem um cunho pessoal para Pedro Paulo Honorato já que, além dele, seus pais e seu tio foram trabalhadores em lojas similares. A figura sem identidade reconhecível, faz pensar na suposta impessoalidade exigida por esse tipo de empresa de seus atendentes. Em, um outro trabalho, *Corpo de Funcionários* (2018), o artista apresenta uma foto dos anos 80 da equipe do McDonald's de Ipanema, na qual estão seus pais. Uma incisão circular cobre o rosto de todas as 32 pessoas, oculta suas identidades e nos faz perceber seus corpos uniformizados.



Pedro Paulo Honorato, **Corpo de funcionários**, 2018. Fotografia com inserções circulares

Entretanto, a despeito das tentativas de apagamento propagadas pelas cadeias de fast food (que atravessa gerações), o *Autorretrato* de Honorato parece convocar a uma insubordinação. Seu sorriso irônico prevê que há algo inoculado dentro dele. Diante da homogeneização das identidades, da comida e dos paladares, o bolor parece ser uma estratégia de sobrevivência. Ele é sorrateiramente inserido junto com a tinta que pinta o sorriso estridente – tinta esta que o artista produz a partir dos sachês de molho, fornecidos pelo McDonald's, como parte de

será publicado no catálogo da exposição junto com uma entrevista completa com o artista.

seu almoço. Após certo tempo, sua cabeça mofa de forma inesperada, imprevisível e incontrolável. E, junto com ela, mofam também as cores vivas que fundamentam a identidade da empresa. A pintura de Honorato tem uma estratégia autodestrutiva a partir a inoculação do tecido vivo. Ela é feita para morrer, apodrecer. Mas, é nessa morte, que reside sua sobrevivência: “[...] a cada pequenina mudança existe a morte, assim como a vida, mas precisamos dar maior valor à morte das nossas produções, porque a vida anda muito exaltada e a busca por imortalidade, tornar cada vez maior a vida, nos faz sintéticos em todos os sentidos”³. O hambúrguer do McDonald’s é conhecido como a comida sintética. A comida que não apodrece, que não está sujeita à intimidade dos corpos e à sutileza interespecífica dos gostos. Ela pode permanecer intacta por anos, sem dar nenhum sinal de decaimento⁴. É nesse sentido que a imagem de Honorato se faz mais viva do que a própria comida.

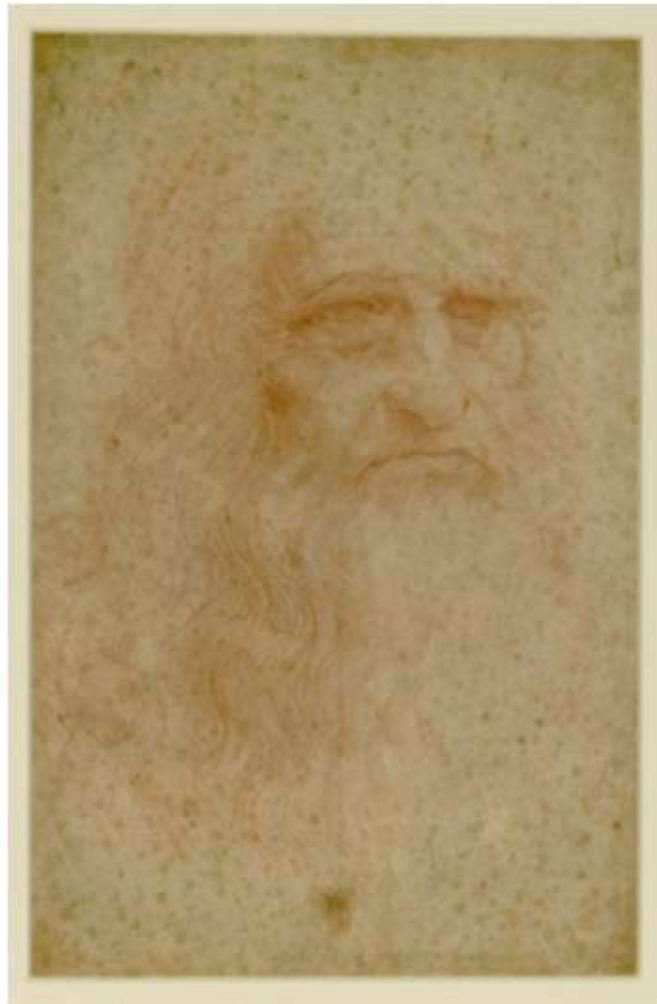
Aqui, lembro-me de uma curiosidade acerca de um autorretrato de 1510, do Leonardo da Vinci que está sendo atacado por uma colônia de fungos. O desenho em sanguínea, cuja imagem se alterou consideravelmente pela presença do mofo, vem causando problemas institucionais e precisou ser isolado em uma caixa climatizada, para não contaminar as outras obras⁵. A imagem contaminada se tornou contagiante. O papel e a tinta se afirmam como suportes vivos. O futuro inevitável para o rosto de Da Vinci é ser inteiramente substituído pelo mofo. Sua face imortalizada, traduzida nas das feições do artista, no desenho de sua cabeça, supostamente seu espaço de elaboração mental, morrerá e dará lugar agora ao corpo digestivo - mas não menos subjetivo - dos fungos.

Perder o controle sobre o crescimento de seres vivos dentro do próprio autorretrato significa perder o controle sobre aquilo que se apresentará, futuramente,

3. Retirado do artigo *Digerir*, de André Vargas e Jandir Jr, publicado em 2020 na Revista Concinnitas. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/issue/view/2435/showToc>

4. Há uma mítica que gira em torno da impossibilidade de apodrecimento do hambúrguer do McDonald’s: <https://f5.folha.uol.com.br/voceviu/2019/11/islandes-transmite-ao-vivo-na-web-sanduiche-de-fast-food-que-nao-apodrece-ha-10-anos.shtml>

5. Retirado do artigo *Um cubo mofado*, de Mônica Coster, publicado em 2020 na Revista Poiésis. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/41039>



Leonardo da Vinci, **Autorretrato**, 1510. sanguínea sobre papel (Autorretrato afetado com esporos de fungo)

como a própria imagem. Diferentes estágios do retrato de Honorato são vistos pelo público, dependendo do dia em que se visite a exposição: sua imagem está condicionada ao tempo, à temperatura, à umidade... Amanhã serei outro: serei fungo. Afinal, o mofo indica também uma intimidade fundamental. Exibe-se como um outro mundo que existe em nós, sem o qual não existiríamos. O estranho que inevitavelmente somos; o outro ser, a outra espécie à qual vivemos intimamente acoplados e que inevitavelmente nos forma. Mas, é também uma forma de perder o controle sobre o lugar de elaboração do próprio trabalho. Inoculando propositalmente fungos à sua imagem, o artista aponta para uma confusão entre o fazer artístico e a decomposição, uma confusão entre o retrato e o vivo. O trabalho desvia o trânsito do alimento dentro da cadeia de consumo: o que tem como destino a digestão, vai para a pintura; mas, o que é pintura, rapidamente apodrece. Entre a comida ensacada na loja e o apodrecimento, está o seu retrato. Condição mutável, que transita do ultra processado ao podre. Retratar a si mesmo como mofo é retratar-se como vivo, como mortal e, por isso, como incapturável.

COM O PULMÃO NAS MÃOS

Quando respiramos, o ar escala nossa cavidade nasal como se ela fosse uma montanha. Subida e descida para entrar, subida e descida para sair. Esse é um caminho conhecido. O ar o percorre todo dia, toda hora, todo segundo. Podemos pensar na respiração como um constante subir e descer; um ininterrupto movimento em aclave e declive; uma repetida atividade de esforço e alívio.

Se fôssemos traçar o caminho que o ar percorre em nosso corpo, o desenho seria parecido com um U ao contrário. Essa é a forma que Davi Pereira¹ usa para transpor sua respiração para o papel: sem tirar a caneta da folha, ele faz um risco curvo a cada inspiração e outro a cada expiração. Num contínuo vaivém, o artista sobe e desce a linha repetidas vezes pelo mesmo arco acompanhando seu próprio ritmo respiratório. Enquanto respira, ele risca. A linha se torna o ar e o papel, o corpo.



Série Sísifo, Sem título. Caneta nanquim sobre papel, 2020.

1. Davi Pereira, 1982; Vive e trabalha no Rio de Janeiro; É Artista visual, performer e pesquisador; Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UERJ, Mestre com estágio Docente em Ciência da Arte pela UFF, Bacharel em Artes Plásticas pela UERJ; É Editor Executivo da Revista Concinnitas, do Instituto de Artes da UERJ, colunista da Plataforma acritica.org, integra o Grupo de Pesquisa "A arte contemporânea e o estágio do espelho", certificado pelo CNPQ. Desde 2002 participou de diversas exposições coletivas e individuais, no Brasil e no exterior. Integrou o Festival Performance Arte Brasil, em 2011 no MAM RJ, com curadoria de Daniela Labra. De 2006 a 2009 foi bolsista de 3º grau como Artista visitante da UERJ. Tem especial interesse nas investigações acerca do corpo do artista, de onde se ramificam suas produções nas mais diversas mídias. Pesquisa as possibilidades da arte nos movimentos cotidianos e nas frestas da vida, em refluxo à biopolítica contemporânea. <https://davipereira.vsble.me/>

Davi me explica que o trabalho é uma coleção de desenhos pertencentes à *Série Sísifo*. O mito grego de Sísifo conta a história do “herói absurdo” que, por ter contrariado os deuses, foi condenado ao trabalho inútil de rolar eternamente uma pedra até o alto de uma montanha. Toda vez que chega ao topo, Sísifo desce para rolar novamente a mesma pedra. Mas a *Série Sísifo* incide sobre a releitura de Albert Camus do mito. Para ele, a questão deixa de ser o trabalho árduo e eterno de Sísifo e se torna o modo que o herói encontra de escapar do sofrimento, dentro da condenação. Sísifo aprende a abolir a esperança de que a tarefa chegará ao fim e passa a viver apenas o momento presente. Ele é dono de si a cada instante em que trabalha, e o faz através da consciência de seu corpo: “Mesmo se, em toda parte, a razão debate-se com as paredes, Camus revela que há uma saída para que o homem e a terra se encontrem. Este encontro acontece através do corpo que, sendo igualmente matéria, pertence mais intimamente à terra [...]”². Sísifo se funde à pedra que carrega através do que Joseph Beuys chama de “unidade temporária” entre corpo e alma. Para Beuys, que interpreta o texto do autor francês, o mito é uma alegoria ao sofrimento do homem que não se vê como pertencente à terra.

Vinculado a Sísifo através da repetição, Davi repete com vontade: os desenhos retomam a consciência de sua respiração e o pulmão o resgata para o momento presente em que risca o papel. Agora, Sísifo desce aliviado e medita no meio de seu castigo. Pergunto: as obras de arte também são capazes de formar “unidades temporárias” com a terra e com o corpo? É possível um trabalho de arte ser tão colado ao corpo (assim como Sísifo é tão colado à pedra) a ponto de dispensar qualquer resquício da razão do público e do artista? E ainda: diante do império dos objetos estéticos, das mercadorias de arte, é possível que um trabalho seja sempre presente, incessantemente presente (e aqui, oponho o *presente à razão*), como é a respiração?

Na medida em que os gestos de respirar e desenhar se fundem e o movimento das mãos no papel respondem ao ritmo do pulmão, os desenhos da *Série Sísifo* são

2. Retirado do ensaio *Camus – O mito de Sísifo*, de Joseph Beuys (tradução de Alexandre Sá e Davi Pereira), publicado em 2019 na Revista Concinnitas: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/47983>, Acessado em 27 ago. 2021.

registros de um tempo vivido. Ou melhor, de um tempo respirado. Eles se mostram para nós, público, no *aqui e agora*, como experiências de quem sabe usar o *aqui e agora* como matéria para o próprio trabalho. “Minha vida é o tempo da vida, o tempo da vida é tempo da arte”³, explica Tehching Hsieh, quando Davi o pergunta sobre suas performances. Da mesma forma, seus desenhos são um atestado de que o corpo apenas vive e que viver é ferramenta suficiente.



Série Sísifo, Sem título. Caneta nanquim sobre papel, 2021 e *Um minuto de respiração*. Caneta nanquim sobre papel, 2019.

