



DESÍO



Revista Desvio / Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vol. 2, n. 1 (2017). Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

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 2 | n. 2 | Junho 2017

EXPEDIENTE

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ

Reitor

Roberto Leher

Vice-reitora

Denise Fernandes Lopez Nascimento

Pró-Reitoria de Graduação – PR1

Eduardo Gonçalves Serra

Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa – PR2

Leila Rodrigues da Silva

Pró-Reitoria de Planejamento e Desenvolvimento – PR3

Roberto Antônio Gambine Moreira

Pró-Reitoria de Pessoal – PR4

Agnaldo Fernandes

Pró-Reitoria de Extensão – PR5

Maria Mello de Malta

Pró-Reitora de Gestão e Governança – PR6

Ivan Ferreira Carmo

ESCOLA DE BELAS ARTES

Diretor

Carlos Gonçalves Terra

Vice-diretora

Madalena Ribeiro Grimaldi

REVISTA DESVIO

Publicação Semestral de alunos e ex-alunos da Escola de Belas Artes – UFRJ

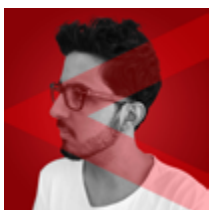
Ano 2 N° 2 – Junho de 2017



Daniele Machado
*Editora chefe,
revisão e entrevista*



Gabriela Lúcio
*Editora executiva e
revisão*



Thiago Fernandes
*Design gráfico,
diagramação e
entrevista*



João Paulo Ovidio
Entrevista



Maíza C. França
Revisão



SUMÁRIO

05. **Editorial**
07. **Avisos**
08. **Caderno Especial | Incêndios**
09. **Entrevista com Angela Ancora da Luz**
Daniele Machado, João Paulo Ovidio e Thiago Fernandes
21. **Análise e acompanhamento conservativo do Núcleo Interdisciplinar de Estudo da Imagem e do Objeto (NIO)**
Gabriela Lúcio de Sousa, Patricia Riggo Cordeiro e Maria Cristina Volpi
28. **‘Espaço de experiência’, ‘horizonte de expectativa’ e o estado da arte visual no ensino médio do RJ**
Maíza C. França
31. **A EBA PEGOU FOGO! A EBA RESISTE! A EBA RE-EXISTE!**
Daniele Machado
42. **Crítica | Balancete - Coletivo Filé de Peixe no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica**
Thiago Spindola Motta Fernandes
44. **Crítica | Meu mundo teu: elos afetivos e simbólicos de se estar junto**
Pedro Ambrosoli
53. **Ensaio | Píxo e arte: linguagem, ação e novas inserções**
Bárbara de Andrade
58. **Artigo | “A gente produz obras que não são nossas”: aspectos da autenticidade na arte contemporânea**
Camila Medina
71. **Artigo | Lygia Clark e o Não-Objeto: interatividade e forma artística**
Amanda Bueno Villar Inocencio Costa
88. **Artigo | Imagens da morte na arte contemporânea brasileira**
Tadeu Ribeiro
96. **Artigo | Reprodutibilidade e fantasmagoria: a reinvenção do simulacro em Morel**
Adalgiso Pereira de Souza Jr
103. **Artigo | Ética, estética e política: a fotografia de Nhem Ein e o lugar da memória**
Vitor Brito
111. **Artigo | A educação grega: o ideal que se perdeu da humanidade**
Cintia Gameiro, Clarice Saisse e Débora Poncio
116. **Artigo | ArRUAça: estudos iniciais sobre o corpo funkeiro carioca**
Mayara de Assis
126. **Artigo | José Medeiros, o poeta da luz**
Gabrielle Nascimento



EDITORIAL

É com imensa alegria que realizamos o lançamento a segunda edição da revista *Desvio!* No percurso de aprender e compartilhar a construção de um periódico, essa edição recebeu muitas inscrições e decidimos aceitar todas as que fossem possíveis, chegando a este resultado final, que conta também com a produção da equipe editorial da revista.

Entre os objetivos da revista, está o de criticar e produzir a memória da Escola de Belas Artes/UFRJ. Esta, na finalização da primeira edição, sofreu um incêndio, o qual não pudemos abordar pois a edição já estava pronta. No número atual dedicamos um caderno especial da equipe editorial da revista, com reflexões sobre este evento e adjacências. A escola, que passa por dificuldades de funcionamento há anos, teve a situação profundamente agravada, de forma que problemas esquecidos pudessem emergir. *Incêndios* conta com uma entrevista com a ex-aluna, professora e diretora da escola Angela Ancora da Luz, onde pode-se acessar a episódios da escola e também de sua atuação, abordando-se possibilidades, limites e sonhos. Também há o artigo *Análise e acompanhamento conservativo do Núcleo Interdisciplinar de Estudo da Imagem e do Objeto (NIO)* de Gabriela Lúcio, Patricia Riggo e Maria Cristina Volpi, em uma reflexão sobre táticas de conservação nos acervos da escola diante das possibilidades pós-incêndio. O segundo artigo *'Espaço de experiência,' 'Horizonte de expectativa' e o estado da arte visual no ensino médio do RJ* de Maíza C. de França conecta o ensino da licenciatura de arte na universidade e a prática na sala de aula. No ensaio *A EBA PEGOU FOGO! A EBA RESISTE! A EBA RE-EXISTE!* Daniele Machado investiga encontros imagéticos e de dispositivos nas trajetórias de edifícios e projetos da Escola de

Belas Artes e do Centro da cidade do Rio de Janeiro. A edição continua com duas críticas e um ensaio. Em *Balancete - Coletivo Filé de Peixe no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica*, Thiago Fernandes aborda a retrospectiva de dez anos de trajetória coletivo carioca. E em *Meu mundo teu: elos afetivos e simbólicos de se estar junto* Pedro Ambrosoli analisa a mostra individual do artista Alexandre Sequeira. O ensaio de Barbara Andrade, *Pixo e arte: linguagem, ação e novas inserções*, retoma o assunto pichação já abordado em edição anterior por Samuel Lima, a partir de outras perspectivas.

Por fim, temos os artigos, que nesta edição são muitos. Três que abordam recortes na arte contemporânea brasileira. *"A gente produz obras que não são nossas": aspectos da autenticidade na arte contemporânea*, de Camila Medina, *Lygia Clark e o Não-Objeto: interatividade e forma artística*, de Amanda Inocencio, e *Imagens da morte na arte contemporânea brasileira*, de Tadeu Ribeiro. Dois artigos com discussões em torno da imagem: *Reprodutibilidade e fantasmagoria: a reinvenção do simulacro em Morel*, de Adagilso Pereira, e *Ética, estética e política: a fotografia de Nhem Ein e o lugar da memória*, de Vitor Brito. E a sessão se encerra com *A educação grega: o ideal que se perdeu da humanidade*, de Clarice Saisse, Debora Poncio e Cintia Gameiro, *ArRUAça: estudos iniciais sobre o corpo funkeiro carioca*, de Mayara Assis, e *José Medeiros, o poeta da luz*, de Gabrielle Nascimento.

Inauguramos nesta edição a sessão de anúncios com três convites. O primeiro é para integrar a equipe editorial da revista. Os outros dois são convites para inscrições de trabalhos para dois eventos organizados pela *Desvio* em parceria



com o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. O *De/Sobre/Feitas por mulheres*, encontro para construção de bibliografia de/sobre/feitas por mulheres, organizado também pelo Coletivo de Mulheres Ana Maria Nacinovic, e o *Primeiro Encontro de Estudantes de Graduação do Estado do Rio de Janeiro*, espaço de compartilhamento de pesquisas de estudantes de graduação de todo o estado do Rio de Janeiro.

A Desvio segue cumprindo seu objetivo de tornar acessível a produção acadêmica de graduação, em especial da EBA, assim como refletir sobre questões pertinentes a escola como no caso o incêndio e suas problemáticas “satélites”. Não podemos

encerrar sem salientar a radicalização no projeto de privatização do ensino público e gratuito do país, que segue com cada vez mais força e rapidez. A situação em que a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) se encontra se trata não de uma negligência do governo do estado do Rio de Janeiro, mas de um objetivo desse projeto, que vem atacando diversas universidades. A EBA, a UERJ e todas as universidades e servidores públicos seguem resistindo!

Boa leitura!

Equipe Desvio
Rio de Janeiro, 30 de junho de 2017

A<ISOS

VAGAS ABERTAS PARA A EQUIPE DA DESVIO!

Inscrições até 18 de agosto de 2017

Interessados em fazer parte da equipe da Revista Desvio, favor encaminhar um e-mail para desvio.editorial@gmail.com com uma breve carta de interesse e currículo (preferencialmente lattes), indicando no assunto do email "Nome + Currículo para equipe".

Pré-requisito: estudantes de artes ou ciências humanas (preferencialmente da Escola de Belas Artes/UFRJ) com disponibilidade para participar e aprender. O estudante pode estar na graduação ou na pós-graduação.

O resultado será divulgado através do site da Desvio.

I ENCONTRO DE ESTUDANTES DE GRADUAÇÕES EM ARTES DO RIO DE JANEIRO

14 de outubro a 11 de novembro de 2017

Neste período será construído um ambiente de compartilhamento de pesquisas entre estudantes de cursos de graduações em artes do estado do Rio de Janeiro. Poderão ser inscritas propostas de 20 minutos ou de 24 dias, e as submissões estarão abertas do dia 3 de julho ao dia 14 de agosto. Poderá ainda se inscrever, quem tiver interesse em colaborar com o evento como parecerista. Em breve mais informações no site da revista.

Serviço:

Quando: 14 de outubro a 11 de novembro de 2017, horário a confirmar.

Onde: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica - R. Luís de Camões, 68 Centro, Rio de Janeiro - RJ.

Quem pode participar: estudantes ou graduados em artes, artistas ou pessoas interessadas.

DE - SOBRE - FEITAS POR - MULHERES

16 de setembro de 2017 (sábado)

Cadê as mulheres nas bibliografias de arte? Queremos artistas, teóricas, críticas, produtoras, conservadoras, restauradoras, professoras, educadoras e historiadoras da arte. Vamos construir uma bibliografia coletiva reunindo elas? O edital será divulgado em breve!

Onde: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica - R. Luís de Camões, 68 - Centro, Rio de Janeiro - RJ.

Quem pode participar: Qualquer pessoa que tenha interesse.

Mais informações através do site da Desvio.

CADERNO ESPECIAL

INCÊNDIOS

DES<IO



CADERNO ESPECIAL | INCÊNDIOS

ENTREVISTA COM ANGELA ANCORA DA LUZ

Daniele Machado, João Paulo Ovidio e Thiago Fernandes

Entrevista realizada no dia 03 de fevereiro de 2017 com Angela Ancora da Luz, ex-aluna, professora e diretora da Escola de Belas Artes, que vivenciou o momento da transferência da instituição para o Fundão. Em seu depoimento revela detalhes de sua experiência com a Escola desde o seu período como aluna até o seu mandato como diretora, destacando os momentos difíceis, as conquistas e as mudanças pelas quais a instituição passou nas últimas décadas.

Desvio: Conte-nos um pouco sobre sua relação com a EBA¹, quando começou a estudar na Escola...

Angela Ancora da Luz: Eu comecei em 1970, no período da ditadura militar. Em 1968 ocorreu o AI-5, e eu fui para a Escola de Belas Artes dois anos depois. Primeiro fui para um curso preparatório, naquela época nós não possuíamos um vestibular unificado, as seleções eram feitas de acordo com as nossas escolhas de universidade. Havia um vestibular específico para a Escola de Belas Artes. Esse vestibular era dividido em dois blocos. Um bloco para licenciatura em desenho e artes plásticas, e outro para artes de modo geral. Eram duas provas diferentes, uma prova para cada bloco.

Desvio: Como se deu essa decisão de estudar na Escola? Por que optou pela licenciatura?

Angela: Na época eu era professora do ensino fundamental, e sempre gostei muito de artes. Em 1966 fiz uma viagem para a França e lá passei cerca de um ano e meio, não fui com a intenção de fazer cursos, mas sim acompanhar o meu marido. Passava literalmente todas as tardes nos museus, então acabei fazendo aqueles cursinhos, fotografando as obras, estudando, pegando livros na biblioteca, praticamente fui me formando de

museu em museu. E na época a minha filha mais velha era pequena. Ela me acompanhava, gostava de passear nos museus, nunca me deu trabalho, bastava dar alguma coisa para ela se distrair. Ela diz que se lembra, mas é impossível. Voltamos em 1967, justamente no apogeu em que se vivia o momento político da ditadura. Havia pedido uma licença no magistério público, e quando retornei ao Brasil já voltei com a ideia de fazer uma licenciatura em artes. Então fui fazer a licenciatura, porém a minha formação era de normalista, portanto não havia estudado algumas das matérias obrigatórias do vestibular, por exemplo, geometria descritiva. Eu nem sabia o que era Geometria Descritiva (G.D).

Desvio: Essa matéria era obrigatória? Quais eram as outras matérias?

Angela: Sim. Geometria descritiva era obrigatória para a prova de acesso. Na verdade, todas as geometrias eram obrigatórias. O fantasma da época. E havia também uma prova de português, prova de desenho, e três tipos de provas de modelo vivo, com pose de meia hora, de quinze minutos e de cinco minutos. Também havia uma prova de modelagem em que você precisava modelar de acordo com uma peça. Eles pegavam um daqueles florões, colocavam perto de você, te entregavam um monte de barro, um local pró-



prio, prancha grossa, e ali você iria repetir aquele florão na modelagem.

Desvio: Então o cursinho preparatório foi importante para suprir essa carência, certo? Ter noções sobre essas matérias que você desconhecia até então...

Angela: Exato. Resolvi fazer esse cursinho que funcionava na própria EBA. Na época a Escola funcionava onde é o Museu Nacional de Belas Artes. No subsolo, onde há os porões, havia uma sala grande onde os próprios professores da Escola ministravam as aulas do cursinho pré-vestibular. Eu estudei modelo vivo com a Aurea, professora de modelo vivo da Escola. Entende? Todos os professores faziam um “extra” dando aulas no cursinho preparatório. Então, em outubro de 1970, fui para a Escola justamente para aprender um pouco de G.D. Eu falei para mim mesma: “Não posso zerar. Português, ok. Desenho, não sou boa... mas desenho, consigo passar. Sou capaz de enfrentar modelagem, mas geometria descritiva...”. E eu queria muito ir para a EBA, ser professora de artes. O cursinho foi muito bom para mim. E eu tive uma colega de juventude, Maria Helena Wyllie, que me deu aulas particulares de G.D, e depois ela veio se tornar professora de G.D da própria Escola. Para vocês verem como o mundo é pequitinho. Enfim, consegui, e até fiz bonito, passei em quinto lugar² de quarenta concorrentes.

Desvio: Também havia outros cursos, certo? Os cursos livres...

Angela: A Escola sempre teve cursos livres e cursos regulares. Nos cursos livres o aluno não precisava ter formação de ginásio. Você sabe qual é a formação de Portinari? O Portinari fez até o terceiro ano primário, fez o curso livre da Escola, e

é o maior pintor brasileiro. Ele não podia fazer o curso regular por falta de titulações, mas o curso livre era permitido para qualquer um, esse curso ocorria nos ateliês. Quem fazia essa seleção eram os professores dos ateliês, os grandes nomes...

Esses cursos livres deixaram de existir com as reformas entre as décadas de 1950/60, mas nós ainda temos professores vivos, por exemplo, o Joaquim Lemos³, que foi aluno de cursos livres. O Estevão da Silva⁴ foi aluno de um desses cursos livres. Vocês sabem quem foi esse artista? Ele era um aluno negro, filho de escravos africanos, aluno da Academia Imperial, na época do Império ainda durante a escravidão. Já ouviram a história de uma escola que durante o período da escravidão tem um aluno na sua Academia Imperial que é filho de escravos? Então a Escola sempre teve essa dinâmica de ver a arte como um denominador comum de diferenças, por isso eu digo que ela é diferente e ela não vai acabar.

Desvio: E depois de ser aprovada? Você abandonou o magistério público?

Angela: Pedi uma licença sem vencimento no magistério, para vê se me ajustava, porque nessa ocasião eu já tinha duas filhas. Eu era a mais velha do grupo, os meus colegas eram todos mais novos, e aí aconteceu uma coisa muito interessante. Sempre tive um temperamento de grande afinidade com a juventude, eles me cercaram de muito carinho, e havia trocas muito importantes. Eles iam lá para casa, e muitas das vezes almoçavam, alguns por motivos A, B, C ou D não podiam ir para casa almoçar. Estudávamos juntos, e nessa ocasião já não havia mais a possibilidade de qualquer ajuntamento estudantil, tudo era considerado subversão, então nós saíamos dali e íamos para outros lugares. Eu era tranquila.



Desvio: Quem era o diretor da Escola na sua época?

Angela: O diretor da Escola na época era o professor Thales Memória, filho de Archimedes Memória⁵. O Archimedes ganhou o concurso, na década de 1930, para o Ministério da Cultura, Capanema lhe pagou o prêmio, mas deu o projeto para o Lúcio Costa. Capanema queria um prédio moderno. A República Nova queria o novo e não um prédio com estética da tradição, ou seja, desejavam vestir a cidade com o novo porque era a República Nova.

Desvio: Qual foi a participação da Escola nesse projeto?

Angela: O grupo de Lúcio Costa foi responsável por aquele maravilhoso Palácio, ali na Rua Araújo de Porto Alegre, o Palácio da Cultura⁶. O projeto é do Lúcio Costa, os azulejos de Portinari, os jardins de Burle Marx, e todos eles foram alunos da Escola. Esse Palácio saiu todo das mãos da Escola, contando com a orientação do Le Corbusier. Alguns de vocês já subiram no terraço? Lá há um jardim absolutamente abstrato, parece uma aquarela, daquelas aquarelas que Burle Marx fazia. Inclusive já fiz um trabalho sobre as aquarelas do Burle Marx. Pouca gente vê esse jardim porque pouca gente sobe até lá. Tudo saía da Escola, que era realmente um organismo vivo, pulsante...

Desvio: O Lúcio Costa também foi diretor da Escola de Belas Artes⁷. Conte-nos um pouco mais sobre isso, sobre a atuação do Lúcio Costa.

Angela: Desde 1930, nós tínhamos o núcleo Bernardeli, e eles trabalhavam nos porões da Escola. Tínhamos o Quirino Campofiorito, Edson Motta, Pancetti, Milton da Costa, e tantos outros. Eles

eram mais pobres, precisavam trabalhar, e durante a noite se reuniam para pintar, já rompendo de modo significativo com a visão acadêmica. Eles deixavam os quadros lá, e no dia seguinte a Academia entrava e se deparava com aqueles trabalhos. Havia uma rusga entre as cabeças pensantes da Escola, que eram acadêmicas e não queriam a arte moderna, e havia também o que saía pelos porões da Escola. Costumo dizer que a luz da modernidade veio para a Escola pelos porões, e não pelo dia. E isso fomentava uma discussão, criava realmente uma possibilidade de produção e reflexão. E é nesse período que vem o Lúcio Costa, homem moderno, responsável por fazer uma grande reforma. O Salão chamado o Salão Tenentista, Salão de 31, já foi feito em moldes completamente diferente. Não teve aquela seleção e rigor, mas ele não chegou a ver o final dessa exposição. Lúcio Costa saiu como diretor da Escola no meio dessa exposição, aliás, pediu para sair porque o grupo dos Acadêmicos descobriu que ele não cumpria um dos requisitos do regimento, obrigatório aos diretores da época, ou seja, saiu antes de sofrer o processo para ser retirado. Foi um período de grande fomentação e tão importante que em 1940 temos a divisão no Salão.

Desvio: Como funcionava o Salão até então?

Angela: Só havia um Salão, e era o Salão Nacional de Belas Artes, não havia espaço para os modernos, os artistas chegavam a enviar trabalhos, mas não eram aceitos. Em 1940, se cria no Salão Nacional de Belas Artes uma divisão para os modernos, então pela primeira vez esses artistas tiveram a oportunidade de expor em um Salão de Belas Artes. E mais, a partir daí, em 1948 surgem dois museus: MAM-RJ e MAM-SP. Esses museus surgem na mesma época, ou seja, se cria institucionalmente um espaço para a arte moderna,



porque até aquele momento a arte moderna não possuía um espaço próprio. Em 1951, essa divisão do Salão se transforma no Salão Nacional de Arte Moderna, e em São Paulo se cria a Bienal Internacional de Arte. Vimos nitidamente à espinha dorsal dessa transformação. Gosto de levar esse tipo de reflexão as pessoas, pensar e ver que nada está empacotado. A nossa Escola na década de 1960 ainda era profundamente dividida entre modernos e aqueles que queriam continuar em uma arte engessada, monolítica.

Desvio: Você chegou a desenvolver uma produção artística?

Angela: Na Escola havia as oficinas, fiz pintura e gravura – xilogravura e gravura em metal. Aquelas duas pequenas xilogravuras na parede são minhas. Na ocasião eu era aluna de quem?! Adir Botelho, mestre de xilogravura, e por isso coloquei a obra dele acima da minha. Cheguei a expor em Salões, participei dos Salões Nacionais de Belas Artes e até ganhei menção honrosa⁸, mas o que me seduzia era a reflexão sobre a arte, poder ver a arte de outra forma e transmitir isso para outras pessoas, refletir em conjunto. Eu me sentia capaz de fazer isso porque havia passado por pintura, gravura, havia produzido.

Desvio: A Escola de Belas Artes e o Museu mantinham uma boa relação?

Angela: Não. Em 1975, nós saímos do Centro. E por que saímos?! Já estou respondendo outra pergunta, mas acho importante falar sobre isso. Primeiro, havia um pensamento político de transferir os alunos para a Ilha do Fundão, porque a Ilha só possuía uma entrada e uma saída, impossibilitando a realização de movimentos estudantis. A Cinelândia era o coração da cidade, tudo que acontecia repercutia ali. A EBA era onde

se encontrava as pessoas mais exacerbadas, portanto não havia interesse político em mantê-la no centro da cidade.

No Museu Nacional de Belas Artes, nós tínhamos na direção uma museóloga, Maria Elisa Carrazzoni⁹. Inclusive, ela esteve comigo quando morei em Paris, e veio para o Brasil ser diretora do museu. Carrazzoni era ligada aos militares e sonhava em transformar tudo aquilo em um museu, retirar a Escola daquele lugar, e por outro lado tínhamos na direção da Escola o Thales Memória¹⁰, que desejava levar a Escola para a Ilha do Fundão. Ele era arquiteto, achava que se a Escola estivesse no Fundão teria outra dignidade, e na verdade foi o que perdemos. Então juntou a força política, a vontade do diretor da unidade e de uma diretoria do museu, e essa junção acarretou a transferência da Escola para a Ilha do Fundão. Em 1975, depois das férias, quando retonarmos a Escola não estava aberta. Em abril fomos para a Ilha do Fundão em caminhões, as obras foram transportadas sem o mínimo cuidado, não foram embaladas, não houve nenhum tipo de tombamento. Eu assisti a essa cena.

No meu último ano abriu seleção para monitoria, e fui monitora de História da Arte, foi aí que se deu início o meu vínculo com a História da Arte. Sempre gostei de História da Arte, mas nós tínhamos muitas matérias. Fui convidada pela Ecylla Castanheira Brandão para ser monitora dessa disciplina, e o Baiense¹¹ me convidou para ser monitora de Geometria Descritiva. Veja no que eu me transformei. Não quis ser monitora de Geometria Descritiva porque minha área sempre foi à humanística.

Desvio: A mudança para a Ilha do Fundão foi difícil para os alunos e professores?



Angela: Quando nos mudamos para a Ilha do Fundão muitos professores pediram aposentadoria, não queriam sair do centro da cidade, principalmente porque possuíam ateliês lá, e também havia a questão de transporte. Oswaldo Goeldi tomava lotação ali, na Rua Araujo de Porto Alegre. Ana Letycia era taquígrafa, estava fazendo suas primeiras experiências na arte, se encontrava com o Goeldi. No centro havia o Amarelinho, um point onde todo mundo se encontrava, havia um microcosmo de discussão de arte naquele lugar. A Escola passou por um declínio muito grande, essa mudança para a Ilha do Fundão foi traumática¹². Nós não tínhamos mobiliários, não tínhamos oficinas e nem ateliês, porque aquele prédio não foi construído para funcionar uma Escola de Belas Artes. As salas eram pequenas, foi uma adaptação difícil, para vocês terem ideia os primeiros ateliês de gravura foram feitos no sétimo andar, onde hoje estão às salas de Geometria Descritiva e da pós-graduação, o PPGAV. O ateliê de pintura ficava nas salas 701, 703 e 705; o ateliê de gravura, um para xilogravura e o outro para litografia e água-forte ficavam, respectivamente, nas salas 707 e 709. Quando se começou a gravar água-forte ali foi um problema, a garotada despejava o ácido na pia como se costumava fazer, conclusão, o ácido corroeu o encanamento. Seria impossível ficarmos no sétimo andar.

Desvio: Como você se tornou professora da Escola?

Angela: Muita gente se recusou a ir para a Ilha do Fundão, e isso resultou em uma quantidade enorme de vagas que precisavam ser supridas. Na época, não se podia fazer concurso público porque o governo havia proibido, a solução era fazer seleção de algumas pessoas indicadas através da congregação. Recebi muitas indicações de professores para me tornar professora da Escola

também. A congregação apontou meu nome para História da Arte e Teoria da Percepção. A minha paixão era a História da Arte. Eu tinha 10 anos de magistério público, resolvi pedir minha exoneração e comecei uma nova carreira na Escola. Trabalhei de 1975 a 1977, de segunda à sexta, sem ter a carteira assinada, sem um contrato definido, sem direito a tempo de serviço, recebia apenas um “salariozinho” minguado, equivalente a um professor substituto nos dias atuais. Assinaram a minha carteira em 1977, e então passei a fazer parte do quadro oficial de professores. Resolvi fazer mestrado, doutorado e várias especializações. Nesse momento comecei oficialmente a minha carreira de historiadora da arte.

Desvio: Quando a situação da Escola começou a melhorar?

Angela: O Almir Paredes Cunha foi o grande diretor¹³ do primeiro momento da Escola na Ilha do Fundão. O nosso mobiliário não entrava nas salas, as mesas eram grandes e os pés torneados. A verba destinada para a nossa transferência foi desviada para outro lugar, dentro da própria unidade, então nós ficamos sem dinheiro para acomodação. Por isso costumo dizer que a Escola é uma guerreira, mesmo estando lá embaixo conseguiu se reerguer. O Almir foi um grande diretor. Ele conseguiu o espaço do térreo para alocar todas as oficinas de gravura. Começamos a ter um espaço maior, mas a Escola crescia. Na época do Pamplona¹⁴ a pintura estava asfixiada, então ele conseguiu aquele grande galpão, onde deveria ser um museu de arquitetura paralela, o espaço que conhecemos hoje sob o nome de Pamplonão. A Escola desafogou mais um pouco, mas continuávamos sem receber verbas e sem equipamentos básicos. A Escola continuava a fazer talentos, mas nem sei como conseguia isso. Há um clima na Escola que está no nosso DNA, que não vai se

perder, independente de incêndio¹⁵ ou qualquer outra coisa. Mas voltando aos diretores da Escola... O Almir saiu da direção, outros diretores vieram, e não vou dizer que eles foram culpados, mas talvez não tivessem grandes motivações para exercer essa função. É mais complexo do que parece, tem vários fatores: o momento político, a locação, a verba, falta de pares para dialogar. E às vezes, também, pode haver uma falta de força entre os próprios estudantes, são eles que nos fazem acreditar que somos capazes, acreditar na nossa Escola. As coisas foram degradingando, as salas ficaram terríveis, as coisas chegaram a um caos tão grande que não sabíamos aonde íamos parar.

Desvio: De quem foi a iniciativa de criar o Museu Dom João VI?

Angela: Quando o Almir foi diretor da Escola, a Ecylla Castanheira Brandão criou o Museu Dom João VI¹⁶. O museu foi criado com todo o acervo que nós tínhamos. Ninguém sabe o que realmente se perdeu porque o tombamento só foi feito depois da nossa mudança. E digo nosso acervo porque em 1937, quando se criou o MNBA, também se criou um estatuto, um documento de levantamento de acervo onde ficou deliberado o seguinte: “Tudo o que estiver nas salas de aula pertence à Escola”. Inclusive a galeria com as molduras, porque nós estudávamos por aquelas molduras, tudo isso pertence à Escola, àquelas molduras não são do museu. A galeria das esculturas pertence ao acervo do museu. Havia muitas obras nas salas e nos ateliês, obras de Eliseu Visconti, de Rodolfo Amoedo, do período em que eles foram alunos e professores, as obras ficavam guardadas nos ateliês para mostrar aos alunos, e as obras dos alunos também ficavam guardadas ali.

O acervo do Museu Dom João VI também conta com as provas de viagens enviadas pelos pensionistas, artistas que iam para o exterior, faziam trabalhos e enviavam esse material para a Escola. Também há uma coleção da Escola, a qual o colecionador, Jerônimo Ferreira das Neves, deixou determinado que a coleção¹⁷ devia estar onde a Escola estivesse, para onde a Escola fosse a coleção deveria ir junto. É uma coleção de valor incalculável. Então esse acervo todo pertence à Escola. A divisão do acervo da Escola e do MNBA ocorreu lá, em 1937, e quando viemos para a Ilha do Fundão, em 1975, trouxemos o acervo da Escola, de modo caótico, vocês não podem imaginar. Chorei muito, mas se bem que eu choro por qualquer coisa. O nome da Ecylla Castanheira Brandão não pode ser esquecido, ela foi uma das grandes professoras de História da Arte que a Escola já teve. Acomodamos o Museu, mas com o passar do tempo, a falta de investimentos, e aquele teto terrível com goteiras, o Museu passou a funcionar com baldes d’água, a reserva técnica ficava toda coberta com plásticos pretos para não entrar água.

Desvio: Você também foi diretora da EBA. Como foi sua gestão?

Angela: A Escola passou por um declínio, e em 2001 ocorreria uma nova eleição, um grupo de colegas me procurou, eles vinham de todos os departamentos e diziam: “*Ângela, você tem que ser diretora da Escola. Por favor, seja a diretora. As inscrições terminam amanhã!*”, e eu respondia que não, possuía outros projetos, não queria ficar me burocratizando, mas eles insistiam dizendo que eu possuía experiência, por ter sido chefe de departamento. O pessoal havia gostado bastante da minha chefia. Eles comentavam que precisava ser alguém com amor pela Escola, e esse alguém era eu. Um grupo de alunos também me fez o

mesmo pedido. Cheguei em casa e disse: “*Meu Deus do céu. O quê que eu faço?*”. Conversei com o meu marido e ele disse: “*Olha... Você sabe que será uma dedicação exclusiva, acabou esses dois dias em casa, ir para museus. A sua vida mudará bastante, mas eu te dou meu total apoio*”. No dia seguinte aceitei me candidatar, foi tudo resolvido em cima da hora.

O diretor da época havia se candidatado novamente para a reeleição. Fizemos uma mesa redonda, o percurso, e vieram às eleições. Esse diretor dava muitos benefícios aos funcionários, então eu não podia contar com o apoio deles, porque sentiam medo de perder isto. Quando ocorreram as eleições, eu tive 96% de votos dos alunos, essa foi a maior alegria que eu tive, ver que os alunos acreditavam em mim. E 75% de votos dos professores. Então eu pensei: “*Se tenho todos os alunos do meu lado e um número expressivo de professores, os funcionários me conhecerão aos poucos*”. Tive um apoio fundamental para a minha gestão, da qual sou sempre grata.

Quando fui para a direção da Escola comecei a ver melhor os problemas, porque na sala de aula você não consegue ver tudo, por exemplo, o que acontece em todos os ateliês. Na minha gestão¹⁸, havia duas portas, uma porta estava sempre aberta, o aluno que quisesse batia, se eu estivesse podendo atender, levantava e dizia “*entra*”. Às vezes ficavam cinco, seis, oito alunos me esperando, e eles me traziam todos os problemas da Escola. Não há nada melhor do que ouvir os problemas da Escola diretamente da boca do aluno, porque são eles que estão lá, vivenciando os espaços, sabem das reais necessidades. Os professores, às vezes, estavam tão depauperados que já não tinham mais forças para pedir nada, sabiam que não seriam atendidos, não conseguiriam, mas o aluno não, o aluno tem outra pegada. Fui conversar com um

colega, e ele me disse: “*Angela, não temos água aqui*”. Misericórdia! A primeira coisa que fiz foi conseguir uma reforma no encanamento para colocar água na oficina de cerâmica. Como é que eles podiam sair cheios de pó sem ter um lugar para lavar a mão? O mesmo serve para a escultura. No primeiro ateliê de escultura, as meninas faziam das moldagens, colocavam a escultura no ombro, andavam até o final do corredor onde havia um tanque, molhavam a escultura e traziam de volta. Comecei a mexer na escola. Deus me ajudou muito.

Desvio: E o que mais você fez pela Escola?

Angela: Começamos a mexer na Escola, precisávamos fazer projetos, e eu era boa nisso e conhecia pessoas que também eram, o que foi fundamental porque através dos projetos conseguiríamos as coisas para a Escola. Uma orientanda me deu a dica sobre o edital da Caixa Econômica, pensamos imediatamente em inscrevermos o nosso Museu, e vou lhes contar o porquê. No dia que assumi a direção da Escola fui visitar o Museu, quando cheguei à minha casa, fui para o terraço, encontrei meu marido na rede, puxei uma cadeira e chorei copiosamente. Eu conhecia àquele acervo, e quando cheguei lá perguntei onde desligava a luz, e me responderam: “*Não. Isso dá curto circuito. Para conseguir desligar a luz é preciso interromper a corrente. Você precisa tirar uma lâmpada*”. No museu desligávamos a luz tirando uma lâmpada, acredita? Todas as salas da Escola estavam quebradas, nenhuma porta fechava, a sala 614 era um depósito, ou seja, nós não tínhamos um auditório. Então ao ficar sabendo do edital falei com a Sônia Gomes Pereira, sugeri pegarmos o projeto que ela havia feito anos atrás, mas não havia sido aprovado, demos uma repaginada e assim que abriu oficialmente as inscrições já tínhamos o projeto pronto para

ser submetido. Ela nos inscreveu e ganhamos o dinheiro para a reforma.

E aí o que aconteceu? Eu ia para a Pró-reitoria, todos me conheciam porque eu trabalhava dia e noite. O Joel Teodósio, um homem do Partido Comunista, era pró-reitor do Patrimônio. Eu disse a ele que precisava de dinheiro, ele respondeu que a universidade estava sem dinheiro algum, mas eu insisti dizendo que precisávamos reformar os ateliês de pintura, gravura e escultura, porque essas são as bases de uma escola de artes, tudo se compõe em cima disso. Ele me deu a ideia de pedir verba de partido para executar o projeto de reformar os ateliês da Escola, mas havia um porém, o nome do projeto deveria contemplar o partido. Aceitei, e como íamos fazer o ateliê de pintura dei o nome de Portinari, porque ele foi um homem do partido. Portinari vendeu as obras dele para dar dinheiro ao partido, então nada mais justo que o partido dar sua colaboração para um ateliê Portinari. E assim fomos conseguindo dinheiro para reformar os ateliês. Fomos comendo pela borda.

Depois houve outro grande projeto na universidade onde conseguimos uma grande fatia, investi esse dinheiro nas salas do 6º andar porque todas estavam depauperadas, e depois fizemos mais outro projeto junto a universidade, essa verba foi utilizada para a construção do auditório da sala 614. Recebi a Escola com poucos computadores, e computadores matuzalênicos, mas nós conseguimos deixar o laboratório com vários computadores. A ampliação do ateliê e o laboratório de computação gráfica foram feitos na minha gestão. Faz um projeto aqui, monta ali, porque dinheiro não há.

Desvio: O que motivou a sua recandidatura? E como foi o seu segundo mandato?

Angela: Chegou à data de uma nova eleição, me recandidatei e fui eleita novamente, todos queriam que eu continuasse os projetos. No meu primeiro mandato, a minha vice foi a Ângela Lopes Leite, e no segundo mandato foi o Carlos Terra¹⁹, meu colega de História da Arte, já trabalhava comigo, era diretor adjunto de graduação²⁰ e compartilhou muita coisa comigo sobre gestão. A Helenise Guimarães, o Carlos Terra, um grupo grande de professores e alunos me ajudaram bastante a repaginar a Escola, deixar as coisas melhores. Foi um período muito feliz para a EBA. Eu frequentava todas as reuniões, e em cada reunião fazia um discurso em nome da Escola. Pertenci ao conselho universitário, e quando o Aluísio Teixeira deu a segunda maior verba para a EBA, uma pessoa chegou a questionar o porquê de receber essa verba, perguntando para quê servia a arte. Tive que ouvir isso, me inscrevi para falar, fiz um discurso de tirar lágrimas dos olhos. Comecei perguntando se ele conhecia o Museu do Louvre e o MoMA, se já havia visitado a Roma Antiga, o Coliseu, e ele me respondeu que sim, então lhe questionei: *“Por que foi a esses lugares se a arte não serve para nada? Por que visitou lugares que só tem arte se ela não tem valor?”*, e logo em seguida comecei meu discurso sobre arte desde a pré-história. Entrou a professora de história da arte. A arte nasceu com a ciência, no momento em que o homem conseguiu colocar um dólmem de pé, ele conseguiu criar um sistema construtivo e isso é ciência, e consegui fazer uma obra de transformação de matéria em forma pela sua sensibilidade e conhecimento, isso é arte. A arte e a ciência surgem juntas com o homem, por que então agora só se contempla a ciência e não se dá o valor da arte também? É a arte que identifica o homem, Ernst Cassirer disse que a nossa humanidade é marcada pela arte. Todas as histórias dos povos são vistas e contadas pela arte. Continuei falando, nunca mais tive



problemas nessa gestão.

A EBA foi ganhando um novo status, e acredito que essa foi a minha grande contribuição. E mais, os cursos de História da Arte e Conservação e Restauração foram criados na minha gestão, impulsionei a criação desses cursos porque uma escola de arte não poderia estar completa sem esses dois cursos.

Desvio: E após o término do seu mandato, como ficou a sua relação com a Escola?

Angela: Eu saí em 2010, no início de 2011 entraria em compulsória, não poderia ficar mais, aí deixei a Escola em boas mãos. O que eu acho melhor não foi o que consegui fazer, mas sinto que de algum modo consegui dar uma nova dignidade a Escola no meio da universidade. Não me afastei, nunca me afastei da Escola porque mesmo sem poder dar aula continuei lá, tenho meus orientandos do mestrado e doutorado. Continuo escrevendo, fazendo curadorias, e isso tudo contribui para o nome da Escola porque vai para o meu currículo Lattes.

Desvio: Por que após mais de 40 anos a EBA continua sem uma sede própria?

Angela: A EBA é uma Escola que em todos os momentos de sua trajetória foi movida por alguma coisa que está além de sua estrutura, sempre teve artistas impulsionando a Escola por aquilo que eles acreditavam. Então se olharmos para o passado veremos Belmiro de Almeida, quem deixou tudo para a Escola porque não teve herdeiros. Ele deixou a sua casa na Rua Mem de Sá²¹, suas apólices do Banco do Brasil, os quadros, deixou tudo para a Escola ao morrer, e mais, nós tínhamos perdido tudo isso por não termos o testamento em mãos.

Na década de 1980, quando o diretor era o Leonardo Visconti Cavaller²², eu tive uma aluna que conseguiu localizar esse documento dentro de um processo na engenharia, porque tinha ido para um relator. O tio dela foi chefe de departamento, fez uma arrumação no pó do passado, e encontrou o testamento. E foi assim que o testamento chegou às minhas mãos. O Leonardo me disse que não havia mais nada a se fazer, já havíamos perdido as apólices, a casa foi queimada, a família tomou posse dos quadros, no terreno funcionava um estacionamento explorado por um espanhol, então estava tudo perdido, mas analisaram para saber o que seria possível fazer. Em 2002, quando me tornei diretora da Escola chamei a comissão para abrir o cofre, e lá estava o processo com todo passo a passo que eu havia dito para o advogado. Resultado: telefonei na época até para o Cesar Maia, passei um e-mail e obtive resposta. Nós recuperamos o terreno, o terreno é da Escola. Cheguei a fazer um projeto, mas não tive tempo de edificar o que queria.

Na época da direção fiz a reintegração de posse, consegui retirar os espanhóis de lá e recuperar o terreno. Lá é muito estreito, mas tínhamos o projeto de fazermos ali um centro cultural pequeno, com galeria de arte no térreo, um restaurante/bar – porque artista gosta de conversar comendo alguma coisa. E na parte de cima um teatro contemporâneo, sem poltronas fixas, podendo ser utilizada tanto para palestras quanto para apresentações teatrais. O projeto está pronto. A doação do terreno foi feita pelo Belmiro de Almeida, ele e outros tantos artistas tiveram uma ligação com a Escola, foram muito importantes para a nossa história, criaram um laço afetivo, essa construção maravilhosa. Na época em que fui diretora consegui uns terrenos ótimos, consegui uma verba por causa do REUNI para construir todos os ateliês e em cima as salas de aula.



Desvio: Por que isso não aconteceu?

Angela: Fizeram o projeto errado. Nós estávamos sempre lá acompanhando, mas quando eles foram reformar o projeto o dinheiro havia sido desviado para outros lugares dentro da própria universidade. Há rumores sobre esse desvio. Foi nessa época em que deixei a direção, e o Carlos assumiu o cargo. O último ateliê teria que ter 5 metros de altura com gruas, e isso estava na cláusula, tal exigência era para que pudéssemos fazer esculturas de grande porte. Não é possível uma escola de arte entrar na contemporaneidade com um pé direito pequeno, não dá para fazer uma instalação, nada parecido com isso, precisávamos de espaço onde fosse possível entrar um caminhão. Alguém se levantará e fará esse projeto um dia, se não for ali será em outro lugar, não tenho a menor dúvida.

A Escola abrigou pessoas de todos os níveis sociais e intelectuais, e a grande admiração vinha pela arte. Você admirava o outro pela qualidade daquilo que ele produzia. E isso não vai acabar, porque isso está com o homem. O Ernst Cassirer disse que a diferença do homem para todos os outros animais é que o homem tem três sistemas, por um sistema ele recebe, por outro sistema ele se adapta, como todo o ser vivo tem o sistema receptor e o sistema de adaptação, mas o terceiro sistema do homem é um semi-intermediário, ele possui tempo para refletir entre o que ele recebe e se adapta, e é exatamente nesse tempo que surge a arte. Por isso que a arte é a marca do homem.

Desvio: Recentemente você foi a curadora responsável pela exposição de 200 anos da Escola. Conte-nos mais sobre esse trabalho.

Angela: Foi muito difícil fazer a exposição dos

200 anos da Escola de Belas Artes²³ porque não havia um tostão furado. Inicialmente convidaram a professora Sônia Gomes Pereira, baita profissional, e como não havia dinheiro eles pretendiam conseguir patrocínio da Petrobrás, estava até afirmado, mas quando houve o escândalo da Petrobras a própria empresa retirou os patrocínios. A Sônia ficou aflita com a situação e disse ao Carlos que não poderia fazer a exposição sem dinheiro. Ele queria ao menos uma exposição porque se tratava dos 200 anos da Escola. Eles iam fazer a exposição no BNDS, o Carlos me chamou e perguntou se eu conseguiria fazer alguma coisa, fiquei de ver o que era possível. Projetos, né? Não se faz nada sem projetos. Nós não tínhamos mais possibilidades alguma porque estava tudo fechado, isso porque o projeto se faz sempre anos antes, quando abrem as inscrições você envia e aguarda.

Falei com a dupla, Martha Werneck e Licius da Silva, e perguntei se havia algum edital aberto, eles me responderam que não, somente um edital da prefeitura, mas a data limite era dia 27, ou seja, tínhamos apenas uma semana para montar o projeto. Peguei todos os textos, eles formataram na ABNT, e ganhamos. Foi esse dinheiro que tivemos para a exposição, e não foi muito. Então veio a questão do espaço, e agora? Não se tinha espaço em lugar nenhum, porque é no ano anterior que se acerta essas coisas. Nós conseguimos o Paço Imperial e o MNBA, queria fazer nos dois, mas só conseguimos dinheiro da prefeitura, que era minguido, eu me perguntava como fazer esse dinheiro esticar.

Trabalhamos com as obras do Museu Dom João VI, para dar uma maior visibilidade ao nosso acervo, e as próprias obras do MNBA, porque aí não precisávamos pagar o seguro por já serem asseguradas. Queria fazer uma exposição que

chegasse até a contemporaneidade, mostrar que Jarbas Lopes, Mauricio Dias e toda essa gente que as pessoas dizem ser “Parque Lage” também saíram da Escola de Belas Artes. Eles podem até ter passado pelo Parque Lage, mas saíram formados pela EBA. O Museu de Belas Artes havia nos dados três salas, depois passaram para duas, porque as três salas que eles nos tinham cedido tinha um quadro enorme do Portinari e nós não poderíamos tirar, então me recusei, porque não á para fazer curadoria assim, abrir uma parede inteira para um único artista e deixar os outros minguidos, é preciso dar uniformidade. Durante três meses fiz a seleção dos quadros, queria criar uma unidade, e era isso que eu gostaria de mostrar para vocês.

Desvio: O que você pensa sobre a Escola carregar o nome “Escola de Belas Artes”? É um problema ou não manter esse nome, ainda ter cursos específicos no lugar de uma graduação geral em Artes Visuais? Gostaríamos de ouvir sua opinião.

Angela: Não acho que podemos fechar esse conceito de uma forma pontual, isso é isso e ponto, porque a pintura é pintura não pelo nome pintura, ainda na contemporaneidade vemos pintura, as pessoas pintam. Então por que acabar com o curso de Pintura? Algumas pessoas dizem que a pintura de cavalete precisa ser eliminada, e eu discordo, porque você pode passar por essa modalidade e depois sair dali e romper, indo para o muro, fazer pintura corporal, performance, o que você quiser fazer. Acredito que quanto maior for o número de experiências, de técnicas, de domínios que você puder ter, maior será o número de ferramentas que você terá para seguir a sua imaginação, a sua pesquisa artística. Jorge Duarte²⁴ é para mim um dos grandes exemplos, um baita pintor. Artistas precisam experimentar. Uma Escola não pode excluir as possibilidades de

experiências, essas são fundamentais para levar o estudante à descoberta de seus caminhos. Se o aluno passa por todo um processo, vive a historicidade dentro de si, depois consegui se libertar e descobrir quem é.

Não vejo impedimento de uma escola se chamar Escola de Belas Artes. Lá fora não tem isso. Em Paris, por exemplo, tem a École de Beaux-Arts, continua sendo a École de Beaux-Arts, e ela veio antes de nós. Às vezes ficou um pouco temerosa em mudar o nome, sabe por quê? O nome carrega um DNA, se você começa a inventar novos nomes acaba perdendo um pouco da identidade que foi construída. Não é pelo nome que ocorrerá às mudanças. As artes não são mais belas? Arte é arte, a beleza é outra coisa, sou eu quem faz o belo, o meu posicionamento estético. Quando me coloco diante de um objeto, sou sensível a esse objeto e ele aparece diante de mim, e se possuir interesse estarei então diante de uma estética, de um belo, o objeto conseguiu despertar a minha atenção. Vejo um objeto, não tenho dinheiro para compra-lo, e nem local guarda-lo, mas a sua presença me faz parar e contempla-lo, e isso tudo será arte, porque a arte não passa pelo o que é belo ou não. O belo é a sensação que tenho, um prazer desinteressado, me sensibiliza, isso é o belo. E isso é independente de você ser École de Beaux-Arts, Escola de Belas Artes, Institute of Modern Art ... Se deixar colocam até um nome em inglês na Escola, mas isso não significaria nada. O pior é perder a identidade por causa disso, e quando você perde sua identidade começa a se esquecer de quem você é. E é por isso que sou contra, porque nossa identidade não pode ser perdida.

**NOTAS**

- 1** *Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (1816-1822), Academia Imperial de Belas Artes (1822 - 1889); Escola Nacional de Belas Artes (1890-1965); Escola de Belas Artes (1966 - atualmente).*
- 2** *Educação. Belas-artes. Licenciatura em Desenho e Plástica. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 16 jan 1971. Anexo, p.10.*
- 3** *Professor aposentado de Escultura da EBA-UFRJ.*
- 4** *Estevão da Silva iniciou seus estudos na AIBA em 1864.*
- 5** *Diretor da ENBA de 1931 a 1937.*
- 6** *A construção do edifício ocorreu entre 1936 e 1945, porém só foi entregue em 1947.*
- 7** *Diretor da ENBA de 1930 a 1931.*
- 8** *Menção Honrosa no LXXVIII Salão Nacional de Belas Artes (1973).*
- 9** *Diretora do MNBA de 1970 a 1976.*
- 10** *Diretor da EBA de 1971 a 1975.*
- 11** *Norbertino Bahiense Filho.*
- 12** *LUZ, Angela Ancora. A mudança da escola de Belas Artes para a Ilha do Fundão: rejeição, adaptação, transformação e ressurreição. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes. (Org.). Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora NAU / Escola de Belas Artes - UFRJ, 2016, v. 1, p. 116-120.*
- 13** *Diretor da EBA de 1976 a 1980.*
- 14** *Diretor da EBA de 1986 a 1990.*
- 15** *O incêndio ocorreu no dia 03 de outubro de 2016, no prédio da Reitoria da UFRJ.*
- 16** *O Museu foi criado em 1979, e ocupava o segundo andar do prédio da Reitoria da UFRJ.*
- 17** *Em 1947, a coleção foi doada à Escola Nacional de Belas Artes por D. Eugênia Barbosa de Carvalho Neves, viúva do colecionador.*
- 18** *Diretora da EBA de 2002 a 2010.*
- 19** *Carlos Terra foi vice-diretor da EBA de 2006 a 2010. Atualmente, Terra é diretor da EBA, iniciou o seu primeiro mandato em 2010, e foi reeleito em 2014.*
- 20** *Diretor Adjunto de Graduação de 2002 a 2006.*
- 21** *Localizada no quarteirão próximo ao Circo Voador, RJ.*
- 22** *Diretor da EBA de 1990 a 1994.*
- 23** *A exposição “Escola de Belas Artes: 1816-2016. Duzentos anos construindo a arte brasileira”, com curadoria de Angela Ancora Luz, foi inaugurada no dia 11 de novembro de 2016, no Museu Nacional de Belas Artes, e teve seu encerramento no dia 12 de fevereiro de 2017.*
- 24** *Artista da Geração 80.*

CADERNO ESPECIAL | INCÊNDIOS

ANÁLISE E ACOMPANHAMENTO CONSERVATIVO DO NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDO DA IMAGEM E DO OBJETO (NIO)

Gabriela Lúcio de Sousa

Patricia Riggo Cordeiro

Prof^a Dra. Maria Cristina Volpi

Após o incêndio, ocorrido no mês de outubro de 2016 no prédio da reitoria da UFRJ, o acesso ao edifício ficou suspenso por semanas, fazendo com que os acervos localizados no sétimo andar ficassem com sua manutenção prejudicada. Com base nos prejuízos causados por esse sinistro, esse artigo tem como objetivo apresentar os resultados do início do projeto de análise e acompanhamento conservativo do núcleo interdisciplinar de estudo da imagem e do objeto, que foi uma iniciativa criada e coordenada pela professora Dra. Maria Cristina Volpi com intuito de preservar o acervo em têxtil, que é utilizado como base de pesquisa por diversos discentes.

INTRODUÇÃO

O prédio da reitoria da UFRJ, localizado na Avenida Pedro Calmon, 500 – Cidade Universitária, Ilha do Fundão, que abriga a Escola de Belas Artes (EBA) e a Faculdade de Arquitetura (FAU), passou por um sinistro no dia três de outubro de 2016. Um incêndio iniciado na sala 827, destinada a Pró-Reitoria de Gestão e Governança (PR-6), por volta das 21h30 se alastrou rapidamente tomando grande parte do oitavo andar. O Corpo de Bombeiros e a Defesa Civil foram acionados, o combate a esse sinistro se prolongou até às 3h e acabou se estendendo por todo o dia quatro de outubro, após essa ação, iniciou-se a perícia desse grande desastre.

O laudo pericial liberado pelos bombeiros do Rio de Janeiro quase um mês depois do incêndio, no dia nove de novembro, indica que o sinistro teve início entre as salas 827 e 829 e como a destruição provocada foi intensa não se pôde afirmar a

causa do acidente. Entretanto o laudo aponta que há possibilidade do incêndio ter sido causado por um fenômeno termoelétrico, similar a um curto-circuito. Isso fez com que os serviços e acessos ao prédio ficassem suspensos até o final do mês de novembro, inclusive os serviços dos: Museu Dom João VI, da Biblioteca de Obras Raras (EBAOR) e do Núcleo Interdisciplinar de Estudo da Imagem e do Objeto (NIO).

A IMPLEMENTAÇÃO DO PROJETO DE CONSERVAÇÃO

Assim foi pensado um projeto de conservação preventiva para os ambientes que possuem acervos e que se encontravam fechados no sétimo andar, devido ao incêndio. Segundo arquiteta que foi importante na implementação do controle climático no Museu-Casa da Fundação Casa de Rui Barbosa, Dra. Cláudia Carvalho, o termo conservação preventiva refere-se à identificação das causas ou agentes de deterioração que compro-

metem, de certa forma, a preservação dos objetos e que estes perdurem, para isso são pensadas e geradas uma política de gerenciamento de risco além de planos de salvaguarda do acervo, que envolvem a manutenção preventiva para evitar um dano mais grave¹.

Cada Museu é responsável pela preservação do seu acervo, incluindo a guarda, a segurança, a forma como será disponibilizado ao público para pesquisas e apreciações em exposições ou não. Com isso ações de conservação são julgadas de extrema necessidade, ainda acrescentando o sinistro ocorrido no prédio.

Com isso a professora Dra. Maria Cristina Volpi, que leciona as disciplinas Figurino 1, Figurino 3 e Projeto de Graduação em Figurino na EBA, juntamente com a aluna Gabriela Lúcio de Sousa, fizeram uma visita técnica ao NIO, no dia vinte e nove de novembro de 2016, para avaliar as condições em que o lugar se encontrava pós-incêndio e desenvolverem um projeto de conservação e manutenção, com a tentativa de estabilizar a situação no local a fim de preservar o acervo.

A sala 709, localizada no sétimo andar do prédio da Reitoria pertencente ao NIO, que é um centro de referência para Têxtil/Vestuário, materializada formada por objetos (peças de vestuário, imagens e acessórios), e banco de imagens em movimento² se encontrava fechada por ordens técnicas do corpo de bombeiro do RJ desde o incêndio. É um ambiente grande que nunca contou com um sistema de climatização. O mobiliário existente, armários e mapotecas de madeira, foi adaptado para a guarda do acervo. Recentemente, foram adquiridos mais dois armários de metal adequados à conservação, com verba da FAPERJ³. Ela além de ter sido ambientado em uma reserva técnica é também usada como sala de aula.

VISITAS TÉCNICAS E ANÁLISES DO NIO

Após quase dois meses fechada, foi autorizada uma visita para a realização de uma visita técnica e análise conservativa. Durante a visita foi observado que a sala estava suja, havia muita sujidade no local (poeira, carcaça de insetos, excrementos e etc. e bastante excremento de isópteros⁴ próximo a uma lousa móvel de madeira). Em uma das gavetas das estantes de metal, onde abriga uma coleção de sapatos de couro, foi encontrado por volta de cinco insetos ainda vivos, além disso, dentro de um dos sapatos havia uma carcaça de um inseto morto grudado no couro, que foi retirado para não danificar o sapato tornando-o passível a ataques biológicos. Um dos pontos positivos observados era que a janela da sala se encontrava aberta, auxiliando na ventilação do ambiente.

Nesse primeiro contato a aluna Gabriela Lúcio e a professora Maria Cristina Volpi analisaram a situação e constataram que sem uma limpeza superficial do ambiente, que se encontrava em grave estado calamitoso de poeira, não poderiam pensar e viabilizar a organização do local para um posterior trabalho de higienização mais profundo e averiguação das peças do acervo. Tendo isso em perspectiva, tomaram partido de fazer a limpeza superficial para prosseguir com o escopo da visita.

O acervo está catalogado e siglado, um trabalho que estava sendo desenvolvido do incêndio por uma equipe que incluía uma aluna de graduação e uma aluna do 1º ano do CAP/UFRJ, bolsista PIBIC-EM da professora Volpi, as gavetas são forradas com polietileno alveolar branco (Polionda®) que contribui para que o acervo não entre em contato direto com a madeira. Para um acervo em têxtil o indicado é manter os objetos em

uma temperatura adequada, entre 18° e 22° C, o acondicionamento dessas peças deve ser dado verticalmente, sem dobrar e provocar vincos, como foi encontrado no espaço do NIO⁵.

A situação causada pelo incêndio deixou a incerteza da abertura da sala para uma nova visita técnica da equipe. Tendo isso em vista, foi deliberada uma lista de tarefas para a organização, objetivando o cuidado, a conservação e a estabilidade do ambiente para uma visita futura.

PROCEDIMENTOS TÉCNICOS DE CONSERVAÇÃO

Os procedimentos que podem minimizar e estabilizar os danos aos objetos do acervo são de suma importância para as questões conservativas. Para iniciar qualquer tipo de intervenção é necessário inicialmente observar o acervo, se os objetos estão corretamente armazenados e preservados. O ideal é manter uma organização do espaço que facilite a circulação de ar, para que o ambiente não vire uma estufa e desenvolva um microclima apropriado para insetos e proliferação de fungos.

Para a higienização não se deve utilizar vassouras no local da exposição ou reserva técnica, o ideal é a utilização de aspirador de pó para não levantar poeira. Caso a situação exija, utilizar um pano úmido torcido para que a água, ou qualquer outro líquido, não respingue e cause algum dano ao acervo⁶. Quando um acervo é mantido em condições inadequadas de conservação (isso inclui higienização, armazenamento e local de guarda) os riscos de deterioração e de exposição a riscos são grandes. A conservação deve ser uma das prioridades.

Em relação aos acervos, segundo do comitê de Indumentária – ICOM⁷, o armazenamento de objetos em têxtil deve ser preferencialmente na forma horizontal em superfícies acolchoadas, sua disposição na vertical também é permitida, pois é mais barato e ocupa menos espaço, porém podem vir a desenvolver vincos e distorções e acabar rasgando.

É importante a utilização de cabides acolchoados, pois minimizam o atrito e a tensão que podem ocorrer nas costuras das roupas. O ideal é deixar espaço, se puder, entre as peças para que os mesmos possam “respirar”⁸.

Outro ponto ideal para a conservação de um acervo em têxtil é evitar as grandes variações climáticas no local onde estão armazenados. Segundo o ICOM, tanto para os têxteis quanto para o couro, a temperatura a é de 18o C e a umidade entre 50 e 55% são tidas como as recomendadas⁹. O local de guarda das peças do acervo deve estar sempre limpo e organizado. É necessária uma averiguação de tempos em tempos para que não haja contaminações ou infestações de nenhum tipo de praga, sempre buscando o auxílio do conservador-restaurador, para que se possa preservar ao máximo a integridade das obras.

PROCESSO DO TRABALHO E RESULTADOS OBTIDOS

Para uma segunda visita técnica a esse acervo foi feita uma chamada aos discentes do curso de Conservação e Restauração para, quem pudessem interessar, acompanhar a segunda etapa que consistia em uma higienização mais profunda. Os alunos que participaram foram: Bárbara Lunardi, Gabriela Lúcio, Lucas Valdez, Margarete Machado e Mariana Giacomelli. O aluno Henrique Guimarães, do curso de Artes Cênicas/ In-

dumentária, foi partícipe do projeto a partir da terceira visita.

No dia seis de dezembro os alunos voluntários supracitados juntamente com a professora Volpi participaram de um processo de limpeza do NIO. A sala foi varrida, pois com o incêndio a energia elétrica dos andares afetados havia sido cortada impossibilitando o uso de um aspirador de pó, e para uma melhor higienização foi passado no chão, nas estantes e nos armários álcool na concentração 60%.

Um cronograma foi montado pelos discentes a fim de delegar e organizar melhor o horário de trabalho de recuperação do NIO. O quadro de horário operacional ficou assim: a jornada de trabalho ocorreria duas vezes na semana, posterior-

mente, passou para uma vez na semana. Mas o esquema laboral teve que ser suspenso devido a impasses burocráticos da instituição UFRJ

O ideal, dentro do âmbito da conservação preventiva, é que seja realizada inspeção periódica para acompanhamento da situação do acervo. Destacamos que comer, beber, bem como armazenar alimento e/ou líquido nessas áreas de abrigo do acervo são terminantemente proibidos, pois atraem insetos, animais roedores e micro-organismos indesejados.

Esse projeto está congelado, a previsão de retorno dos voluntários as atividades de recuperação do NIO está vinculada ao retorno das aulas do período letivo de 2017.1.



Fotografia 1: Armários de madeira que abriga parte do acervo. Fonte: Gabriela Lúcio de Sousa



Fotografia 2 e 3: Discentes que participaram do projeto limpando e organizando a sala.
Fonte: Gabriela Lúcio de Sousa



Fotografia 4: Armários de metal. Fotografia: Gabriela Lúcio de Sousa

Gabriela Lúcio de Sousa é Graduada em Conservação e Restauração/ UFRJ, bolsista de iniciação científica da Fundação Casa de Rui Barbosa. E-mail: gabriela.lucio@gmail.com

Patricia Riggo Cordeiro é graduanda em Conservação e Restauração/ UFRJ. E-mail: patricia.riggoc@gmail.com

Prof^ª Dra. Maria Cristina Volpi é Docente da Escola de Belas Artes/ UFRJ. E-mail: mcvolpi@ufrj.br

NOTAS

1 CARVALHO, 2014/2015, pág 143.

2 PPGAV - NIO/ NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDO DA IMAGEM E DO OBJETO.

3 Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ/ (APQ4).

4 Isóptera é uma ordem de insetos eussociais, conhecidos por isópteros, que inclui as espécies popularmente designadas por cupim, térmita ou térmita, salalé e muchém.

5 TEIXEIRA,; GHIZONI, 2012. pág 55.

6 TEIXEIRA,; GHIZONI, 2012. pág 17 – 20.

7 International Council of Museums - ICOM.

8 DIETZ, 2014. pág. 119.

9 VIANA,; NEIRA, 2010. pág. 230.

REFERÊNCIAS

Livros

ALARCÃO, Catarina. Prevenir para preservar o patrimônio museológico. Portugal, 2007.

GOUVEIA, Antônio Maria Claret. Análise de riscos de incêndio em sítios históricos. Brasília, DF: IPHAN/Monumenta, 2006.



Revistas ou periódicos

CARVALHO, Claudia. *Conservação preventiva de edifícios e sítios históricos: pesquisa e prática*. Revista CPC, São Paulo, n. 18, p. 141-153, dez. 2014 a abril 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/88655/92657>>. Acesso em: 21 de fev. 2016.

VIANA, Fausto; NEIRA, L. García. *Princípios gerais de conservação têxtil*. Revista CPC, São Paulo, no. 10, p. 206-233, maio/out. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15667/17241>>. Acesso em: 21 de fev. 2016.

TEIXEIRA, L. Canola; GHIZONI, V. Rohling. *Conservação Preventiva de Acervos*. Florianópolis: FCC Edições, 2012. Disponível em: <http://www.fcc.sc.gov.br/patrimoniocultural/arquivosSGC/DOWN_151904Conservacao_Preventiva_1.pdf>. Acesso em: 21 de fev. 2016.

Sites

CARVALHO, Claudia. *O projeto de conservação preventiva do Museu Casa de Rui Barbosa*. Fundação Casa de Rui Barbosa. Sd. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/aj/FCRB_ClaudiaCarvalho_Projeto_de_conservacao_preventiva_do_museu_Casa_de_Rui_Barbosa.pdf>. Acesso em: 21 de fev. 2016.

CUNHA, Claudia dos Reis e. *A atualidade do pensamento de Cesare Brandi*. Resenhas Online, São Paulo, ano 03, n. 032.03, Vitruvius, ago. 2004. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/03.032/3181>>. Acesso em: 21 de fev. 2016.

DIETZ, Thomas Walter. *Conservação Têxtil: um estudo de caso da modateca do centro universitário Senac*. In: IV Seminário Moda Documenta. I Congresso Internacional de Memória, Design e Moda. 2014, São Paulo: Centro Universitário Senac, 2014. p. 116-122. Disponível em: <https://www.academia.edu/20126458/CONSERVAÇÃO_TÊXTIL_UM_ESTUDO_DE_CASO_DA_MODALTECA_DO_CENTRO_UNIVERSITÁRIO_SENAC>. Acesso em 21 de fev. de 2016.

CADERNO ESPECIAL | INCÊNDIOS**'ESPAÇO DE EXPERIÊNCIA', 'HORIZONTE DE EXPECTATIVA'
E O ESTADO DA ARTE VISUAL NO ENSINO MÉDIO DO RJ****Maíza C. França**

Em 1979, o historiador Reinhart Koselleck publica o que ele chama de categorias históricas: 'espaço de experiência' e 'horizonte de expectativa', nas quais ele desenvolve suas principais considerações sobre as três evidências da temporalidade - passado, presente e futuro. Mas afinal, o que são 'espaço de experiência' e 'horizonte de expectativa'? O 'Espaço de experiência' diz sobre o passado que se faz no presente, de vários modos: através das constâncias ou das vicissitudes, dos vestígios, das memórias e recordações, das fontes históricas etc; esse espaço é onde os próprios acontecimentos orbitam na vida prática. Quanto às coisas que apontam para o futuro, as expectativas, referem-se a uma gama de antecipações e impressões que está ligada ao vindouro. Os nossos desejos, curiosidades, esperanças, medos, anseios, (in)certezas, (in)quietudes, (des)confianças etc... Todas as nossas expectativas, tudo que indica o porvir, são o 'horizonte de expectativa'.

Das reminiscências que fazem parte do meu 'espaço de experiência' e que marcam presença no meu devir, tenho com carinho uma recordação do ensino médio, quando minha turma e eu fomos a um passeio escolar no Museu Nacional de Belas Artes - RJ, ver à exposição: *Espanha do século XVIII: O sonho da razão* (2002). Era a primeira vez que eu entrava naquele museu; lembro-me de ter ficado parada por alguns minutos do lado oposto da calçada do MNBA, na lateral do Theatro Municipal, olhando para a fachada do Museu. Na minha memória de adolescente, não me lembrava de ter visto um prédio tão bonito. Lembro-me das palavras da minha professora

de artes plásticas, na entrada do prédio: 'Comportem-se, não tenham pressa e olhem!'; logo em seguida, a mediadora da exposição se aproximou e pôs-se a falar; lembro-me das anedotas da vida de Goya, principal artista da mostra, que ela estava a nos apresentar; lembro-me da sua voz plácida, do tom melódico da sua fala, das intermitências entre uma ideia e outra... Nós, alunos, éramos só silêncio. Entramos no salão de exposição e lembro-me de achar, ingenuamente, o espaço faraônico, até hoje acho. Logo percebi que elas, a mediadora e a minha professora, estavam a nos preparar para o que vinha a seguir.

Sempre me percebi com uma tendência para as humanidades, as linguagens, e meus professores de artes plásticas dos ensinos fundamental e médio foram fundamentais para aguçar o meu gosto e interesse. Nesse dia do passeio, a experimentação usufruída ficou no meu 'espaço de experiência' e reconstruindo assim meu 'horizonte de expectativa', representando uma pequena parte íntima do que sou hoje.