Em uma entrevista de 1977, intitulada *Sobre desenho*, o artista norte-americano Richard Serra diz que: “O pensamento não é o modelo. A experiência no desenho não é obtida por meio da linguagem. [...] O desenho é uma maneira pela qual eu levo adiante um monólogo interior com o ato de fazer no momento exato em que é feito”⁴. Serra menciona ainda a relação entre desenhar e se concentrar de maneira contínua e profunda, e diz que “o desenho é uma forma de meditação”. Para ele, o ato de desenhar está ligado a um exercício de continuidade presentificada com o mundo assim como, de certa forma, a libertação de Sísifo. O desenho é entendido

3. Retirado de *Entrevista com Tehching Hsieh*, realizada por Davi Pereira, publicada em 2021 na Revista Concinnitas: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/58535/38079>, Acessado em 27 ago. 2021.

4. Retirado de *Sobre desenho: uma entrevista*, com Richard Serra, realizada por Lizzie Borden, publicada no livro *Richard Serra: escritos e entrevistas 1967-2013*, São Paulo: IMS, 2014, p. 50.

mais como um *momento* do que como um objeto e, por isso, desenhar pode ser uma tarefa sem fim. Ela é uma experiência em curso através da qual o corpo pode existir enquanto desenho, no momento justo em que se desenha.

Diante dessa ferramenta de “fazer no momento exato em que é feito”, Davi libera sua respiração para que ela e o desenho sejam indistintos no momento do traço. Mas, isso seria o bastante para dizermos que o desenho é vivo? Posso pensar então que é a respiração de Davi que acompanha o desenho, e não o contrário. O desenho que dá ritmo ao corpo, é ele que manda no pulmão e, por isso, manter a caneta no papel se torna essencial. Tirá-la significaria morrer (sucumbir ao sofrimento eterno). Com o pulmão controlado pelas mãos, o artista delega sua respiração ao trabalho, deixa-se controlar por ele. “We all begin in life because someone once breathed for us”⁵, escreve NourbeSe Philip no ensaio *Ga(s)p*. Ela diz que a respiração é circular e passível de ser transmitida: “I can’t breath; I will breath for you”. Um trabalho de arte pode respirar por mim? Os desenhos da *Série Sísifo* se parecem com mapas para a respiração. Eles dão o comando do ar, eles dizem: “Respire! Respire comigo!”⁶, e demonstram, no papel, o mesmo exato movimento que o corpo faz enquanto os observa, no aqui e agora.

5. Retirado do ensaio *Ga(s)p*, de M. NourbeSe Philip. Publicado em 2020 em <https://www.nourbese.com/gasp/>, Acessado em 27 ago. 2021.

6. *Respire comigo* é um trabalho de 1966 da artista Lygia Clark, onde o público é convidado a manipular um cano sanfonado de borracha. <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2399>, Acessado em 27 ago. 2021.



Série Sísifo, 2019 – 2021.

NAVES PRECÁRIAS:

Sobre o trabalho de Beatriz Galhardo

Quando a NASA enviou as naves Voyager 1 e 2 para o espaço sideral em 1977, o intuito do governo norte-americano era explorar o sistema solar. Carl Sagan e sua equipe aproveitaram para anexar às naves gêmeas dois exemplares de um disco fonográfico, contendo informações sobre a vida na Terra. O objetivo desse disco era apresentar a humanidade e o Planeta para uma possível inteligência extraterrestre, que encontrasse as naves vagando pelo cosmos. Para aqueles que desejem consultar o conteúdo do Golden Record, ele está disponível no site da NASA (<https://voyager.jpl.nasa.gov/golden-record/>), bem como fotografias do passo a passo da confecção do disco dourado. Fotos de cidades, escola, supermercado; imagens dos planetas do sistema solar; diagramas da estrutura do DNA, da formação de moléculas orgânicas, da fecundação do óvulo; sons de trovão, vento, chuva; sons mecânicos; saudações e músicas de diversos países etc... etc... tudo isso pensado para um espectador não-humano e não-terrestre¹.

Apesar do Golden Record se esforçar por apresentar a vida como um acontecimento complexo e entrelaçado entre diferentes escalas, para quem permanece no planeta, os discos transmitem algo anterior mesmo ao seu conteúdo: de que a vida é algo representável, definível, mostrável, gravável, fotografável. De fato, seria impossível colocar a bordo de uma nave, sem previsão de retorno, qualquer coisa viva, já que a vida não é um elemento diferente do próprio planeta. Mas, mais do que expor, em um compilado de informações, o que é a vida na Terra, a NASA se empenhou em demonstrar que é supostamente viável *conhecê-la* através de um modelo, sem precisar *experimentá-la*.

1. Nas palavras de Linda Sagan: "Durante todo o projeto Voyager, as decisões foram baseadas na suposição que haveria dois públicos para os quais a mensagem seria preparada – aqueles que habitam a Terra e aqueles que estão nos planetas de estrelas distantes" (tradução nossa). Disponível em: <https://voyager.jpl.nasa.gov/golden-record/whats-on-the-record/greetings/>, Acesso em: 05 jul. 2021.

É possível equivocarse ao pensar que apenas cientistas são capazes de construir naves. Diferente das Voyager 1 e 2, gigantescas estruturas de alumínio, titânio e aço, a artista brasileira Beatriz Galhardo² constrói as *Naves precárias 1 e 2*. Seus materiais são: tecido de kombucha, papel, folha de ouro, fio de cobre, agulha, musgo e terra. Suas estruturas são delicadamente feitas a partir do agrupamento e do empilhamento desses frágeis elementos. Essas naves são, literalmente, vivas. Tanto pela presença do musgo, quanto pela kombucha, colônia de bactérias e leveduras que se organiza de maneira simbiótica em uma trama que forma um tecido. Mas, outro aspecto vital compõe essas naves. Para mantê-las em movimento, Beatriz rega-as constantemente, marcando uma intimidade fundamental entre ela e as embarcações. Uma é combustível da vida da outra; sem a humana não existe a nave. O que está em jogo para o campo da arte é que as Naves Precárias são *arte* na medida em que *vivem*. Em constante movimento (sem o qual não existe vida), tais agrupamentos não se comportam como cápsulas do tempo, imutáveis e eternas, de uma ideia a ser perpetuada. Mantê-las vivas (e eventualmente presenciar suas mortes) é a própria aventura estética propiciada pelo trabalho.



Nave precária 1. Beatriz Galhardo, 16cm x 10cm x 10cm, 2021. Tecido de celulose bacteriana da Kombucha, papel vegetal, folha de ouro comestível, fio de cobre, agulha reta de aço niquelado, musgo vivo e terra.

2. Beatriz Galhardo é dançarina, ensaísta e artista visual. Investiga tecituras manuais e podais feitas com/no mundo a partir de uma poética negra feminista. Publicou o livro *À escuta dos pés: caminhada e dança em Notícias de América*, pela Zazie Edições e está mestrando no PPGCA-UFF. Site da artista: www.beatrizgalhardo.com.br

Se as Naves Precárias são muito mais eficientes em expressar o que é a vida na Terra, do que o Golden Record, – o agrupamento obrigatório entre os seres, a simbiose dominante das bactérias, a trama como fundamento – o aço é um elemento que conecta as duas duplas de naves. Nas *Naves Precárias*, agulhas retas e curvas penetram os seus viventes estruturais, expressando a tecitura da vida, mas também funcionando como mastro. As agulhas são instrumentos essenciais para a construção de bússolas rudimentares, apontando sempre para o norte quando imantadas. Essa é a tecnologia das naves infantis, dos primeiros experimentos de escola. Esse elemento cosedor que corta dimensões, atravessa o cosmos quando penetra na malha da kombucha. Enquanto as Naves Voyager são lançadas no sistema solar com suas armaduras de aço, as Naves Precárias penetram na matriz microscópica das comunidades bacterianas, talvez igualmente infinitas, desconhecidas e transformadoras. Exploradoras do mundo intra-terrestre, elas também carregam nos discos de suas peles douradas, a formação unicelular da vida. Tecido vivo que ora é vela, ora é mapa, e que dá a ver a presença fundamental das bactérias na manutenção da Terra, sem as quais seria impossível sequer sonhar com naves no espaço sideral.



Nave precária 2. Beatriz Galhardo, 16cm x 10cm x 8cm, 2021. Tecido de celulose bacteriana da Kombucha, papel vegetal, folha de ouro comestível, fio de cobre, agulha reta de aço níquelado, agulha curva de aço níquelado, musgo vivo e terra.

RIZOMORFA

de Rubens Takamine

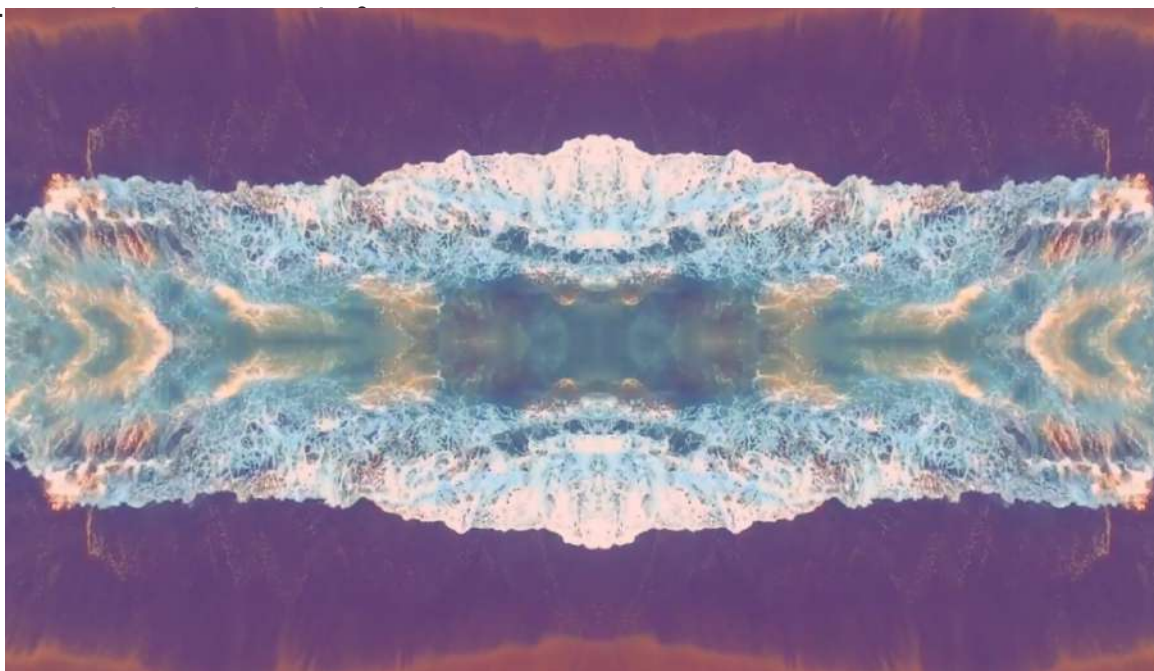
Durante os anos de graduação, nutri certo preconceito com as produções em arte ditas *abstratas*. Eu não entendia tais imagens tão descoladas dos objetos visíveis (como eram imaginadas? como deveriam ser lidas por mim?) Mas, essa falta de entendimento significava uma relação achatada com os meus objetos de interesse. Resquícios, talvez, de um academicismo positivista onde texturas, estampas, mandalas e pinceladas sem formas assimiláveis pela figuração eram tidas como uma decoração acessória, um delito vazio de significado. O mais curioso é que, na escola de belas artes, as volutas e tramas dos ornamentos não eram totalmente condenadas. Elas eram apenas vistas como adornos para as “verdadeiras” obras escultóricas ou arquitetônicas.

Porém, o que foge da figuração se move como um ser vivo. Ritmos, duplicações, somatórias exponenciais, fractais. A imagem multiplicada se movimenta em direção ao infinito e ao contágio de todas as áreas férteis. Em uma operação simples como recortar um papel sanfonado, é possível atingir a continuidade da reprodução celular presente nos corpos vivos.