Quero mostrar com esse trecho de abertura deste momento de escrita, um pequeno acontecimento da minha vida - usando categorias da teoria histórica cunhadas por Koselleck -, em que a escola, o ensino básico e os professores de artes, bem como os outros professores e outras disciplinas, foram decisivos no meu espaço de experiência e no meu horizonte de expectativa.

Nesse sentido, desejo pontuar o lugar que a escola de ensino básico ocupa diante das gerações, com



o papel de proporcionar aos jovens e adultos da educação básica um processo de ensino-aprendizagem valorativo, discutindo as condições política, social, econômica e cultural; tornando-se uma via de mão dupla na contribuição de narrativas e pluralidades de experiência e expectativa da juventude contemporânea.

Como parte desse processo de ensino-aprendizagem que a educação de nível médio tem que ser capaz de ofertar ao juvenil, está o componente curricular de Arte Visual. O ensino das artes visuais no Estado do Rio de Janeiro tem tido, muitas vezes, os seus objetivos desvirtuados, comprometendo o modo como os alunos do ensino médio se relacionam com as manifestações artísticas do seu cotidiano e provavelmente, por vezes, suprimindo uma determinada forma de consciência histórica onde experiências e expectativas estão lado a lado na construção e reconstrução do sujeito.

Como professora de Artes Visuais da rede estadual do RJ, atuando nos municípios de Nova Iguaçu e Queimados, observei que boa parte dos professores de arte não tem formação na área de sua competência. Depois dessa constatação, percebi que isso não é algo endêmico desses municípios e sim algo muito comum no magistério nacional. As disciplinas de artes, sociologia e filosofia são as que mais têm professores com formação alheia ao ensino que ministram. Esses professores são habilitados a dar aulas em disciplinas, senão de sua formação, por 'áreas afins', respaldados pela Lei de Diretrizes e Bases/ LDB nº 9.394/96. No caso do ensino de arte visual, professores sem base artística e estética trabalham sem programação de ações.

O professor de arte visual da educação básica tem que ser capaz de lidar com prerrogativas

documentadas nos Parâmetros Curriculares Nacionais de Arte/PCN – Arte, onde o ensino das artes visuais tem que abarcar algumas técnicas referentes à plasticidade de materiais: gravura, pintura, escultura, desenho etc; também abranger e ampliar a arte digital, as artes audiovisuais, a performance, a instalação e muitas outras produções artísticas contemporâneas ligadas à visibilidade; além disso, ter fundamentos teóricos em história e crítica da arte; compreender preceitos culturalmente construídos; saber, analisar, refletir sobre áreas do conhecimento filosófico, sociológico, antropológico, semiótico, científico entre outros. Posto isso, os cursos de licenciatura em artes visuais têm que fornecer ao futuro professor de arte bons postulados teóricos e práticos para garantir uma formação inicial de qualidade, objetivando primeiramente a formação de professores para atuarem nos cursos fundamental e médio.

O ensino das artes no ensino básico tem que ser tratado com seriedade. As artes têm seu peso nas construções das identidades, dos sujeitos, dos cidadãos. Tendo isso em perspectiva, arrisco-me a dizer que a práxis e a fundamentação teórica na docência em artes visuais, assim como em outras disciplinas curriculares, podem surtir efeito de significação ou ressignificação no presente do aluno, reconstruindo um passado através de seu 'espaço de experiência' e criando oportunidades para a idealização de um futuro, dando início a novas formas de pensar, sentir, agir por meio de seu 'horizonte de expectativa'. As experiências no tempo acabam caindo sobre o agir do presente e na projeção de futuro.



Maíza C. França, nascida no Rio de Janeiro, fez licenciatura em Artes Plásticas na Escola de Belas Artes/ UFRJ. Realizou vários cursos livres e cursos de extensão nas áreas de Filosofia, Estética, Educação, Serigrafia, História, Teoria e Crítica da Arte no Parque Lage e Centro Cultural da Caixa, e também na UFRJ, UNIRIO e UFF. É pós-graduanda em Educação, na linha de pesquisa *Impactos da Violência na Escola/FIOCRUZ*. Atualmente é professora de Artes Visuais das redes municipal e estadual do Rio de Janeiro, atuando nas séries dos cursos fundamental e médio.

maiza_@oi.com.br

REFERÊNCIAS

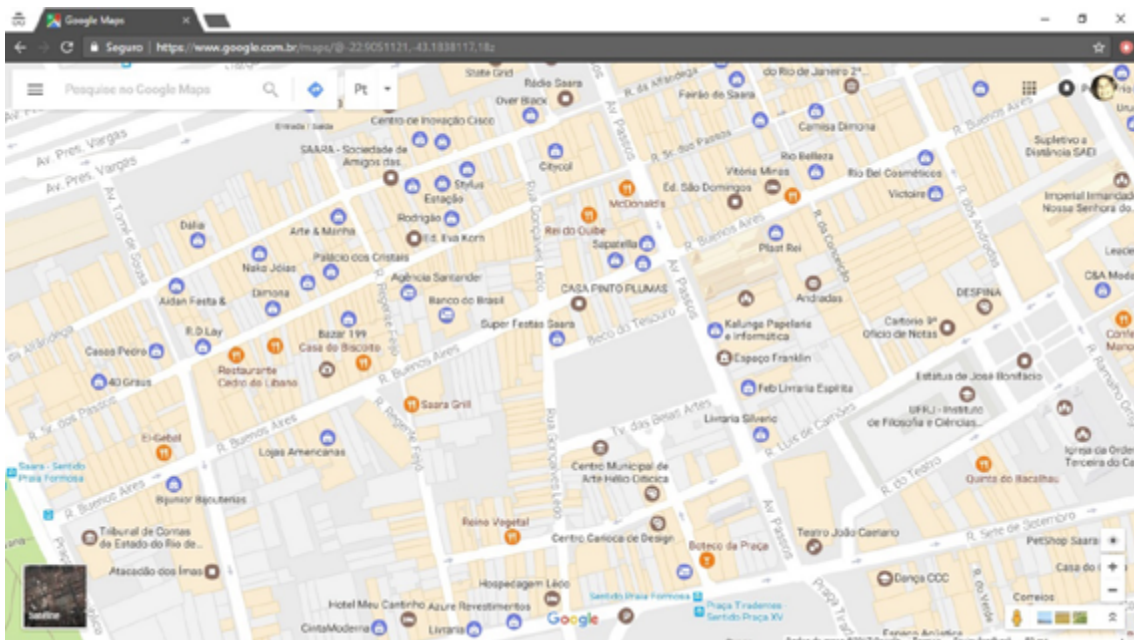
BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm>. Acesso em: 15 abr. 2017.

BRASIL. Parâmetros Curriculares Nacionais Arte, 2000. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/14_24.pdf>. Acesso em: 15 abril 2017.

KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. In: *Futuro Passado - Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Brasil: Contraponto, 2006.

CADERNO ESPECIAL | INCÊNDIOS**A EBA PEGOU FOGO!
A EBA RESISTE!
A EBA RE-EXISTE!****Daniele Machado**

Digerir o episódio do incêndio do dia três de outubro de dois mil e dezesseis¹ levou o seu próprio tempo. Com o tempo apertado para publicação da segunda edição da revista Desvio, a qual decidimos dedicar a refletir sobre o ocorrido, relutei a ensaiar sobre algumas questões que aqui venho expor. A primeira é: o paradoxo entre a Escola de Belas Artes² (EBA) ter sofrido em chamas, sem que o seu prédio sofresse o mesmo, pois ele não existe. E a segunda: O fogo aconteceu no ano que foi iniciado com as comemorações dos duzentos anos da escola, marcados por terem começado com a “missão artística francesa”. Os caminhos cursados pela escola ao longo dos dois séculos acompanham de perto a saga que esse país tem percorrido e, em certa medida, se correspondem em verossimilhança.





Desde que comecei a trabalhar no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO), tive a curiosidade pela Travessa Belas Artes localizada na parte de trás do quarteirão ocupado pelo CMAHO³. Sou historiadora da arte formada pela EBA e era comum os professores falarem sobre a primeira construção que abrigou a escola ter sido localizada em torno daquela região, mas sem precisar onde, pois o prédio havia sido demolido. A Travessa Belas Artes era a lateral da Academia Real de Belas Artes, onde hoje funciona um estacionamento privado de carros cercado apenas por um muro. Pode-se dizer que este é o primeiro de cinco (ou seis) prédios (e/ou projetos de prédios) que já passaram pela trajetória da EBA:

1. Av. Passos, Centro. Demolido em 1938, o terreno funciona hoje como estacionamento. Foi construído para este fim.

2. Av. Rio Branco, Centro. Hoje Museu Nacional de Belas Artes. Construído em 1908 para abrigar a Escola Nacional de Belas Artes após a inauguração da Av. Rio Branco⁴. Foi desalojada para o porão do edifício quando o museu passou a funcionar. O MNBA passou a ocupar todos os “cômodos” após a escola ter sido compulsoriamente despejada na ilha do Fundão em um de tantos projetos arbitrários ditatoriais⁵ que pretendiam enfraquecer o Centro da cidade dos “pensadores”.

3. Edifício Jorge Machado Moreira⁶, Ilha do Fundão. Hoje incendiado, funcionam apenas alguns andares. Atualmente conhecido como a reitoria da UFRJ, foi construído para sediar a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo no início dos anos 1950. Esta foi abrigar também a reitoria, e depois, também a EBA. O puxadinho, do

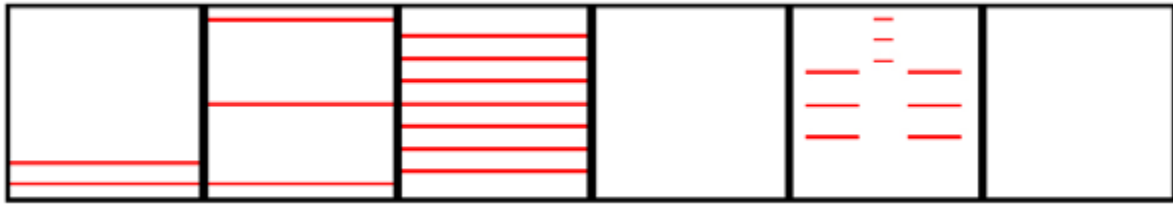
puxadinho, do puxadinho... Com direito a contêineres, biblioteca com goteiras, salas inabitáveis devido à falta de estrutura. Hoje, após o incêndio, alguns poucos andares funcionam, entre laudos e episódios que não dão muita certeza sobre estes poderem estar ocupados⁷... O sétimo ainda recebe algumas pessoas da equipe do Museu Dom João VI, cujo acervo ainda está lá localizado. Apenas o oitavo andar foi atingido pelo fogo e, os outros, pela água do rescaldo que foi o maior estrago.

4. Projeto a ser concretizado para prédio da EBA, Ilha do Fundão, anexo a reitoria. As obras iniciadas em 2010 tinham sua previsão de inauguração para 2011. A Construtora Lytorânea Ltda. ganhou a licitação e era responsável por realizar os projetos executivos. Meses após foram detectadas falhas no projeto de construção e as obras estão paradas desde então, sem data para retomada das obras e muito menos para a inauguração⁸.

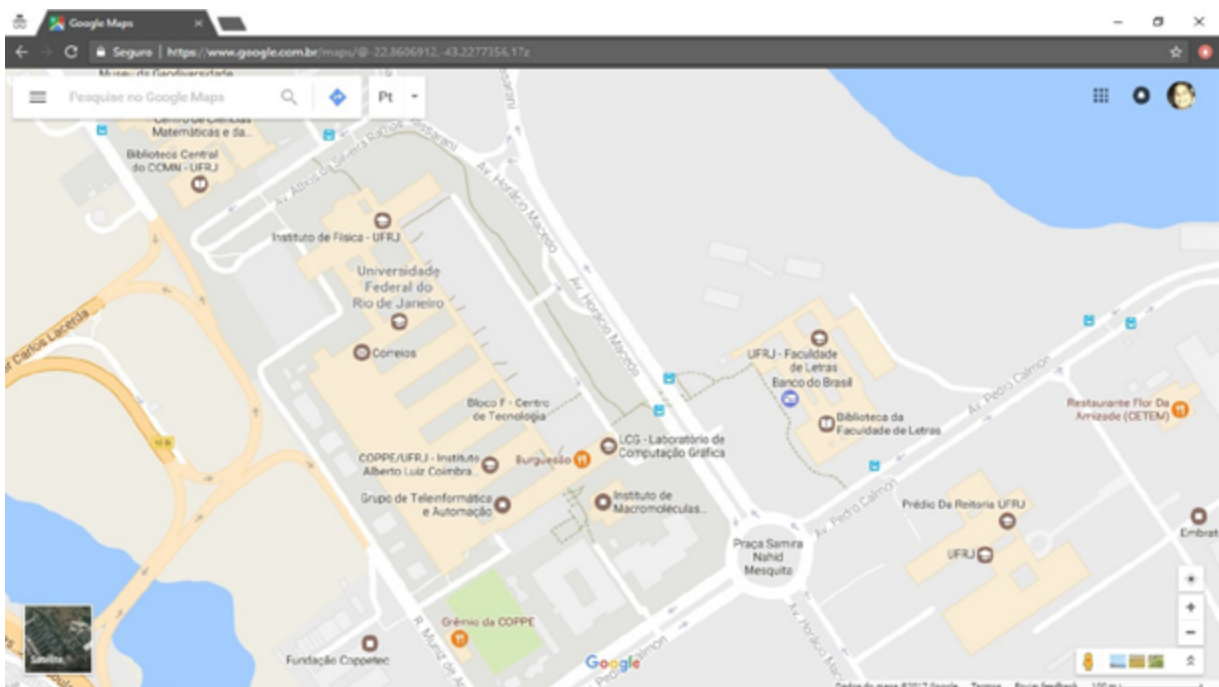
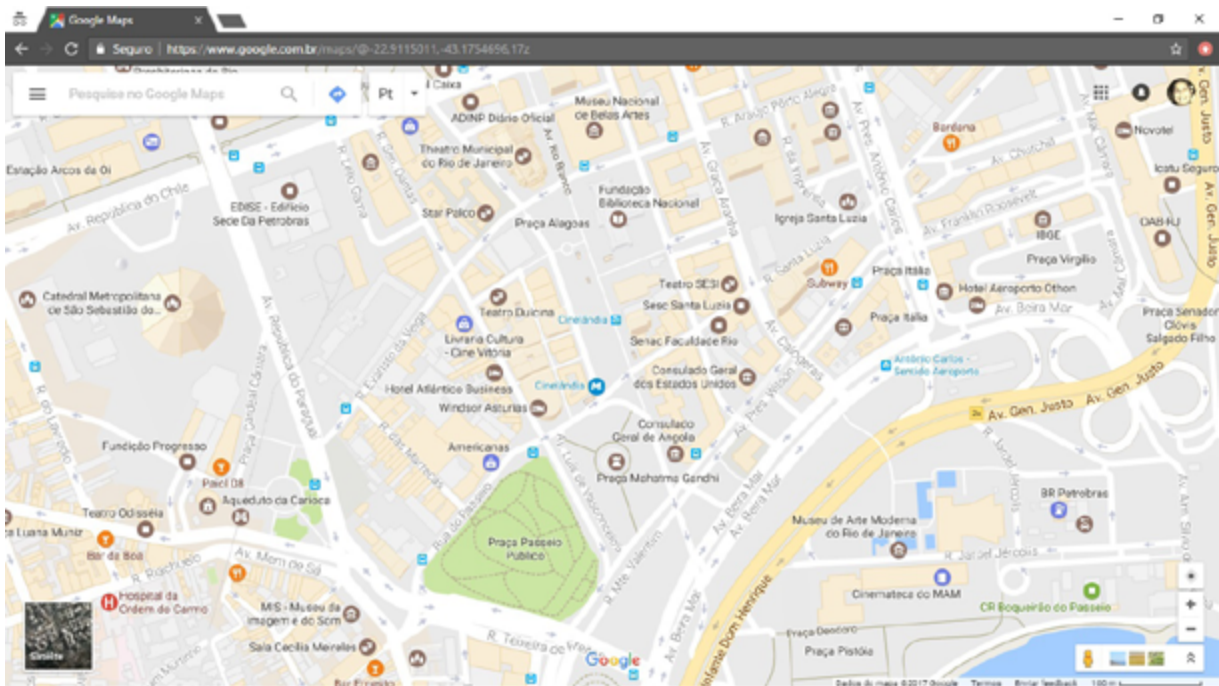
5. Diversas salas espalhadas por prédios da Faculdade de Letras e do Centro de Tecnologia, Ilha do Fundão. Após o incêndio a EBA tem funcionado em salas dos prédios da Faculdade de Letras e do Centro de Tecnologia.

6. Projeto sugerido no Cais do Porto, Saúde. Um grupo de professores formou uma comissão, voluntariamente, para identificar na cidade um prédio que pudesse passar a abrigar a escola por completo e dentro das opções averiguadas como disponíveis, optou-se por um dos barracões localizados no cais do porto no bairro da Saúde⁹.

Talvez um desenho especule melhor sobre suas verticalidades. Segue:



Cabe ainda suas aparições no serviço do Google:



Os 202 anos da EBA coincidem com a trajetória desse território chamado Brasil, submetido progressivamente desde então por uma História avassaladora ou uma modernidade inescapável. Esta última Lilia Schwarcz identificou deflagrada no início da República

O cenário que então se abriu era propício a todo tipo de utopia e projeção. A República surgiu alardeando promessas de igualdade e de cidadania – uma modernidade que se impunha menos como opção e mais como etapa obrigatória e incontornável. (SCHWARCZ, 2012, p. 19)

E Jacques Rancière percebe ainda dois séculos depois, o que classifica como trama *inescapável da história* (RANCIÈRE, 2014, p. 129). Uma modernidade forjada, experimentada de forma ambígua, seja como colônia da metrópole portuguesa, seja através de uma cidade “adaptada” para estar à altura de receber o seu rei e, posteriormente, seus imperadores. Sugiro um recorte no olhar sobre os eventos que determinaram os rumos percorridos pela escola, que, como disse acima, correspondem com certa verossimilhança com os do país. Destes quais o incêndio foi o último dos dispositivos¹⁰. Dos seis prédios/projetos realizados/utilizados para a EBA, o primeiro foi construído para este fim e não existe mais. O segundo foi construído para este fim, mas foi tomado por outra instituição, e por fim de lá foi expulsa. O terceiro não foi construído para este fim, lhe foi emprestado temporariamente, acabou ficando por décadas e de lá foi expulsa, junto com todos, pelo fogo. O prédio ainda existe. O que não se pode dizer do quarto, que é apenas um projeto, que seria construído para este fim, mas não se sabe se realmente será e, se sim, quando. Por fim a EBA segue sem rumo, abrigada em outros prédios. E existe ainda um último projeto

de ocupação de um armazém do Cais do Porto. Desaparecimento – Esquecimento – Promessa – Incêndio. Elias Thomé Saliba inicia o texto *Cultura / As apostas na República* (2012) com uma citação de Olavo Bilac na Gazeta de Notícias de 9 de abril de 1903, que é um importante vestígio para a elaboração da reflexão aqui realizada “O nosso mal tem sido este: quisemos ter estátuas, academias, ciência e arte, antes de ter cidades, esgotos, higiene, conforto”.

Para fazer as correspondências necessárias para que a proposta deste ensaio aconteça, irei evidenciar os dispositivos que sobressaiam sobre o país nos momentos em que a escola sofria as principais alterações no curso da sua trajetória. A escola foi inaugurada em 1816 como Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios e tem o prédio desenhado por Gradjean de Montigny¹¹ inaugurado dez anos depois com Academia Imperial de Belas Artes. A criação da escola tem sua motivação original em uma civilização da colônia, formando os seus próprios artistas através do modelo francês de ensino e prática de arte, consolidado através de um modelo de escola de belas artes¹². Uma colônia tropical foi invadida por um corte e um grupo de artistas e intelectuais, todos fugitivos¹³, tentando tornar a cidade um pouco mais palatável diante da barbárie desumana de escravidão que sustentava a metrópole portuguesa, bem retratado por Debret¹⁴, um dos primeiros professores da escola. Em vias de se tornar um império independente, sem o empenho de armas em guerra. Mais do que se instituir, se edificou prédios para instituir. Aqui, o dispositivo de edificação, em um sentido vertical.

Em 1890, logo após o golpe militar que instaurou o sistema republicano no país, a escola se torna Escola Nacional de Belas Artes. As edificações imperiais são ressignificadas. Um ótimo exemplo

é a Praça Tiradentes. Último nome que a praça recebeu, dado pela república, em cujo centro há um monumento em que D. Pedro I cavalga em um cavalo segurando a primeira constituição do país. O nome carrega o “mártir” que enfrentou a administração da colonização portuguesa, e em cada uma das quatro pontas da praça retangular foram colocadas musas em alegorias que representam os valores republicanos: lealdade, justiça, liberdade e União. Chamo este dispositivo de troca pela apropriação, que será utilizado ao longo da história em outros contextos, nem tão distantes. Saliba aborda as falsas promessas da República e da inevitável modernidade:

A instabilidade e a indefinição geradas pelos primeiros anos governos militares e a consolidação da República com os governos civis mostraram que a realidade do Brasil estava muito distante das projeções da sua vanguarda intelectual: o regime continuou republicano na forma, mas oligárquico no conteúdo, e a sociedade se tornou liberal no vestuário, mas profundamente conservadora na realidade. (SALIBA, 2012, p. 241).

Bastando que se altere nomes, para determinar a conotação e o significado daquela “coisa” para a sociedade. Não é tão surreal assim essa proposta, se considerarmos que a maioria das pessoas mal percebem que há um homem em cima de um cavalo no meio da praça. Se percebem, não sabem quem é. Muitos especulam que seja Tiradentes. A praça Tiradentes talvez seja um excelente exemplo pra perceber o rearranjo dos atores na nova cena no mesmo cenário. Ao diálogo entre os dispositivos – edificação – e – troca por apropriação – há o dispositivo – desaparecimento – por parte da escola, que o prédio sofrerá ao ser demolido no início do século XX.

Em 1937 a escola passa a funcionar no porão do prédio da Av. Rio Branco. A escola tem um valor secundário ao museu que demanda as salas de maior destaque do prédio. Não há problema em se localizarem no porão. O Museu Nacional de Belas Artes é criado dentro de uma nova leva de edificações institucionais no país, mas desta vez com ambições “continentais”. Constroem-se políticas considerando todo o território nacional, de forma padronizar as relações trabalhistas, escolares, de saúde, segurança. É nesse momento em que as ameaçadas leis que regem o trabalho são consolidadas, assim como a primeira versão do atual IPHAN¹⁶. Mas, é importante deixar aqui ressaltado que se tratava de um outro momento de “exceção” por aqui, o Estado Novo ou a ditadura de Getúlio Vargas. Portanto, a criação do MNBA era parte do plano de constituição de políticas nacionais, inclusive no âmbito da arte. Todos os países de respeito possuíam seus museus. Com o Brasil não deveria ser diferente. Um local que abrigasse o acervo de cenas que integravam a história brasileira.

Especialmente no centro da capital, é possível verificar as transformações mais radicais. O início dessa terceira mudança está no deslocamento da escola da Av. Passos para a recém inaugurada Av. Rio Branco em 1904 como Av. Central. Seguida de severas realocações no Centro: diversos prédios vieram abaixo (inclusive o primeiro prédio da escola). Mas não somente prédios, vieram também morros e tudo que estava acima deles. A primeira camada de inscrições no terreno do Centro, realizada por oficiais e pessoas comuns, sobretudo escravizadas, foi removida ao longo das sucessivas remoções e deslocamentos. E junto com as casas também se foram as pessoas. O Centro mudou radicalmente em relação a visibilidade, hábitos e vivências a partir de então. Esqueceu-se muito também. Difícil fazer esquecer o

que é visto e habitado. Claro que o discurso era o da modernização, mas em sua tangente havia os “benefícios”. Quando não há o que ser lembrado, edifica-se para o futuro. E também para quem interessa, para quem ficou e não foi removido pela cidade nova que estava em construção, sendo empurrado para as periferias. Este é o dispositivo da borracha, do apagamento, que dá uma “nova chance” para a cidade ser construída, como novos objetivos e personagens. Superando o passado desagradável. Aqui os dispositivos – esquecimento – por parte da escola, coincide com o – apagamento – sofrido pela escola.

Quando a escola é transferida do Centro para o prédio da FAU/Reitoria na Ilha do Fundão, no novo momento de exceção em que o Brasil se encontrava, a ditadura civil-militar de 1964. Desta vez, o dispositivo que, de certa forma, acumulava os já passados, não tratava apenas de uma troca por apropriação, ou um apagamento, mas também uma desarticulação de um “triângulo” de resistência contra os militares que funcionava naquela região. Em torno da praça Cinelândia estavam, além do MNBA, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o restaurante estudantil Calabouço. A região era alvo de diversos protestos e manifestações contra o regime, e estes espaços funcionavam ora como organização, ora como fuga após a truculência. No dispositivo da remoção, a primeira ponta desfeita foi o restaurante estudantil. Realocado perto do Largo da Carioca, foi protagonista do primeiro assassinato assumido pela polícia na ditadura, o estudante Edson Luís de 17 anos. O restaurante deu lugar ao viaduto do Calabouço, construído junto as vias expressas do aterro do Flamengo, utilizada desde então para chegar de carro ao MAM-RJ. A escola foi a segunda ponta da desarticulação, e o MAM foi o último. O incêndio do dia 8 de julho de 1978. O dispositivo da – desarticulação – aqui se soma

ao dispositivo – promessa.

Desde então a EBA se tornou uma escola nômade, apenas com a promessa de local próprio, a qual não se realizou até hoje. Com o incêndio passa a funcionar “pulverizada”, em salas dispersas pelos prédios de Letras, do Centro de Tecnologia e, por fim, da própria Reitoria. Cujos alguns andares foram liberados, mesmo sem certeza total da segurança para que isso ocorresse.

EBA – 1) Desaparecimento; 2) Esquecimento; 3) Promessa; 4) Incêndio.

Centro – 1) Edificação; 2) Troca por apropriação; 3) Apagamento; 4) Desarticulação.

Os dispositivos encontrados nas viradas das fases da EBA e do Centro da cidade do Rio de Janeiro giram em torno da inscrição na história e no tempo, através de uma manutenção da institucionalização que se faz através de construções ou destruições/desconstruções. É importante que se compreenda essas construções ou as destruições, não como realizadas e compreendidas de forma óbvia, mas nas entrelinhas. Ora se constrói o sentido especificamente – constrói-se para fazer visível a instituição –, ora se constrói o sentido de forma ampla, que englobe aquele anterior, fazendo com que seja esquecido, objetivamente ou não. O esquecimento substitui o sentido específico anterior, quando é embalado por sentido amplo. Por exemplo, o desmantelamento do “triângulo” crítico que estava em torno da praça da Cinelândia. O restaurante Calabouço teve de ser removido para dar lugar a um viaduto, fundamental para o funcionamento da via expressa do aterro, que se inaugurava. A EBA foi para a Ilha do Fundão, pois lá estarão no futuro todos os cursos da Universidade do Brasil. E o MAM, infelizmente sofreu um incêndio, sobre o qual não havia tempo para se refletir, estava-se ocupado



em reconstruí-lo. Infelizmente, diante dessas ocasiões amplas, o “triângulo” foi desarticulado, mas não seria esse o objetivo, como poderia ter-se alegado, com absoluta compreensão geral.

Mas o incêndio, o último dos dispositivos, é também diferente de todos. Coincidência ou não, em uma mesma linha de relações, as chamas do MAM inauguram uma série de outras. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi um pilar fundamental no desenvolvimento da obra de Hélio Oiticica, artista cujo o centro de arte em que trabalho homenageia, e cujo acervo de lá foi retirado em agosto de 2009 para pegar fogo em seguida, na nova sede no bairro do Jardim Botânico, em outubro. Nos anos seguintes dois acervos particulares também ficaram em chamas: o de Niomar Moniz Sodré, figura protagonista no perfil que o MAM assume, e o de Jean Boghici, colecionador de arte que possuía seis dos trabalhos de Torres-García que estavam em cartaz na ocasião do “sinistro” do MAM. Essa sequência se encerra com o incêndio da EBA ano passado, onde, apesar do acervo de obras não ter sido atingido, o acervo humano, que faz com que exista e resista, foi absolutamente afetado.

É interessante pensar na emergência do fogo em tantos espaços institucionais e representativos dessa cidade. Cidade que foi capital do país por tanto tempo, cujas instituições mais representativas estiveram por tanto tempo aqui localizadas. Antes de pensar especialmente sobre o fogo, é necessário aqui pensar sobre, como diz a poeta, digamos, pós-surrealista Annie Le Brun em conferência realizada em 1989 em Bruxelas, intitulada *O sentimento da catástrofe: entre o real e o imaginário*, que identifica uma insistência do século XIX europeu em fazer referência a catástrofe “Mas pode-se também enxergar, na própria constância da referência à catástrofe, **as imagens**

que a época escolhe inconscientemente para si, a fim de figurar a ameaça que ela pressente sob as perspectivas reconfortantes de uma razão triunfante” (p. 43). Pode-se talvez dizer que a cidade do Rio de Janeiro está em fogo com recorrência nas últimas quatro décadas, sendo talvez a imagem do fogo emergente e, em seguida da água que soluciona e que consolida a destruição, que a época escolheu para si.

Uma blasfêmia talvez, mas que importa que aqui seja evocada, é que há certa beleza no fogo, alguma fascinação oriunda da sua imagem calorosa, violenta, que se impõe e alastra, devastando o que pode alcançar. Novamente um paralelo com o incêndio do MAM, não é coincidência a narrativa de um prédio moderno em chamas construído sobre um aterro. Institucionalmente a EBA e o MAM costuram-se e entremeiam-se como escolas, entre movimentos realizados por professores e alunos diversos, na cidade. A antiga capital protagonizou as circulações e articulações no que costuma-se chamar “modernidade brasileira” – suspeito que por faltar de um nome mais próprio, mas que ainda não sei dizer qual seria mais interessante e nem o porquê.

Esses incêndios merecem análise sob diversos olhares, desolhares, perspectivas e desperspectivas. Não poderão ser desenvolvidas a fundo aqui, mas cabe salientar, que assim como o incêndio do MAM, o incêndio da EBA não foi acidental, mas faz parte de um projeto. Não pretendo aqui dizer que o incêndio foi intencional, articulado por A ou B, mas, enquanto projeto, o incêndio faz parte de um projeto de precarização do ensino público, entre tantos outros projetos. Não é fácil o cenário que vivenciamos. De um lado a EBA incendiada e, mais uma vez, desalojada. A UERJ e tantas outras universidades com a falência declarada. E de outro os empresários do ensino pri-



vado assediando, se autocolocando como únicas/ últimas opções.

Essa conversa toda pode descambar para a seguinte conclusão: uma escola de belas artes hoje é traço da permanência da estrutura colonial. Porém a apropriação talvez seja também a chave para um contradispositivo. A subversão da estrutura quando, por exemplo, a EBA é invadida pelos estudantes cotistas e pelos novos cursos de história da arte e de conservação e restauração, criados pelo Reuni¹⁷ em 2009 – políticas que foram encaradas por alguns como um peso, a partir da chegada de tanto alunos. Apesar disso tudo... entre tantas idas e vindas, construções e desconstruções, A EBA RESISTE! A EBA RE-EXISTE! Entre tantas insatisfações, desmobilizações e disputas, a escola está aí. Entre tantas tradições, se mantem como ponto de origem de muitos que contribuem com a produção artística contemporânea do país – quando as relações entre arte e academia foram reorganizadas, ela se manteve como possibilidade, alternativa de acolhimento de pesquisas dispersas.

A EBA pegou fogo, mas não o seu prédio. Como aquela visita inconveniente, foi jogada na chamada reitoria para passar alguns anos e lá tem estado por décadas. O prédio da EBA se mantém intacto, no papel de onde nunca saiu, apesar de ter sido inaugurado. Hoje é possível ver um banner que “imita” a fachada do prédio original, no que seria a sua lateral, que hoje é a Travessa Belas Artes. Dele nada restou além do frontão que está no Jardim Botânico, conforme informam diversos textos sobre a escola. Quando estiver pelo Centro, dê uma caminhada pela região, do google maps é mais visível. Do primeiro prédio também resistiram o espaço ocupado por este, é gritante, no contraste com o entorno, o vazio que permanece por todo o quarteirão. E, por fim, na “entra-

da principal” do prédio, que dava pra Av. Passos, olhe para o chão. As mesmas pedras continuam por lá.

Daniele Machado é historiadora da arte (UFRJ) e mestranda em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF), onde desenvolve a dissertação “Imagens do incêndio do MAM-RJ: em torno do cadáver de um projeto moderno”. É Editora-chefe da Revista *Desvio* e Coordenadora de Pesquisa e Públicos do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica onde coordenada os projetos “Linhas de Tempos: 20 anos do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica” e “Arte em geral: Atelier Gaia”, entre outros

machadodanio8@gmail.com

NOTAS

- 1 O incêndio atingiu o oitavo andar do edifício Jorge Moreira Machado localizado na Ilha do Fundão. No edifício da Universidade Federal do Rio de Janeiro funcionavam a reitoria e as pró-reitorias, a Escola de Belas Artes e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.
- 2 UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro
- 3 O prédio do CMAHO também tinha um certo protagonismo, pois abrigava o Conservatório de Música – atual Escola de Música também da UFRJ – e recebeu temporariamente o Conservatório Dramático Brasileiro
- 4 A Centro da cidade do Rio de Janeiro passou por uma intensa reforma no início do século XX sob a gestão do prefeito Pereira Passos, na qual é criada a Av. Rio Branco. Com o pretexto da modernização, despovoou-se o Centro da cidade, ao qual era atribuído a disseminação de doenças infectocontagiosas. Este prédio foi desenhado pelo arquiteto

Adolfo Morales de Los Rios.

5 Em 1º de abril de 1964 o prédio sofreu um golpe civil-militar, cuja existência durou 25 anos.

6 O prédio recebeu o nome do arquiteto que projetou este e toda a cidade universitária da Ilha do Fundão. Foi planejado para receber a Escola de Arquitetura, e destaca-se pela arquitetura moderna ao qual Jorge Machado Moreira estava vinculado vide sua participação no desenvolvimento de outro edifício de protagonismo nesta, que é o Palácio Capanema ou o antigo Ministério da Educação e Cultura do país. O projeto de Machado Moreira foi premiado na IV Bienal de São Paulo (1957).

7 Há poucos dias a turma de História da Arte no Brasil II, com o prof. Marcus Tadeu, estava em prova e a sala foi evacuada devido a fortes tremores no chão que atingiram a sala localizada no Pamplonão.

8 No dia 24 de novembro de 2014 alunos do curso de História da Arte e a professora Aline Couri, realizaram um happening, que contou com a participação de outros professores, e trouxe para a discussão da cidade a não retomada das obras, em que inauguraram o prédio fantasma e tornaram ele acessível através do recurso de realidade aumentada.

9 O projeto desenvolvido pelos professores Aline Couri, Ana Canti, Anael Alves, Angela Leite Lopes, Carlos Azambuja, Graça Lima, Henrique da Costa Souza, Kenny Neob, Marcus Dohmann, Marcus Lopes, Patrícia March, Robério Dias e Verônica Damasceno está disponível no link:

<https://sway.com/vWhSDiBwitZWoaPm>.

10 O termo dispositivo aqui é tomado a partir de Giorgio Agamben em seu texto *O que é um dispositivo?* (2014)

11 O arquiteto membro da Missão Artística Francesa caracterizado pelo estilo neoclássico, além de projetar o prédio da Academia Imperial de Belas Artes e dar aula na escola, tendo formado

arquitetos importantes para o país, foi responsável pela construção da antiga Praça do Comércio, atual Casa França-Brasil, entre outros projetos, sendo quase todos destruídos.

12 O que é uma eba? A EBA foi criada em Brasil de mão-de-obra escrava legalizada. Da mesma missão artística francesa vieram as famosas gravuras de Debret – primo de Jacques Luis David, pintor oficial de Napoleão – que retratam cenas do cotidiano escravocrata da cidade. Foi criada para dar um ar “civilizado” para a cidade se adequar a vida de uma corte, que logo foi abandonada para se tornar um império. Entre as diversas fases que o país viveu, artistas se formaram na EBA e produziram dentro desses contextos, inclusive construindo o acervo imagético das cenas oficiais da nação – que é compreendido, é claro, como uma das funções do perfil de uma escola de belas artes. Os pintores Vitor Meirelles (1832 – 1903) e Pedro Américo (1843 – 1905) são exemplos. O primeiro realizou Primeira missa no Brasil (1861) e Batalha dos Guararapes (1879). O segundo produziu Libertação dos escravos (1889) – pintado no Palácio Bandeirantes em São Paulo – Batalha do Avaí (1877), O grito do Ipiranga (1888) e Tiradentes esquartejado (1893).

13 Muitas versões possíveis.

14 Jean Baptiste Debret também foi membro da Missão Artística Francesa e atuou como professor da Academia e também como diretor posteriormente. Em seu livro publicado em 1831 em seu retorno a Paris *Viagem Pitoresca e História ao Brasil* apresentou cenas que construiu a partir de sua vivência no Brasil, “chocante” pelas cenas cotidianas entre senhores e escravos.

15 Estátua equestre de D. Pedro I, encomendada por homenagem de seu filho D. Pedro II. Foi desenhada por João Maximiano Mafra e executada por Louis Rochet.

16 Criado em 1937 como Serviço do Patrimônio Histórico e Nacional (SPHAN), a partir de reinvin-



dicações e debates de intelectuais como o então ministro da cultura Gustavo Capanema e o poeta Mário de Andrade.

17 O projeto de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI) foi criado em 2003 no governo Lula, como o objetivo de aumentar o acesso e a permanência na educação superior. Através deste foram criados, na EBA, os cursos de História da Arte e de Conservação e Restauro.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O amigo & O que é um dispositivo?* Chapecó: Argos, 2014.

BRUN, Annie Le. *O sentimento da catástrofe: entre o real e o imaginário.* São Paulo: Iluminuras, 2016.

COURI, Aline. *EBA aumentada: happening-inauguração do edifício anexo destinado à ampliação da Escola de Belas Artes/UFRJ.* In: MACHADO, Daniele; FERREIRA, Giovanni; HOUAYEK, Hugo; PUCU, Izabela. *A cidade em obras: imaginar, ocupar, redesenhar. 3º Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes*

do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, 2015.

LUZ, Angela A. *Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil.* Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MACHADO, Daniele. *Imagens do incêndio do MAM: uma análise do cadáver de um projeto moderno.* Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/UFRJ, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *Em que tempo vivemos? – Refletir sobre a divergência entre as temporalidades global e de cada um é alternativa para pensar um mundo marcado pela ideia do fim.* In: *Serrote*, nº 16, 2014.

SALIBA, ELIAS T. *Cultura / As apostas na república.* In: SCHWARCZ, Lilia M (Org.). *A abertura para o mundo (1889 – 1930).* Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

SCHWARCZ, Lilia M. *As marcas do período / População e sociedade / História é sempre risco.* In: SCHWARCZ, Lilia M (Org.). *A abertura para o mundo (1889 – 1930).* Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

DES<IO

CRÍTICA

BALANCETE - COLETIVO FILÉ DE PEIXE NO CENTRO MUNICIPAL DE ARTE HÉLIO OITICICA

Thiago Spindola Motta Fernandes

No texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin analisa as alterações que as novas formas de arte (fotografia e cinema) e de reprodução de imagem provocaram na cultura e na percepção do papel da arte¹. Mais de 80 anos após a sua primeira publicação, buscamos compreender e nos adaptar aos impactos trazidos pelas novas tecnologias, principalmente a internet, na distribuição e consumo de bens culturais, como as artes visuais, o cinema, a música e a literatura.

A pirataria origina-se de uma tentativa de transformar pessoas oriundas das classes mais pobres em consumidores, criando um mercado marginal com produtos copiados ou falsificados cujos preços são compatíveis com a sua renda. Excluído pelas normas do capitalismo, porém seduzido pelo fetiche da mercadoria, o cidadão mais pobre busca no mercado informal o acesso a produtos que não conseguiria adquirir em lojas oficiais. Incluem-se nesse nicho CDs, DVDs, jogos, softwares, e no caso do coletivo Filé de Peixe, a videoarte.

O Filé de Peixe comemora 10 anos com a exposição *Balancete*², no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, que tem como cerne a performance *Piratão*. A performance consiste na produção e venda de DVDs de videoarte de artistas brasileiros e estrangeiros pelo valor único de 5 reais por uma unidade ou de 10 reais por três unidades, nos moldes da prática dos camelôs do Rio de Janeiro. O *Piratão* é realizado desde 2009, momento de grande discussão sobre direitos autorais e

de choque de ordem contra os camelôs na cidade, e se apropria dos vídeos sem a permissão dos artistas, tratando-os como objetos de consumo, e mais do que isso, de consumo popular. A lógica do colecionismo é subvertida e o vídeo é tratado mais como um produto industrial do que como um objeto artístico. O valor fixo também quebra uma hierarquia existente no sistema quando artistas consagrados passam a valer o mesmo que artistas mais jovens.

Cruzamentos com as ideias de Walter Benjamin são reforçados a partir da obra *A videoarte na era de sua reprodutibilidade pirata*, realizada especialmente para esta exposição. Este trabalho é constituído a partir de uma xerox do famoso ensaio de Benjamin, onde algumas palavras são rasuradas e trocadas por outras, como “videoarte”, “mercado” e “pirataria”, a partir de uma técnica de colagem. A apropriação mais uma vez está presente, assim como na maior parte da produção do Filé de Peixe, e pode ser considerada uma marca registrada do coletivo. O texto passa por um processo de reprodução técnica para então ser modificado e recontextualizado pelas mãos do coletivo, colocando em discussão a videoarte e a pirataria sem muita dificuldade, já que o *Piratão* dialoga com alguns conceitos benjaminianos, como o de aura e o de valor de exposição.

Segundo Benjamin, a aura da obra de arte é formada por dois elementos principais: a autenticidade e a unidade. A reprodução faz com que a obra perca esses elementos e passe a ter existência serial, não mais se restringindo a um único

local, assim a arte se torna cada vez mais submetida à exposição e acessível a um número maior de pessoas. Este é também o ponto de chegada do Filé de Peixe com o *Piratão*. A performance é uma maneira de difundir a videoarte, tirando-a das mãos dos colecionadores particulares e das instituições artísticas e levando-a para quem nunca poderia compra-la, considerando o alto preço desta produção no mercado de arte. Utilizando os procedimentos do mercado informal, o coletivo faz uma crítica ao mercado de arte e promove a democratização da videoarte.

O *Piratão* é tratado como um verdadeiro negócio. A exposição *Balancete*, como o próprio nome já indica, é um demonstrativo geral dos resultados obtidos com o *Piratão*. São apresentados gráficos com o levantamento dos vídeos mais vendidos, um mapa que indica os lugares do Brasil por onde a performance já passou e um livro-caixa, que mostra a contabilidade do *Piratão* de 2009 a 2016, aproximando o trabalho do coletivo ao de uma empresa. O processo e os desdobramentos do projeto também são evidenciados a partir de vídeos que mostram a fabricação dos DVDs e relatos de pessoas que participaram da performance, entre elas curadores, artistas e pessoas de fora do circuito artístico. Trata-se de uma exposição de caráter documental, em sua maior parte, mas o público também pode assistir a uma compilação de todo o acervo do *Piratão* que é exibido continuamente.

Uma parede é dedicada aos cartazes feitos pelo próprio coletivo, que supostamente se destinariam à divulgação dos vídeos no cinema e ostentam falsos selos de mostras e festivais renomados. Ao equiparar a videoarte ao cinema, o Filé de Peixe mais uma vez corrobora a perda da aura do objeto artístico ao inseri-lo no contexto do consumo de massa. Ao lado dos

cartazes encontram-se dois DVDs de ouro em comemoração aos artistas nacionais e estrangeiros mais vendidos até hoje durante as performances, são eles Matthew Barney, pela venda de 190 *Piratões*, e Paulo Brusky, pela venda de 185, novamente atribuindo a lógica do entretenimento e do consumo de massa à videoarte.

Como lembra a curadora Izabela Pucu no texto da exposição, o surgimento do Filé de Peixe faz parte de um movimento que ganhou força no Brasil na década de 1990, quando artistas começaram a se organizar em coletivos, posicionando-se de forma crítica ao sistema da arte e estabelecendo as próprias regras de produção e circulação de trabalhos. O Filé de Peixe cria um circuito artístico alternativo onde é ele quem define suas próprias estratégias de distribuição e ainda vai além ao se apropriar das obras de outros artistas e lhes impor esta lógica. O *Piratão*, assim como os camêlôs, cria uma alternativa perante ao sistema oficial e adquire a função de consolidar um novo público consumidor e oferecer maior potencial de exibição a um objeto de pouca circulação, que originalmente se restringiria a um público reduzido.

Thiago Spindola Motta Fernandes é mestrando em Artes Visuais pelo PPGAV/UFRJ na linha de pesquisa *História e Crítica de Arte, é Designer Gráfico pela Universidade Estácio de Sá e graduando em História da Arte pela EBA/UFRJ.*

thiagosmfernandes@gmail.com

NOTAS

- 1 BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- 2 A exposição esteve em cartaz entre 26/11/2016 e 17/02/2017

CRÍTICA**MEU MUNDO TEU: ELOS AFETIVOS E SIMBÓLICOS DE SE ESTAR JUNTO****Pedro Ambrosoli**

*Num momento em que muitas práticas governamentais e iniciativas privadas solapam vidas de várias classes sociais, principalmente as que estão na base da estrutura brasileira, a presente crítica é feita em torno da prática do artista Alexandre Sequeira em sua exposição *Meu mundo teu* que vai contra esse movimento, construindo projetos artísticos colaborativos de processos de reconstrução quando não construção de uma imagem de si a todos os envolvidos em seus processos, geralmente pessoas ou comunidades fora dos grandes centros de capital.*

A partir de muitas experimentações da segunda metade do século XX, muito se fala e escreve sobre possíveis artes colaborativas num sentido de integração do artista, obra e espectador, utilizando o termo ‘estética relacional’ de Nicolas Bourriaud¹. No Brasil, a discussão muitas vezes se fundamenta em duas figuras e suas produções: Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920- 1988). Este debate permanece muito atual na exposição *Meu Mundo Teu* do artista Alexandre Sequeira (1961-) que acontece no Museu de Arte Do Rio (MAR) entre os dias 29 de novembro de 2016 até 16 de julho de 2017. Ela adiciona outras camadas a discussão e reverbera outras já existentes como as questões: como fazer curadoria de obras que são feitas em colaboração? Como obras desta natureza podem existir sem as dicotomias entre o artista (Alexandre Sequeira) e as pessoas que estiveram com ele nas obras?

Com essa exposição, o MAR reafirma sua intenção de oferecer espaço a artistas de outras regiões do Brasil, como nas exposições anteriores: *Pernambuco Experimental*, *Berna Reale: O Vazio de nós*, *Museu do Homem do Nordeste e Eu como Você* (do Grupo EmpreZa), *Pororoca: A Amazônia no MAR*. Alexandre Sequeira nasceu em Belém, as obras expostas são de regiões próxi-

mas de sua cidade e de outras do Brasil, incluindo um projeto feito especialmente para a presente exposição usando um recorte no próprio acervo do museu.

A mostra é um fruto de processos de convivência e colaboração que geraram um conjunto de imagens, memórias, sons, narrativas, objetos que se espalham como uma constelação de afetos por uma das galerias do MAR, sob a curadoria de Clarissa Diniz e Janaina Melo. Começando pelo próprio nome da exposição que é originário da convivência do artista com os jovens Tayana e Jefferson. *Meu mundo teu* é uma expressão que o jovem usava.

O projeto homônimo começou com o intuito de ligar dois adolescentes de áreas periféricas diferentes de Belém: Tayana Wanzeler (14, bairro do Guamá) e Jefferson Oliveira (13, Ilha do Combu) por meio de trocas de cartas e fotografias, mesmo sem se conhecerem pessoalmente incentivados por Alexandre Sequeira. O primeiro encontro de Alexandre com Jefferson aconteceu no dia em que Alexandre estava andando pela rua do adolescente e este jogou uma pedra em sua cabeça por ser, na época, uma pessoa estranha naquela área. Ele conheceu Tayana numa oficina de dese-

nhos que ministrou anterior a esse ocorrido.

Para este projeto, o artista escolheu utilizar equipamentos fotográficos artesanais, pois sabia que eles possuíam um elemento mágico para aqueles jovens, diferente de tudo que eles tinham contato anteriormente, pois já vivem com acesso a recursos digitais em que as imagens são automaticamente reveladas ao autor no ato fotográfico. Foi um processo semelhante ao que a artista carioca Paula Trope desenvolveu com jovens moradores de rua em sua série *Os Meninos* (1993-1994).

O processo de parceria entre os dois também aconteceu no dispositivo fotográfico que foi criado com dois furos, permitindo que Jefferson fizesse seus registros por um dos furos e Tayana pelo outro num mesmo filme como se pode ver nas imagens abaixo.



A descoberta da imagem fotográfica. Registro de atividade fotográfica nos bairros de Guamá e Combu por Alexandre Sequeira.

Cada semana o artista os encontrava separadamente em seus bairros e mostrava os resultados da semana anterior junto com a carta do parceiro. O diálogo travado entre eles mostra as inquietações sobre as vivências diferentes como também questões relativas as fotos que estavam desenvolvendo juntos. Eles só foram se encontrar pessoalmente na ocasião da abertura da exposição no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas em novembro de 2007, um ano depois das primeiras conversas sobre o projeto. A exposição contava com as fotos feitas por eles e os registros de Alexandre desse processo.

Como já se pode notar, as obras de Alexandre ultrapassam o sentido visual e possuem um cunho social como fica manifesto em outra obra tam-



Beco e Furo, fotografia, 2007, Tayana Wanzeler, Alexandre Sequeira e Jefferson Oliveira.



Tayana e Jefferson, 2007, fotografia, Alexandre Sequeira.



Sao João e sapatos, fotografia, 2007, Tayana Wanzeler, Alexandre Sequeira e Jefferson Oliveira.

bém: *Sob o céu de Pedra Azul* (2015), desenvolvida em Pedra Azul no Vale do Jequitinhonha em Minas Gerais. Neste caso, Alexandre foi especificamente convidado pela ONG Área Criativa da Rua Cinco do Planalto, bairro periférico da cidade, para desenvolver uma ação fotográfica conjuntamente com jovens moradores do lugar.

Numa decisão grupal, os participantes decidiram por projeções de fotografias em edificações, tanto do centro histórico quanto da periferia de Pedra Azul. No intuito de incentivar estes jovens a criar um pertencimento na cidade, as projeções eram de imagens dos próprios participantes em tamanho real. Além desse projeto, artista já tem como sua prática oferecer workshops e oficinas a jovens nos locais que trabalha. É uma troca, não é um exercício colonizador em que o artista se apropria das imagens das pessoas que vai conhecendo para promoção pessoal.

Ele fala “Costumo ouvir de várias pessoas que entram em contato em meus trabalhos que um ponto que os une é a rede de relações de afeto que se estabelece.”² Por mais que se tenha os vestígios na exposição, essas relações escapam a qualquer objetificação museológica ou institucional. É rico

perceber aqui ressonâncias do pensamento de Ricardo Basbaum deste trecho:

Percebe-se logo que ser (ou não) um artista não é algo de que se possam exigir limites rígidos ou absolutos, revelando-se mais como um trânsito, um certo deslocamento através das coisas combinado com a produção de um espaço particular de problemas (...), um determinado formular de questões em que objetos, situações, eventos e uma certa configuração do sensível estão envolvidos: este indivíduo (ou coletivo, claro) insere-se (é inserido: trata-se de uma atribuição que necessariamente envolve alteridade) numa rede de dinâmicas e num contorno de espacialidade em que se movimenta, deflagrando toda uma economia própria deste conjunto de operações. Assim postos, os limites que jogam com a determinação e a identidade do artista não mais se configuram em simples problema de cruzamento de fronteiras (entrar e sair), mas sim enquanto delineadores de uma figura de espacialidade que acaba conduzida a vivenciar estes atravessamentos a partir de uma possível singularidade

de inserção: escapar das determinações de um campo ou mesmo amplificar sua atuação a partir de uma deliberada mistura de linhas de identidade, arcam também a seu modo o território do artista e suas realizações (...). É sempre interessante quando se percebe a arte a se aparelhar com um tecido poético-institucional que incorpora em sua prática dimensões não discursivas de linguagem; tais situações não são frequentes, de modo que, quando ocorrem, merecem atenção e um olhar cuidadoso.³

Há contaminações em todos os envolvidos nas obras desta exposição e as curadoras com o artista criaram um ambiente expositivo relacionado às estas sensações afetivas em que as obras foram produzidas sem cair no erro de encher o espaço com mobiliários alegóricos e desnecessários que remeteriam diretamente aos lugares de criação. Foram escolhidas cadeiras de praia, cadeiras leves desmontáveis, bancos com fones reproduzindo áudios do artista e dos seus colaboradores em seus processos criativos (dar a voz além de dar imagem) e pequenos folhetos que continham rico material documental detalhado em torno das obras (os mesmos se encontram disponíveis no site, na página da exposição⁴). As curadoras escrevem no texto curatorial:

Propomos um ambiente de imersão nos relatos e memórias dos encontros aqui apresentados, oferecendo estações de leitura em que o intangível da vivência do outro se coloca como um – talvez silencioso – convite à presença, à escuta e ao diálogo, desta vez, performados na relação com o público, como quem lança uma pedrinha no ombro de quem adentra este espaço.⁵

A pedrinha é um convite a trocas, a despertar o poder delas aliada a um processo criativo de invenção. Uma montagem interessante sobre o assunto foi a da obra *Entre a Lapinha da Serra e o Mata Capim* (2009-2010) desenvolvido junto a seu Juquinha e de seu neto de 13 anos, Rafael em Lapinha da Serra (Mg).

Nos quase dois anos de convivência, eles produziram uma série vestígios que estão expostos parcialmente na exposição no MAR numa extremidade da sala reservada só a esta obra que contém: fotografias, postais e anotações de Alexandre; a escultura *Armadilha para discos voadores* feita por ele com Rafael; uma ampliação de um desenho deste último, e um banco em que há um fone em que se pode ouvir as conversas dos três gravadas e um álbum de músicas cantadas por seu Juquinha. Esta convivência gerou a dissertação de mestrado de Alexandre Sequeira no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais⁶.

Outros objetos presentes na exposição são pequenos monóculos inseridos nas paredes do MAR que promovem uma proximidade do espectador com a imagem. Essa intervenção resgata a relação afetiva do método de Alexandre e foi feita pelo próprio artista. Dar liberdade ao artista de construir e intervir no espaço expositivo abala a clara distinção entre artista e curador, questão levantada mais profundamente no texto de Ricardo Basbaum citado acima, *O artista como curador*. Terry Smith chega a um ponto chave em sua análise de práticas contemporâneas:

Especialmente agora que instituições de arte em todo seu espectro tomaram nota cuidadosa das inovações dos curadores durante os últimos cinquenta anos, e a len-



Vista da exposição com peças de *Entre a Lapinha da Serra e o Mata Capim*. Foto de Thales Leite.

*ta e envolvente convergência entre essas duas práticas (artistas como curadores e curadores como artistas). No lugar de cair na categoria errada de colidir uma na outra, estamos nos aproximando uma situação em que curadores irão trabalhar em estreita colaboração com artistas e vice e versa, ao invés de persistirem com um ou outro em destaque, sempre desigual, relação que tem existido por séculos.*⁷

Cabe lembrar que o termo curadoria é recente na história da arte, muitas vezes os próprios artistas faziam toda organização de suas mostras como o caso épico da história da arte protagonizado por Coubert que, tendo suas obras negadas no Salão de Paris de 1855, montou um Pavilhão do Realismo na área externa da exposição onde expunha e vendia suas obras. Um exemplo mais próximo de nós é a exposição *Atensão*, de 1976 remontada em 2016, de Carlos Zílio no Museu de Arte Moderna do Rio (MAM-RJ) em que o artista

escreveu o texto da mostra e dispôs suas obras no espaço na então Área Experimental do MAM, hoje remontada no mesmo local.

Esta intervenção de uma obra em toda a exposição faz parte de *Constelação de Tião*, um projeto de Alexandre Sequeira em colaboração com Aline Mendes, ativista e moradora do Morro da Providência. Esta última que levou ao MAR e ao artista conhecerem o acervo fotográfico de Tião, retratista desta região entre as décadas de 1960 e 1980 que foi amigo dos pais de Aline quem foi uma das retratadas pelas lentes de Tião. Como testemunha e agente da história portuária do Rio, a obra de Tião aponta para a dimensão política dos afetos, das relações, da amizade e da saudade, territórios da memória e de suas estratégias de resistência desta região que está em processo de reestruturação.

Aline procurou Tião depois de lembrar dele numa *Conversa de Galeria* no MAR em que participou

em 2015. Foi em busca dele na zona portuária, e depois encontrou-o no hospital, vítima de um acidente doméstico em que caiu da escada devido pressão baixa. Ele faleceu na semana seguinte ao encontro com Aline que junto a irmã dele ficaram responsáveis pelo acervo fotográfico.

Convidado a analisar as fotografias, Alexandre ficou fascinado com o achado e tentou localizar os retratados, ver se eles tinham as fotografias deles que Tião guardava. A instalação na exposição é fruto da parceria dele com Aline Mendes e as pessoas encontradas que estabeleceram algumas relações entre as fotos, deram também suas imagens afetivas de Tião e puderam ter finalmente imagens que haviam sido encomendadas ao fotógrafo e que não foram entregues.

Este projeto é vivo, ainda está em progresso no sentido de que ainda existem muitos nós desfeitos, imagens e pessoas perdidas. E também por ser carregado pelos retratados ou descendentes deles que continuam a se mover nos fluxos do tempo. Segundo a curadora Janaina Melo:

Já que o ponto de partida para a procura de Tião havia sido o museu, talvez o próprio museu pudesse contribuir para que essas imagens estivessem novamente em movimento, operando relações não apenas com o passado, mas também com o presente e o futuro da comunidade. Poderíamos nos lançar inicialmente a um processo de catalogação e organização das fotos de acordo com princípios arquivísticos. Contudo, o arquivo não havia chegado ao museu sem suas histórias e, por isso, era importante proceder a uma atenta investigação delas.

A constelação de Tião proposta por Alexandre Sequeira é uma oportunidade não

*apenas de homenagear o fotógrafo e celebrar o reencontro com Aline, que evitou o desaparecimento de seu arquivo. Também esperamos que ela ganhe dimensões públicas e convide outros moradores a dar continuidade à constelação de imagens, histórias e memórias afetivas e sociais da comunidade da Providência.*⁸

Na mostra, além dos monóculos espalhados juntos as demais obras, há uma parede dedicada ao projeto especificamente em que há ampliações das fotos de Tião, negativos e monóculos interligados por linhas curvas que formam uma constelação.

A exposição tem essa configuração rizomática, rizoma de individualidades, não há uma obra exemplar central na maneira em que o artista e as curadoras atuaram. É muito interessante que os projetos mais novos e os antigos se misturam de forma tão orgânica que parecem uma obra só num primeiro olhar, acontecem muitos encontros conceituais entre as obras. A obra mais antiga é *Nazaré do Mocajuba* (2005) e se espalha pelo interior da sala da exposição. A primeira visita a pequena vila do mesmo nome do projeto, distante 500 km de Belém, foi em 1990, mas só em 2004 que se começou o projeto artístico em si quando uma das moradoras pediu ao artista para tirar uma foto 3X4 sua.



Vista de parte de *Constelação de Tião* (2016).



Suzano, 2005, da série Nazaré do Mocajuba, fotografia digital, Alexandre Sequeira.



Vista de obras da série Nazaré do Mocajuba na exposição *Meu mundo teu*.

Logo em seguida aparecerem muitos pedidos para retratos individuais ou de festividades ao artista que decidiu se mudar por um ano para a vila na condição de retratista com uma Bolsa de Criação, Experimentação, Pesquisa e Divulgação Artística da Fundação Cultural do Estado do Pará que permitia que o artista não precisasse cobrar dinheiro para os moradores, uma vez que quase não havia circulação de dinheiro na vila por seus moradores viverem do que plantam e pescam na região.

Nesse meio tempo, houve um estreitamento de laços constituindo uma “geografia humana” como o artista menciona⁹. Era um período em que a luz elétrica estava chegando a vila, um momento chave para aquela população e Alexandre ajudou a transforma-lo em imagens, além de restaurar outras fotos antigas dos moradores, garantindo a permanência de outras memórias.

Fazendo esses serviços, Alexandre frequentava as casas dos moradores com frequência, e as cortinas usadas como portas, os lençóis e as redes logo lhe fascinaram por sua proximidade com seus donos e ele lhes propôs uma troca: estes objetos por iguais novos como era desejo dos mo-

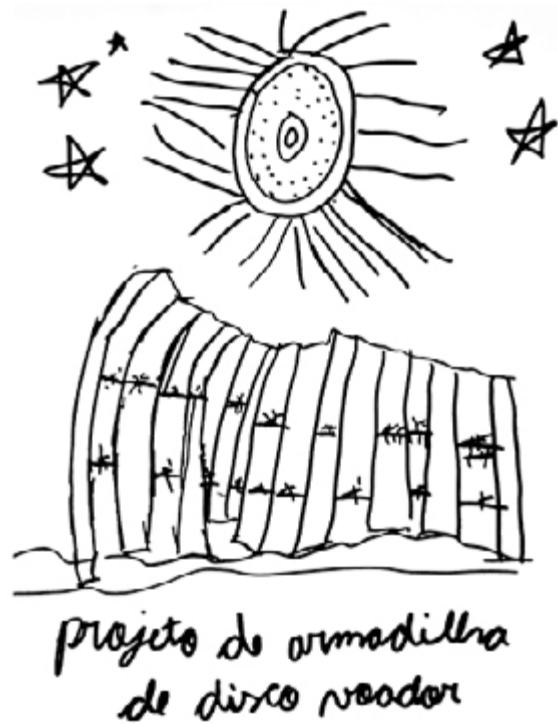
radores já que a maioria destes tecidos já tinham muitos anos de uso.

Sobre esses tecidos, Alexandre imprimiu retratos dos seus donos em tamanho real e expôs primeiramente pelas casas dos moradores e na vila, algumas dessas obras estão na exposição. Essa série circulou por muitas outras cidades como São Paulo, Boa Vista, Montevideu, Londres, Manaus, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Nova York e também em Belém, na ocasião da última foram conquistados 2 ônibus para levar quase todos moradores para ver a exposição. Esses tecidos são peças únicas e nunca foram vendidos, na ocasião da presente exposição, o artista num ato de generosidade doou eles para ficar aos cuidados do acervo do MAR. O que o artista vende são os registros desse projeto (como a foto abaixo), o dinheiro destas vende e de todas as exposições com peças desta obra é dividido entre ele e a vila. Ele dá o depoimento sobre esse projeto:

O estreitamento das relações a partir do jogo fotógrafo/fotografado revelou outras camadas de significação contidas na intimidade da casa de meus protagonistas. Sabia que não era um estrangeiro invadindo

do um universo particular com uma máquina fotográfica. Gozei ao longo dos anos do convívio numa intimidade de quem foi acolhido pelo lugar. Conversa regada a café plantado, moído e torrado no lugar. Presenciei a relação do abrigado com seu abrigo; identifiquei lentamente o valor afetivo de cada objeto.¹⁰

Num contexto em que políticas governamentais e da iniciativa privada sucateiam cada vez mais as condições de vidas das pessoas com menos acesso ao capital, ir ao encontro desses indivíduos, estabelecer laços de convívio e colaboração e ajuda-las a melhorarem as imagens de si, dando-lhes poder sobre elas, são atos muito notáveis que não se restringem apenas a Alexandre Sequeira, mas todos os envolvidos nesta exposição e nestas obras. Aqui as hierarquias e dicotomias do mundo capitalista perdem a vez para dar lugar a maneiras mais sensíveis de se estar junto e de se criar junto.



Projeto de armadilha para discos voadores, 2010. Desenho de Rafael Oliveira



Armadilha para discos voadores, fotografia, 2010, Alexandre Sequeira.



Pedro Ambrosoli é graduando em História da Arte pela UFRJ e artista interdisciplinar. Se interessa em pesquisar ciências sem nomes que se movem através no tempo como anunciava Aby Warburg (1866-1929) construídas coletivamente.

pedroambrosoli@gmail.com

NOTAS

- 1 Presente no livro: BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- 2 Texto de Alexandre Sequeira sobre a obra *Meu mundo teu*, disponível em http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/mar_livreto_as_meumundo.pdf
- 3 Trechos de: BASBAUM, Ricardo. *O artista como curador*. In: *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*/ organizadora: Glória Ferreira – Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- 4 Página da exposição: <http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/atuais?exp=4267>
- 5 Citação do texto curatorial presente na página da exposição, link na nota acima.
- 6 Tese *Entre Lapinha da Serra e o Mata Capim: fotografias e relações de trocas simbólicas*. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-8CMMP3/disserta__o_alexandre_sequeira__entre_lapinha_da_serra_e_o_.pdf?sequence=1
- 7 Tradução minha de: SMITH, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International, p.137.
- 8 Trecho disponível em: http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/mar_livreto_as_tiao.pdf
- 9 http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/mar_livreto_as_nazare.pdf
- 10 Op.cit.

ENSAIO**PIXO E ARTE: LINGUAGEM, AÇÃO E NOVAS INSERÇÕES****Bárbara de Andrade**

Tendo por base os trabalhos de Djan Ivson e Márcio Murari, o presente ensaio buscará trazer para discussão os desafios da inserção do Pixo e suas linguagens dentro do circuito artístico, levando em consideração as reflexões levantadas por Arthur Danto e Hans Belting acerca do fim da arte e da História da Arte.

Após as reflexões levantadas por Arthur Danto e Hans Belting em seus respectivos textos sobre o fim da arte, temos que a arte contemporânea, de um modo geral, trouxe diversas problemáticas e tensões para o universo da arte; mesmo que o primeiro tenha focado suas análises sobre o próprio objeto de arte a partir da produção da contemporaneidade e o segundo tenha estudado com mais profundidade e própria noção de História da Arte frente a essas produções, ambas as análises permitiram perceber que no tempo contemporâneo, o valor artístico não mais pertence à características intrínsecas ao objeto – como a harmonia, a beleza ou mesmo qualquer outra qualidade que se possa dar – e sim na própria ideia que está justaposta à materialidade.¹ Deste modo, Danto aponta para a possibilidade de que na Arte Contemporânea, “no que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte” e que neste sentido, para se descobrir a existência de um valor de arte deve-se então, diante de um objeto – material ou não, visual ou não – “voltar-se da aparência do sentido para o pensamento.” (DANTO, 2006, p. 16).² Além disso, percebemos que não é a produção que está em crise ou em vias de acabar, mas detectamos o fim da narrativa de uma História da Arte que já não dá conta de abarcar a infinidade de possibilidades que os novos objetos suscitam, ou seja, “o fim de uma história da arte é o fim de uma narrativa: ou porque a narrativa se transformou ou porque não há mais nada a narrar no sentido entendido até então.” (BELTING, 2012, p. 46).