As imagens de Rubens Takamine¹ nos mostram os fluxos orgânicos como caleidoscópios. Entre cachoeiras, pedras e folhas, as paisagens em movimento espelhado entram e saem da figuração, mergulhando na superfície representativa e indo até as camadas mais vitais da imagem. Ativam nossos olhos, nos hipnotizam

1. Rubens Takamine, artista, filmmaker e pesquisador, nascido em terra roxa.1993. Vive e trabalha onde o trabalho chamar. Sua pesquisa borra fronteiras entre práticas de arte e de vida, nutrindo vínculos muito profundos com as cosmovisões não ocidentais e filosofias que contemplam a vida enquanto fluxo contínuo de seres, espíritos e estrelas. Medita para ampliar sua escuta. Mergulha no caos para encontrar sua força. Expurga inquietações através de danças coletivas com diferentes corporeidades: humanos, plantas, pedras, cordas, sombras, projeções, hologramas, objetos técnicos em desuso, dentre outros elementos. Gosta de experiências que são visíveis apenas no escuro. Suas obras já foram exibidas ou ativadas em mostras coletivas, exposições e festivais de cinema, como Arquivo em Cartaz, Curta Cinema, Ecrã, VideoMovimiento, For Rainbow e Dobra. Em concomitância, possui formação acadêmica em Comunicação Social (ECO/UFRJ) e cursa mestrado em Artes Visuais (EBA/UFRJ).

em fendas abissais dentro do que julgávamos supostamente conhecer. Os corpos se desdobram em ornamentos vivos e aqui ornar não significa apenas decorar, mas entrar



Rubens Takamine. *Abissal*, 2020. Link: <https://vimeo.com/414610864>

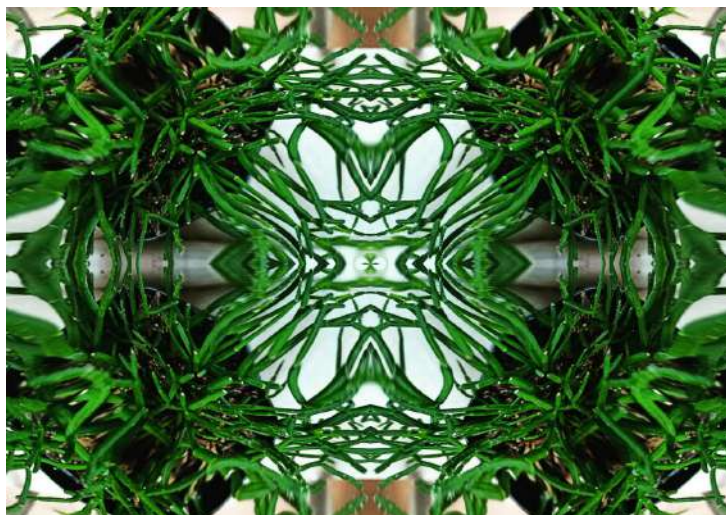
Em sua instalação *Rizomorfa*, quatro fotografias orbitam um vaso da ornamental Avelós³. A planta é colocada sobre uma prateleira na parede, montada da mesma forma que as fotografias que a cercam. As imagens são abstrações feitas a partir do vaso, modos de interpretá-lo, mas também de descobrir suas potências. Os padrões presentes nas fotos são espelhamentos digitais, de suas folhas e raízes, e refletem a duplicidade da Avelós, cujo látex é capaz de ferir e de curar ao mesmo tempo. Propriedades contraditórias presentes também nas imagens abstratas.

Penso no conceitualismo do norte-americano Joseph Kosuth, que desmonta

2. Como li no dicionário, ornar vem de ordo (latim): ordem. Mas, a referência vem de antes, da minha mãe que sempre usou a palavra ornar com o sentido de combinar, dizendo por exemplo que duas pessoas *ornam* juntas.

3. O Avelós é um arbusto trazido da África para o Brasil com fins ornamentais. O látex extraído da planta é corrosivo e quanto entra em contato com a pele pode causar queimaduras. Entretanto, esse mesmo látex tem propriedades curativas e é usado no alívio de dores crônicas. "Dois aspectos, portanto, me chamam a atenção: 1) a pujante alegoria de uma planta que simultaneamente nos fere e traz cura, superando a lógica simplista da binaridade; 2) o crescimento rizomático da planta, que se ramifica de forma autossímile, holográfica." (Rubens Takamine, sobre *Rizomorfa*)

a estrutura semântica de figuração, colocando um objeto qualquer ao lado de seu retrato fotográfico e de sua definição do dicionário. A instalação *Rizomorfa* também se apresenta dessa forma, porém nela a Avelós está cercada de representações que não correspondem a um verbete figurativo do que é a planta. A estrutura rizomática de suas folhas, é inserida em uma estrutura integrada do qual o corpo vivo não pode ser isolado e facilmente sintetizado em uma fotografia. Numa simbiose de imagens ornamentais, dedos humanos são representados como as folhas pontudas da planta e o vaso é mostrado como uma ciranda em movimento, que de um lado parece um bicho e do outro, um lago. A abstração descreve o modo de existência fractal da Avelós, onde suas raízes e folhas se multiplicam de forma espelhada, de modo que qualquer parte de seu corpo vegetal sempre converge para a mesma forma inicial. *Rizomorfa* é o retrato de um mundo no qual ornamento deixa de ser adorno para ser tudo que existe: objeto e adorno. E esse mundo não deve ser decifrado, mas recebido.



Rubens Takamine. **Rizomorfa**, 2020. Fotografias e planta. Instalação na VIII Bienal da Escola de Belas Artes, Parque Lage, 2021.

TERRAL E TENEBROSO

Agente-húmus é como a pesquisadora e artista Marina Fraga chama a “entidade imaginária” que “propõe reflexões, intervenções e interações de compostagem política na natureza”¹. Ao falar de artistas que atuam como *agente-húmus*, Fraga menciona obras de arte em que a natureza é “agenciada pelo humano [e] atravessa o espaço expositivo”, ou vice-versa. O que está em jogo aqui é a resistência dos espaços expositivos em perceberem-se como natureza, ou mesmo como espaço vivo, insistindo em reconhecê-la como algo que poderia ou não habitar o museu, que poderia ou não figurar como assunto de uma obra de arte. Entretanto, James Nisbet² afirma que todo objeto de arte é um objeto ecológico. Não por sua essência material, mas porque ele está sempre embrenhado em uma rede de relações que se move e se transforma. Um objeto de arte sempre esbarra em um corpo vivo.

Um dos primeiros trabalhos da exposição Dizer Não, em cartaz do Ateliê 397, é *Tenebroso*. De autoria de Cleverson Salvaro e Frederico Filippi³, o trabalho é uma estrutura diagonal, que lembra um mostruário, construída com madeira e janelas cobertas de insulfilm preto. Os artistas explicam que as janelas foram apropriadas de uma reforma que acontecera no mesmo prédio da exposição, uma antiga confecção têxtil e que os vidros escuros serviam para ocultar o que se passava no interior da fábrica. A princípio, essa mesma sensação de opacidade é replicada no trabalho: não vemos o que há dentro dele, embora seja possível presumir que a estrutura guarda algo em segredo. Com certo medo e apreensão, quando colamos o rosto do vidro, vemos uma enorme quantidade de larvas do besouro Tenebrio.

A montagem de um recinto para os insetos feito com as janelas da antiga fábrica atribui um caráter produtivo e econômico ao Tenebrio. De fato, ele é um dos

1. Retirado da tese de doutorado *Do Fóssil ao Humus: Arte, Corpo e Terra no Antropoceno*, de Marina Fraga. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2016, p. 325.

2. *Ecologies, Environments. and Energy Systems in Art of the 1960s and 1970s*, James Nisbet, 2014.

3. <https://fredericofilippi.com/> e https://conecta.bio/cl_salvaro



Tenebroso, 2021, Frederico Filippi e Cleverson L. Salvaro. Vidro, alumínio, insufilm, tinta esmalte preta, compensado, larvas de tenébrios e isopor, 123 × 166 × 163 cm.

insetos de maior valor comercial atualmente, e é cultivado por empresas a fim de compor as rações destinadas aos animais na indústria. Os Tenebrios são comidos por galinhas, que são comidas por humanos que, por sua vez, observam Tenebrios crescendo dentro da exposição.

Entretanto, esse não é o único segredo do trabalho. Dentro de *Tenebroso*, as larvas se alimentam de uma escultura de isopor cujo formato replica a mesma forma da estrutura exterior. “Elas comem de tudo”, diz um produtor de Tenebrios em uma reportagem deste ano, que saiu no jornal. Elas comem polímeros não biodegradáveis. Elas comem até escultura. Dessa maneira, o trabalho se infiltra indiretamente na cadeia alimentar, servindo paradoxalmente como uma base sintética para o ciclo orgânico de nutrição. O início da cadeia passa a ser a peça de isopor escondida dentro de *Tenebroso*, o que aponta para uma condição fictícia onde os artistas se tornam seres autotróficos capazes de produzir o seu próprio ciclo nutritivo a partir de algo sintético.

Ao lado de *Tenebroso*, está *Terral*, uma instalação que se impõe aos olhos como uma árvore. No entanto, o trabalho ancora não no solo, mas no teto. Grandes redes feitas de pano embebido em argila pendem por cordas, formando pesados bolsões

tensionados. Dentro deles, encontram-se grandes quantidades de terra semeada: feijão, maracujá, abóbora, tomate, jabuticaba, milho e jussara. Essas plantas, que também são alimentos, nascerão e crescerão ali durante a exposição. No chão, um lago de água translúcida, contido por um amontoado de terra, demarca a área do trabalho. Um sistema de irrigação elétrico puxa água desta grande poça e espirra



Terral, 2020/2021, Lícida Vidal. Argila, tecido, composto, cabo sisal, plástico, água, sementes. 3×2×5 metros.

na terra, através de pequenos dutos.

A artista Lícida Vidal⁴ destaca a importância da bolsa em seu trabalho: esse

4. Lícida Vidal, 1984, é artista visual, vive e trabalha em Ubatuba-SP. Cursou Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP) e é licenciada em Sociologia pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Através de ações performáticas, fotografia, vídeo e instalações, sua pesquisa atravessa questões sobre o gênero feminino e a natureza. A argila e a água, são as suas principais matérias que possuem uma carga simbólica dentro deste debate sobre interdependência, escala, territórios, diversidade e coexistência no processo de colapso do antropoceno. Já participou de diversos salões e exposições no litoral norte e região. Também integra o Coletivo Vozes Agudas, grupo de estudos e intervenções com ênfase feminista, foi assistente de produção e assistente de curadoria da primeira edição do Prêmio Vozes Agudas para Mulheres Artistas em 2020. Realizou em 2020 a Residência na Usina de Artes em Água Preta - PE e agora

teria sido o primeiro instrumento criado pela humanidade. Cabe mencionar que não estamos falando apenas do passado, mas também de um presente continuado. Antes mesmo da faca, necessitamos da bolsa. Ferramenta de transporte, de preservação, de memória. Carrega-se o necessário mas, principalmente, carrega-se o possível. Aqui, carrega-se uma amostra do ecossistema. Fantasio sobre Lícida ser uma nômade de espaços expositivos, artista migratória que, em seu percurso pelas zonas estagnadas, cria hortas comestíveis. O público se alimenta de sua obra e lembra que, enquanto vê, também digere.

Rememoro a atuação do *agente-humus*: ele propõe um atravessamento da natureza dentro do museu (não consigo deixar de lembrar do trabalho *Living room*, de Roderick Hietbrink). Mas, já não seriam todos os viventes, um atravessamento da natureza no espaço expositivo? As grandes bolsas de terra de Lícida Vidal talvez sejam formas de mostrar o ecossistema que invariavelmente nos acompanha aonde

em 2021 participou da exposição Dizer Não realizada pelo Ateliê 397. Contato: licidavidal@gmail.com, licidavidal.site.



quer que estivermos. Em um só dia de vida, movemos pastos, riachos, ventos, gases, seiva, fungos, bactérias. *Terral* é o adjetivo para o que nunca poderemos deixar de ser um só segundo: podemos ser nômades, mas nunca nômades da Terra.

Em *Dizer Não*, tenébrios e plantas crescem lado a lado. Esses dois trabalhos anunciam um descontrole sobre a própria conformação escultórica. Em vez de formas estáticas, encontramos conformações instáveis cuja constante digestão e respiração excede a funcionalidade do próprio objeto de arte. “[...] um organismo em equilíbrio é um organismo morto”⁵E, por isso, o risco da morte os acompanha. Se, por um lado, *Terral* dá a ver a simbiose necessária entre humanas e húmus, por outro, a instalação carrega a terra como uma memória trágica através disso que chamamos de antropoceno. Já *Tenebroso* estará em pouco tempo abarrotada de larvas que consumirão a própria cápsula de madeira que as comporta. A escultura, feita para virar comida de besouro, anuncia um apocalipse ambiental do qual, talvez os únicos sobreviventes sejam os seres que metabolizam polímeros. Porém, se trago aqui uma perspectiva trágica é porque o *agente-húmus*, em consonância com a proposta curatorial dessa exposição, também carrega em si uma ambiguidade: “Pré-histórico ou pós-histórico, o exercício da imaginação do futuro está próximo das figurações das artes [...] Nesta projeção, utopia e distopia são apenas dois lados do espelho, dois reflexos idealizados de um futuro incerto.”⁶

Originalmente publicado na Revista Desvio, 20 ago. 2021.