Evidente que a expansão do conceito Arte foi-se transformando paulatinamente durante sua própria constituição narrativa, de modo que hoje o conceito fundamentalmente ocidental passa a ser tensionado por produções não-ocidentais³ e, para além disso, abrem portas para noções muito mais amplas como a da própria visualidade. Mas de que modo, este conceito ocidental chamado Arte choca-se com sua própria produção no Ocidente, uma vez que visualidades específicas produzidas em grupos marginalizados do circuito hegemônico artístico – principalmente encarnado nas instituições do museu e da galeria de arte – podem trazer novas problemáticas para esta ideia tantas vezes pretensamente universal? Trazemos aqui a problemática do Pixo⁴: a pichação – ou “Pixo”, como seus autores e atores preferem grafar a palavra – são manifestações artísticas e sociais urbanas nas quais a juventude, geralmente periférica, espalham seus nomes pelos muros da cidade usando-se de uma caligrafia e um sistema de normas internas específico. No Rio de Janeiro, essa prática recebe o nome de “Xarpi” pelos seus praticantes. Deste modo, nos perguntamos como a visualidade – ou a ação performática, como veremos – do Pixo ou Xarpi desafia as categorias dadas historicamente ao objeto de arte, se consideradas como tal? Este pequeno texto de cunho ensaístico tentará deparar-se com essas questões tendo como referência o trabalho de dois artistas contemporâneos que trabalham o Pixo dentro do circuito artístico. São eles Djan Ivson, o Cripta, e Márcio Murari, o Bogus.

Djan Ivson, conhecido como Cripta Djan⁵ é pixador, artista e ativista. Seus trabalhos ficaram bastante conhecidos a partir de suas atuações no Centro Universitário Belas Artes, em 2008, quando ele e um grupo de pixadores foram convidados por um dos alunos a fazerem uma intervenção nas obras expostas como trabalho de conclusão de curso; na 28^a Bienal de São Paulo, mais conhecida como Bienal do Vazio, na qual Djan e seus colegas de ação deixaram suas marcas onde naquele ano estaria vazio por problemas financeiros do evento; e na Bienal de Berlim, evento no qual também houve conflitos pela ação realizada nas paredes de um patrimônio histórico. Também foram convidados a atuar na Fundação Cartier, em 2009. Recentemente, o artista pode mostrar sua trajetória dentro do mundo da pixação na sua exposição individual no Espaço Humanar, em São Paulo, denominada *Em nome do Pixo*. Já Márcio Murari é pixador, artista e estudante de Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), além de ter trabalhos no cinema e no teatro. Recentemente, realizou a oficina *Leitura e Escrita Urbana* no XX Encontro Nacional de Estudantes de Artes (ENEARTE), em Brasília – DF, na qual explorava a linguagem da pixação, sua estética e diálogos com a sociedade. No mesmo evento, também realizou uma performance colaborativa chamada *Identidade sobre Identidade*, na qual as pessoas que estavam presentes puderam colocar suas próprias marcas livremente naquele espaço, suas identidades, vivências e visualidades próprias; o artista, por sua vez, intervém marcando o nome com o qual é conhecido no meio da pixação, Bogus, e vestindo uma roupa específica branca, também recebe marcas de tinta spray. Suas pesquisas giram ainda em torno das questões do *corpo pixador* enquanto aquele que escreve, pixa e se movimenta.

A atuação desses dois artistas são exemplo de como o circuito artístico, ou *artworld* nas palavras de Danto, tem recebido e absorvido a linguagem da pixação. Isso nos leva a pensar questões do próprio circuito. A primeira delas se refere ao meio de circulação: podemos ver que essas ações se deram em eventos de arte e bienais; entretanto, se pensarmos o Pixo de modo mais amplo, sua presença está muito além dos muros institucionais – na verdade, *nos muros*, se assim podemos dizer⁶ –, sua escrita-imagem acontece de forma livre, autônoma e efêmera na rua, esse espaço cujas regras se dão na própria dinâmica social. Deste modo, levanta questões sobre o espaço da cidade, as fronteiras entre público e privado, centro e periferia e a organização urbana que também é organização social. Em segundo lugar, olhamos para essa escrita e percebemos que ela é também imagem, símbolo: apesar de não ser compreendido pelo conjunto amplo da sociedade, a marca de cada pixador é algo bastante valorizado entre os praticantes, de modo que cada novo integrante do movimento busca inovar na sua assinatura, que muitas vezes tornam-se tão abstratas que pairam entre o texto e o símbolo pictórico. Assim, existe uma preocupação estética na marca do pixo, uma preocupação com a visualidade e o modo pelo qual vai ser visto e lido pelos seus pares. Segundo o estudioso da área de Antropologia e pesquisas visuais urbanas Alexandre Barbosa Pereira, “a sua escrita particular está profundamente associada ao traçado artístico” (PEREIRA, 2016, p. 84).

Ora, e se a marca do Pixo não comunica-se com o resto da sociedade, sendo muitas vezes repudiado⁷, somos levados a pensar os motivos pelos quais sua presença no meio urbano é tão discriminada: se é pela incomunicabilidade, nos perguntamos sobre quantas obras de arte contemporânea também não o são diante de um público

que espera ainda uma arte bela, mimética, figurativa e narrativa; se pela própria intervenção na parede, os próprios pixadores – como é o caso de Djan – tem plena consciência do incômodo que ela causa, mas salientam por outro lado seu caráter temporário e longe de inviabilizar o uso do espaço que foi pixado. O Pixo é, por essência, contestador e delinquente, mas ao mesmo tempo, carrega em si um ato poético, podendo deste modo transitar entre a criminalidade e a arte, sendo concomitantemente objeto de arte e contra-artístico. E se, assim sendo, o Pixo é arte, onde está seu ato poético? Além da preocupação com o dado visual, o valor da pixação, entre seus atores, acontece também na própria ação, na performance: é valoroso não só deixar a marca, mas colocá-la o mais em evidência possível, subir e escalar prédios de avenidas movimentadas, muitas vezes correndo altos riscos, tornando-se assim ato político também. É neste ponto que Murari se apropria desta linguagem e a coloca em discussão, questionando a própria pixação e suas categorias constituintes. Segundo Barbosa Pereira, o pixo “é a assinatura de uma performance. Uma performance de risco e ousadia.” (PEREIRA, 2016, p. 85).

Assim, percebemos a complexidade que o movimento da pixação implica, sua existência que circula e levanta diversas questões, não só no resultado estético-visual, mas no processo; na cidade e dentro do mundo da arte; na própria intervenção que pulsa e paira entre o crime e o reconhecimento artístico. O Pixo é pixo, é um não-lugar com suas próprias regras e lógica e, deste modo, seu deslocamento para o *artworld* inevitavelmente trará tensões, conflitos, problemáticas e questionamentos, para si e para o circuito hegemônico da Arte Ocidental. Longe de traçar polos e lugares preestabelecidos, ver e pensar a Pixação como Arte é dar-lhe um valor a

posteriori, circunscrever um fenômeno complexo dentro de um conceito com fronteiras mais ou menos estabelecidas, ainda que em plena ressignificação. Podemos tomar as palavras de Georges Didi-Huberman como norte para a discussão das limitações da categoria de Arte:

Em suma, o dito ‘conhecimento específico da arte’ simplesmente acabou por impor a seu objeto sua própria forma específica de discurso, com o risco de inventar fronteiras artificiais para o seu objeto – objeto despojado do seu próprio desdobramento ou transbordamento específico. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 11/12. Grifos do autor).

Sobre a colocação do Pixo no estatuto de Arte e suas questões, Djan Ivson esclarece:

Ninguém nunca imaginou que um dia a pixação teria o reconhecimento artístico e político, nunca tivemos essa pretensão, mas agora que essa inversão de valores está acontecendo, acho que se alguém tem que representar a pixação seja onde for, tem que ser aqueles que sempre a representaram no movimento de verdade, aqueles que sempre a fizeram de coração, que enfrentaram o preconceito da família, da sociedade, a repressão da polícia e mesmo assim nunca desistiram de fazer o que realmente gostam e acreditam.” (IVSON apud OLIVEIRA. MARQUES, 2015, p. 134).

Somos levados a considerar então que existem dois modos pelos quais a pixação caminha: de um lado, sua atuação nas ruas, que acontece de forma autônoma e marginal, desafiando o controle do poder público e social sobre a estética e a ocupação da cidade; do outro, sua inserção

na instituição artística, levando muitos de seus pixadores a mostrarem suas identidades publicamente e a colocarem suas produções visuais na categoria de produções artísticas. E é aí que fica o desafio de deparar a ação e a estética urbana com as fronteiras institucionais, cujos conflitos muitas vezes apontam para a própria impossibilidade da Arte em abarcar formas expressivas muito mais complexas. Do lado institucional, porém, é importante trazer à tona essas mesmas expressões que acontecem independente do reconhecimento enquanto objeto artístico: trazer o Pixo para as discussões nesse sentido invocam a lembrança de que muitas vezes, na construção narrativa da História da Arte, artistas que tensionaram e romperam com as normas tradicionais foram, posteriormente enquadrados como legítimos representantes de uma certa tradição artística; com isso queremos dizer que esquecemos do caráter contestador e inovador da arte e de que sua absorção institucional – principalmente sua inserção na narrativa final – e sua valoração no olhar enquanto objeto de arte muitas vezes coloca-se posteriormente à sua elaboração, ainda que não descartamos com isso uma preocupação com a visibilidade na gênese do objeto pensada pelo artista.

Fica, deste modo, o desafio e a necessidade de olhar para essas novas inserções no mundo da arte, atentando-nos para o cuidado com o não esvaziamento dessas expressões quando postas em contextos outros. No fenômeno do Pixo, percebemos que visibilidade e performance andam juntas, constituem uma a outra, de modo que a apropriação de suas linguagens específicas não devem jamais perder de vista sua verdade última, sua gênese e motivações primeiras e seus processos específicos que transformam-se no próprio cotidiano, de modo que continuam a desafiar e colocar em questão, em pensamento e em querela as categorias que atravessam.

Bárbara de Andrade é licenciada em História pelo Centro Universitário Salesiano de São Paulo (Unisal) e desenvolveu pesquisas no Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID). Atualmente cursa História da Arte na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

NOTAS

- 1 Ainda que, materialidade, forma e ideia sejam categorias interdependentes. Podemos encontrar uma discussão mais aprofundada sobre forma e significado no texto Significado nas Artes Visuais, de Erwin Panofsky.*
- 2 Demarcamos que nessa discussão sobre a aparência e a essência do objeto de arte, o autor toma como referência a Brillo Box, famoso trabalho de Andy Warhol.*
- 3 Uma discussão bastante rica sobre a produção não-ocidental e a ocidental sobre arte encontra-se em A Rede de Vogel: Armadilhas como Obra de Arte e Obras de Arte como Armadilhas, de Alfred Gell.*
- 4 No presente texto usaremos a grafia com “X”, para a palavra e suas derivadas.*
- 5 Djan Ivson é o nome de batismo, enquanto Cripta vem de sua vivência nas ruas, sendo o nome do grupo a que pertence.*
- 6 Além de janelas, paredes, prédios ou qualquer outro espaço urbano que chame a atenção dos praticantes.*
- 7 Na Lei de Crimes Ambientais Nº. 9.605 de 12 de fevereiro de 1998, grafite e pixação e são tratados igualmente e configuram crime ambiental e contra o ordenamento urbano e o patrimônio cultural. Entretanto, a Lei Nº 12.408 de 25 de maio de 2011 descriminaliza o grafite desde que ele seja realizado com permissão, tratando-o como manifestação artística. Além disso, essa lei passa a regulamentar a venda de tintas em aerosol, proibindo-a para menores de 18 anos. Quanto à pixa-*

ção, algumas medidas do poder público tentam enquadrar pixadores em processos de formação de quadrilha a fim de enrijecer a pena sobre eles, ou ainda, muitas vezes os próprios policiais agem punindo os pixadores por conta própria por meio de agressões físicas e verbais.

REFERÊNCIAS

- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 11-50.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 85-114.
- CRIPTA Djan apresenta sua primeira exposição individual intitulada “Em nome do Pixo”. *Beside Colors*. Disponível em: <<http://besidecolors.com/cripta-djan-apresenta-sua-primeira-exposicao-individual-intitulada-em-nome-do-pixo/>>. Acesso em: 15 jan. 2017.
- DANTO, Arthur C. *Introdução: moderno, pós-moderno e contemporâneo*. In: *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odyseus: Edusp, 2006. p. 3-21.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Questão colocada*. In: *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013. (Coleção TRANS). p. 9-18.
- DJAN, Cripta. *OS + Fortes. Manifesto - o pixo nosso de cada dia*. Cripta Djan. São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.criptadjan.com/new-page-49/>>. Acesso em: 14 jan. 2017.
- GELL, Alfred. *A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas*. *Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 8, pp. 174-191, 2001.
- JANKOVSKI, Andy. *A pixação não é arte. E não é para ser*. Desacato, Florianópolis, [S. d.]. Disponível em: <<http://desacato.info/a-pixacao-nao-e-arte-e-nao-e-para-ser/>>. Acesso em: 27 jan. 2017.
- MÁRCIO Murari. Disponível em: <<http://murarisubmundo.tumblr.com/>>. Acesso em: 13 jan. 2017.
- MURARI. *Identidade sobre identidade*. In: *ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDANTES DE ARTE - ENEARTE*, 20, 2016, Brasília. *Performance*.
- OLIVEIRA, Ana Karina de Carvalho. MARQUES, Angela Cristina Salgueiro. *Só pode pixar quem não é pixador: artifícios capitalistas de criminalização e capitalização no universo da pixação*. *Revista Eco Pós*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p. 126-137, 2015.
- PANOFSKY, Erwin. *Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença*. In: *Significado nas artes visuais*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 47-87.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. *Visibilidade e escrita de si nos riscos do pixo paulistano*. *Revista de Ciências Sociais, Fortaleza*, v. 47, n. 1, p. 77-100, jan/jun 2016.
- PIXO. *Direção: João Wainer e Roberto T. Oliveira. Produção Executiva: Roberto T. Oliveira*. [S.l.]: Sindicato Paralelo Filmes, 2009. 61'52”.
- XX ENEARTE DF 2016. Disponível em: <<http://xxeneartedf.wixsite.com/xxeneartedf>>. Acesso em: 2 jun. 2016.

ARTIGO**“A GENTE PRODUZ OBRAS QUE NÃO SÃO NOSSAS”: ASPECTOS DA AUTENTICIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA****Camila Medina**

A partir da observação sobre a história de disputas constituintes da autonomia da arte enquanto campo, este artigo analisa o processo de visibilidade do coletivo carioca Filé de Peixe como artístico e de percepção de suas ações coletivas como práticas artísticas ao longo de sua trajetória. Portanto, como o coletivo ocupa a autoridade própria de um artista sobre a sua obra ao passo que também procura desconstruir esta imagem. Desse modo, é visado compreender as transformações em negociação sobre convenções artísticas, em especial sobre autenticidade e autoria na obra de arte.

Coletivos artísticos articulam diferentes “modos de fazer” (BOURDIEU, 1989) artísticos. Entretanto, ao passo que se propõem a questionar determinadas convenções (BECKER, 1977, 1982), buscam o reconhecimento de sua prática enquanto artística e gozam de determinado aparato legitimador ao ocupar a posição de artistas dentro do que chama Rancière (2009) de *regime de liberdade*. Desse modo, a promoção de diferentes táticas de produção artística denota não apenas a disputa por diferentes atribuições de valor a convenções estabelecidas dentro do campo das artes. Este agenciamento realizado por coletivos artísticos demonstra, sobretudo, como estes grupos se identificam à luta de discursos simbólicos sobre os “modos de fazer” (BOURDIEU, 1989) constituinte da história da autonomia da arte.

A fim de uma análise de significado, realizei um recorte sobre o coletivo artístico carioca Filé de Peixe. Averiguo neste texto a relação do grupo com os processos de delimitação, consolidação e legitimação da autenticidade e da autoria de suas ações. Portanto, como o coletivo ocupa a autoridade própria de um artista sobre a sua obra ao passo que também procura desconstruir esta imagem.

Meu interesse por este coletivo em particular advém da pergunta sobre como obras de arte em suporte digital – e que, assim, carregam inerentemente a potencialidade da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1994) – articulam autoridade artística. Do mesmo modo, como a manipulação da colagem, da cópia criativa e da “recontextualização” (BUSKIRK, 2003) de obras de arte negocia um valor de qualidade estética com os espaços de legitimação da arte.

De acordo com o que é declarado em seu sítio eletrônico, o coletivo Filé de Peixe realiza ações coletivas sobre a economia política da arte, investigando os limites de determinadas noções como objeto e produto, colecionismo e consumismo. Portanto, é um coletivo que tem como objetivo articular criticamente nos meios de produção e circulação da arte. Contudo, no começo de sua trajetória, o discurso em torno de suas ações tinha a qualidade de evento e os participantes se compreendiam como agitadores e produtores culturais. Ao se conhecerem no projeto Geringonça, promovido pelo SESC (Serviço Social de Comércio), unidade Tijuca, os fundadores do grupo queriam se desvincular da programação da casa,

realizando um evento que dialogasse e integrasse as diferentes linguagens artísticas desenvolvidas no subúrbio da cidade. Sem os procedimentos burocráticos próprios da instituição, eles foram à rua com uma proposta de produção colaborativa, horizontal e espontânea. Atualmente, eles possuem uma sede administrativa, inaugurada em 2012, no bairro de Catumbi, Rio de Janeiro. O grupo agora conta com três participantes, dois deles o casal Fernanda Antoun e Alexandre Topini (únicos remanescentes do grupo formado em 2006) e Fabrício Cavalcanti (que está no grupo desde 2011).

Norteadas pelos princípios da pesquisa qualitativa, o coletivo artístico Filé de Peixe foi estudado através de entrevistas e de observação participante. Dentro do possível, foi proposto o convívio com o grupo, a fim de que eu pudesse compreender mais significativamente como se organizam. Desse modo, fiz uma análise de discurso comparativa, enfoque necessário para compreender como o grupo passou a se entender como artístico; da mesma forma, como seus membros passaram a se ver como artistas no cenário das artes contemporâneas.

É preciso observar, antes de tudo, o “lugar” de fala que me posiciono através da bibliografia existente sobre o tema. A partir das considerações de Nathalie Heinich (2005) a respeito do *regime de singularidade*, em diálogo com a pesquisa de Rancière (2009) sobre o regime de artes vigente, averiguo que o valor da assinatura é exacerbado dentro da linguagem artística contemporânea. Do mesmo modo, uma vez que o objeto de arte vem a público, observo a proeminência da autoridade de quem tem o direito a controlar esta autenticidade transportada com a assinatura, seja através do colecionador ou do curador. Não obstante, o jogo sobre quem deve e quem pode

deter esta autoridade sobre o objeto tem tomado extrema relevância no circuito de arte contemporânea (BUSKIRK, 2003). Graças a isso, o primeiro momento do artigo é demarcado pelo estudo sobre a constituição dos valores de autenticidade e de autoria no decorrer do que atualmente entendemos como o campo das artes. Em um segundo momento eu analisarei as negociações que o coletivo artístico Filé de Peixe realiza sobre esta história, disputando outros sentidos sobre a posição do artista dentro do circuito de artes quando à realização de seus projetos no meio.

Ser compreendido enquanto autor não determina apenas que, finalmente, este sujeito produtor de um determinado trabalho pode conclamar a autoria; ou que pode reivindicar direitos autorais sobre a obra. Ter o controle sobre os modos de manipulação e utilização de determinado objeto não qualifica determinado sujeito como autor, mas como proprietário. Diferentes profissões e práticas culturais cambiam os direitos de uso de determinado trabalho, e quem passa a ter a responsabilidade sobre as repercussões daquela obra não é necessariamente seu criador.

A atribuição de autoria demarca determinadas posturas e atitudes sobre os usos daquele objeto produzido. Não apenas a determinação do autor, mas como se desenvolve essa atribuição. Estou falando de um processo de transfiguração do objeto, em que ele é cambiado para outras ordens do discurso e da organização social. Ser um artista significa determinados poderes sobre a produção artística, assim como implica o atendimento a determinadas expectativas sociais.

(...) o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome do autor, o fato de que se possa dizer “isso



foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status. (FOUCAULT, 2001, p. 273-274)

Assim, é demarcada uma cisão sobre as práticas entorno do objeto de arte. Quando antes ele poderia ser apropriado e desgastado como qualquer outro item da vida cotidiana, ele transforma-se por ser resultado de um trabalho intelectual. Por requerer um conhecimento específico encontrado exclusivamente naquele artista, a obra de arte deve estar envolvida em outra experiência social, que demanda um tempo específico de apreciação e um espaço considerado mais apropriado para sua percepção.

Com isso, situo que a confirmação de uma autoria sobre a obra de arte não trata apenas de uma passagem em que, finalmente, um objeto é atribuído ao seu dono. A compreensão da obra como uma prática artística, fruto da realização de um agente que ocupa a posição social de artista trata da transfiguração de modos e códigos sobre a prática. Esta obra de arte precisa corresponder a determinadas expectativas e demandas de um imaginário social coletivo constituído sobre a figura do autor a fim de que seja enfim definida como arte. Ser autor *significa* determinadas premissas, determinadas cisões e distinções sociais, hierarquizando “modos de ser” e “modos de fazer” na sociedade.

(...) a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, deter-

mina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. (FOUCAULT, 2001, p. 279-280)

A posição do artista não tem um significado rígido, contudo. O imaginário constituído em torno desta função social está atrelado a diferentes valores que são negociados com o decorrer do tempo. A fim de que seja possível a compreensão sobre a articulação de discursos vigente acerca desta figura, é preciso pontuar o desenvolvimento de alguns valores, responsáveis pela consolidação da autonomia do campo das artes. Assim, é preciso identificar alguns marcos simbólicos da visibilidade do artista como autor, entre eles, a assinatura. A assinatura é o que considero como a principal distinção realizada à constituição do que atualmente consideramos como ser artista. Os documentos que passam a identificar esta atribuição começam a aparecer na segunda metade do século XV. Assim, o reconhecimento da autoria nos objetos de arte e da autoridade do produtor sobre seu trabalho.

Até então este ofício estava atrelado às “artes mecânicas” (HEINICH, 2008), cuja excelência se encontrava na habilidade do artesão em reproduzir secularmente uma tradicional técnica de pintura ou de escultura, assim como na sua capacidade em manipular materiais caros e raros, como tinturas em ouro ou em azul-ânil. Contudo, apesar

de estar, em termos de direitos e deveres sociais, a par de ferreiros e padeiros, o *imagier* (ilustrador designado a realizar as representações e imagens sagradas) era tratado de modo “especial” por seus clientes – entre os séculos XIII e XV, seria como tratar com respeito e honrarias particulares (ibid.). Ser aquele que difunde representações religiosas envolve este artesão em diferentes considerações sociais. Identificado com as imagens sagradas e religiosas retratadas, o *imagier* costumava ser elogiado por parecer que estava “iluminado” enquanto esculpia uma imagem católica, próximo espiritualmente do santo que reproduzia em suas pinturas.

A assinatura do artista irá aparecer, então, como analisa Svetlana Alpers (2010), como o sintoma da dessacralização e da desfuncionalização da arte. A imagem representada pelo artesão vai se desvinculando de sua capacidade e habilidade de promover uma experiência religiosa e litúrgica. Quando antes o *imagier* era atravessado por uma luz divina para representar os valores e a sabedoria religiosa, agora ele apenas aplica o tema religioso como meio de investigar códigos artísticos. O sagrado transfigura-se em tema, e não tem mais a função ritual. A representação conquista determinada autonomia, pois demanda que seja apreciada e qualificada a partir de seus próprios códigos e técnicas. A obra de arte, portanto, precisa um tratamento social diferente, em que deve ser contemplada a partir de outros critérios e a transmitir outros valores que não os religiosos.

Este processo que demarca o ofício nos séculos XV e XVI também qualifica o trabalho do artesão como intelectual, e procura retirá-lo do nicho de “artes mecânicas” para as “artes liberais”. É realizada uma diferenciação em que a prática artística se apropria de aspectos particulares às “artes liberais”, na tentativa de estabelecer a

autenticidade e a autoria das obras de arte. Jacqueline Lichtenstein (2013) constata que durante este período os estudiosos dos grandes mestres da pintura e da escultura procuravam retratá-los a partir de uma referência racional, científica e matemática. Assim, os pesquisadores da época não raro omitiam o processo produtivo das obras de arte ao comentarem sobre a qualidade destas. Senão, seria requerido que fossem mencionados o trabalho manual: o tratamento sobre a matéria-prima, assim como os materiais utilizados na confecção, o tempo disposto para realização do projeto e etc. Todas estas etapas da produção da obra eram consideradas partes remanescentes das “artes mecânicas”, e pouco diziam sobre o trabalho intelectual empreendido pelo artista.

Por seus aspectos manuais, característicos de uma atividade artesanal, o ofício de pintor e o de escultor são vistos como pertencentes às categorias dos ofícios considerados não intelectuais – àquilo que a Idade Média e ainda o começo da época moderna chamavam de “artes mecânicas”. Portanto, para fugir dessa assimilação, os discursos sobre os méritos do artista, do século XV ao XVIII, insistem nos aspectos puramente especulativos desse trabalho, em vez de detalhar a execução material da obra ou de descrever a vida no ateliê: se não transformam o pintor em fidalgo, como o faz Piles em relação a Rubens, eles ressaltam a importância da matemática na concepção da obra, ou o papel da inspiração poética na invenção da história – como faz Restout. (LICHTENSTEIN, 2013, p. 10)

O ofício dos até então ilustradores *imagiers* apropria-se de técnicas e de saberes de campos do conhecimento que eram mais valorizados no momento, e vai deslocando o sujeito reprodutor

de imagens para um autor que realiza um projeto intelectual através das obras de arte. Concomitantemente, em seus trabalhos é possível a identificação de estilos, de modos particulares e próprios de expressão, desenvolvidos por cada artista em uma *carreira profissional*.

Entretanto, a entrada do que é conhecido como o *regime profissional* do campo das artes (HEINICH, 2005, 2008) não implica que o artista goza de uma autonomia e de uma autoridade tal como é identificado atualmente. As expectativas e demandas que cercam esta posição social no imaginário coletivo entendem que o artista deve ter uma relação de cortesão culto com seu mecenas. Deve compreender sua posição hierarquicamente inferior àqueles que compõem a aristocracia – tal como Norbert Elias (1995) identifica à realidade do jovem compositor Mozart no século XVIII – mas também deve estar apto, em termos de modos de comportamento e etiqueta, a frequentar os círculos pessoais da sociedade de corte.

A historiadora de arte Svetlana Alpers (2010) analisa o curioso caso de Rembrandt, que foi consagrado somente à idade moderna como símbolo da individualidade na produção artística. Ela comenta sobre como a profissionalização do ofício não caminhou junto, necessariamente, com a autonomia do campo. O imaginário em torno do artista (e a imagem que deveria corresponder à sociedade) estava associado às relações que mantinha com a corte e a aristocracia. Seus modos e comportamentos sociais, assim como suas relações pessoais em muito contava para os gostos de seu público.

Os ideais artísticos desses grupos [das associações profissionais de pintores do século XVII] já foram muito estudados, mas é preciso considerar que essas mudanças

não geraram um fortalecimento do poder dos artistas em suas relações com os clientes. O tipo de mecenato em que o mecenas-comprador incentivava o profissional a identificar-se com ele e, em consequência, a servi-lo socialmente desenvolveu-se de maneira típica na Europa, paralelamente ao desenvolvimento de novas academias. Vasari, por exemplo, um dos fundadores da academia de belas-artes de Florença, concebeu o artista segundo o modelo do cortesão culto. A esposa e o ambiente doméstico, que haviam tido uma importância tão decisiva na arte holandesa, não faziam parte desse esquema. (ALPERS, 2010, p. 269)

O que é de tão surpreendente no caso de Rembrandt – e que, mesmo alvo de repúdios em seu tempo, teve sua trajetória como referência inspiradora ao artista moderno – é que ele nunca se interessou em se relacionar com a corte. A fim de que não tivesse que moldar sua postura à etiqueta da sociedade de corte, ele se voltou à dinâmica de ateliê com asseio, se dedicando mais fervorosamente ao mercado de artes. Uma evidente demonstração desse isolamento está na recusa da associação entre cliente e modelo. Quando era comum que o mecenas estivesse retratado em alguma cena histórica ao encomendar a pintura, Rembrandt recorria aos seus próprios modelos, normalmente aprendizes, para protagonizarem. Além disso, boa parte do seu sucesso se deve ao casamento planejado para que, com uma herança, pudesse ter o capital financeiro necessário para iniciar seus negócios sem precisar residir (e abdicar de certa privacidade) em cômodos reais.

A noção de autenticidade própria à época contribuía à organização do mercado de artes corrente. De acordo com a dinâmica de ateliê, o mestre ins-

truía seus aprendizes a trabalharem a partir da técnica e estilos desenvolvidos por ele. Quando um grande mecenas investia em seu trabalho, era o mestre o responsável pela concepção do projeto, sendo comum que seus aprendizes participassem na produção fornecendo os suprimentos necessários, assim como que observassem e aprendessem a reproduzir cada passo realizado pelo mestre na pintura. Neste período, o que prevalecia quanto à formação de valor da obra de arte era o projeto concebido pelo mestre e o modo como coordenava sua técnica de pintura e de escultura no ateliê entre seus aprendizes. Isto conferia ao seu trabalho autenticidade. A obra realizada inteiramente pelo mestre e assinada por ele eram de grande valor no mercado por ser raro e trato exclusivo para grandes investidores. A partir deste projeto eram produzidas diversas réplicas que, para serem valorizadas, eram retocadas pelo mestre. Ainda era possível constatar outras cópias, mas então consideradas meras reproduções sem real valor e que não estavam vinculadas ao ateliê.

Com esta profissionalização do ofício foram se consolidando, além do mercado próprio à dinâmica de ateliê, as grandes Academias de Belas-Artes, que tiveram o seu auge, e a sua decadência, no século XIX. A Academia centralizava o estabelecimento das convenções técnicas de criação assim como de apreciação estética. Seus principais espaços eram a Escola de Belas-Artes e os Salões. No processo de conformação de convenções, é estruturada uma hierarquia de gêneros de expressão, valorizando, por exemplo, a pintura histórica face às pinturas de paisagem ou retratos.

Estar nos Salões e ser convidado a apresentar os seus trabalhos à ocasião iria definir o valor do artista, que passa a ter melhores chances de ven-

da e de reconhecimento de sua obra. O Salão é o evento de máxima visibilidade e, caso a sua pintura estivesse em exposição, certamente estava garantida a sua qualidade e o seu valor frente à história da arte. A necessidade de exposição nesse circuito é evidenciada por preocupadas cartas do pintor Renoir (MOURAUX & SAGOT-DUVAUROUX, 1992) ao contar sobre muitos pintores que tinham o talento e a capacidade de realizar obras de arte de acordo com os critérios acadêmicos, mas que se contentavam a vender por muito menos os seus quadros por não terem a confirmação, o reconhecimento, a visibilidade dos Salões.

A venda realizada no Salão ativava a segunda cadeia de produção artística – estrutura esta que se encontrava em uma posição hierárquica inferior. Graças ao comércio de um quadro, o pintor mobilizava seu ateliê para a reprodução de dezenas de exemplares do mesmo. As réplicas eram produzidas por seus aprendizes e, assim, não garantiam a assinatura do mestre. Desse modo, ao passo que a Academia oferecia a legitimidade do artista, seu circuito não oferecia, de fato, meios de subsídio - muito menos contemplava a demanda do comércio de arte. Assim, em termos de sustentabilidade financeira, o artista se dedicava com mais afinco ao segundo patamar do mercado de artes, no qual o ambiente do ateliê era proeminente.

A partir da visibilidade que o nome do artista ganhava com a exposição e venda no Salão, o ateliê do artista se consolidava. Além das reproduções, o artista passava a incrementar sua receita através de encomendas de pinturas pela classe burguesa ascendente. Sejam retratos de entes queridos ou de cenas familiares, como casamentos e batizados, o nome do artista se popularizava. Nesses casos, parte do mérito de sua técnica compreendia em realizar o mais próximo

possível da realidade, de ser fidedigno à imagem encomendada.

Este sistema de criação artística, tanto da cadeia da prestigiada Academia quanto da pragmática replicadora, foram decaindo ao fim do século XIX. Por um lado, as inovações técnicas apresentavam formas consideradas mais fidedignas de retratação da realidade, principal critério de qualidade acadêmica – estou pontuando o advento da litografia e da fotografia. Também eram consideradas mais econômicas, visto que a contratação de um fotógrafo era mais barata que a manutenção dos serviços de um pintor retratista. De outro, o crescimento sem precedentes de agentes dentro do circuito de arte, tanto de artistas quanto de *marchands*, sobrecarregou a Academia e, por fim, desmantelou seus critérios rígidos e restritos de produção artística.

Ademais, justamente com o citado crescimento da classe, a consolidação de ideais liberais e liberalizantes entorno dos códigos de produção artística e da autonomia da arte derrubaram o prestígio acadêmico. O movimento impressionista iria consolidar o *regime vocacional* das artes (HEINICH, 2005, 2008), privilegiando noções como a unicidade e a originalidade. Uma das consequências dessa revolução estética trata da afirmação de que o gênio é inato e não pode ser conformado por uma educação acadêmica. Por ser uma característica extraordinária, tratada aqui como dádiva, o autor adquire um estatuto solitário e superior aos demais componentes da produção artística – o que denigre definitivamente a dinâmica do ateliê. Este imaginário constituído elabora o mito do gênio incompreendido, condenado ao isolamento social e à penúria financeira (HEINICH, 1996).

Outros aspectos necessários à consideração, mas que não possuem tanta importância quanto os citados acima, estão relacionados à consolidação da classe burguesa e dos princípios da democracia e do liberalismo econômico (MOURAUX & SAGOT-DUVAUROUX, 1992). Ascendendo a uma condição econômica mais favorável, esses atores sociais logo passaram a frequentar os Salões, chegando, como no ano de 1846, a uma saturação. Durante o evento, visitaram nada mais nada menos que um milhão e duzentas mil pessoas. Atendendo aos diferentes estilos emergentes, e aos preceitos do acesso à arte como forma de educação, é constatada a criação de museus de história natural, da etnologia, assim como de arte renascentista e de arte moderna. Muitos argumentam, contudo, sobre a entrada dos museus como meio de distinguir a “arte séria” e as feiras de “arte exótica”, caracterizada por trabalhos de ilusão ótica e realidade virtual, como os panoramas (ver GRAU, Oliver, 2007; CRARY, Jonathan, 2014).