5. Retirado de *A teia da vida*, de Fritjof Capra, São Paulo: Cultrix, 1998.

6. Idem, p. 326.

NOAH MANCINI



Noah Mancini é Bacharel Interdisciplinar em Artes e Design pela Universidade Federal de Juiz de Fora, MBA em Comunicação e Marketing pela Descomplica e Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (Bolsista Fundação Araucária). Desenvolve seus trabalhos entre texto, corpo e imagem.

AMARRAS AFETIVAS NA OBRA DA RAINHA F.

Bem me quer, mal me quer. Quadro posto: o branco virginal, o manto que cobre a espera, alvas rendas. Um pedido de casamento ajoelhado. Quem eu quero não me quer. Vai depender se beltrano, vai querer. Cheiro de flores, badalar dos sinos, véu e grinalda. Em princípios cristãos, o comum destino de toda mulher: casar-se, ser casada, ser por alguém desposada, na pobreza ou - de preferência - na riqueza. Madre, padre. Matrimônio, casamento. Patrimônio, propriedade. Amém.

“Quem tem direito ao amor? Quais corpos podem ser amados? Quais são as condições para um final feliz? As fantasias nos vestem ou nós as vestimos? Quão solitária é a promessa de um par? Com quem será que a fulana vai casar?” são algumas das indagações que, através das imagens, o trabalho de Rainha F. provoca.

Rainha F. é artista visual, costureira e stylist. Estudante de Belas Artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro, sobre sua ótica vivencial, investiga os códigos e simbologias matrimoniais, criando uma nova imagem para mecanismos emergentes de sobrevivência em corpos possíveis.

Tudo começa no cerne do lar, nas mirabolâncias bíblicas, nas balelas de princesa, o que é arraigado no comportamento de todos nós, desde a manjedoura do primeiro milênio. Nossa trajetória afetiva é produto de um secular amor romântico, das heranças sentimentais de vovó ao exemplo doméstico dos pais. Modelo cotidianamente reproduzido de família hetero cisnormativa, por trás de um véu calador de histerias, revelam-se nóias, neuras. Assim enganaram e fizeram-nos criar projeções de felicidade.

Ave maria desatina no altar, não há sacerdote nem bênção para dar. Rogai pelos não amantes, pelos não amados, pelos errantes, seja feita nenhuma vontade, flagelo na terra e castigo nos céus. Entre sigilos e traições, comprometimentos impostores, mil e uma noites de núpcias e bodas de papelão, a fachada ilusionista dos padrões relacionais se desvela por meio de silenciosos contratos, manchas anchas, plácitos impossíveis.

Para tomar de exemplo como essa poética se desenvolve, observemos a fo-

tografia analógica "Insulamento Desposório" (2023). No clique, as monumentais igrejas construídas com mão de obra escravagista ainda se mantém perpetrando as genocidas tradições. Localizada no Largo do Paissandu, no centro da cidade de São Paulo, o templo em questão foi construído pelos negros escravizados no século XVIII que não podiam comparecer às cerimônias dos brancos. Cravada nas contradições dos encostos cristãos, entre escadarias, grades, cruzes e espadas, Rainha confronta diretamente as estruturas excludentes da sua subjetividade. Posada quase de perfil, mas fitando a lente que a fotografa, encara objetiva a câmera que a captura e estabelece ironias entre as implícitas relações de poder na posição que ocupa. Em um templo onde tal corpo não é digno de sacralidade, em essência pecadora, questiona a incapacidade realizadora de seu desejo naquele ambiente.

Já na instalação "Eremítica" (2021)" e na fotoperformance "Enlace de Solitude"



Fotografia "Insulamento Desposório". Fonte: Acervo Rainha F.

(2019), as pistas de uma narrativa romântica manifestam-se enquanto indícios de laços matrimoniais: um vestido, um véu, sapatos brancos, um buquê de flores, um colar de pérolas, uma aliança dourada. Quando dispostos imagetivamente, evocam todas as juras de amor eterno que fizemos, ativam lembranças há muito repetidas, de fantasias incutidas, dos apaixonados equivocados, dos maliciosos fiéis, de

um amor cruel e desigual. Partindo de signos inconfundíveis em nosso imaginário, remete-nos aos votos proferidos tantas e tantas vezes no altar, honrarias da . Enquanto o tríptico fotográfico traz uma sobriedade deveras distante da ideia casamenteira, apontando as inclemências de tais códigos sociais e dissecando etapas de afetuosas desconsoações, a instalação fixa, sobre uma pequena almofada branca bordada envolto em um laço, um único anel - não há par - como centralidade acrímona dessa jornada da virgem, da heroína, da travesti.

É possível notar que muito do seu trabalho deriva de "Enxoval" (2018). Através da indumentária, linguagem que acompanha sua produção, dando continuidade não somente aos objetos provenientes de tal ação, mas também à desenvoltura de uma proposição performativa, Rainha sequênci a ficção matrimonial em muitas interpretações possíveis. Essa apresentação do trabalho em partes, separando peça por peça, nos detém em pontos específicos, assim como a torna agente fulcral desses movimentos.

Predestinada simbolicamente à solidão, a figura da noiva sem par, sempre desa-





Fotografias de "Enlace de Solitude" e "Eremítica". Fonte: Acervo Rainha F

companhada, no exercício da solitude, funciona quase como um tótem. Autônoma em sua significância, sola em propósito, não precisa de um noivo. Aparentemente dissociada de sua condição designada, começa a tomar rumos diferenciados, seja povoando o imaginário das lendas urbanas, se associando a tal paisagem, ou vertendo-se a figura basilar e una do casamento. Entre nós, laços e costuras, arremata incongruências ao moldar sentidos para fora do altar, sacraliza-se em outros preterimentos celestiais, estabelecendo uma ordem prioritária outra. Pela oração conjugal, tais arranjos sensíveis são feitos arquitetando a própria cerimônia, desposando a própria mão, casando consigo mesma. Na extrema unção da abastança de sua existência, em ritual canônico e sacramentada pela própria fé, declara que assim seja para todo o sempre. Amém.

ALEGORIAS DA MORTE NO TRABALHO DE JOÃO PEDRO



Nascido em Niterói e residente em Maricá, o artista João Porto, de 22 anos, como tantos outros à beira do Rio de Janeiro, desenvolve parte de sua pesquisa e estudo na capital do estado. Esse trânsito entre uma cidade e outra, articulada na busca de possibilidades para a execução de suas subjetividades, causa uma tensão de deslocamento a qual nossos corpos são condicionados a passar cotidianamente.

Celeiro fecundo de personagens e projetos políticos tão conservadores quanto desgovernantes, não só o território carioca mas todo o país, atualmente são palcos de um duradouro velório em grande estilo. Cenário farto para a visualização de certas imagens, que combinam em um mesmo frame discrepâncias abismais: abundância e miséria, felicidade e flagelo, céu e inferno em genuína experiência estética.

O trabalho "Cabide" (2020), serve como providencial alegoria para a expressão dessa ideia.

Um pedaço de ossada é suporte para amarrar uma bandeira, tecido retangular e ilustrado com padronagem que expressa a noção de pátria - nesse caso, do Brasil. Bandeira esta que originalmente serve para ser hasteada ao vento e ostentar a soberania de sua nação.



Isso nos faz pensar, que desde o princípio da construção sígnica da bandeira, seja nas cromáticas razões coloniais, ou pelo ideal positivista de uma oligárquica república, a concepção de pátria foi implantada em nossa educação através de *blá-blá-blás*.

Esta bandeira suja, amarrada em um osso, manchada de sangue pende na parede. Pendura pendências pesadíssimas, encobre séculos de ossadas desconstruídas, rotas extrativistas, trajetos sem volta, monoculturas e mono-versões de histórias mal contadas. O cachorro que acreditou no *pedigree* não quer largar o osso do fascismo.

Nessa junção de itens, correlações visuais, nasce também a série "Natureza Morta" (2020-atual) onde João embala a vácuo alguns objetos, combinados entre si, em diferentes sacos plásticos de 25×15cm. Uma rodela de laranja, dois cigarros, três conchas e três camisinhas desembaladas são encontrados em um, enquanto

o outro guarda flores rosadas, pedras roxas, e um pé de coelho branco. Já em um terceiro, produzido no ano de 2022, leva uma bruxa mariposa, dois frutos de anis estrelado e um espelhinho de bolsa metálico.



Brincando com o artificial e o natural, mistura matérias orgânicas como frutas e rochas, com produtos industrializados, a camisinha e o espelho. A natureza também é antropomorfia da matéria. Toda matéria possui um tempo de vida, como a carne, e até o próprio plástico que a embala sem ar. Nessa camada sintética que involucra a decomposição natural das coisas, tem-se um decesso capturado, mantido sobre observação e contemplação.

A morbidez dos trabalhos de João criam uma atmosfera artificada para carregar esse luto. Com apreço plástico e ares de arte fúnebre, em pesarosa vaidade padecendo na beleza, a exposição da morte gera uma sensação perturbatória e fascinante ao encarar o que não está ao nosso alcance. Escolher exibir esse “feio” sublinha uma provocação aos olhos dos vivos: todo fim é certo.

A herança dadaísta e escultórica do ready-made se expressa na relação entre os objetos ali condensados, tirados de seus lugares de origem e gerando interferências de compreensão na ordinária narrativa: aparentemente antagônica, a dualidade que versa sobre a materialidade da vida, funciona na anulação de algo em

prol de outro, como se vida e morte, começo e final não partissem de um denominador comum.

O perecimento nas obras nos revela outras faces, admiráveis, arranjadas. Denunciam a afetação humana perante a ação do tempo. Petrificadas em condição mortífera, numa ausência auto-explicativa, formulam hipóteses para sublimar o fim.

Alguns trabalhos de João, da série "Natureza Morta", compõem a coletiva "O tempo das coisas", no Centro Cultural do Correios no Rio de Janeiro.

A exposição tem proposição de Edmilson Nunes, produção de Vinícius Monte, João Porto, João Quadros e Maria Clara Tecídio e conta com a participação de mais de 40 artistas.

São eles: 13unituh, Almeida da Silva, Amauri, Agrippina R. Manhattan, Allan Corsa, Anna Heizer, Arorá, Bel Petri, Bruno Magliari, Bob N, Camilla Braga, Clara Goldenstein, Clara Infante, Cláudio Cambra, Casulo, Cristina Suzuki, Desali, Edmilson Nunes, Edu Silva, Felipe Carnaúba, Glória Marchesini, Gabriel Gonçalves, Igor Nunes, Janice Mascarenhas, Jessica Kloosterman, Jarbas Lopes, João Porto, João Quadros, Jorge Duarte, Juliana Freire e Edson Pavoni, Luisa Pereira, Lina Ponzi, Lorena Pazzanese, Loren Mizú, Luiz Camaleão, Marcos Cardoso, Maria Clara Tecídio, Mariane Monteiro, Manoel Manoel, Marcus Lemos, Rafael Amorim, Raimundo Rodriguez, Renan Andrade, Renan Aguena, Ronald Duarte, Rubens Mattos, Vinicius Monte e Virgínia Di Lauro.

A visitação fica aberta até 04 de Junho de 2022.

Publicado 13 de Maio de 2022 na Crítica Quinzenal.

PROCESSOS PEDAGÓGICOS NAS OBRAS DE ALEXANDRE PAES

O sistema educacional brasileiro, dia após dia, fracassa. Para além da precariedade na estrutura e negligência do governo, que atinge enfaticamente o ensino público, os métodos do saber já se provaram ineficazes ou até contraproducentes. Os alunos não gostam de ir para a escola, estudar é sofrimento, provação, que prova o quê? Nessas testagens de suas capacidades, se veem inferiorizados e incapazes, inaptos a executar tarefas discentes com qualquer devido esmero. Em tal metodologia de aprendizado, quem não se sucede bem não é digno da nota aprovadora, não é educando eficaz. O trauma da reprovação. A reprimenda, pesada obrigação. Diante de tantas outras possibilidades pedagógicas, tanto os educadores quanto os “educados” se veem presos em moldes que não fazem sentido. Foco, disciplina, atenção - sinônimos de negativas. Presos, prensados, programados de danos processuais pedagógicos.

Retrato da fatal proposta de aniquilação do Estado, por meio da desvalorização do salário, a falta de manutenção dos aparelhos públicos e o desinteresse em realmente conscientizar e praticar cidadania. Questão de ordem: adendo à cotidiana realidade que é a vida dos estudantes, a maioria em situação de vulnerabilidade econômico-social, onde os índices de evasão são altos, pelos mais variados e tristes motivos. Escola como barreira, como obstáculo. De que maneira adquirimos o conteúdo, decoramos, dentro do sistema de ensino? Quem sente saudade da escola? Quem gosta de estudar? Quando vou precisar disso? Para que servem as escolas? Como fertilizar a escola? Para ensinar o quê? Quem ensina e quem aprende? E o meu diploma?

Alexandre Paes (1978) é professor do ensino básico na rede pública do Rio de Janeiro, o estado federativo com mais sucateamento no setor educacional atualmente. Natural de Niterói, vive e trabalha no Rio de Janeiro, é artista plástico e professor. Mestrando e graduado em Artes

Plásticas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), desenvolve sua pesquisa estético-pedagógica sobre o universo escolar em comunidades com situação de violência

deflagrada no bairro de Bangu, Zona Oeste da cidade, onde se encontra um dos maiores complexos penitenciários da América Latina e onde se radicou há anos.

A cultura, tal qual a educação, é algo vivo, em constante movimento. Somos células do saber, repassantes e multiplicadoras de conhecimento. Por esse viés opera, por exemplo, o trabalho "Cultura" (2021), trazendo esforços de libertação. Alexandre se apropria de cadernos - suporte cheio de tabuadas, conteúdos copiados do quadro, correções, e toda uma trajetória avaliativa da intelectualidade daqueles sujeito - e bota sementes de plantas dentro deles. Permite que, através de seu crescimento, elas rompam com os limites das páginas e tragam outra vida; de alguma maneira destruindo o antigo conteúdo, mas possibilitando a formação de novos ciclos, mudas, não mudos: plantio de ideias. O respiro é o crescer da vida, onde temos que esperar para que se complete, brote, verde, viva.



Figura 1. Fotografias do trabalho "Cultura" (2021). Fonte: Instagram do artista.

Dialogando com a utilidade de um caderno, enquanto em um trabalho ele planta, em "Pressão" (2022), Alexandre prensa com parafuso e porca cadernos e livros didáticos. A obra se condiciona ao aprisionamento, à supressão, à compressão. Como isso não dá certo, nem as próprias folhas se sustentam gerando objetos com páginas sobrepujantes, esculturas de curvas assimétricas. Uma vez prensados, esses textos não podem mais ser acessados, anulando suas funções de aprendizado.

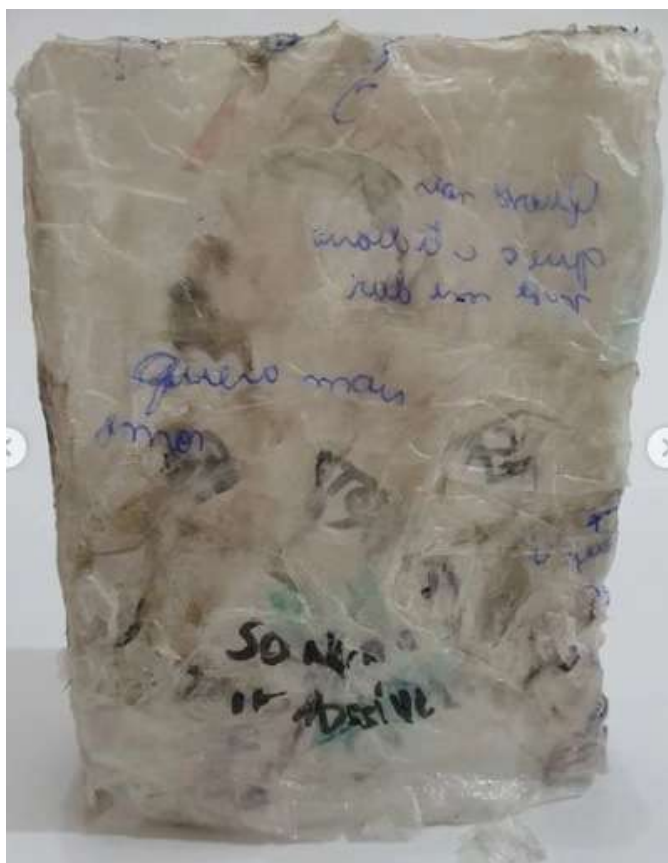


Figuras 3 e 4. Fotografias do trabalho "Pressão" (2022). Fonte: Instagram do artista.

Já no trabalho "Livro-Pele" (2022), o professor envolve os alunos. De que maneira a imaginação, as invenções, o lúdico têm essa dificuldade de ser tocado? Na dinâmica da brincadeira, o artista adapta um comportamento comum dos alunos em sala (usar a cola branca para fazer camadas epidérmicas), que a princípio conduta indisciplinada, materializa-se em trabalho artístico, mostrando que os mesmos não só podem ser criadores, autores, mas também usar vestígios de ações cotidianas com fins poéticos, fazedores de arte. De potencial transformador na feitura da obra, com a participação dos estudantes na manufatura do trabalho, propõe possibilidades de se englobar discente e docente numa maior horizontalidade, em alternativa de criação. Essa abertura dialógica com o brincar, pouco encontrada nos ambientes escolares, possibilita na lógica arteira um "desvio" disciplinar para criar suas próprias poesias da vida, em outras educações de ser.

Outros trabalhos são mais cortantes. Em "Escritaduras" (2019), na continuidade da recriação de objetos escolares, o artista faz um lápis e uma borracha de chumbo. Esses itens de alguma maneira fazem parte do dia-a-dia da sala de aula, mas aqui adquirem outras funções que são desassociadas das originais. A borracha nada apaga, apenas risca. E o lápis que poderia ser de grafite e ter suas caligrafias desfeitas pelo apagador, agora é impressor de incisões na superfície. Nessa técnica de imprimir a escrita, no trocadilho com a rigidez, se aproxima das

escrituras sagradas, voltando aos antigos tempos onde os dizeres eram talhados em madeiras, rochas. De uma tecnologia primeira, fornece aspecto de antiguidade totêmica, ativando os sujeitos manuseadores desses itens para escrever seus próprios mandamentos e testamentos.



Figuras 5 e 6. Fotografias do trabalho "Livro-Pele" (2022). Fonte: Instagram do artista.



Figura 7. Fotografia do trabalho "Escritaduras" (2019). Fonte: Instagram do artista.

Ao usar materiais diretamente ligados com a experiência colegial, como lápis, cadernos, livros didáticos e mistura-lo com elementos não convencionais como arames, metais, e até sementes, o artista-educador gera outros universos, suplantados pelo imaginário de quem cotidianamente vive na/da educação brasileira.

Não há muitas delongas no trabalho de Alexandre. Na maioria das vezes o processo está estampado do início ao fim, anunciando a própria construção. No explícito didatismo do antagonismo entre o explicado e o não tangível, tais ligações diretas - aparentemente simples - entre objetos que indiciam experiências pedagógicas, geram resoluções objetivas, como se por essência plástica o trabalho comunicasse sua ementa poética. Para além da propositividade, isso não significa que não entregue perguntas. Como olhar para dentro de nossas salas, atender e entender essas outras necessidades? Jogando com os signos da educação, lida com eles em sucessivos exercícios para outras pedagogias do viver: do oprimido, da libertação, da autonomia.

TADÁSKIA E SEUS UNIVERSOS BRINCANTES

Em nossas mentes, não muito longe e de certo não muito perto, coexiste uma vontade pura de experienciar as coisas viventes em genuinidade, de tocar uma essência sonhadora, de passear por sentidos norteadores de nossos devires, aces-sar uma inédita catarse, relacionado aos momentos especiais, às minuciosas pre-ciosidades, algo próximo da infância. A partir de sua produção, a artista Tadáskia nos ajuda a esboçar essas sensações.

Tadáskia é uma artista negra e trans, formada em Artes Visuais Licenciatura pela UERJ e mestra em Educação pela UFRJ, desenvolve trabalho em desenho, fotografia, instalação e têxtil mobilizando paisagens inventadas e místicas. Em sua prática, busca elaborar também as experiências imaginativas da diáspora negra, em torno de encontros familiares e estrangeiros. Entre seus últimos trabalhos des-tacam-se as exposições individuais: “noite dia” (Sé, São Paulo, 2022), “As pareci-das” (Madragoa, Lisboa, 2023) e “Rara ocellet” (Joan Prats, Barcelona, 2023).

Quando olho tais esboços - propagadores indiciais - no proceder do contar através de imagens, singulares e potentes ilustrações parecem dizer-me coisas em vibrações. Enviesam desenhos lúdicos, que trazem piscadelas de felicidade, esta-lam gracejos bem humorados, assobiam boas novas, saltitam riscos na superfície, inspirando brincâncias, nos levando para outros universos. Vvvrur, vrurmm.



Imagem 01: Políptico “A Voadora” (2020). Fonte: Acervo da artista.

Mundos que nos preenchem, afagam a compreensão enrijecida das coisas ao redor, trazendo a leveza que existe também na vida. Xuuuá, xuááá. E por que não dizer sim? E se isso fosse aquilo, e se aquilo fizesse parte de nós? Por quê inventar? Para afagar momentos, proporcionar aconchegos, quenturas e frescores saídos de dentro para fora, do interior para o exterior, *inside to outside*.

Esse infante se faz presente em uma atmosfera da invenção, de mundos imaginados, de sensações que nos acometem em certa fugacidade temporal, mas são tão certas quanto memórias eternamente sentimentais. Podem ser também experiências que não necessariamente tenhamos vivido, mas nos revolve a uma nostalgia, ao sabor das nuvens com gosto de céu azul, ao sol que nos gira feito pião, zzzumm, zummm, rodopiando em suspiros, risos que voam, no bater de asas, na serenidade do que também não existe na compreensão material das coisas.



Imagem 02 e 03: Políptico "Laço (2020)". Fonte: Acervo da artista.

A utilização do lápis de cor em suportes de papel nos retorna ao lar, erês criantes, nas ações de primeiras meninices. Permeados de cores, contornos, riscos, e esfumados, tais desenhos vem nos contar histórias desses seres outros, oriundos de um espectro fantástico. Como na série "Laço" (2020), traços transformam-se em elos, mas também plumas, asas nadadoras, penas, pernas, braços voantes, fixadas no papel, pairando na imaginação. Essas características também aparecem em "A Voadora" (2020), onde fragmentos azuis dançam entre névoas douradas, que se transformam pela deriva do percurso. Outras séries, como "Sem Título" (2020), carvão e

lápiz sanguíneo sobre papel, parecem sequenciar pequenas anedotas de incendiárias raposas, talvez diferentes de seu grupo, e não por isso menos pertencentes.

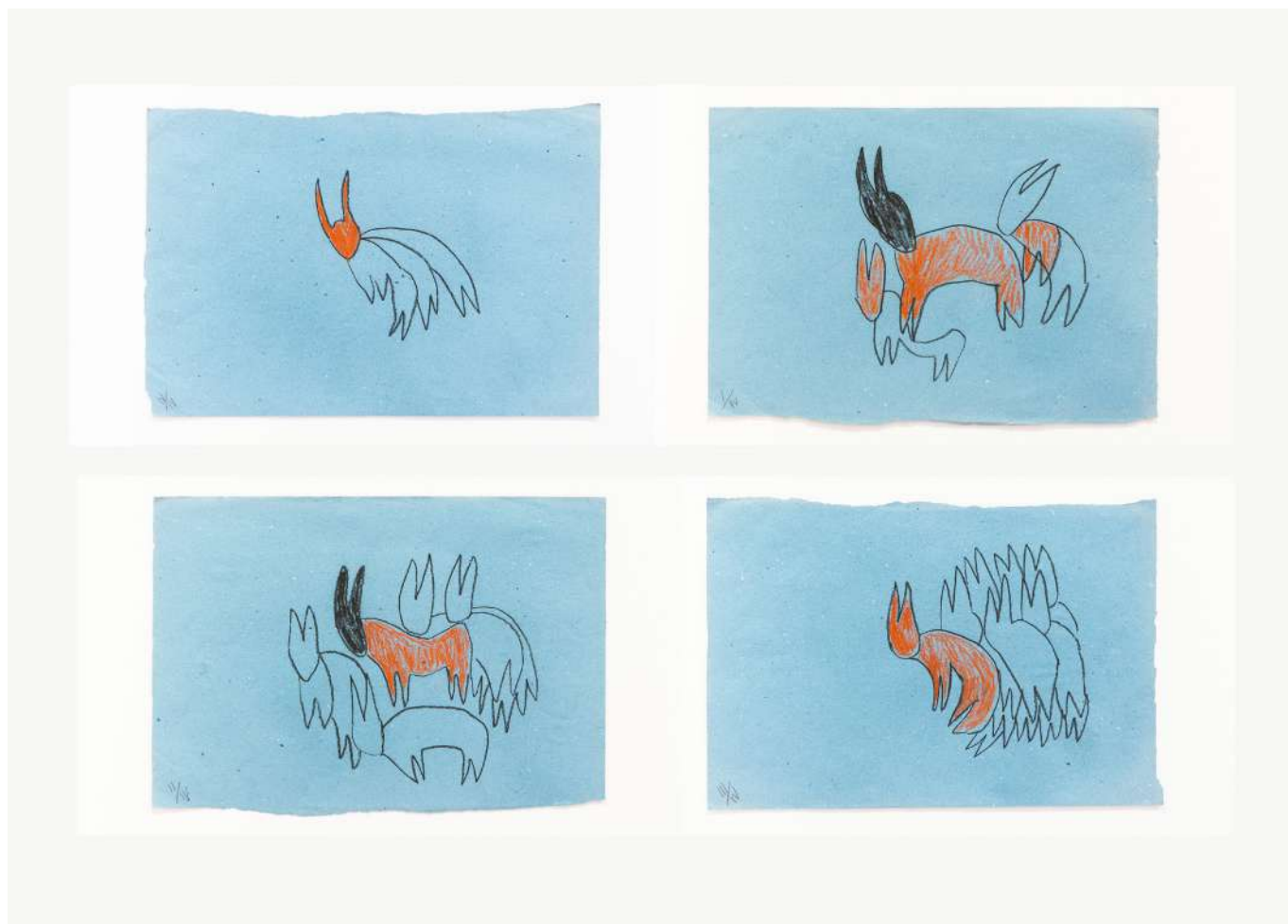


Imagem 04: Políptico "Sem Título (2020)". Fonte: Acervo da artista.