Ao passo que a concepção de arte como seção social que deve ser acessível e popular a fim de uma educação elevada foi se fundamentando, o conceito de trabalho individual e solitário ganha força. Centralizando a determinação dos critérios de produção artística ao próprio artista, único detentor e responsável pelo estilo artístico empregado em sua obra, ele deve ser um autodidata. Longe das escolas de belas-artes, ele mesmo que irá investigar a melhor forma de se expressar. A qualidade do quadro não se encontra mais em atender às convenções acadêmicas nem mesmo na reprodução fidedigna da realidade: está na originalidade de estilo descoberta pelo gênio autodidata.

Procurando se diferenciar da fotografia, a arte se sustenta em dois pilares: a impossibilidade de re-

produção, que a distancia das “artes industriais”, e a liberdade de expressão, que promove a singularidade de produção artística – a distanciando das “artes mecânicas”. Sem o referencial da Academia, se abre grande espaço para a especulação no mercado de artes. Através do *marchand* e do comerciante de artes, é desenvolvido um discurso entorno da obra de arte que alimenta apostas dos colecionadores. O preço é regulado, antes de tudo, pela unicidade, tendo em vista que não há qualquer possibilidade de reprodução daquela obra. Do mesmo modo, observo a constituição da polaridade entre o genuíno (verdadeiro) e o falso (falsificado). Tanto a fim de desvalorizar qualquer cópia possível da obra de arte que precisa ser assinada pelo artista, como para criticar um trabalho como derivativo em um regime cujos códigos artísticos precisam se renovar constantemente. Outro fator de valorização é a inovação da obra dentro da história da arte, autenticada pela trajetória do artista.

A entrada do século XX é pautada pela estruturação do regime de artes vigente, o regime de singularidade no campo das artes (HEINICH, 2005, 2008).

O que aparece com a singularização do estatuto, não é só a possibilidade de correlação entre grandeza e singularidade de um procedimento artístico: essa possibilidade já tinha sido encarnada por alguns grandes nomes da Renascença – pensemos em Da Vinci ou Michelangelo – ou pelos gloriosos párias que foram, em seu tempo, Cellini ou Caravaggio. É sobretudo a necessidade de tal correlação: não há doravante artista verdadeiramente grande que não deva inventar um procedimento fora da norma em sua obra e, se possível também, em sua própria vida. Onde a sin-

gularidade de uma arte (seu caráter único e insólito, sua capacidade de inovação em relação aos cânones) não era senão uma eventualidade, um caso-limite, uma figura de exceção destinada mais frequentemente ao fracasso, ela se torna o que se chama em histórias das ciências um “paradigma”, um esquema que define o sentido comum da normalidade – mesmo que sua realização resulte, nos fatos, excepcional. (HEINICH, 2005, p. 138)

Desse modo, o que basta à autenticidade do objeto de arte é o reconhecimento por seu autor. Esta figura, contudo, precisa ser virtuosa quanto às práticas artísticas investigadas e só poderá ser reconhecida como tal enquanto apresentar procedimentos de produção fora da norma, incessantemente. O valor da assinatura é exacerbado, assim como a autoridade do artista na definição dos critérios artísticos. É observado o processo de abandono de referências extrínsecas à arte (herdeiro das premissas kantianas de arte pela arte), fruto do rompimento com os critérios acadêmicos. Torna-se integrante do processo de autonomização do campo artístico as características de ausência de modelo, rejeição a conceptualizações objetivas ou diretas sobre a obra e impossibilidade de utilidade.

Cette conception autonomisante aboutit à consacrer le primat de l’imaginaire sur l’image et de la forme sur la fonction. (MOULIN, 1978, p. 248)¹

Não só o movimento abstrato na pintura irá transformar os códigos linguísticos e os meios pelos quais a arte se proclama autônoma. A partir de uma arte ao acaso, uma arte do efêmero e do fugaz, no decorrer dos anos 1960 são observadas por Raymonde Moulin as mudanças

mais radicais. Conceitos como “evento”, “acontecimento” e “happening” passam a fazer parte da constelação de proposições artísticas. Tudo isso dentro de um gesto artístico para se desfazer da arte, com um proclamado objetivo de destruir o conceito de arte.

Nesse contexto, a autenticidade é reformulada em dois pontos: sobre o estatuto do artista, que passa a configurar em si a noção da unicidade, e sobre a exclusividade (raridade) das tiragens da obra. Ao artista cabe estabelecer os objetos transfigurados à apreciação estética, centralizando nele o gesto artístico que é, enfim, marca da autenticidade e assinatura da obra de arte. Enquanto não se tem certeza sobre os códigos linguísticos do campo, tudo pode ser arte.

Martha Buskirk (2003) assinala, entretanto, que as transformações do *ethos* da experiência artística não se delimitam à concepção do termo duchampiano “gesto artístico”. A autoridade artística está em câmbio, cita a crítica de arte ao pontuar o estudo de caso sobre a declaração de Donald Judd (e, decorrentemente, de tantos outros artistas minimalistas, como Richard Serra) que retira sua assinatura de projeto seu realizado e exibido sem seu conhecimento e consentimento pelo colecionador detentor da obra. A questão da autenticidade, então, articula sobre o genuíno e o falso, e a não possibilidade de apreciação estética uma vez reconhecida a violação sobre os direitos do autor. Desse modo, o controle sobre os meios de dispor e de contextualizar uma obra de arte adquire contornos de autoria, e não mais circunscreve um ônus adjacente à cultura do colecionismo e à política de memória e preservação da história da arte.

A relevância do discurso construído circunscrevendo o objeto cresce face ao objeto de arte em

si, que perde a importância da materialidade e técnica. Quanto ao ponto sobre a exclusividade, acrescenta Moulin (1978) as obras de arte são monopolizadas pelos *marchands* através de contrato – o que dificulta o acesso do público ao objeto. Além disso, mesmo em suporte digital, as obras são produzidas em uma tiragem limitada, sendo destruída qualquer possibilidade de reprodução graças à destruição do original e, mais uma vez, à dificuldade de acesso ao produto.

The reading of any work will be influenced by the context of its presentation. For works that are not fixed as physical entities, however, interpretation also shapes how the work is constituted. There is a subtle but important shift between the impact of context on subsequent readings and a process of interpretation that operates in advance to shape the nature of the work so that it will conform to expectations. As artists have exercised the authority to delegate aspects of production or realization, the very possibility of such fragmentation necessitates constant reinterpretation of the nature of artistic authorship. (BUSKIRK, 2003, p. 56)²

Considero, enfim, o agenciamento do imaginário (ou da imagem) acerca do artista, implicando outras funções para o ofício e outros modos de produção artística, que o coletivo artístico em estudo apresenta. Com este panorama teórico também procuro compreender a relação entre o modo como este grupo se inseriu no campo das artes, a imagem (visibilidade) construída entorno do coletivo artístico e o espectro de demandas e expectativas de sua produção artística dentro do regime de artes vigente.

O coletivo Filé de Peixe realizava em suas primeiras edições eventos na esquina de seu bar favorito, no bairro de Tijuca, zona norte do Rio de Janeiro. A organização desses eventos primava o encontro de diferentes linguagens artísticas do subúrbio, com o intento de reivindicar que não era preciso “atravessar o Rebouças” e ir à zona nobre da cidade para apresentar e desfrutar da produção cultural carioca. O modo de produção dessas primeiras edições era mais espontâneo, no sentido de que o convite para apresentação de trabalhos e experimentações em progresso era aberto. Devido a um processo de identificação destes integrantes com o mundo das artes, eles passaram a conceber determinados conceitos sobre como deveria ser o evento – agora mesclado com nomenclaturas próprias do campo, como *happening*, acontecimento, performance.

A organização passou a se focar na ocupação de outros espaços da cidade, como o centro, mais especificamente a Lapa, bairro considerado boêmio. As ocupações deste momento do grupo já estão completamente atravessadas por conceitos artísticos e, então, é possível observar que o coletivo já lida com determinadas convenções do circuito de artes vigente. Percebo a profissionalização de seus compromissos com as ações planejadas e a demanda de uma dedicação e investimento maior por parte de seus integrantes. Portanto, a inserção do coletivo no meio acontece através de uma visibilidade enquanto agitadores, articuladores entre diferentes linguagens artísticas, sob o sucesso de verificarem um único momento-evento em que diferentes trabalhos tivessem uma comunhão. Como espectador, seria possível perceber o processo criativo dos trabalhos apresentados e ter uma experiência artística a partir do diálogo entre os processos criativos no mesmo espaço.

Apesar do coletivo não realizar mais propriamente ocupações, ao integrarem alguma mostra ou feira de artes contemporâneas, eles são convidados como articuladores. Desse modo, o primeiro aspecto que quero tratar, e que implica de forma mais acentuada sobre as expectativas que o meio artístico tem sobre o coletivo, é o modo colaborativo de produção artística. Disso não quero dizer que, por ser um coletivo, necessariamente sua produção se dá desse modo. Sua produção é colaborativa pois, mesmo que tenham em vista integrantes fixos, comprometidos oficialmente com suas ações, o coletivo só pôde realizá-las a partir da criação de uma rede, mesmo que momentânea, onde não há uma figura centralizadora senão o local e a data em que o evento precisa acontecer. Eles garantiram a sua visibilidade no meio por conseguirem agenciar uma diversidade material em uma única experiência artística mais ou menos processual e participativa. A unicidade do evento é promovida durante a realização deste. Ela não se encontra previamente definida.

O que encontro de previamente definido é a seleção de coletivos e artistas que costumavam convidar em suas ocupações. E isto se deve à necessidade de compromisso e à noção de responsabilidade sobre a realização do evento compartilhada entre os participantes convidados. O coletivo queria que, de fato, todos participassem e colaborassem com o sucesso da ação. E efetividade para eles é encontrada na projeção de um espaço de troca e de intercâmbio de trabalhos, que se apresentam simultaneamente mas em sintonia. É colaborativo pois o coletivo artístico, por muito tempo, só se preocupou em promover um processo, em alimentar uma experiência criada pelo encontro de diferentes linguagens artísticas.

Eles se consideram, como pude constatar durante a entrevista, como articuladores – e esse aspecto em muito influenciou a forma como se inseriram no campo das artes e ganharam visibilidade. A interpretação que realizei durante a pesquisa de campo é que, graças à forma como o coletivo conquistou visibilidade, o mundo das artes espera que os integrantes do grupo sejam os articuladores de seus próprios projetos. Portanto, que o próprio coletivo agencie a sua rede de produção, de circulação e de divulgação de suas obras de arte. Ao produzirem obras de arte que não são objetos, mas que são eventos (acontecimentos, performances), a expectativa entorno do grupo é que eles mesmos proponham os meios de divulgação e de circulação. Afinal, eles se projetaram no meio desse modo.

Quando o regime de critérios artísticos está na capacidade do próprio artista em se renovar constantemente, a autenticidade se encontra no próprio modo de produção que esta figura encontra. Eis onde vislumbro algumas problemáticas encontradas quanto à visibilidade do grupo no meio – e os entraves descritos sobre as negociações com as instituições. Se o coletivo artístico é tido como uma organização horizontal de produção colaborativa, o curador de uma mostra não o convidaria para se submeter a um conceito alheio, formulado por ele, para apresentar um trabalho. Justamente porque o coletivo ganhou reconhecimento no meio através das ocupações artísticas. A ocupação supõe, sobretudo, que as propostas do coletivo não podem ser desvinculadas de seu contexto, performadas segundo os conceitos de um curador. Elas demandam um agenciamento de sentidos colaborativo e coletivamente, de modo que o conceito da mostra precisa ser aberto e estar disponível a ser processo, mais do que uma exposição *per se*.

Ademais, como eles apelidam: “Nós não temos nenhum trabalho que seja, de fato, nosso. A gente produz obras que não são nossas” (Fabrício Cavalcanti, entrevista concedida à autora, 2015). A obra do coletivo se situa intrinsecamente sobre a manipulação e experimentação da obra de arte como conteúdo, como informação, como referência. Os integrantes propõem outro regime de compreensão sobre o autêntico a partir da transfiguração de uma obra de arte alheia sob outro contexto. O que é argumentado é que, a partir de outro veículo de projeção, de outro meio de circulação e de disposição ao público, a obra de arte se torna conteúdo, matéria-prima de outro trabalho.

Desse modo, o conceito e as experimentações estéticas estão sob o modo em que é realizado um trabalho. É evidenciado o potencial do processo, e é este a obra de arte, não o resultado composto. Essa proposta corrente do coletivo artístico implica que a originalidade está na articulação, mais uma vez, de outros artistas e processos criativos. A sua autenticidade está na promoção de um encontro: seja ele a partir de uma ocupação, seja ele a partir da disposição de vídeos de artista através de outro suporte, de outra circunstância. Esta característica problematiza os meios estabelecidos pelos quais exposições, mostras, feiras e salões de arte acontecem no Brasil, assim como está na brecha das políticas institucionais nacionais. Afinal, o coletivo artístico não realiza, exatamente, produtos. Tampouco, apresentam resultados concretos de um processo de articulação de diferentes linguagens artísticas. A experiência do processo se bastaria em si mesma.

Outra convenção que o coletivo artístico investiga, e que trata da autonomização que o campo de arte constitui atualmente, é a ideia de falsificação. Quando não é mais possível que a obra de



arte seja única, tendo em vista a reprodutibilidade de técnica adquirida com as novas tecnologias, o mercado consegue mantê-la, ao menos, rara – e inacessível. Sendo a obra de arte processo, em que é possível a manipulação de outros artistas enquanto objetos para composição de uma nova experiência artística, o coletivo artístico não raro esbarra em convenções sobre a autenticidade quando esta se descreve pela oposição ao falso, ao derivado.

Em termos de visibilidade e de reconhecimento, ainda é identificado entre os membros do grupo uma dificuldade em falar sobre seus trabalhos e a apresentá-los, pois eles sempre estão em referência a outros artistas, outros trabalhos que, articulados, manipulados e transfigurados sob outro suporte ou sob outro processo criativo encontra a sua autenticidade. Enquanto a autenticidade do coletivo nunca está em questão, constato a problemática da originalidade, especialmente porque as suas obras nunca se definem entorno da unicidade. E este valor é formado no mercado de artes pela raridade, ou pela recusa de acesso ao produto. Por o coletivo artístico não responder a essas demandas, verifico a necessidade de negociação de outros pontos para que seus projetos tenham visibilidade e tenham determinada sustentabilidade financeira.

Camila Medina cursa mestrado na linha de pesquisa em Tecnologias da Comunicação e Estética pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bacharel em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense, tendo complementado sua formação em Filosofia da Arte através do intercâmbio realizado na Université Paris-VIII, França.

camilafalconi@gmail.com

NOTAS

1 “Tal concepção de autonomização provoca o primado do imaginário sobre a imagem e da forma sobre a função.” [tradução livre da autora]

2 “A recepção de qualquer trabalho será influenciada pelos meios de sua disposição. Para trabalhos que não estão fixados em entidades mais ou menos materiais, contudo, a leitura também modula o modo como o trabalho é constituído. Existe uma tênue porém fundamental linha entre o impacto do contexto que decorre em recepções sobre um trabalho e o processo de leitura que age minuciosamente sobre o formato do dispositivo da obra, que irá conformar meios de recepção. Como artistas apresentaram em sua autoridade a delegação de aspectos da produção ou realização de um trabalho, o próprio respaldo em fragmentar desta forma uma obra de arte tem demandado constante atualização dos poderes autorais.” [tradução livre da autora]

REFERÊNCIAS

ALPERS, Svetlana. *O projeto de Rembrandt: ateliê mercado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010;

BECKER, Howard. *Art Worlds and Collective Activity*. In: *Art Worlds*. California: University of California Press, 1982;

_____. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1)

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.



_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S.A., 1989.

BUSKIRK, Martha. *The contingent object of contemporary art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.

CRARY, Jonathan. *Géricault, o Panorama e os Espaços de Realidade no início do Século XIX*. (tradução de Joana Negri) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ): *Revista Ecopós*, v. 17, n. 2, 2014.

ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo: Ed. UNESP; Ed. Senac São Paulo, 2007.

HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Bauru, São Paulo: Edusc, 2008 ;

_____. *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris : Klincksieck, 2005;

_____. *La signature comme indicateur d'artification*. *Sociétés & Representations*, n° 25, 2008/1 ;

_____. *As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea*. Tradução: Sonia Taborda. Porto Alegre: *Revista Porto Alegre*, v. 13, n° 22, maio de 2005
LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura (vol. 12): O artista, a formação e a questão social*. São Paulo: Editora 34, 2013.

MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk, 2007;

_____. *La genèse de la rareté artistique*. *Ethnologie française : Pour une anthropologie de l'art*, T. 8, n° 2/3, 1978. pp. 241-258.

MOURAUX, Nathalie ; SAGOT-DUVAUROUX, Dominique. *Les conventions de qualité sur le marché de l'art: D'un académisme à l'autre? Esprit* [online], n° 185, v. 10, Outubro de 1992. pp. 43-54. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/24274682> > Acesso em 13 de fevereiro de 2016.

Portal Coletivo Filé de Peixe. [online] Disponível em: < <https://coletivofiledepeixe.wordpress.com/> > Acesso em 25 de fevereiro de 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2ª ed., 2009.

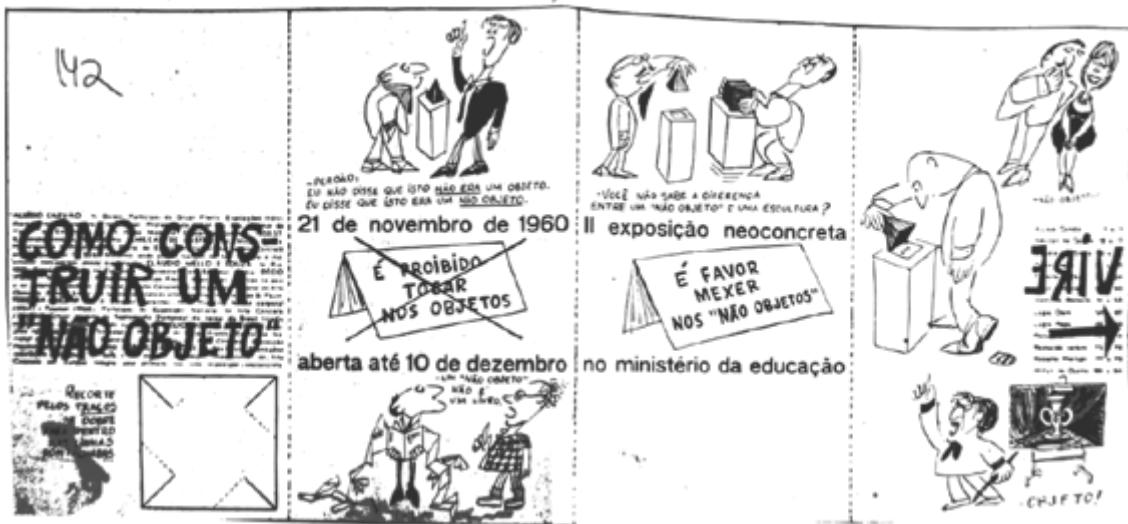
ARTIGO

LYGIA CLARK E O NÃO-OBJETO: INTERATIVIDADE E FORMA ARTÍSTICA

Amanda Bueno Villar Inocencio Costa

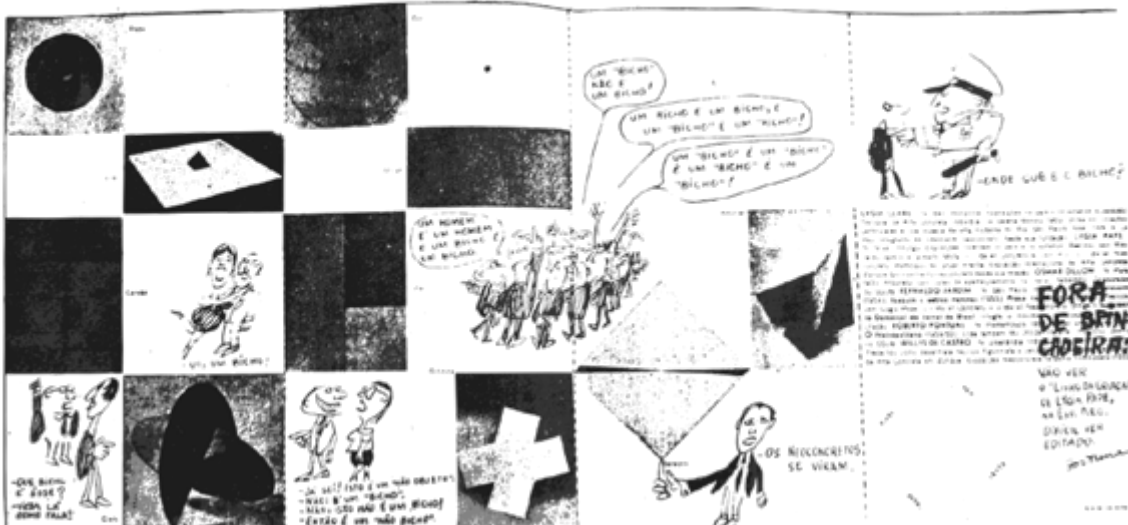
Este artigo tem por objetivo analisar sociologicamente a produção artística de Lygia Clark (1920-1988), de modo a compreender o processo de desenvolvimento da forma artística e sua interatividade com o público, sendo o Não-Objeto a formulação inicial de destaque dessa interação. Buscamos analisar a forma clarkiana integrando-a ao mundo artístico do qual constituía, considerando o caráter de produção de arte coletiva. Investigamos a circulação de obras, abarcando os alcances da forma clarkiana, assim como o modo de interação com o espaço, do bidimensional ao tridimensional, e seus agentes, conformando novas maneiras de relação com o público e seus espaços expositivos.

Fortuna Bastos e catálogo da II Exposição Neoconcreta



Fortuna Bastos e catálogo da II Exposição Neoconcreta

Journal de Brasil 3/12/60.



Em charge bem-humorada concebida para a divulgação da II Exposição de Arte Neoconcreta, realizada no Ministério da Educação em 1960 no Rio de Janeiro¹, o Neoconcretismo² incorpora ao movimento o conceito do Não-Objeto, ressaltando a característica de interação do público com a obra de arte. Na charge, as artes plásticas são representadas pelos “Bichos” de Lygia Clark, e a poesia pela obra de Ferreira Gullar. Como charge promocional da II Exposição, o convite é também direcionado à reflexão da nova proposição de forma artística. O jogo colocado na charge: “Eu não disse que isso não era um objeto, eu disse que isso era um não-objeto” transporta a produção neoconcreta para um movimento que requer por uma característica única e própria, em que o Não-Objeto assume sua própria identidade dentro do plano artístico.

Através do humor também é notável na charge a distinção entre “é proibido tocar nos objetos” e “é favor mexer nos não objetos”, evidenciando o caráter interativo do público com a forma artística proposta pelo Neoconcretismo. A ruptura proposta por essa forma de arte não age unicamente no movimento construtivo, mas também na esfera da arte em exposição no museu, rompendo com convenções tradicionais ao propor a manipulação dos (não) objetos artísticos. Por meio de uma charge, o Neoconcretismo identifica na forma do Não-Objeto o meio pelo qual é possível a transgressão da relação de exposição da obra de arte e sua interação com o público, provocando o tensionamento com a maneira expositiva tradicional e, especialmente do museu moderno, já que é o espaço que o movimento constrói (Sant’Anna, 2003).

Lançado pouco tempo após o Manifesto Neoconcreto, a Teoria do Não Objeto é também redigida por Ferreira Gullar³ em 1959, após um jantar na

casa de Lygia Clark, como o próprio Gullar narra:

*Esse texto nasce depois de uma visita à casa de Lygia Clark. Ela tinha feito um objeto que não sabia como definir, e convidou alguns amigos para jantar a fim de mostrá-lo. Estávamos lá Mário Pedrosa, Amilcar de Castro e eu, entre outros. O objeto que ela tinha feito era formado por uma série de tábuas de madeira cruzadas umas sobre as outras, assim como se constroem fogueiras nas festas de São João. Um das tábuas eram cinzentas, outras de um verde escuro e mate, como a cor de abacate. Foi um pouco depois do Manifesto Neoconcreto. Durante a reunião, ela nos confessou que não sabia o que era aquilo, nem como defini-lo. Ninguém conhece essa obra, talvez por ela não ter dado continuidade ao trabalho. (...) O fato é que olhamos aquela peça e começamos a discuti-la. “É um relevo”, disse Mário Pedrosa. “Não, não é um relevo”, respondi. “Um relevo pressupõe um plano ou uma superfície de fundo sobre a qual ressalta alguma coisa em relevo, e esse objeto não tem nenhuma superfície de fundo.” “é verdade, você tem razão”, disse Mário, sem definir o objeto. Nesse momento, chegou a empregada dizendo que o jantar estava servido, e todos foram comer. Só eu fiquei lá, observando aquilo e tentando compreendê-lo. Todas as evidências indicavam que já não era nem pintura nem escultura. Mas sim, era um objeto, ou uma coisa que ocupada espaço como fazem os objetos. No entanto, ele não tinha nenhuma **utilidade prática, uma função**, como a cadeira ou a mesa. Imediatamente fui até a mesa e disse: “Acabo de descobrir o nome desse objeto.” “E qual é”, perguntaram. “É um não objeto”, respondi,*



e alguns começaram a rir. (GULLAR apud JIMÉNEZ, 2013, p.87 a 89, grifo nosso).

A história narrada por Gullar nos traz um elemento relevante para aprofundar a teoria do Não-Objeto: é uma conceituação realizada por um único personagem do movimento, porém produzida no coletivo. O Não-Objeto é formulado a partir do desenvolvimento investigativo dos artistas individualmente, mas que corroboram sintomaticamente em composições coletivas. A experiência Neoconcreta aqui é evidenciada como notável ao abrir caminhos de investigação e pesquisa no campo artístico, permitindo formulações e progressos através do coletivo.

Las obras de arte, desde este punto de vista, no son los productos de individuos, de "artistas" que poseen un don raro y especial. Son más bien productos colectivos de todas las personas que cooperan por medio de las convenciones características de un mundo de arte para concretar esos trabajos. Los artistas son un subgrupo de los participantes del mundo, que, de común acuerdo, tienen un don especial y hacen, por lo tanto, un aporte extraordinario e indispensable al trabajo y lo convierten en arte. (BECKER, 2008, p.54-55, grifo nosso).

Com a formulação de Howard Becker, pensamos aqui na produção artística realizada por um coletivo considerando tanto os elementos necessários para a produção da arte (no caso pintura, esculturas e poesia), como tintas, telas, gráficas, entre tantos outros, e também na formulação de ideias coletivas, produzidas a partir da inserção num contexto social e artístico. Assim, o Movimento Neoconcreto é elaborado aqui como um conjunto de artistas que produzem individualmente e

coletivamente, compondo uma rede de relações com outros diversos personagens do mundo da arte, como o crítico, e de maneira coletiva participam da formulação de questões e proposições a partir de experiências coletivas e do meio o qual pertencem. Desse modo, a Teoria do Não-Objeto se conforma através de um conjunto de ações, abarcando diversos elementos coletivos e individuais para sua elaboração.

A partir da Teoria do Não-Objeto, a arte produzida por esse conjunto de artistas, assim como outros, é colocada em questão, dispondo-se ao confronto com a nova classificação de forma artística. Quando demonstrado a falta de "utilidade prática", o objeto artístico atinge um novo momento de categorização e pertinência na sua produção. Em parágrafo de abertura da Teoria do Não-Objeto a definição é precisa:

*A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais como propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento **fenomenológico**, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência. (GULLAR, 2007, p.90, grifo nosso).*

Se anteriormente poderíamos pensar em possíveis não-objetos já presentes nas vanguardas modernistas europeias, como no Dadaísmo, a Teoria do Não-Objeto deixa claro sua especificidade classificatória: a relação fenomenológica que desbrava as potenciais significações, ou seja, é através da experiência sensorial que o objeto artístico

atribui significado, ao mesmo passo em que ganha significado, como um movimento de dupla troca, intrinsecamente dependente da interação.

Também presente no Manifesto Neoconcreto⁴, a liberdade de criação do artista é exaltada pelo movimento: “É assim que, na pintura como na poesia, na prosa como na escultura e na gravura, a arte neoconcreta reafirma a independência da criação artística em face do conhecimento prático (moral, política, indústria etc).” (GULLAR apud AMARAL, 1977, p.84). Após a defesa da liberdade de criação, o Neoconcretismo também ressalta a interação do público, tendo como elemento mediador da criação e da interação a forma artística. Na Teoria do Não Objeto a forma é radicalizada, necessitando da elaboração de uma nova definição ou classificação.

*Romper a moldura e eliminar a base não são, de fato, questões de natureza meramente técnica ou física: trata-se de um esforço do artista para libertar-se do quadro convencional da cultura, para reencontrar aquele “deserto” de que nos fala Malêvitich, onde a obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significação que não seja seu próprio aparecimento. (...) Os artistas dessa tendência [tachistas e informais] (...) Partem da suposição de que o que está dentro de uma moldura é um quadro, uma obra de arte. É certo que, com isso, também denunciam o fim dessa convenção, mas sem anunciar o caminho futuro. **Esse caminho pode estar na criação desses objetos especiais (não-objetos) que realizam fora de toda convenção artística e que reafirmam a arte como formulação primeira do mundo.** (GULLAR, 2007, p.94, grifo nosso).*

Assim, conforme a perspectiva de Gullar, o movimento Neoconcreto força os limites da arte moderna até então produzida, através do construtivismo, e rompe com essas margens através da sua proposta radical de criação e interação, mobilizando elementos como a utilidade prática da arte e sua intervenção social, a relação com o espaço de exposição, e especialmente a interação com o público, corroborando numa elaboração própria e coletiva de sua classificação artística ao conceituar o Não-Objeto.

Tais elementos mobilizados pelo movimento Neoconcreto também são encontrados internamente na produção artística de Lygia Clark, apresentam-se como parte constitutiva do desenvolvimento dos debates do movimento construtivo brasileiro e das concepções da arte moderna em que estava inserida.

A trajetória de Lygia Clark: anos de formação e inserção no meio artístico

Nascida no ano de 1920 em Belo Horizonte (MG), Lygia inicia seus estudos artístico em 1947 na cidade do Rio de Janeiro com Roberto Burle Marx e Zélia Salgado, dois relevantes nomes da arquitetura e urbanismo e das artes plásticas modernas. Em 1950, viaja à Paris por um ano para dar continuidade aos estudos, com a orientação de Arpad Szènes, Dobrinsky e Fernand Léger, obtendo contato com a produção artística moderna europeia com enfoque na abstração geométrica.

Durante a primeira metade dos anos 1950, o Cubismo mostra-se a principal influência da artista através da investigação intensa de linhas e cores, presentes em obras como *Escadas* (1951), *Composição* (1951), *Composição* (1952), *Composição* (1953), participando de exposições coletivas como Primeira Exposição Nacional de Arte

Abstrata em 1952 e a 2º Bienal Internacional de São Paulo em 1953. A artista tem sua estreia individual em Paris na Galerie de L'Institute Endos-plastique em 1952, obtendo, em seguida, seu primeiro prêmio no III Salão de Naturezas Mortas em 1953, mesmo ano em que também obtém o Prêmio da Prefeitura Municipal de Petrópolis na Exposição Nacional de Arte Abstrata, referente à produção dessas obras do período de 1951 a 1953.

Neste momento da produção clarkiana, a abstração geométrica é estudada e praticada no plano da tela, ganhando o primeiro questionamento em relação a essa forma em 1954, com a obra *Descoberta da linha orgânica*.

Com essa obra, a artista dá início a uma série de debates acerca de elementos presentes na composição do quadro como a cor, a moldura, e em especial a linha. Percebe-se que a mudança estética proposta na passagem de uma obra a outra cria um jogo específico entre os elementos utilizados no plano. Em conferência realizada na Escola Nacional de Arquitetura em Belo Horizonte no ano de 1957, Lygia debate a transformação de sua estética, baseada em sua investigação artística:

O artista poderá pesquisar também a função das linhas que chamei de "orgânicas", linhas funcionais de portas, ementas de materiais, de tecidos, etc., para modular a superfície. Essa é precisamente a minha experiência pessoal, dentre inúmeras outras já feitas por outros artistas no mesmo sentido. Vou explicar como uso estas linhas nos meus trabalhos expostos. O problema plástico é simplesmente a "valorização ou desvalorização dessa linha". Foi me baseando nessa observação que encontrei a relação entre esta linha pesquisada

por mim em quadros e as linhas funcionais arquitetônicas. (CLARK, 1997, p.72)

A *Descoberta da linha orgânica* na investigação da artista inaugura um processo de questionamentos que serão aprofundados em suas obras seguintes. Relacionando sua formação com Roberto Burle Marx, tido como o seu grande mestre (CLARK, 1997, p.351), Lygia demonstra intensa preocupação com o elemento do espaço, neste momento focado no plano bidimensional, explorando as relações "orgânicas" entre os componentes da tela e o seu redor.

Ao longo da investigação da forma artística e do questionamento da obra de arte e sua relação com o espaço, Lygia Clark mantém viva sua influência arquitetônica, elaborando em 1960 *Construa você mesmo seu espaço de viver*, estrutura móvel de madeira e acrílico que propõe instigar a relação do espaço e seu habitante:

É ao meu ver o que de mais revolucionário vai se apresentar amanhã, quando novas técnicas e materiais maleáveis forem disponíveis para o artista e o arquiteto planejar a futura habitação do homem. Será ele o artista, totalmente integrado nessa coletividade. Ele participará também dessa procura, em que o homem de amanhã talvez possa suprir sua insatisfação interior tendo possibilidade de ter uma habitação própria, completamente dinâmica e mutável em função de gostos e caprichos e também da própria funcionalidade. (CLARK, 1997, p.73)

A preocupação de Lygia com o espaço é pouco relevada em análises de sua trajetória. A ruptura de quadros para esculturas também reserva surpresas como *Construa você mesmo seu espaço de*

viver no plano da maquete, que guarda em si o elemento da mobilidade, que se torna central ao longo da trajetória clarkiana. O espaço, seja positivo ou não, é considerado por Lygia como a habitação de diferentes formas, artísticas ou humanas, aguçando o pensamento da artista acerca da conformação do espaço de acordo com sua utilidade, sem a fixação de qualquer pressuposto ou projeto inalterável.