De singelos títulos, suas obras ilustram criaturas, situações amorfas e graciosas, que fazem serelepes aparições, borboleteiam por aí inebriando olhares, fantasiando lugares, figuras espirituosas que são. Nesse caminho para o abstrato, a artista nos conduz, como quem dá a mão para uma brincadeira, como uma nuvem doce e macia, uma translúcida bolha de sabão, o farfalhar das folhas, quem sabe mais de um arco íris ao fundo, o orvalho da chuva, as gotas dos céus e do suor da alegria febril, o cantar dos pássaros, grilos e cigarras, ou o ancestral silêncio cosmológico, primeiro barulho de nada que se fez ecoar pelos vales terrenos. Assim Tadáskia concebe pictoriedades divertidas, enuncia fabulares pueris, brinca de inventar: rodas, cantigas, cantares, auroras, sonhos. Ssshhh...

UM OLHAR FLUMINENSE NO FESTIVAL INTERNACIONAL OLHAR DE CINEMA

Durante os dias 01 e 09 de Junho de 2022, na cidade de Curitiba, aconteceu o Olhar de Cinema - festival internacional que reúne filmes de diversos países entre quatro salas. A mostra é dividida em núcleos, que ocupam as diferentes janelas de exibição ao longo da semana.

Concentrei meus comentários em trabalhos que de alguma maneira tangenciassem o território fluminense, fosse através de seus realizadores, autores ou ambientação. Tais obras estavam distribuídas em múltiplos setores da programação, logo também tinham proposições estéticas distintas.

—

Na sessão "**Pequenos Olhares**", filmes infantis/infanto-juvenis. Nas vezes que estive presente, foram levadas turmas do ensino básico para a sala de exibição. Era engraçado perceber as reações, o comportamento na sessão, a reprimenda das professoras pela inquietação dos alunos e uma resposta espectral genuína e quase imediata diante do que viam. Afinal, se os filmes foram feitos para tal público, é uma profícua experiência para os realizadores estarem na mesma sala.

O filme **Meu nome é Maalum (2021)**, de Luisa Copetti, é uma animação que conta a história de uma família preta, onde a filha de um casal sofre um caso de racismo através de seu nome. Os cenários são alternados por dimensões imaginativas que atravessam os quadros, árvores, traços, vão entrando no plano, ora dominando o quadro para nos situar na sala de aula, em casa, no jardim, ora saindo de tela para dar espaço a outras fantasias. Cumprindo certa função didática, seja no letramento racial ou na pedagogia da sala de aula, traz um digno final feliz.

Já **O fundo dos nossos corações (2021)**, de Leticia Leão, dialoga em outras questões identitárias. O curta inicia com uma sala de aula virtual do ensino básico, crianças e professora em telas tentam se comunicar. Durante a classe, quadros se

alternam conforme os alunos vão falando, as vozes e imagens se justapõem uma à outra, na caótica dinâmica do ensino digital. O intervalo chega e os colegas começam a falar como os filhos nascem. Alguns dizem que foi da cegonha, outros contam histórias mirabolantes.

A protagonista, que possui duas mães, pergunta para a professora, que por sua vez a orienta a buscar nas suas responsáveis a resposta. Em um papo rápido, elas elucidam que se conheceram “na faculdade de Cênicas”. Insatisfeita com as explicações acerca de seu advento no lar, ela retorna ao álbum de fotos da família e encontra alguns registros seus mais nova: não é suficiente. Fica chateada por não encontrar explicações satisfatórias, então as confronta novamente.

Certo dia, a garota encontra bilhetes no chão com pequenos recados - uma pequena brincadeira de caça-ao-tesouro - e segue as pistas propositadamente espalhadas pelos cômodos. Ao final, chega a uma cabana improvisada dentro de casa. À sua frente, um pano estendido. Atrás do pano, suas mães contracenam em um jogo de sombras, enquanto contam sua história. Uma apresentação teatral é a solução encontrada por ambas para arranjar um jeito criativo de contar que a filha foi adotada. De maneira divertida, outras maternidades são abordadas: sem perder a descontração, o filme naturaliza a formação de outros modelos de famílias.

Já na mostra “**Olhares Brasil**”, distintos prismas da “produção nacional”. Frente às dificuldades da cinematografia no país, também exhibe a interseccionalidade com outras nações.

No longa **Maputo Nakuzandza (2021)**, de Ariadine Zampaulo, uma noiva que abandona o altar é catalisadora de histórias sobre procuras e desvios. Ela anda a ermo, vaga pela cidade, desvinculada de seu lugar-origem, confunde-se com os cenários onde passa, é descoberta pelos transeuntes e noticiada na rádio local, de nome homônimo ao título do filme. Tal veículo de comunicação é atualizador fundamental de notícias, porta voz das mensagens da comunidade. Rádio no carro, na casa, ele nos situa na narrativa, confere fatos e nos localiza culturalmente.

As performances entremeiam a história, corpos e tecidos esvoaçantes em ruínas, competem com um silêncio presente em todo o filme, que nos deixa obser-

vando esses sujeitos à deriva. Gravado em Moçambique, o filme fala sobre machismo, lar - e suas derivadas rupturas.

No núcleo "**Outros Olhares**", a vontade de sair fora da curva.

O documentário **7 Cortes de Cabelo no Congo (2021)**, de Luciana Bezerra, Gustavo Melo e Pedro Rossi, dividido em sete atos durante noventa minutos, é gravado em um cabelereiro na periferia carioca, onde seus clientes chegam para aparar o visual e logo são inseridos em alguma discussão geopolítica. Com o passar dos depoimentos, tomamos dimensão que o proprietário do salão - condutor dessas histórias - é um sujeito atento às questões da nação congoleza, tendo servido no exército e em outras organizações de resistência militar: mostra vídeos no celular e fomenta a opinião alheia. Amigos e conhecidos trazem diferentes e divergentes perspectivas que acendem a tensão ideológica das inúmeras travessias e valores sociais por eles apresentados.

O francês, enquanto idioma do colonizador, é um dispositivo de violência. A educação civil define quem é gente e quem não é. Crê ser necessário uma ingerência política, ouvimos relatos da guerra civil, de navios negreiros de fuga, imagens de retorno ao Congo.

As relações de pertencimento territorial são tão complexas quanto as fronteiras que baseiam nossos trajetos. Pátria-mentira, pátria-origem. Lutar pelo bem do país ou fugir do país para o próprio bem? O retorno à própria nação ou ser eternamente estrangeiro em outro lugar: dicotomias delimitantes.

A trilha sonora, constantemente apoiada na guitarra elétrica, junto às imagens de drone que sobrevoam as paisagens naturais da África Central, proporcionam uma aura demasiadamente western, num deslumbrado "desbravamento". Acredito que o som poderia caminhar - mesmo que timidamente - em percussões ou outras melodias originárias do país, como a rumba ou o *soukous*.

Lá pelo quarto corte, que não é propriamente mais um corte de cabelo, e sim um corte fílmico, o entrevistado entoia acapella um canto anti-imperialista. Daí "os cortes", destes sete que são anunciados, vão adquirindo outros significados. De alguma maneira o discurso pan-africanista reverbera nas posições ideológicas, ora

mais brando, ora inflamado. Carregando um engajado discurso social, o filme encerra com uma manifestação levantada pelo proprietário do salão, num protesto contra a colonização europeia - que continua acontecendo - na África (e por que não, em outros continentes?).

O longa **"Os Primeiros Soldados" (2021)**, do diretor fluminense Rodrigo de Oliveira, conta a história sobre algumas das primeiras pessoas diagnosticadas com o HIV no Brasil. Da incerteza sobre o corpo à melancolia do isolamento, seja na solidão da doença, na fuga para o sítio, ou na longitude das coisas, lá longe, distâncias oceânicas de Paris. Na espera de uma solução para o que não se sabe o que é, sobrepõem-se dramas familiares, segredos meio ditos, no impedimento dos afetos, no silêncio do medo.

Um ponto alto é a atuação de Renata Carvalho: encarna uma artista, diva da comunidade LGBT de sua cidade no Espírito Santo, que a cada aparição preencha a sala com suas multifaces. Rose amargurada, Rose esperançosa, Rose histérica, Rose calada, Rose radiante, Rose magnetizadora em seus monólogos. Fazendo uma personagem de uma atriz, Renata constrói sutilmente as camadas de interpretações, nuances dos estados de humor, revelando pouco a pouco uma personagem complexa e fascinante.

Há um romantismo - ora melancólico, ora revigorante - presente nos personagens, onde exprimem suas poesias e fantasias, na consciência da efemeridade de suas existências, não temem em inventar seus mundos de ilusão. Na prática auto-laboratorial da sobrevivência, a criação de redes de conhecimento. No compartilhamento da intimidade, momentos de tensão e momentos de reflexão. O filme traz uma mensagem de amor, uma lição sobre o amor, um grito contra o esquecimento.

A sessão **"Olhares Clássicos"** se propõe a revisitar algumas obras já legitimadas na história do cinema brasileiro. Percebendo o perfil do festival e da cidade onde acontece, há tanto certo preciosismo pela tradição quanto uma responsabilidade de revisitação histórica.

O filme **Opinião pública (1967)**, de Arnaldo Jabor começa e termina com a visão do aterro do Flamengo, mostra uma cidade em construção para o moderno,

obras, novos prédios, habitações para o crescimento demográfico, as moradias-compartimentos pipocam nos centros urbanos.

Na intenção de executar um mapeamento etnográfico da classe média, a narração em off direciona as impressões dos entrevistados: ideais, relacionamentos, afinal o que é a vida? Ilusão e realidade.

Na orla, espaço de lazer e prosa, uma roda de amigos fala sobre o futuro, mil e uma expectativas. Na hora do almoço, falam sobre vencer na vida. Os trabalhadores, em suas repartições, tentam vencer na vida. A busca do sucesso, da sua verdade, a luta pela "vontade" de cada um. Assim imprimem o ser humano médio, com ambições médias, atitudes medianas, nada além do permitido ou esperado. Esse atrelamento às normas e instituições civis, como a família ou a igreja, são características indissociáveis desses sujeitos. Representando a religião como um pilar para a continuidade da existência de tais indivíduos, o documentário ilustra alguns catárticos e delirantes retratos da fé, seja no supressor pentecostalismo ou nos gingados da umbanda.

O filme possui dois pontos chave, cativantes na crueza de seu registro:

O primeiro é o de uma mulher - mais velha, como se coloca diante das demais - versando sobre romance. Elocubra sobre relacionamentos, suas perspectivas da paixão. Gostar muito e sentir saudade é amar? Amor é desejo carnal mas é mais. Que homem vale se casar? Um bom homem deve ser trabalhador, não deve se casar com homem vagabundo, nem 10% vagabundo - reitera.

O segundo é a de um senhor militar que discursa sobre valores morais. Austero para o entrevistador, louva seu ofício, sua trajetória de vida e uma criança - um de seus filhos ou netos que preenchem a casa - olha para a câmera e se exhibe. Despontando ao olhar, ele faz gracinhas, preenche o quadro com caretas, línguas e ingenuamente tira sarro de toda a cena.

Os papéis de gênero ficam explícitos nos takes, onde homens e mulheres não discursam em um mesmo plano, ou quando são os homens que abrem a boca, as mulheres ficam caladas. Como habitual, discursos alienantes a favor da desigualdade social e a cafonice marcam presença nas imagens.

Opinião Pública, apesar de algumas pretensões, explica muito o que nos acontece, Em relatos genuínos, escancaramos a cara para padrões sociais tão démodés quanto em voga, talvez porque ainda sejamos os mesmos.

—

O festival acontece anualmente e essa foi a primeira edição pós pandemia. Com uma ampla programação, incluindo debates, mesas redondas, e lançamento de livros, trouxe participantes dos filmes para a cidade assim como prestigiou a produção local.

Toda agenda pode ser conferida no site deles¹.

Publicado 23 de Junho de 2022 na Crítica Quinzenal.

1. Link para o site Olhar de Cinema: <https://www.olhardecinema.com.br/>

VANESSA RUIZ TANGERINI



Graduada em Curadoria e História das Artes pela UMSA (Argentina), com estudos prévios em Artes Cênicas pela UFRJ (Brasil). Atuou como crítica na Revista Desvio entre 2019 e 2020.
vanessa.tangerini@gmail.com

JÁ ESTÁ FEITO, JÁ PEGOU FOGO, QUER QUE EU FAÇA O QUÊ?



Museu Nacional. Fachada principal restaurada (2023). Fotografia: Vanessa R. Tangerini

Ao ser questionado, durante sua candidatura à presidência, sobre as propostas para a manutenção do patrimônio histórico no contexto do incêndio no Museu Nacional, Jair Bolsonaro respondeu: "Já está feito, já pegou fogo, quer que faça o quê? O meu nome é Messias, mas eu não tenho como fazer milagre". A frase de Bolsonaro, como um disparador de uma condenação à morte, talvez ilustre um dos maiores desafios do Museu em seu processo de reconstrução: o político.

Precisamos mais do que nunca romper com o paradigma dos museus do século 19. É necessário levantar das cinzas e reinventar-se como museu. E para isso, não é preciso nenhum milagre, mas sim trabalho colaborativo, criatividade coletiva e memória combativa, coisas alheias à lógica de pensamento fanático religioso.

No final de fevereiro (2019), o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro inaugurou a exposição “Arqueologia do Resgate. Museu Nacional Vive”, na qual são exibidas mais de 100 obras resgatadas dos escombros. Desde o trágico episódio, a equipe do Museu vem realizando atividades que confirmam e enfatizam que o Museu Nacional permanece vivo e ativo, tal como afirma o lema de sua campanha de recuperação.

De certo modo, essa vitalidade é oposta à lógica operativa de uma agenda política que procura desvincular a cultura dos povos e os povos da memória. Resgatar das cinzas é também procurar sentido naquilo que parece não o ter: a morte como finitude. Procurar sentido no finito é também gerar vínculos com o vivo, reconhecer-se no outro para não esquecer. Talvez seja esta a razão pela qual conectei o Museu Nacional com o Museu Gallardo em Rosário (Argentina), que sofreu um incêndio no ano de 2003, perdendo grande parte da sua coleção.

O museu de ciências naturais argentino posteriormente reinaugurou em uma nova sede, mas também se reinventou apostando em uma museologia crítica que questiona o próprio aparato museológico. Com narrativas descentralizadas e a inclusão de novas perspectivas (de gênero, ameríndia, agroecológica, entre outras), o museu passou de estar centrado nos objetos para centrar-se nos visitantes, buscando que saiam com mais perguntas do que respostas e estimulando, dessa forma, um pensamento crítico.

Em um contexto de sistemáticos cortes na cultura e no qual as relações entre os países da América Latina estão sendo derrubadas pelos interesses econômicos das elites, resultaria significativo que duas instituições culturais de países irmãos se vinculassem através de uma história em comum, da qual pudesse surgir uma colaboração e uma identificação.

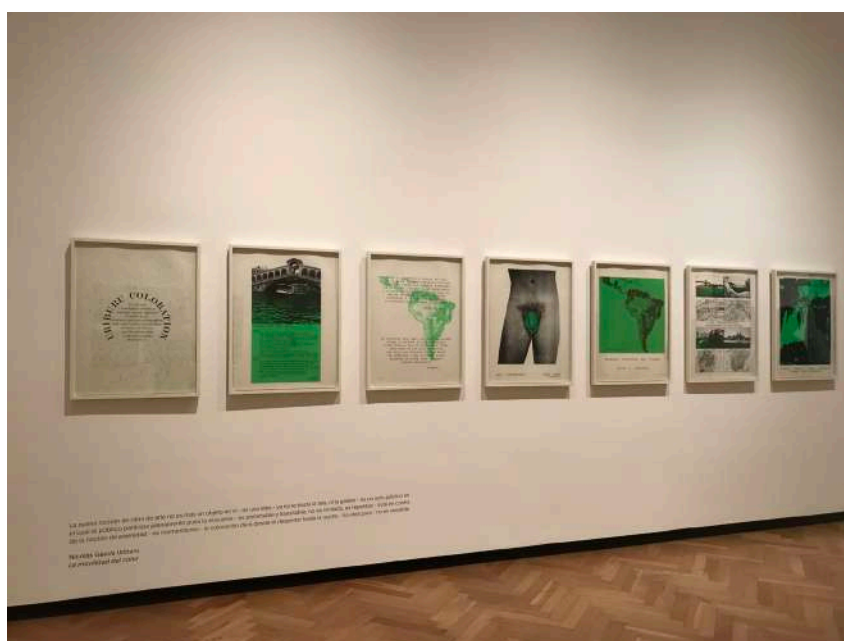
Bem poderia ser que das cinzas surgissem novas vidas para aquilo que o político condenou como morto. A capacidade de converter uma morte em memória viva talvez seja a maior força dos museus no contexto político atual.

Publicado originalmente em 23 de março de 2019.

O VERDE COMO UTOPIA NA OBRA DE NICOLÁS GARCÍA URIBURU

Em 1968, durante a inauguração da Bienal de Veneza, o artista Nicolás García Uriburu (1937-2016) coloriu de verde as águas do canal de Veneza, utilizando uma substância não contaminante e realizando, assim, uma ação disruptiva que ocorria de modo paralelo à mostra oficial, da qual o artista não participava. A coloração do canal, um gesto de land art, questionava o sistema artístico ao realizar-se de forma clandestina e à margem da programação oficial da importante bienal, ao mesmo tempo em que efetuava uma denúncia ambiental. Tal cor terá um papel fundamental na produção do artista.

É possível observar como o pigmento verde vai ganhando espaço em suas obras até dominá-las por completo e tornar-se uma marca registrada do artista, como ocorre com o azul em Yves Klein. Em Uriburu, o verde é esperança, mas também denúncia. Para o artista, o seu trabalho denunciava o antagonismo entre a natureza e a civilização. É assim como o verde em Uriburu aparece como ruptura.



Nicolás García Uriburu, **"Portfolio (Manifiesto)"**, 1973, na exposição "Venecia en clave verde" (2018), Museu Nacional de Belas Artes, Argentina. Fotografia: Vanessa R. Tangerini

Na obra "Portfolio (Manifiesto)" de 1973, o artista apresenta uma série de serigrafias que são invadidas pelo verde. A cor é utilizada para colorir rios, fluxos de água, mapas e até o próprio corpo do artista, incluindo o seu sexo, como forma de denúncia. Entre as serigrafias, encontramos um mapa da América Latina totalmente dominado pela cor, com o enunciado: "Latinoamerica: Reservas naturales del futuro. Unida o sometida." Aqui, o verde aparece como expressão da força da natureza, mas também como símbolo de união. Dominando a superfície geográfica, a cor emerge como um reflexo da esperança de uma América Latina livre e unida. A mesma operação é repetida em uma pintura de maiores dimensões, também de 1973.



Nicolás García Urriburu, "**Latinoamerica: Reservas naturales del futuro. Unida o sometida.**", 1973.
Fotografía: Vanessa R. Tangerini

Ao realizar um mapa verde monocromático da região latino-americana, o artista apresenta duas proposições: por um lado, a preservação dos recursos naturais; por outro lado, a união dos países latino-americanos como um bloco. Reflexões que ainda cobram vigência, uma vez que, por um lado, parece que ainda não superamos o antagonismo entre natureza e civilização; por outro, porque retrocedemos a um momento de divisões, no qual os estados latino-americanos são cada vez mais administrados sob a influência dos capitais internacionais, em lugar de fomentar um bloco econômico entre seus pares.

Esperança, força da natureza, denúncia, união. O verde opera como uma veia que une o nosso continente. O verde em Uriburu é também a cor da utopia. Uma utopia ecologista, mas também o sonho de uma outra América Latina. Voltar o olhar para o verde na obra desse artista é também voltar a sonhar com esse ideal que, ainda hoje, parece utópico.

Publicado originalmente em 31 de agosto de 2019.

CLIMAX DE GASPAR NOÉ E A PULSÃO DIONISÍACA

Climax (2018), longa escrito e dirigido por Gaspar Noé, propõe uma experiência cinematográfica particular e desafiante. Se o corpo pode ser pensado como um santuário e a dança como expressão, Noé demonstra que os santuários podem ser profanados e que as expressões são também sintomas. No filme, a linha entre loucura, êxtase e dor são apenas imaginações criadas pela nossa necessidade de preservar a razão.

Justamente, o filme é um desafio à lógica e às convenções tradicionais do cinema. A câmera, mais do que um dispositivo relator, será uma presença. As imagens serão estímulos visuais a ser recebidos, não apenas momentos de uma história. O filme é o documento de uma vivência coletiva sintetizada na dança. A legenda que sentencia “baseado em uma história real” ilude o espectador, colocando a ideia de narração numa estrutura não narrativa.

O corpo central é a dança. A ideia de dançar não aparece apenas nos movimentos coreografados com propósitos expressivos ao som da música. O filme inteiro é uma dança. A dança do olhar será a parte central do movimento. Noé utiliza enquadramentos, movimentos de câmera e tomadas que atuam como complemento dos corpos dxs dançarinxs. O movimento não é somente um caminho predeterminado e estilizado com propósitos estéticos. Mover-se é sofrer a existência, se relacionar, transitar a vida, ser tomado por forças alheias e sobreviver à própria obscuridade. A dança, enquanto movimento, aparece como um ritual perverso e permanente, mas também como lugar da sensualidade e reivindicação dos impulsos primários.

Noé relata, em uma entrevista, que a filmagem foi feita em quinze dias, improvisando a maior parte do tempo e construindo a sucessão de imagens de acordo com o que seus atorxs/dançarinxs propusessem. Os longos planos-sequência (incluindo um de quase 42 minutos) eram gravados em meio ao caos. A música funciona como a principal estrutura sensorial e organizativa das imagens e do sentido.

O resultado é uma experiência dionisíaca na qual a dança retorna às suas origens rituais. Os corpos aparecem como função do ser e lugar de encontro com forças desconhecidas. Os personagens vão sendo tomados pela loucura, êxtase e delírio. Os sentidos aparecem como enganos da percepção, e assistimos um relato do qual começamos a desconfiar. O espectador termina em um lugar no qual deverá se posicionar respeito às imagens.

“Deus está conosco”, afirma um dos personagens no início do filme. Não sabemos se é ironia ou afirmação religiosa, mas caso seja verdade, em Climax, Deus é um monstro sinistro e uma espécie de voyeur.

Assim como em um clímax, o filme avança em direção ascendente até alcançar o caos, mas não um caos como desordem, e sim como núcleo primário do nosso lado mais bestial. Se o clímax é o ponto culminante de uma progressão, após chegar nele só é possível descer.

O filme nos deixa um vazio. A falta de desejo que surge após o cansaço da dança, após o esgotamento do corpo, após a impossibilidade da razão, é também o final. A música é não somente uma possibilidade de construção artística, mas também o lugar de encontro das nossas sensações e dos nossos impulsos mais primários. Por debaixo das superfícies, os instintos e as sensações nos alertam sobre a existência de um mundo mais profundo. Uma obscuridade sem nome avança ao som da música.

Climax é um encontro com o cinema como acontecimento além da imagem. É um testemunho da progressão constante da loucura, dos nossos desejos não ditos e de uma bestialidade da qual nunca deixaremos de ser parte.

Publicado originalmente em 05 de outubro de 2019.

O ESPAÇO PÚBLICO E A MEMÓRIA EM DISPUTA

A derrubada da estátua de bronze de Edward Colston por manifestantes em Bristol, Inglaterra, tem gerado inúmeras discussões sobre a retirada de monumentos coloniais e de caráter racista do espaço público em diferentes países.