Com o olhar voltado para a investigação do “orgânico” na forma artística, Lygia realiza logo em seguida a *Descoberta da linha orgânica*, em 1954, a série *Quebra da Moldura*, cristalizando uma nova maneira de questionamento da forma bidimensional e o espaço em que está inserida. Com a técnica mista de tela e madeira, Lygia parece esbarrar no limite da obra nela mesma, fazendo com que a própria tela já tenha sua moldura, dispensando assim tal convenção para exposição em museus e galerias.

A função da moldura consiste na simbolização e no reforçamento da dupla função do limite da obra de arte. A moldura exclui da obra de arte todo o meio ambiente e, também, o expectador, e ajuda, assim, a colocar a obra de arte numa distância necessária, para possibilitar o seu consumo estético. (SIMMEL, 1998, p.1-2.)

Com a “quebra da moldura” Lygia parece subverter o que Simmel demonstra ser a separação da obra de arte do ambiente em que está inserida, criando assim continuidade entre a obra de arte e o espaço em que se encontra, desmantelando a hierarquia posta na relação arte e ambiente, marcada pela moldura, promovendo sua inserção orgânica no espaço bidimensional. Neste contexto, a “linha orgânica” não se restringe apenas ao espaço da tela, e se expande na configura-

ção do ambiente como um todo, transformando também a relação da tela com o público, já que não conta mais com as delimitações postas anteriormente pela moldura.

Com essa técnica e forma, Lygia prossegue com sua produção em meados da década de 1950 com a série *Superfícies Moduladas* (1955 – 1956), *Planos em superfície Moduladas* (1957 – 1958), e *Espaço Modulado* (1957 – 1959), desenvolvendo um caminho interno à sua investigação da linha na composição da tela.

A partir dessa última série, comecei a pesquisar uma “linha espaço” com outras características: é uma linha sulcada, mais larga do que a antiga “linha espaço” e pintada de um branco brilhante que aparece nos limites externos da superfície, confinando diretamente com o espaço exterior. (...) À medida que fui observando as variações dessa mesma linha, em função dessa última fase (“linha luz”), comecei a suprimir a diagonal e passei a compor simplesmente com horizontais e verticais, pois uma tensão oblíqua surge, automaticamente, quando a linha externa penetra em espaços inteiros da superfície, que é sempre preta. Linhas absolutamente iguais, horizontais e verticais, produzem entre si uma tensão oblíqua distorcendo um quadro: o espaço então se revela ali como um momento do espaço circundante. (CLARK, 1997, p.102)

Com essa produção Lygia continua expondo conjuntamente com o Grupo Frente e ganhando destaque em outras exposições relevantes, participando da II Exposição do Grupo Frente em 1955, III Bienal Internacional de São Paulo em 1955, *Artiste Brésiliens: Présentée par Le Musée d’Art Moderne de Rio de Janeiro* e *le Musée d’Art Moderne de São Paulo* em 1955, III Exposição do Grupo Frente em 1956, I Exposição de Arte Con-

creta em 1956, III Exposição do Grupo Frente em 1956, IV Bienal Internacional de São Paulo em 1957 (ganhando o Prêmio de aquisição), e da I Exposição Nacional de Arte Concreta em 1957.

Já no final da década de 1950, a forma clarkiana assume um novo limite no plano bidimensional, dessa vez não apenas contestando os limites da linha no espaço, mas também se desdobrando entre os planos bidimensional e tridimensional, com as obras *Contra Relevo* (1959) e *Casulo* (1959). Propondo novamente o questionamento da forma no espaço, Lygia agrega às superfícies “dobras”, aderindo profundidade à medida que uma superfície salta de outra. Tal movimento configura não apenas uma nova relação da obra com o espaço em que está presente, mas também no modo com que o público se relaciona com a obra, pois ao propor profundidade ao plano também atribui movimento observador

Do Casulo ao Bicho: Neoconcretismo e Não-Objeto

O ano de 1959 é marcante na produção artística de Lygia Clark, tanto internamente referente a uma ruptura com o plano bidimensional, quanto contextualmente por estar inserida no Movimento Neoconcreto e por sua presença na concepção da Teoria do Não Objeto, que seria lançado no ano seguinte. Com as séries *Superfície Modulada*, *Planos em Superfície Modulados* e *Espaço Modulado*, a artista conquista seu espaço de prestígio no Neoconcretismo, ganhando destaque em exposições e críticas especializadas sobre o movimento.

O papa do neoconcretismo é a esbelta Lígia Pimentel Clark Lins (5 pés e duas polegadas), com 38 anos. Educada em um colégio católico, filha de um advogado de

Belo Horizonte, Lígia Clark (“meu nome de guerra”) casou-se aos 18 anos. Convalescendo de uma depressão nervosa após o nascimento de seu terceiro filho resolveu estudar arte viajando para Paris onde trabalhou com o pintor Fernand Léger. Dois anos após exibiu suas “semi-abstrações”, mais disse: “Não estava boa. Eu ainda não era concreta”. Voltando ao Brasil foi premiada na Bienal de São Paulo divorciou-se (“eu me desenvolvia interiormente e ele exteriormente”), fez um tratamento pisco-analítico, pintou escadas, janelas e portas em listras coloridas. “Trabalhei e lutei”, diz ela. “Repentinamente eu descobri a linha do espaço”. Abandonou as cores – e chamou o resultado neoconcreto. “Nasci novamente. Foi um parto difícil. Foi mesmo agonizante”. (MEIRA, 1959)

Este fragmento faz parte de uma tradução publicada em 1959, ano do lançamento do Manifesto Neoconcreto e da I Exposição Neoconcreta, cujo original pertence à revista *Time*, de Nova York. Numa apresentação panorâmica dos personagens do Neoconcretismo, Lygia ganha destaque ao ser considerada “o papa do neoconcretismo”, contando com uma especial descrição de sua vida pessoal, raramente encontrada em outras publicações.

A matéria internacional sobre o Movimento Neoconcreto e a visibilidade de Lygia demonstram dois elementos centrais do contexto: O destaque do Neoconcretismo ao conseguir projeção internacional - nota-se que a matéria é do mesmo ano do lançamento do manifesto! – inserindo o Neoconcretismo no movimento artístico moderno com grande alcance, e o protagonismo de Lygia como artista do movimento, inserindo-a efetivamente no cenário Neoconcreto e, ao mesmo tempo, lhe conferindo projeção individual.

Após a obra *Casulo* (1959), Lygia promove uma intensa ruptura na sua forma artística, que não afetará apenas sua produção individual, mas também de maneira coletiva na medida em que se insere no Neoconcretismo e na arte moderna brasileira. Consideramos aqui essa obra como um momento limite da experiência clarkiana no plano bidimensional, ao passo em que abandona esse plano e inicia novas investigações com forma tridimensional. Em texto intitulado *A morte do plano*⁵, Lygia reflete sobre sua experiência e transição do plano bidimensional para o tridimensional:

O quadro adquiria uma significação mágica quando o artista o considerava como um portador de uma visão total do universo. Mas o plano está morto. A concepção filosófica que o homem projetava sobre ele não mais o satisfaz, assim como a ideia de um Deus exterior ao homem. Ao tomar consciência de que se tratava de uma poética de si mesmo projetada para o exterior, ele compreendeu ao mesmo tempo a necessidade de reintegrar essa poética como parte indivisível de sua própria pessoa. Foi também essa introjeção que fez explodir o retângulo do quadrado. Esse retângulo em pedaços, nós o engolimos, nós o absorvemos. Anteriormente, quando o artista se situava diante do retângulo, projetava-se sobre ele e nessa projeção carregava de transcendência a superfície. Demolir o plano como suporte da expressão é tomar consciência da unidade como um todo vivo e orgânico. Nós somos um todo e agora chegou o momento de reunir todos os fragmentos do caleidoscópio em que a ideia do homem foi quebrada, reduzida a pedaços. (CLARK, 1997, p.117, grifo nosso)

Na busca por uma expressão viva e orgânica, Lygia adere o espaço tridimensional de uma maneira única, provocando uma nova e radical relação entre a obra de arte e o público através da série *Bichos* (1960), reposicionando seus ideais dentro do Neoconcretismo.

Na arte neoconcreta, há outra espécie de revalorização do gesto expressivo. É que o gesto não é o gesto do artista quando cria, mas sim é o próprio diálogo da obra com o espectador. (...) O espectador já não se projeta e se identificada na obra. Ele vive a obra, e vivendo a natureza dela, ele vive ele próprio, dentro dele. Somos novos primitivos de uma era e recomeçamos a reviver o ritual, o gesto expressivo, mas já dentro de um conceito totalmente diferentes de todas as outras épocas. (CLARK, 1997, p.122).⁶

Compostos por chapas de metal e dobradiças, os *Bichos* concretizam o projeto clarkiano de uma obra viva e orgânica, que faça parte do espaço, e que seja passível de criar o diálogo com o espectador através da sua manipulação. Sem utilidade ou significado, os *Bichos* necessitam da interação do “espectador” para aderirem algum significado, sendo este próprio de cada pessoa que o manipula. Nessa relação, o público deixa de ser espectador, passando a integrar-se à obra como um agente constitutivo do fazer artístico, pois é apenas com a interação que a obra atinge seu estado final de significação. Através dessa relação dependente entre obra e público que encontramos o Não-Objeto.

O Bicho tem um circuito próprio de movimentos que reage aos estímulos do sujeito. Ele não se compõe de formas independentes e estáticas que possam ser manipu-

ladas à vontade e indefinidamente, como num jogo. Ao contrário: suas partes se relacionam funcionalmente, como as de um verdadeiro **organismo**, e o movimento dessa parte é **interdependente**. Nessa relação entre você e o Bicho há dois tipos de movimento. O primeiro, feito por você, é puramente exterior. O segundo, do Bicho, é produzido pela dinâmica de sua própria expressividade. O primeiro movimento (que você faz) nada tem a ver com o Bicho, pois não pertence a ele. Em compensação, a conjugação de seu gesto com a resposta imediata do Bicho cria **uma nova relação** e isso só é possível graças aos movimentos que ele sabe fazer: é a vida própria do Bicho. (CLARK, 1997, p.121, grifo nosso)

Nesse processo, a tríade composta por artista, obra e público⁷ se encontra também numa nova relação, ao passo que o artista não mais é o único que concebe a obra e seu significado, dividindo com o público a coautoria. Já o público não se comporta mais como espectador, tornando-se parte do processo constitutivo da obra, cujo significado e existência enquanto arte só são possíveis através da interação desse agente. E por fim, a obra não se caracteriza mais como um objeto a ser apreciado, mas uma forma mediadora entre a proposição do artista e o significado criado por cada agente interativo. Cada vez que o Bicho é manipulado por alguém sua significação criada é própria àquela relação.

A produção dos *Bichos* ganha continuidade até os anos 1964, participando de exposições nacionais e internacionais, obtendo destaque em algumas delas, como na Galeria Bonino no Rio de Janeiro, em seu ano de inauguração (1960), apresentando um grande número de *Bichos*, e no mesmo ano expõe na II Exposição Neoconcreta no MEC. No

ano seguinte Lygia recebe o Prêmio de Escultura Nacional na VI Bienal Internacional de São Paulo, realizada no MAM, com a série *Bichos*, conquistando grande prestígio no meio artístico nacional. Já na edição seguinte (1963), a artista expõe na VII Bienal em sala especial.

Indivíduo, Corpo e Arte: o público como autor da obra

Os tensionamentos promovidos pelas alterações da forma clarkiana na relação entre a obra de arte e o público levaram a artista a aprofundar cada vez mais essas categorias e a forma artística. Após a concepção dos *Bichos*, Lygia dá continuidade às suas reflexões acerca do papel do público enquanto agente artístico, inserindo-o progressivamente na centralidade do fazer artístico. Quando em 1953 a artista propõe a obra *Caminhando*, podemos perceber uma nova fase na sua produção, em que as “proposições” ganham o espaço da “obra”, e o “público” deixa de existir, passando a ser considerado como o “participante”, levando ao limite a correlação necessária entre o indivíduo e a proposição para o acontecimento da arte.

*Caminhando é o nome que dei à minha última **proposição**. A partir daí, atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo **participante**. O *Caminhando* tem todas as possibilidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto. (...) À relação dualista entre o homem e o Bicho, que caracterizava as experiências precedentes, sucede um novo tipo de fusão. Em **sendo a obra o ato de fazer a própria obra**, você e ela tornam-se totalmente indissociáveis. (CLARK, 1997, p.151, grifo nosso)*

Com esse reposicionamento, o participante é o protagonista do ato artístico, e nele é instigado a construir seu próprio caminho, seja ele qual for, e lhe atribuir significação própria. Através dessa proposta de experiência, a obra apenas existe quando há o participante, não havendo qualquer resquício artístico antes ou após o ato. Desconstrói-se assim o objeto artístico até então formulado pela arte moderna, presente na trajetória de Lygia até os *Bichos*, na medida em que o artista não mais produz o objeto artístico para ser contemplado, passando a ser o propositor da experiência que será concretizada pelo público e, assim, se configura uma nova concepção de arte, voltada para uma temporalidade e espacialidade específicas.

Entre os anos 1963 e 1964, Lygia produz *Obra mole* (1964), *O Dentro de o Fora* (1964), *O Antes é o Depois* (1964) e, *Abriço Poético* (1964) e a série *Trepantes* (1965), últimas esculturas realizadas pela artista, como um último desdobramento dos *Bichos*.

Outro sonho: no interior, que é o exterior, uma janela e eu. Através dessa janela, desejo passar para fora, que para mim é o dentro. Quando acordo, a janela do quarto é a do sonho, o dentro que eu procurava é o espaço de fora. Desse sonho nasceu o Bicho que chamei de O dentro é o fora. É uma estrutura de aço inoxidável, elástica e deformável. No meio dessa estrutura existe um vazio. Quando a manipulamos, esse vazio interior dá à estrutura aspectos completamente novos. Considero O dentro de o fora o resultado das minhas pesquisas sobre o Bicho (imediatamente antes de O dentro é o fora, fiz um Bicho sem dobradiças que chamei de O antes é o depois). (...)
Agora o espaço pertence ao tempo con-

tinuamente metamorfoseado pela ação. Sujeito-objeto se identificam essencialmente no ato. (CLARK, 1997, p.164-165, grifo nosso).

Com esse jogo entre espaço e tempo, a forma clarkiana propõe, não só ao participante, mas também ao meio artístico da época, uma interatividade com a arte de uma nova ordem, em que a significação atribuída através da manipulação seja condicionada a temporalidades e espacialidades variáveis, dentro e fora do próprio objeto artístico, adicionando ainda mais o caráter singular do tempo no fazer artístico.

Durante o período de 1963 e 1965, Lygia Clark expõe individualmente na Alexander Gallery de Nova York (1963), no MAM carioca (1963) com a série *Bichos* e *Construa você mesmo seu espaço a viver*. Na Europa, participa da exposição coletiva no Musée d'Artais em Paris (1964) e expõe no 2nd Pilot Show of Kinetic Art em Londres (1964). Em 1965, a artista ganha sua primeira exposição individual de grande porte na Europa, na Signals Gallery em Londres, se posiciona no cenário internacional, inserindo-se numa importante rede de sociabilidade, envolvendo relevantes artistas e renomados críticos de arte⁸.

Estabelecida a relação entre o participante e o ato artístico, Lygia dá início a proposições que aprofundam a interação da arte com o corpo, convidando o participante a uma nova experimentação sensorial. Com as obras elaboradas em 1966 *Pedra e ar*, *Livro sensorial*, *Ping-pong*, *Desenhe com o dedo*, *Água e conchas*, *Respire comigo*, *Diálogo de mãos*, a artista propõe nessa fase uma experiência inovadora para o público, sintetizando sua trajetória de pesquisa e desenvolvimento artístico numa nova fase “radical”:

*Eu permaneci muito tempo nesse pesadelo e subitamente, quase que por casualidade, novas possibilidades me apareceram: “Quase que por casualidade”, como em cada etapa do meu trabalho, mas tal casualidade não é se não aparente: os Bichos moles representam uma longa germinação de tais ideias em mim. Eu denominei essa fase do meu trabalho, a mais variada de todas, de Nostalgia do corpo. Eu compreendi que uma das propriedades de Caminhando estava então sendo radicalizada: a proposição (pois a palavra “obra” denota passividade do resultado de um trabalho anterior, e portanto já não era conveniente) nos faz **tomar consciência de nosso próprio corpo**. Eu reuni um grande número de materiais sem nenhum valor que, quando eu os tocava, a redescoberta tátil provocava um trauma estimulante. (CLARK, 1997, p.188, grifo nosso).*

Nesse projeto que envolve a arte como meio para conscientizar-se sobre o corpo, o participante é instigado a interagir com materiais e formas das mais diversas. Através da manipulação de sacos plásticos com água, conchas, pedras, entre outros, o público descobre uma nova maneira de se relacionar com objetos do cotidiano, propostos numa forma diferenciada.

Com esse movimento, Lygia rompe com o Neopietismo e com o construtivismo como um todo, dando início a uma maneira própria de composição de objetos e formas voltadas intrinsecamente para criar o diálogo entre o corpo e a sensorialidade do participante. A forma clarkiana passa, portanto, pelo abandono da técnica construtiva, ou seja, do abstracionismo, geometria, entre outros elementos presentes na arte concreta, elaborando sua forma artística a partir da dissolução da técnica, ou seja, deixando a téc-

nica num segundo plano, priorizando as relações que a forma possa propor entre o indivíduo e seu corpo. Com essa nova forma, Lygia mantém elementos presentes ao longo da sua trajetória artística como a interatividade, sensorialidade, construção do espaço, entre outros, transformando-os através de uma forma composta pela pluralidade de objetos, buscando criar uma nova forma artística que possa aprofundar as relações entre objeto, indivíduo(s) e corpo(s).

Se em *Nostalgia do corpo* o participante é convidado à investigação de sua própria corporalidade, em 1967 Lygia elabora proposições a fim de estabelecer investigações duais com a série *A casa é o corpo*. Com as *Mascarás sensoriais*, *Luvas sensoriais*, *Diálogo de Óculos* e a série *Roupa-corpo-roupa* (*O eu e o tu*, *Cesariana*), a forma clarkiana usufrui de diversos materiais para compor os objetos, como tecidos, espelhos, espumas, plásticos, entre outros, estimulando diversas sensações através de texturas e composições visuais (ou a falta desta). Com a série *Roupa-corpo-roupa* os participantes vestem macacões e interagem um com o outro, descobrindo aberturas e acesso ao forro da vestimenta, composto por texturas diferentes que criam sensações próprias.

Através dessas proposições, o objeto e o corpo do participante se tornam um só, e o ato artístico é transformando na investigação e (re)descoberta de sensações entre duas pessoas. Deste modo, o corpo é reposicionado enquanto mediador.

Penso também que minhas tentativas arquitetônicas, nascidas ao mesmo tempo que o Caminhando queriam ser uma ligação com o mundo coletivo. Tratava-se de criar um espaço-tempo novo, concreto – não apenas para mim, mas também para os outros. (CLARK, 1997, p.152)

A sensorialidade do espectador é provocada de maneira que contemple sensações não apenas individuais, mas também coletivas. Experiências como o nascimento e a morte são pilares para o desenvolvimento das proposições clarkianas, direcionando o participante a ter sensações individuais que remetem a experiências comuns ao coletivo.

Nesse sentido, Lygia desenvolve *A casa é o corpo. Penetração, ovulação, germinação, expulsão*, em 1968, instalação que instiga o participante a percorrer um trajeto que propicia a vivência especialmente tátil, já que é forrada com tecido negro que dificulta a passagem de luz. Na fase *Penetração*, o piso é forrado com tecidos, simulando um chão fluido e móvel, provocando a sensação de “falta de chão”. Em seguida, *Ovulação* imita a estrutura anterior, com o acréscimo de balões de ar coloridos, que dificultam a mobilidade do participante, envolvendo os balões ao corpo à medida que se transita. Na fase *Germinação* o ambiente é iluminado e composto por tecidos transparentes, contendo no centro uma grande bolsa em formato de gota. Por fim, na fase *Expulsão*, o ambiente volta a ser escuro, composto por fios pendurados de espessuras diferentes, imitando “pelos” do teto até o chão, e bolas de plástico espalhadas pelo chão. Ao sair da última cabine, o participante se depara com um espelho deformador bem iluminado. “É o final do labirinto destinado, nas palavras de Lygia Clark à experiência tátil, fantasmática e simbólica da interioridade do corpo.” (CLARK, 1997, p.229).

Nesta fase sensorial de minhas pesquisas, mesmo que o próprio objeto não tenha significado senão quando da intervenção do participante, continua sendo uma conexão indispensável entre a sensação e os participantes. As pessoas reencontram seus pró-

prios corpos através das sensações táteis operadas nos objetos exteriores a elas. Na seguinte fase, que eu já comentei no princípio deste artigo, as pessoas se tornam o suporte da “obra” e o objeto se incorpora: ele desaparece. Por oposição às experiências precedentes, eu denominei essa fase de O corpo é a casa, na qual as pessoas se convertiam na estrutura vivente de uma arquitetura celular, na malha de um tecido infinito, e o que resta do objeto (elásticos, folhas de plásticos, sacos de jutas e redes) já está completamente vazio de significado e sem possibilidades de recobrar vida senão através do suporte humano. (CLARK, Lygia. 1997, p.222-223)

Lygia apresenta *A casa é o corpo* no MAM carioca em 1968 e, no mesmo ano, também a expõe na 34^o Bienal de Veneza em sala especial, que contém a retrospectiva dedicada aos dez anos de sua produção. Em dezembro do mesmo ano, inaugura exposição individual na Galerie M. E. Thelen de Essen, na Alemanha.

Ainda em 1968, Lygia produz *Mascara Abismo* (1968), que no ano seguinte são incorporadas à proposição *Casal* (1968):

Uma cabine de plástico transparente, sustentada por estrutura metálica, que ata ao corpo de um participante masculino através de um jogo de correias. Esta cabine também se une ao participante através da Máscara abismo (externa) que ele mesmo está usando, e que está presa à armação metálica. A cabine se converte em uma espécie de prolongação da máscara. Outro participante (mulher) entra no interior da cabine, usando outra Máscara abismo (interna) também presa à estrutura metálica. (CLARK, 1997, p.240)

Em seguida, Lygia realiza a proposição individual *Camisa-de-força* (1969), envolvendo a cabeça e os braços do participante, estimulando a liberdade ao tentar se movimentar e desenrolar das redes de nylon.

Após a fase de concepção de objetos relacionais, Lygia abandona a forma o objeto como meio de criar relações entre os participantes, aprofundando a centralidade do corpo do participante como forma mediadora principal. Mudando-se para Paris em 1968, onde permanecerá até meados de 1976, a artista desenvolve um grande volume de proposições com a fase *O homem, estrutura viva de uma arquitetura biológica e celular*. Neste movimento, há a inversão da proposição anterior, em que *A casa é o corpo*, passando para *O corpo é a casa*.

*Na fase sensorial do meu trabalho, que chamei de nostalgia do corpo, o objeto era ainda um meio indispensável entre a sensação e o participante. O homem reencontrava seu próprio corpo através de sensações táteis operadas sobre os objetos exteriores a ele-mesmo. Mais tarde incorporei o objeto fazendo-o desaparecer. De agora em diante é o homem que assume sua própria eroticidade. **Ele mesmo é o objeto de sua própria sensação.** (...) É somente na medida em que toma um sentido para os outros que ela também toma um para si mesma. Eu chego a ser o outro – que me traz seus significados. É a soma de todos os significados que lhe dá seu sentido global. Na medida em que mais pessoas participam, ela toma um **sentido coletivo tribal. Ela pode se desenvolver não importa onde**, nos parques, nas ruas, na casa de vocês. Nada de local a priori. (...) A expressão corporal tem aqui uma*

importância essencial – é através dela que as células são construídas, por exemplo abrindo os braços, criando com as pernas afastadas túneis por onde as pessoas podem passar. (CLARK, Lygia. 1997, p.247, grifo nosso)

Com a proposta de momentos de experiências coletivas, Lygia abdica do objeto e do espaço artístico, como o museu ou a galeria, e transfere o ato para qualquer ambiente, colocando apenas o participante e seu corpo como elementos necessários para a criação da proposição coletiva. Neste momento termos como obra, objeto artístico, público e exposição perdem o sentido, dando espaço para o participante ou paciente, e o ritual, encontrando o ápice das relações orgânicas desenvolvidas pela artista desde os *Bichos* ao passo em que são criadas e desenvolvidas pelo próprio participante e seu corpo.

As proposições são a série *Arquiteturas biológicas* (1968-1969), *Estruturas vivas* (1969), *Baba antropofágica* (1973), *Viagem* (1973), *Canibalismo* (1973), *Relaxação* (1974-1975), *Cabeça coletiva* (1975). Este conjunto de proposições é desenvolvida pela artista a partir de 1972 na Sorbonne, em Paris, num curso que ministrou sobre comunicação gestual. O curso consistia em realizar experiências com grupos de até sessenta pessoas ao longo de três horas, duas vezes na semana.

Sorbonne: hoje foi impressionante o grupo que fez a Baba. Linhas de várias cores que saem da boca de cada um para se transformarem, em seguida, num monte de baba coletiva. Depois, na cara do Camurati, e todo o mundo se ligou à baba através da linha fazendo um grupo todo envolvido pela mesma. Impressionante a experiência que Camurati fez com uma garota: enrolou-a

toda em papel passando a linha/baba para costurá-la. Depois levantou-a, fez com que ela andasse, no fim de uma meia hora ele abriu o lugar do seu nariz, depois um olho, em seguida fez com a mão o espaço interior para olhar seu olho. Eu vi, era impressionante! A moça disse depois que ela se sentiu muito bem, segura mas meio drogada. Outros fizeram o seu próprio fantasma na massa e o destruíram em seguida. (CLARK, 1997, p.297)

Com essas proposições, Lygia confirma uma ruptura com a produção artística, passando a considerar progressivamente o tratamento de patologias e problemas psicológicos. Nos primeiros anos da década de 1970, juntamente com a produção dessas proposições, Lygia revisita traumas e problemáticas pessoais, trazendo à tona seus próprios questionamentos corporais e psíquicos para sua produção. Aliado a essa visita a seu próprio interior, a artista inicia seus estudos sozinha na área da psicologia e psicanálise, como por exemplo em 1971 ao se dedicar aos estudos da Ante-Psiquiatria e da obra de Robert Laing, psiquiatra britânico e, no ano seguinte, em 1972, se torna paciente de Pierre Fedida, relevante psicanalista francês, finalizando em 1974 as sessões.

O artista está interessado em trabalhar com psicanalistas, dando seu material ligado diretamente ao corpo para regredir pacientes e fazê-los tomar consciência do próprio corpo. Material esse colhido de dentro do próprio artista, que viveu sua própria regressão e crescimento através de sua elaboração, tendo o que Laing chama de acidentes psicóticos. (...) O curioso é que se expressar através da arte foi até hoje um meio de recuperação para os doentes mentais. Mas aí, o expressar-se era

ainda uma projeção e hoje já não se trata de projeção, mas do contrário, de introversão. (CLARK, 1997, p.264)

Durante o período que vai de 1969 até 1973, Lygia continua a participar de exposições coletivas com suas obras neoconcretas, como na XII Bienal Internacional de São Paulo (1973) com a série *Trepantes*, mas sua produção da época não adere imediatamente aos espaços sacramentados do meio artístico, afastando-se paulatinamente do circuito artístico contemporâneo ao seu, contando com o espaço da Sorbonne e, em geral, sua própria casa, para realizar suas proposições.

Ontem estava péssima, me sentindo ultra desagregada. Fui ver Aspazia no hospital e ela me falou que meu trabalho é revolução cultural. Depois, eu e Camargo saímos para comer no Domus e uma hora chorei de angustia. Camargo começou a colocar dúvidas e mais dúvidas no meu trabalho e aí tive uma reação positiva, defendendo-o com toda a minha lucidez - antes o Camargo tinha dito não sei o que e antes de começar a chorar eu disse, quase aos gritos: - "O que eu quero é deixar de fazer arte!" (CLARK, 1997, p.281, grifo nosso).

Os questionamentos sobre seu trabalho relatado no excerto demonstram os confrontos de Lygia com o meio artístico, afastando-se deste definitivamente em 1976 ao retornar para o Rio de Janeiro e dar início à série *Objetos Relacionais*, voltando-se exclusivamente para a prática terapêutica. Essa nova abordagem deixa para trás as sessões de experiências coletivas, passando a realizar sessões individuais, voltadas para cada pessoa a fim de tratar cada caso de modo específico.

As sessões terapêuticas são realizadas em seu

próprio apartamento, em Copacabana, atendendo a uma seleção criteriosa de clientes⁹, tomando nota¹⁰ de cada caso e dos progressos realizados ao longo do tratamento. Essa terapia foi nomeada de *Estrutura do Self*, contando com os objetos: almofadas leves, almofadas leves-pesadas, almofadas pesadas, grande colchão, cobertor, objetos feitos com meias calças, objeto de semente, objeto de pedra e ar envolto por uma rede, pedrinha, respire comigo, saco plástico cheio de água, saco plástico cheio de ar, saco plástico cheio de areia, conchas e tubo.

Ao longo das sessões, o cliente ficava seminu e deitava-se no colchão (formado de plástico e bolinhas de poliestireno) e recebia estímulos realizados por Lygia com os *Objetos relacionais*, variando a ordem de acordo com a experiência, reações e necessidades demonstradas pelo cliente. As sensações táteis eram variáveis conforme o objeto utilizado, variando texturas, pesos e temperaturas, e controlados pela própria Lygia enquanto terapeuta¹¹.

O “objeto relacional” não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define. O mesmo objeto pode expressar significados diferentes para diferentes sujeitos ou para um mesmo sujeito em diferentes momentos. Ele é alvo de carga afetiva agressiva e passional do sujeito, na medida em que o sujeito lhe empresta significado, perdendo a condição do simples objeto para, impregnado, ser vivido como parte viva do sujeito. A sensação corpórea propiciada pelo objeto é o ponto de partida para a produção fantasmática. (CLARK, 1997, p.319)

A partir de 1981, a técnica e o processo terapêutico são transmitidos para Lula Vanderlei, artista e psicoterapeuta, e Gina Ferreira, psicóloga, a fim de garantir a continuidade do trabalho, já que Lygia diminuía aos poucos o atendimento, encerrando os atendimentos parcialmente em 1984.

Durante esse período dedicado à terapia, Lygia mantém relações com espaços artísticos apenas expondo obras de sua fase neoconcreta. De certo modo, a participação de Lygia em exposições construtivas faz com que se mantenha viva sua fase artística consolidada, ou seja, a qual pertencia a um movimento de arte moderna. Por outro lado, a relação de Lygia com os espaços expositivos são pautados em amostras que ignoram sua produção mais atual, expondo majoritariamente obras neoconcretas, ou de maneira retrospectiva ou coletiva. Nestes moldes, em 1977 participa da importante exposição Projeto construtivo brasileiro na arte 1950-1962, passando por São Paulo e Rio de Janeiro, revisitando os movimentos construtivos nacionais, assim como em 1984 exibe coletivamente na exposição Neoconcretismo 1959-1961 no Rio de Janeiro.

Em 1986, é realizado o IX Salão de Artes Plásticas do Rio de Janeiro, contando com exposição conjunta de Hélio Oiticica e Lygia Clark em espaço especial no Paço Imperial. Essa exposição marca a última grande reunião de obras da artista em vida, contendo toda a sua trajetória artística, do neoconcretismo até sua fase sensorial, disponibilizando todas as obras manipuláveis e experimentais ao público. Após a exposição, Lygia entra em crise, voltando a fazer análise em 1988, quando decide encerrar seu trabalho terapêutico. No dia 26 de abril do mesmo ano, Lygia morre em sua casa em decorrência de um infarto.

Amanda Bueno Villar Inocencio Costa é bacharel em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), atualmente mestranda do Programa De Pós-Graduação em Sociologia pela mesma universidade, possui como interesses de pesquisa a relação entre artista, obra e público, circulação de obras e consagração de artistas, conformação dos circuitos artísticos e a relação entre centro e periferia.