Neste texto, iremos analisar dois casos de deslocamento de monumentos que nos permitem refletir sobre a disputa pela memória, que, neste contexto, é também uma disputa pelo espaço público.

1. Racista afogado no rio

Edward Colston (1636-1721) foi um inglês traficante de pessoas escravizadas, responsável pelo transporte forçado de milhares de indivíduos do continente africano para a América do Norte e o Caribe. Sua estátua de bronze foi erigida em Bristol, Inglaterra, no ano de 1895. Na atualidade, mais de 11 mil assinaturas haviam sido coletadas por parte da população solicitando a retirada da escultura. Contudo, o pedido não foi atendido.

No dia 7 de junho de 2020, manifestantes removeram a estátua de Colston do pedestal e a lançaram em um rio. O ato gerou diversas reações, entre repúdio e elogios, além de desencadear uma necessária discussão sobre os monumentos e símbolos que a história oficial ergue e decide conservar no espaço público. Assim, várias questões foram levantadas: Qual é a função dos monumentos públicos? Deve a população deliberar sobre eles? Qual o uso social desse patrimônio?

Parte daqueles que repudiaram a ação defenderam que, apesar da estátua representar um escravocrata, constitui um patrimônio público com valor histórico e de memória. Alguns defenderam até mesmo um valor artístico. No entanto, "a violência contra as imagens testemunhada em diferentes manifestações políticas têm como alvo não a arte e o patrimônio em si, mas as instituições, os poderes que os monumentos representam" (FERNANDES, 2020).

Talvez um consenso seria a retirada desse símbolo do espaço público e a sua

transferência para um museu, onde a imagem possa ser devidamente –e criticamente– contextualizada. Porém, ao permanecer firme e forte no espaço público, ela continua cumprindo sua função de comemoração e homenagem heroica. Em todo caso, por que a estátua não foi transferida para um museu se a população já havia manifestado o desejo de remoção?

2. Disputa de imagens, disputa de governos

Em junho de 2013, durante seu segundo mandato presidencial na Argentina, Cristina Kirchner ordenou a retirada do monumento a Cristóvão Colombo, que se encontrava adjacente ao edifício da Casa de Governo (Casa Rosada). Em julho de 2015, um monumento à Juana Azurduy é inaugurado em seu lugar, construído por meio de uma doação realizada por Evo Morales, então presidente da Bolívia.

A retirada do monumento a Cristóvão Colombo, feito de mármore de Carrara, gerou controvérsias e insatisfação por parte de um setor da sociedade portenha. Insatisfação traduzida, inclusive, em manifestações nas ruas. Ademais, alguns demonstraram descontentamento com o fato de que Juana Azurduy era “boliviana”, mesmo que a Bolívia como estado-nação não existisse quando ela lutou pelo continente americano. Em todo caso, a pergunta a ser feita seria: por que esse setor reivindica a ocupação desse espaço por um monumento erigido a um estrangeiro europeu e colonizador, mas se opõe à instalação de um monumento a uma figura latino-americana que combateu pelo nosso continente?

A controvérsia não termina com esse episódio. Em 2017, durante a presidência de Mauricio Macri, o monumento a Juana Azurduy foi retirado das adjacências da Casa Rosada. A justificativa utilizada para sua remoção foi a realização de obras públicas para a expansão do “metrobus”. Assim, o monumento à Azurduy foi transferido e fixado em frente ao Centro Cultural Kirchner. Já o monumento a Colombo foi preservado enquanto aguardava um novo lar no espaço público da cidade.

Monumentos “são instrumentos políticos, manipulados e conservados por quem detém o poder de produção e circulação imagética com o esforço de impor ao futuro determinada narrativa visual” (FERNANDES, 2020). O que presenciamos nesse caso é uma disputa de narrativas entre dois polos políticos, na qual a população permane-

ce excluída das decisões sobre a produção e a circulação de imagens oficiais.

No entanto, é importante destacar a força simbólica por trás desse constante “vai e vem” de monumentos. Primeiro, o gesto simbólico de substituir a figura europeia e colonial pela figura latino-americana e libertadora. Também, o gesto simbólico e violento de “devolver” o monumento que simboliza a liderança indígena na luta independentista, ao removê-lo da Casa de Governo e instalá-lo em frente ao Centro Cultural Kirchner. Um gesto que parece proclamar: “Tome de volta a imagem que lhe pertence”.



Fragmento do monumento a Juana Azurduy (2020). Fotografia: Vanessa R. Tangerini

3. Reflexões finais

Quais imagens queremos conservar como sociedade? O que desejamos ver ao transitar o espaço público?

A derrubada dessas imagens também desencadeia uma discussão sobre memória e revisão histórica. Embora a transferência desses monumentos para um museu possa representar uma opção mais consensual, não haveria um gesto performático e simbólico na remoção executada pelos manifestantes? Não estaríamos construindo novas memórias a partir dessas ações? Os registros dessas manifestações não poderiam ser expostos em uma sala de museu, para nos contar uma nova história?

Enquanto isso, Edward Colston (que passa bem) foi recuperado e está sob os cuidados de restauradores. A estátua será transferida para um museu local, mas os grafites que ela recebeu não serão removidos e sim preservados. Uma nova memória já foi engendrada para a posteridade.

4. Referências

FERNANDES, T. **Por que destruímos imagens?** Disponível em: <<https://nuvem-critica.com/2020/06/08/por-que-destruimos-imagens/>>. Acesso em: 19 jun. 2020.

Publicado originalmente em 20 de junho de 2020.

TEATRO, QUARENTENA E EX-AMORES:

Ficções por WhatsApp

Não é novidade que o setor cultural foi fortemente afetado pela pandemia. Nesse contexto, o teatro é uma das áreas mais impactadas. Enquanto alguns museus retomam lentamente suas atividades, os teatros continuam de portas fechadas e, em muitos casos, sem perspectiva de reabertura.

Quando praticamente todas as atividades se viram forçadas a se adaptar ao digital, surgiu a problemática de como transpor o teatro ao formato virtual.

Acontece que o teatro é uma arte de convívio que ocorre a partir do vínculo atores-público. É também uma forma de encontro com outros. Apoia-se justamente naquilo que a quarentena anulou: a possibilidade do encontro e do desenvolvimento de vínculos presenciais. Talvez por isso o cinema não seja suficiente e continuemos fazendo teatro: para encontrar-nos nesse convívio, para sentir a empatia do vínculo, para ter um encontro. Ir ao teatro é, de certa forma, colocar em prática o ato de estar presente.

Como, então, fazer teatro sem convívio, sem encontro, sem presença? Sem esses fatores, o teatro não pode existir. O que podemos buscar são estratégias para que a virtualidade represente e reponha, ainda que de forma precária, esse encontro que o teatro proporciona. Uma nostalgia, ao menos.

Alguns teatros, espaços culturais ou companhias, como o Shakespeare's Globe em Londres, o Itaú Cultural no Brasil ou o Teatro Nacional Cervantes na Argentina, passaram a exibir virtualmente (e por um período determinado) filmagens de peças anteriormente encenadas em seus palcos. O livre acesso a esse material, como arquivo, é valioso.

Outros agentes, principalmente do setor independente, adaptaram a sua programação ao formato de streaming ao vivo. Essa espécie de ato teatral executado para uma câmera, com o intuito de ser visualizado por um espectador do outro lado

de uma tela, nos leva novamente à pergunta sobre o teatro.

Jorge Dubatti¹, crítico e historiador teatral argentino, aponta que o surgimento de novas tecnologias colaborou com o teatro. Porém, elas não constituem a experiência teatral. Em sua filosofia do teatro, o autor utiliza a expressão “convívio” para designar a reunião de corpos presentes. E sem convívio, não há teatro. Dubatti reafirma que a presença do corpo é fundamental para a constituição do evento teatral.

Ao abordar o tema do “videoteatro”, que ocupou o centro das discussões no campo teatral durante a pandemia, Dubatti enfatiza que a questão não reside em determinar o que é melhor ou pior, mas sim em sinalizar as suas diferenças. No videoteatro o espectador não encontrará a experiência teatral em si, mas sim a experiência do videoteatro, que, por sua vez, dependerá da linguagem do vídeo. Para o crítico, o videoteatro estaria promovendo outras constelações categóricas para pensar o seu regime de experiência.

É nessa direção, de pensar outras experiências para o virtual e a consequente necessidade de estabelecer novas categorias, que quero mencionar a experiência “Amor de Cuarentena”.

“Amor de Quarentena” é uma experiência virtual elaborada a partir de textos do dramaturgo argentino Santiago Loza. A entrada é adquirida online e o espectador deverá escolher um intérprete, entre cinco atores possíveis, que dará voz à sua experiência. Logo, basta o participante-ouvinte entrar na dinâmica da ficção.

Será no *WhatsApp* que nos encontraremos com essa voz. Nessa voz, um ex-amor que retorna em tempos de confinamento. Uma mensagem de áudio por dia. Em cada mensagem, um pequeno encontro solitário e a possibilidade de pausar o instante, pelo menos durante esse encontro.

A experiência propõe uma dinâmica lúdica, na qual o receptor das mensagens é colocado em uma subjetividade particular. Ao visualizar a mensagem e reproduzir o áudio, o receptor passa a ser parte de um vínculo. Todos os dias, durante 14 dias, uma nova mensagem de voz colocará o destinatário de volta nesse lugar particular.

1. <https://www.facebook.com/watch/?v=2883644795109210>

Através dessa voz e daquilo que ela enuncia, uma relação será reconstruída.

O foco da experiência não está em uma estrutura tradicional de conflito e desenvolvimento. Trata-se mais de um jogo, no qual o receptor das mensagens constrói, a partir de sua própria subjetividade amorosa, um vínculo específico com aquela voz. Cada mensagem contém memórias, pedidos, canções e enunciados que podem não nos pertencer, mas que sentimos nossos. Pelo menos por alguns instantes.

A experiência também constrói um outro tempo. Diferente do teatro, da TV, ou da *live*, não escolhemos o momento em que iremos entrar na convenção. A ficção simplesmente surge em algum momento do dia, na forma de uma mensagem, interrompendo a lógica cotidiana e ingressando em um espaço íntimo. Porém, a própria dinâmica estabelecida colocará o receptor no lugar da espera, provocando expectativas.

“Amor de Quarentena” é sobre a distância, a falta e a nostalgia. Mas também sobre o desamor e o desencontro. Através de um misterioso (re)encontro, construímos um sentimento de empatia, talvez até anseio, pelo estranho e desconhecido. Tal experiência virtual, longe de tentar substituir a experiência teatral, nos oferece uma outra saída possível para criar ficções que, assim como o teatro, se confundem com a vida.

Publicado originalmente em 29 de agosto de 2020.

ARTISTA DA CAPA

Felipe Ferreira de Almeida vive e trabalha entre Belford Roxo e Angra dos Reis. É mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pelo PPGCA da Universidade Federal Fluminense e bacharel em Cinema e Audiovisual pela mesma universidade. Foi bolsista, em 2015, do programa de Formação em Práticas Artísticas Contemporâneas na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Sua produção recente tem acontecido majoritariamente em cianotipia através de trabalhos que articulam noções da passagem do tempo, a finalização de ciclos, questões relativas à efemeridade/ finitude e que dialogam com sua formação e prática em cinema. Teve sua segunda exposição individual (2019) no Sesc (unidade de São João de Meriti, RJ). Vem participando de diversas exposições coletivas em diferentes estados do Brasil.



A obra **Sem título (fade in, fade out)** surge dentro da minha pesquisa recente onde utilizo a técnica da cianotipia em diálogo com a minha formação em cinema. Um dos pontos principais da minha pesquisa ao longo dos anos é o que chamo de "natureza domesticada" que é a forma como lidamos cotidianamente com a ideia de natureza através de representações de animais, plantas e paisagens. As nuvens são um símbolo importante dessa relação (humanidade/natureza) na maneira em que muitas vezes projetamos formas e figuras como se elas estivessem representando ou se

assemelhassem a algo que está na nossa mente. O título do trabalho se refere a dois momentos que são bem marcados nos roteiros de filmes com narrativas clássicas: o fade in (o início, uma transição da tela escura para a primeiro plano do filme) e o fade out (o final, uma transição entre o último plano do filme para a tela escura, antes dos créditos). A obra possui 48 imagens no total, como se fossem 48 quadros cinematográficos que mostram a formação, o auge e a dissolução de uma nuvem (que me lembram os ciclos da vida mostrados nas aulas de biologia, na escola, onde a professora falava "nasce, cresce, reproduz e morre").