NOTAS

- 1 “Como construir um Não-Objeto”. *Fortuna/Atelier de Arte. Jornal do Brasil*, 03/12/1960. – Tirinha presente no acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, consultado entre 16 e 25 de agosto de 2015.
- 2 O Movimento Neoconcreto tem como marco a publicação do Manifesto Neoconcreto, publicado originalmente em 23 de março de 1959 no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* e tem como signatários Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis. O manifesto é estruturado em disputa com o Movimento Concretista Paulista, e propõe, sobretudo, que a arte abstrata tome um novo rumo, que seja menos objetiva e que o artista tenha mais liberdade de criação, não se restringindo a princípios e normas rígidas como no movimento paulista.
- 3 Durante a produção dos textos “Manifesto Neoconcreto” e “Teoria do Não-Objeto”, Ferreira Gullar está no início de sua carreira como poeta e principalmente como crítico, sendo assim, um ator interessado no movimento Neoconcreto. Além de integrante do concretismo como poeta, Gullar alça como crítico seu espaço no meio artístico brasileiro, posicionando-se centralmente no discurso e na produção crítica do movimento. A voz de Gullar aparece frequentemente neste texto por se tratar do personagem narrador central da história do movimento, compreendendo ao mesmo tempo sua parcialidade e seus interesses.
- 4 O Manifesto Neoconcreto é formulado a partir de críticas elaboradas a partir do movimento concreto paulista, lançado em março de 1959 acompanhando a primeira exposição de Arte Neoconcreta no Museu de Arte Moderna carioca.
- 5 Texto presente no Livro-obra (1983), reproduzido em CLARK; 1997.
- 6 CLARK, Lygia. *Do Ritual* (1960), reproduzido em CLARK; 1997.
- 7 Antônio Candido propõe como metodologia analítica a tríade conjunto de produtores, conjunto de receptores e um mecanismo transmissor (Candido; 2009). Adequamos aqui ao contexto das artes plásticas, e analisamos a tríade artista, obra e público, na medida em que a obra seja essencialmente o elemento passível de criar a relação entre o artista e o público.
- 8 Lygia Clark conhece o crítico francês Guy Brett em sua passagem por Paris em 1964 através do artista Sérgio Camargo. Guy Brett acompanha então a trajetória pessoal e artística de Lygia, tornando-se um relevante crítico de arte e estudioso da obra de sua obra. Brett lança em 1968 o livro *Kinetic Art*, contendo estudo dedicado à obra clarkiana.
- 9 Em projeto realizado por Suely Rolnik em parceria com o Sesc, são entrevistados diversos personagens que fizeram parte da vida e da trajetória de Lygia Clark, entre eles, Caetano Veloso, Jards Macalé, Paulo Venâncio Filho, entre outros. Nesses depoimentos, são relevados os motivos pelos quais Lygia os aceitou enquanto pacientes. Rolnik, Suely. *Arquivo para uma obra-acontecimento*. São Paulo: Sesc, 2011.
- 10 Em depoimentos concedidos à Suely Rolnik, pacientes relatam os registros que Lygia fazia das sessões realizadas com eles. Alguns desses registros estão resguardados no projeto *O mundo de Lygia Clark*, no Rio de Janeiro, aos quais tive

acesso durante o período de pesquisa (agosto de 2015), porém não autorizado à cópia ou reprodução.

11 Em texto publicado em 1980 e reproduzido no catálogo formulado pela Fundació Antoni Tàpies (CLARK, 1997, p.319-326), Lygia relata o passo a passo de seu método terapêutico, como era o desenrolar de cada sessão, sequencial, e a manipulação dos objetos relacionais no processo terapêutico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy, org. *Arte construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos: DBA Artes Gráficas, 1998.

_____. *Arte para que?: a preocupação social na arte brasileira, 1930 - 1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

_____. *Projeto Construtivo na Arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

BECKER, Howard. "Mundos de Arte y actividade colectiva". In: *Los mundos del arte : sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

CANDIDO, Antonio. "Introdução" in: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 12ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark. Fundació Antoni Tàpies*, 1997.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 - 1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2ªed. 1998.

GULLAR, Ferreira. *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

JIMÉNEZ, Ariel. *Conversa com Ferreira Gullar*.

São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra-Trajeto*. São Paulo, Edusp, 1992.

RIVIERA, Tania. *O avesso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ROLNIK, Suely. *Arquivo para uma obra-acontecimento*. São Paulo: Sesc, 2011.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

_____. "Pecados de Heresia": *Trajectoria do Concretismo Carioca. Tese (Doutorado em Sociologia)*, Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, 2003.

SIMMEL, Georg. "A Moldura: Um ensaio estético" (1902) in SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthol. *Simmel e a modernidade Brasília: UnB*, 1998.

_____. *Sociologia do Espaço*. Revista Estudos Avançados, nº 27 (79), p.75-112, 2013.

VENANCIO FILHO, Paulo. *A presença da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

REFERÊNCIAS PRIMÁRIAS

"Como construir um Não-Objeto". *Fortuna/ Atelier de Arte. Jornal do Brasil*, 03/12/1960.

"Times" dá categoria internacional ao Neoconcretismo brasileiro. Tradução de Mauritônio Meira. *Vida Literária*, 1959.

ARTIGO

**IMAGENS DA MORTE NA ARTE CONTEMPORÂNEA
BRASILEIRA**

Tadeu Ribeiro

Partindo da análise de obras da arte contemporânea brasileira que exploram as possibilidades da criação de imagens da morte, este artigo propõe-se investigar suas poéticas articulando-as às noções de finitude, abjeção, cadáver e violência, buscando assim uma reflexão sobre as particularidades e contextos de tais manifestações.



Situação...T/T1..., Artur Barrio, 1970.

1970. Parque Municipal de Belo Horizonte, Minas Gerais. Durante a madrugada do dia 19 de abril, Artur Alípio Barrio de Souza Lopes – Artur Barrio –, jovem artista de vinte cinco anos nascido no Porto, em Portugal, e residente no Rio de Janeiro desde os dez anos, prepara catorze trouxas de pano branco amarradas com cordas e manchadas de sangue. No interior de cada uma há barro, carne, ossos, facas, cinzel, espuma de borracha, sacos. “Manuseio de carne em estado de decomposição... (...) cheiro... memória... tempo... fumaça (...) liberdade etc... idéias elétricas...” (BARRIO, 1978, p.19).

Na manhã do dia seguinte, uma multidão de transeuntes aglomera-se nas margens do Rio Arzudas, que corre por dentro do parque, para observar as trouxas abjetas. A *situação* – segundo o vocabulário de Barrio – causa alvoroço no local. Sob o espectro do AI-5 e das inúmeras violações de direitos humanos vividas durante o Estado de exceção instituído pela ditadura militar, num contexto de corpos torturados e desaparecidos, a semelhança com cadáveres insinuada por tais objetos era inevitável e perturbadora. A ação realizada pelo artista afrontava deliberadamente o rígido regime que sufocava a democracia brasileira já há seis anos, mantendo sob estado de



Situação...T/T1..., Artur Barrio, 1970.

sítio a produção artística e intelectual no país. A polícia e os bombeiros chegam ao local para examinar as trouxas e, ao fim daquele dia, os objetos foram destruídos e os ossos encaminhados a um laboratório para análise (CALIRMAN, 2012, p.91).

Situação...T/T1... é parte de uma série de obras habitualmente referidas como trouxas ensanguentadas, nas quais Barrio utiliza elementos abjetos – saliva, urina, sangue, fios de cabelo, absorventes, carne, espuma de alumínio, cimento, ossos, lixo, plástico etc. – para criar campos de tensão que desafiam a ordem das instituições artísticas, a concepção de objeto/obra de arte e o pudor dos espectadores. Sua primeira ação – *Situação... ORHHH... ou... 5.000... T.E.... EM... NY... City... 1969* – foi realizada no Salão da Bússola, em 1969, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ocasião em que o artista, ao expor suas trouxas, cria uma reação de *pathos* visceral no público, levando-o a interagir com a obra: muitos visitantes cuspiam, lançavam lixo e pichavam os panos. A instituição museológica tradicional era confrontada pela ironia das trouxas, que “sugeriam que o museu poderia ser um depósito de lixo” (REBOUÇAS, 2011, p.36).

A ação de Barrio no Parque Municipal fazia parte da exposição *Do corpo à terra*, organizada pelo crítico Frederico Moraes, que ocorria paralela à mostra Objeto e participação. Objetos e corpos

em estado de desmaterialização marcavam a poética da transição entre as décadas de 1960 e 1970: a Teoria do não-objeto de Ferreira Gullar, recém-publicada no *Suplemento Dominical* do Jornal do Brasil, e o acirramento de vertentes estéticas que buscavam ressignificar o estatuto do objeto artístico – como, por exemplo, o minimalismo nos EUA e o neoconcretismo no Brasil – são manifestações de um profundo reposicionamento da arte contemporânea.

Partindo desse conceito mais amplo de objeto, Frederico Moraes convida os artistas para as duas mostras no Palácio das Artes, em 1970, e estabelece como critérios que as obras teriam que ser pensadas para o local, com sua concretização condicionada àquele momento, refutando assim trabalhos já prontos que servissem unicamente como objetos de exposição. Além disso, as obras expostas no parque ou os vestígios das ações que lá ocorreram deveriam ser deixados no local até que fossem naturalmente destruídas, levadas pelos transeuntes, enfatizando o caráter processual daquela manifestação e dos trabalhos que ali tiveram espaço. Contrariando o hábito de inaugurar exposições com a realização de vernissages, quando todas as obras estão à mostra, lá os trabalhos deveriam ocorrer em horas e locais diversos, de modo que

ninguém pudesse acompanhar a manifestação em sua totalidade. Não haveria catálogo acompanhando os eventos a divulgação seria feita por panfletos (REBOUÇAS, 2011, p.48).

As trouxas de Barrio instauram um acesso sensorial imediato do espectador à abjeção. As reações manifestadas pelo público – da curiosidade dos passantes à repressão das autoridades – estabelecem estreita relação com a atitude geral do humano ocidental contemporâneo frente à morte e ao cadáver em seus múltiplas formas de aparição e dimensões simbólicas. Na poética de Barrio, porém, a morte não se reduz à semelhança das trouxas a cadáveres humanos. Suas obras acionam questões relativas à finitude e à decomposição das formas e conceitos: a tese da *morte da arte*, formulada por Hegel no século XIX, é retomada pelo historiador da arte Giulio Carlo Argan precisamente entre os anos 1960 e 1970 (sendo mais tarde reelaborada por Artur Danto e Hans Belting), propondo a crise do objeto artístico. Afinando-se a essas ideias, as trouxas de Barrio encarnam a impossibilidade de se pensar a arte sob os antigos critérios da tradição das Belas Artes e marca, no Brasil, uma ruptura: seus objetos dilacerados confrontam o espectador com o cadáver da própria noção de arte, operando uma mutilação de sua referência do que seria um objeto artístico. O cadáver, signo da abjeção, é um interdito: furtamo-nos a olhá-lo, sufocados por forte pudor frente ao corpo degenerado:

O cadáver (cadere, cair), aquilo que irremediavelmente caiu, [que é] a cloaca e morte, perturba mais violentamente ainda a identidade daquele que se confronta como um acaso frágil e falacioso (...). Desses limites se livra o meu corpo como [corpo] vivo. Esses dejetos caem para que

eu viva, até que, de perda em perda, nada mais me reste, e que meu corpo caia por inteiro para além do limite, cadere, cadáver. (...) O cadáver – visto sem Deus e fora da ciência – é o cúmulo da abjeção. É a morte infestando a vida. Abjeto. Ele é um rejeitado do qual não dá pra se separar, do qual não dá para se proteger como se faria com um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, ele nos chama e acaba por nos devorar. (...) Não é, pois, a ausência de limpeza [properté] ou de saúde que torna abjeto, mas aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras. O intermediário, o ambíguo, o misto. (KRISTEVA, 2006, p.3).

O cadáver é um rasgo na organização do tempo profano – regido pelo trabalho, e pelos interditos, segundo Georges Bataille –, desvelando heterogeneidades, contradições, abjeções. O período de decomposição do defunto e de corrupção da carne perturba a ordem e as normas. Yi-fu Tuan, em seu livro *Paisagens do medo*, de 1979, narra estruturas de repulsa frente ao cadáver em diversas culturas. Segundo ele, na cultura tradicional chinesa, teme-se profundamente o “comportamento imprevisível” do cadáver. Do instante da morte até o sepultamento, estabelece-se um período de perigo, no qual o defunto é objeto de cautela e medo, mesmo por seus entes próximos. Em sua obra *L’Homme et Le Sacré*, de 1939, Roger Caillois, sociólogo amigo de Bataille, também fornece relatos sobre hábitos culturais como o das ilhas Sandwisch, onde “ao se conhecer a morte do rei, a multidão comete todos os atos que consideram criminais em época ordinária”. Caillois descreve também o caso das ilhas Fidji, no qual o tempo de decomposição do corpo do rei rege um processo de suspensão das normas que só é interrompido

quando resta apenas o esqueleto régio.

O cadáver é a prova de uma violência sofrida e, mesmo imóvel, o morto ainda participa da violência que o atingiu e quem fosse “contagiado” por ele estaria igualmente fadado a sucumbir (...). A morte não pertence à esfera do mundo familiar (...). (...) O morto é um perigo para aqueles que ficam: enterram-no menos para protegê-lo de violências futuras do que para se protegerem do “contágio” que possa ocorrer. É interessante observar que, em algumas sociedades, o momento de corrupção da carne corresponde a um tempo de transgressões. No estudo antropológico de Caillois sobre a relação do homem com o sagrado, há relatos sobre períodos de licenças ritualísticas desencadeadas pela morte do soberano, em comunidades onde a vida social e a natureza se conjugam na pessoa sagrada do rei (RODRIGUES, 2011, p.29).

À repulsa gerada pela visão da carne corrupta, em decomposição, segue-se uma ressignificação dos restos mortais: com a transformação do cadáver em esqueleto, a assepsia dos ossos sugere um apaziguamento da violência e a morte é elevada à condição de alegoria. É passado o estágio de perigo e a morte, em sua serenidade, nos traz ferramentas para pensarmos a brevidade da vida humana.

(...) A violência que interrompe, atingido o morto, o curso regrado das coisas, não cessa de ser perigosa mesmo já morto aquele que foi atingido. Ela constitui até um perigo mágico, capaz de agir por “contágio” a partir do cadáver. Muitas vezes, a idéia de “contágio” se liga à decomposição do cadáver fresco, é imagem do destino, carre-

ga em si mesma uma ameaça. Não cremos mais na magia contagiosa, mas quem de nós poderia dizer que não empalideceria à visão de um cadáver cheio de vermes? Os povos arcaicos vêem no ressecamento dos ossos a prova de que a ameaça da violência introduzida no instante da morte está apaziguada. O mais das vezes, aos olhos dos sobreviventes, o próprio morto, arrastado pelo poder da violência, participa de sua desordem, e é seu apaziguamento que manifestam enfim seus ossos secos (BATAILLE, 2013, p.70).

As imagens de ossos como símbolos da morte são tradicionalmente representadas em imagens ocidentais desde a Idade Média. Do século XVI ao XVIII, são estruturadas sob a noção de *vanitas* (termo latino que significa “ vaidades”). Como tema do gênero de natureza-morta, os símbolos do *vanitas* podiam ser representados, além da figura do crânio e da tibia, por espelhos, flores, velas e outros objetos que manifestassem a ideia de finitude, temporalidade e fragilidade da vida humana. Organizadas nas composições pictóricas sempre ao lado de objetos luxuosos, a iconografia do *vanitas* tem a intenção moralizante de um memento *moris*: a igreja buscava lembrar aos fiéis – sobretudo à burguesia ascendente, que acumulava bens e riquezas em sua fase pré-capitalista (SCHNEIDER apud WITECK, 2012, p.2) – dos princípios metafísicos cristão, segundo os quais o mundo terreno é um acúmulo de vaidades e devemos nos voltar para a dimensão celestial que existe após a morte. Após longo período de desuso – sintoma do processo de secularização que vê na ciência, e não mais na religião, os paradigmas que devem orientar a sociedade –, o século XXI presencia um resgate do conceito de *vanitas*. As exposições *Vanitas, Meditations on Life and Death in Contemporary*



Ordinário, Berna Reale, 2013.

Art, organizada em 2000 nos Estados Unidos e *C'est la vie! Vanités de Caravaggio à Damien Hirst*, de 2010, na França, retomam a noção do *vanitas* barroco para pensar possíveis articulações com a arte contemporânea. A obra *For the Love of God* (2007), de Damien Hirst, veicula um evidente diálogo com os crânios das pinturas religiosas.

Segundo Ana Paula Witeck, em seu artigo intitulado *Vanitas contemporânea: um possível novo apelo do tema*, de 2012, as apropriações contemporâneas do *vanitas* acionam questões diferentes daquelas pensadas pela igreja católica a partir do século XVI: no lugar da moral cristã, as vaidades apontadas pelos artistas contemporâneos voltariam-se à sociedade de consumo, “à dominação coletiva sofrida pela atual sociedade, ocidental e capitalista, subjugada e manipulável por aqueles que comandam o sistema econômico-social, através da dependência das mercadorias produzidas por eles” (2012, p.1). A incessante busca pela beleza, pela juventude e pela aquisição de bens

marca a dinâmica do consumo desenfreado que rege os desejos em nossa atual sociedade; neste contexto, obras como a de Hirst podem ser lidas como uma irônica constatação deste processo. No entanto, embora uma parcela da população brasileira esteja incluída no sistema internacional de consumo ostensivo, é possível também pensar uma terceira via para o *vanitas* contemporâneo no Brasil.

Em sua performance *Ordinário*, de 2013, Berna Reale caminha pelas ruas do bairro Jurunas, em Belém – um dos mais populosos do perímetro metropolitano da capital paraense –, carregando consigo um carrinho de mão repleto de crânios e fragmentos de ossadas das vítimas não identificadas encontradas frequentemente nos cemitérios clandestinos da região. Trajando um vestido inteiramente preto que lhe recobre os braços e parte do pescoço, a aparência da artista sugere referências à figura de personificação da morte (Berna já havia elaborado esta poética de alegoria



Ordinário, Berna Reale, 2013.

numa série de auto-retratos fotográficos de 2011, na qual aparece representando *A morte* em meio a arranjos de flores circulares típicos de velórios). Susana da Rocha propõe uma leitura das performances da paraense a partir das noções de choque e silêncio. Segundo ela, a reação de silêncio dos espectadores das ações de Berna é uma atitude recorrente frente aos signos da violência e que é precisamente esta violência silenciosa que a artista busca explorar: “a violência silenciosa ou a que é observada em silêncio sem dúvida é a que mais me angustia”, conta Berna Reale à revista *Das Artes*, em 2013.

A mórbida figura que atravessa o território de uma região cujos índices de violência são alarmantes opera como possibilidade de um *vanitas contemporâneo*: a lembrança da constante presença da morte é um fato – a propósito do título da performance – que Berna define como ordinário, constituinte do cotidiano, das vivências e das subjetividades que constroem essa experiência

particular de cidade. O *memento moris* reforça, através dos signos funestos, a posição de vulnerabilidade dos cidadãos frente à violência urbana.

Nas favelas do Rio de Janeiro há uma expressão para designar os tanques utilizados pelo Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar, o BOPE, em ocasiões de invasão de território: o caveirão. A jornalista Karine Muller, na reportagem *Caveirão – a viatura do terror*, para a revista *Fórum*, em 2011, relata que “o carro ganhou esse apelido por um detalhe sórdido: um desenho de caveira que traz em sua lataria, o símbolo da morte”. O símbolo do BOPE, consagrado no longa-metragem *Tropa de Elite*, de 2007, dirigido por José Padilha, é a “faca na caveira”. Segundo o discurso da PM-RJ, o veículo só é utilizado em caso de ataque armado por parte dos traficantes; na prática, este tipo de operação é descrito por quem vive nessas regiões como um brutal massacre cotidiano.

Ainda na Maré, um outro morador que não quis ser identificado faz questão de relatar as mensagens de terror que ecoam do alto-falante do blindado. Segundo ele, são frases como “vim buscar sua alma”, “se não sair da frente, passo por cima”, “sai da frente que a bala vai comer”, entre outras. Conta que muitas vezes a mensagem pede para que os trabalhadores não corram, senão eles matam. Diante dessas circunstâncias, obviamente ele e outros moradores não confiam nos policiais.

No dia 18 de maio de 2016, poucos meses antes da abertura dos jogos olímpicos no Rio de Janeiro, quatro artistas – Rafucko, Nico Espinoza, Samuel Van Ransbeeck e Tori Holmes – exibiram a obra *Outros registros* no Oi Futuro Flamengo, zona sul carioca. Criado em colaboração entre os artistas, o projeto consistiu em apresentar um “caveirão” como instalação sonora, reproduzindo num auto-falante os dados da violência na cidade coletados desde 2012 – ano da candidatura do Rio para as olimpíadas –, gerados a partir da tabela de homicídios em decorrência de ação policial. À exibição da obra seguiu-se um debate sobre a violência policial no Rio. A pauta da violência urbana – e seus desmembramentos em nossa experiência da cidade – foi tomada nesta obra em seus elementos explícitos, provocando no público a sensação de estranha familiaridade ao ver uma imagem de opressão reatualizada num museu, numa situação controlada.

A reação frente à morte assume, historicamente, posturas variadas em tempos, espaços e estruturas culturais diferentes. O historiador francês Philippe Ariès nos dá exemplos deste processo em sua obra *História da morte no Ocidente*: o autor investiga as diversas formas através das quais o homem lida com a morte em diferentes contex-

tos, apontando transformações e rupturas neste processo. Segundo Ariès, a sociedade moderna elabora, sobretudo a partir da Primeira Guerra Mundial, um recalçamento das imagens da morte, ocultando-a do convívio social e do cotidiano das cidades, buscando extinguir o luto. Porém, o fim do século XX, ao experimentar um vertiginoso aumento da violência urbana nas grandes metrópoles, reconfigura, em determinados contextos, o regime de contato com a morte: qual é, por exemplo, a estrutura predominante na relação com a morte no Brasil contemporâneo? Quais as diferentes percepções e reações ao corpo em estado cadavérico das diferentes realidades brasileiras? Como cada grupo social – em sua pluralidade de classes, raças, gêneros etc – interage com a morte? Em que espaços e situações o cadáver gera comoção? E, ainda, que tipos de cadáver acionam nosso afeto?

A poética de Berna Reale em *Ordinário*, a proposta coletiva da instalação *Outros Registros* e as experiências de Barrio com as *trouxas ensanguentadas* articulam-se com as ferramentas retóricas do *vanitas* ao refletirem sobre o lugar da morte em sua dimensão cotidiana, lembrando-nos da irrevogabilidade do fim. Para Bataille, o traço capital que diferencia os humanos dos demais animais é, precisamente, a consciência da morte – cujos primeiros vestígios são pré-históricos: o escrúpulo que nossos ancestrais manifestavam em relação aos cadáveres de seus pares, evidente no enterramento das ossadas –, e é a partir dela que se desenvolvem as idéias do erotismo e do sagrado. O autor define a morte como um dos interditos que regem a construção da sociedade, opondo-se ao tempo regular e à ordem. Porém, como pensar uma cultura na qual a presença da morte é tecida no seio do cotidiano, banalizada e naturalizada como política de Estado? A arte contemporânea, de Barrio à Berna, atenta às ur-



gências dos corpos em estado de violência, lança novas propostas de desnaturalização da violência, buscando provocar um movimento em nosso olhar frente à morte.

Tadeu Ribeiro é bacharel em História da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2016).

tadeu.ribeiro.rodrigues@gmail.com

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARRIO, Artur. *Barrio – Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

CAILLOIS, Roger. *L'homme et le Sacré*. Paris: Gallimard, 1939.

CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira na ditadura militar*. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.

CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

_____. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FONSECA, Raphael. *Berna Reale - Moça com Brinco de Pérola*. DasArtes, 2015. Disponível em: <http://dasartes.com.br/pt_BR/materias/ed-30-out-2013-berna-reale-moca-com-brinco-de-perola>. Data de acesso: 18 de agosto de 2016.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: an essay on abjection*. Columbia University Press, 1982.

MULLER, Karine. *Caveirão – a viatura do terror*. Revista Forum. 2011. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/digital/32/caveira-o-a-viatura-do-terror/>>. Acessado em: 18 de agosto de 2016.

REALE, Berna. *Berna Reale: sangue, suor e arte: entrevista*. [30 de junho, 2016]. Revista TPM. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-com-a-artista-visual-e-perita-criminal-berna-reale>>. Acesso em: 19 de agosto de 2016.

_____. *Entrevista*. In: MAIORANA, Roberta; OLIVEIRA, Daniela; MACHADO, Vânia (Org.). *Arte Pará 2009*. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2009.

REBOUÇAS, Julia Maia. *artista – corpo – cidade – política – arte. Relatos sobre Artur Barrio e sua obra*. Dissertação – PPGARTES/UFMG, 2011.

RODRIGUES, Rodrigo Freitas. *Imagens de morte como manifestação do erótico*. Dissertação – PPGA/UFMG, 2011.

TUAN, Yi-fu. *Paisagens do medo*. São Paulo: Unesp, 2006.

WITECK, Ana Paula. *Vanitas contemporânea: um possível novo apelo do tema*. In: V Seminário Nacional de pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2012, Goiânia. *Anais 2012 - V Seminário Nacional de pesquisa em Arte e Cultura Visual*, 2012. p. 96-108.

ARTIGO

REPRODUTIBILIDADE E FANTASMAGORIA: A REINVENÇÃO DO SIMULACRO EM MOREL

Adalgiso Pereira de Souza Jr.

“A invenção de Morel”, de Adolfo Bioy Casares, é uma das mais celebradas obras da literatura latino-americana. Publicada em 1940, brilhantemente prefaciada por Jorge Luís Borges, seu mentor e parceiro literário, este romance antecipa de maneira contundente várias questões no âmbito da tecnologia (como mortes possivelmente causadas por envenenamento radioativo, quanto também a holografia). Por suas correspondências com a ideia de fantasmagoria como pensada por Walter Benjamin, e por uma possibilidade de radicalização e perversão tanto deste conceito quanto do de reprodutibilidade, levou-me às formulações contidas nestas linhas.

“Ela me encontrou na Lapa em uma sexta à noite quando eu chorava sua partida, e veio em minha direção, dizendo, ‘Fulano te viu e acha que você estava à minha procura’. Deu-me um terno abraço e se despediu. Em silêncio, respondi para mim mesmo ‘Eu te procurei a Vida toda, mas (sempre soube que) você nunca esteve disponível’. Chorei mais tarde aquela dor que era como uma segunda morte antes da primeira, nos braços carinhosos de um grande amigo.”

A sinopse de “A invenção de Morel” descreve um escritor venezuelano, perseguido politicamente (algo aliás bastante comum em termos de América Latina no século passado), que vai parar em uma ilha para fugir à justiça e acaba por se deparar com estranhos fenômenos, como sóis duplicados, verões antecipados, fauna e flora que apodrecem e vicejam de maneira estranhamente alternada, marés duplicadas e, por fim, o contato com os “nativos”. Uma em especial, da qual se vê enamorado, acaba por trazê-lo de volta ao contato com a civilização. Faustine é uma das “pessoas” na ilha, e ao se apaixonar por ela o escritor se vê enredado em uma trama que ao descortinar-se acaba revelando um sórdido experimento

científico que replica pessoas e ambientes através de um uso até então impensado das tecnologias de projeção/reprodução.

Antes de passarmos ao artigo em si, antecipamos neste breve prolegômeno que as referências a Carlos Castaneda, xamanismo tolteca e cultura egípcia antiga não se dão segundo as regras mais ou menos aceitas na academia para tal. Elas são resultado não de uma pesquisa estruturada nestes termos, mas de um contato direto do autor deste ensaio com certos aspectos presentes nestas tradições mágicas, livremente insertas no texto por sua conta e risco. O artigo, aliás, também não se pretende acadêmico no sentido estrito da palavra, e representa por ora um segundo passo em um viés literário.

A figura feminina é definitivamente uma presença fortíssima no texto de Adolfo Bioy Casares. E, diferente talvez da apresentação do feminino em seu compatriota Borges, que soa muitas vezes como um ideal inatingível ao molde de uma Beatriz em Dante, poderíamos falar da mulher em Casares como uma espécie bem-sucedida de heroína do cotidiano. É, todavia, e mais ou menos

o inverso do que enxergamos em “ A Invenção de Morel” (aqui dizemos mais ou menos, pois no final observa-se como em outras obras do escritor uma presença feminina redentora): em praticamente toda a construção literária do autor portenho, a personagem feminina é estruturada, decidida, forte até o limite e, sim, extremamente humanizada. A Faustine que aparece na novela é um fragmento que se desvela no decorrer da trama, e tanto mais se revela em sua dimensão de construto quanto mais o protagonista assume seu amor afirmando um devaneio.

Falemos, pois, de um simulacro. Simulacro moderno, um simulacro índice do progresso no que este tem de mais distópico. Antes devir tecnológico, maravilha da ciência positivista europeia, agora perversão mais profunda de um sonho no fundo inviável. Travestido de memória eternizada na imagem, deixa sua marca no mundo, corrompido pela ausência de ética ou preocupação com sua consequência mais direta. Uma performance em looping infinito. Um simulacro do industrial por excelência (e aqui, diremos que só o industrial produz o simulacro definitivo). Recuemos no tempo pouco mais de um século e analisemos os grandes romances europeus de terror e ficção científica. Impossível não estabelecer, para a presente análise, conexões imediatas com o Adonais de Shelley (pensar tais conexões vitorianas como mitos industriais, também por excelência). Pois o Prometeu moderno é sintoma de um mundo onde, assim como o amor, o ser humano é já também fragmento.

Todos os romances novecentistas e o decadentismo seriam impensáveis sem o industrial. Na série de TV Penny Dreadful, vemos como as várias personagens do imaginário gótico europeu desfilam numa intertextualidade estonteante, onde os vários discursos presentes em romances como

Drácula, Frankenstein, Dorian Gray, Dr. Jekyll/Mr. Hide e outros anunciam uma supremacia da máquina sobre o humano em uma nova era sombria. No fundo, todos os fantasmas do mundo antigo sabem-se de antemão condenados no atual, onde a religião é substituída pelo selo da razão e do cientificismo que dita os rumos de uma barbárie cada vez maior e renovada. Lilly Monster (a noiva de Frankenstein no livro de Shelley) e Dorian Gray fazem na série um casal de imortais, com falas que traduzem da melhor forma o fascismo que ocorrerá em nosso próprio mundo, décadas depois. À exceção talvez desses dois, as demais personagens inauguram aquilo que será a marca mais forte desta primeira modernidade - o anti-herói. Drácula e o monstro Frankenstein são por excelência a encarnação de um ideal de época que abraça e assume o sombrio como forma de ser e estar no mundo. Sua bizarria e inadequação à nova sociedade que surge no que então se convencionou chamar Ocidente é o retrato fiel de um tipo de indivíduo já condenado ao desaparecimento, ou melhor dizendo, ao fragmento.

Retomemos, pois, a ideia de simulacro. Simulacro onde o único ponto de fuga talvez resida no amor entre o escritor e o holograma. Amor holográfico (amor como holograma?); amor que tudo permite. Assumir na inevitabilidade da morte e da decadência o amor pelo construto, estabelecendo com este diálogo que se sabe inúteis de antemão. Ainda assim, amor que redime o amante em sua própria assunção, e que tanto dignifica quanto “monstrualiza” o objeto amado, na medida exata da violência de sua própria ilusão.

Os antigos egípcios, a exemplo de outras culturas, pensavam o ser humano como um emaranhado de *princípios* constituintes de sua totalidade. Dentro da terminologia do “Livro dos Mortos Egípcio”, apareciam vários conceitos que

norteiam não apenas a transição como também a passagem e sucesso no pós vida (sucesso aqui entendido como a consecução de um processo de iluminação, que fique bem patente). Um destes era o conceito de *khaibit*, literalmente um termo em egípcio para “sombra”, restos de personalidade que se desprendem do corpo na hora da morte, e que precisavam morrer uma segunda vez se se quisesse alcançar Ka e Khabs, princípios espirituais mais elevados que representavam a consciência humana em sua plenitude (essa segunda morte é um conceito presente em várias culturas e aparece também na Bíblia, mais precisamente no Apocalipse de São João, que menciona um lago de fogo onde são lançadas as almas, e que diferentemente da explicação exotérica comumente admitida não se aplica apenas aos “pecadores”, senão que designa um processo pelo qual passam todos os seres humanos antes chegar ao seu processo de individuação). Diz-se dessas sombras que são orientadas por nossas necessidades mais animais, e que reproduzem de maneira automática no pós-vida a rotina que o morto tinha em sua encarnação imediata. Pois bem, tais *khaibits* podem ser comparados aos hologramas na ilha. De um lado temos o escritor exilado, de outro Faustine. O escritor pode ser positivamente pensado como “real” em um primeiro momento, ele estabelece morada precária com o que tem em mãos ao redor, e pouco a pouco constrói uma rotina. Depara-se com Faustine, em verdade um holograma, com o qual estabelece aos poucos contato e diálogo. Como ela é de antemão objeto intocável, ideal inatingível, não lhe ocorre talvez aproximar-se e verificar a veracidade de sua presença física. Afinal de contas, quando estamos enamorados, quem é que toca o amado para *aferrir-lhe* a existência? Não é precisamente essa a ilusão que o amor provoca e que encontra, no contemporâneo, o retrato mais cru de sua face fragmentária?

Ainda assim, podemos inverter a questão: ao saber-se moribundo em função de algum efeito mortífero do maquinário que gera os hologramas, a personagem da ilha prefere mergulhar nesta ilusão e travar com ela uma conversação a partir das falas da projeção que aos poucos mapeia, combina e recombina em variações diárias até o dia de sua morte. Aqui o binômio “real-ilusório” readquire potência e ambiguidade: não será o holograma o real e o escritor desenganoado já uma sombra em transição? Ou, voltando a uma concepção egípcia, será que a imagem que inspira o Amor não se equipara às mais elevadas realizações e aspirações humanas, a ponto de tornar o amante uma mera ilusão em relação ao objeto amado? Esse Eros que brota de um contato incompleto e que se torna auto justificado, não será ele tão real a ponto de suplantar e reunir amante e amado, consubstanciando lhes em uma única e terrível realidade? Pois para complicar ainda mais a questão, o protagonista descobre a máquina que gera as projeções, e decide gravar uma cópia de si mesmo para conversar com Faustine, como se enamorados estivessem. Ou seja, trata-se de um Eros que só se concretiza quando o próprio amante se transubstancia em projeção.

Walter Benjamin propõe em sua “Obra de Arte...” um uso da reprodutibilidade que possa afrontar e desmistificar a imagem como objeto de culto e afirmação de um modo de vida e produção burgueses por excelência. Com o tempo, a “quebra da aura” pode substituir um estatuto da imagem aos poucos absorvido por uma indústria cultural que se transforma em seu plano de sustentação, antes *reauratizando-a* e ampliando em looping infinito seu caráter esquemático e banalizante. O holograma, que permanece ainda de maneira não plenamente concretizado pela ciência, mas que

evolui dia-a-dia com a implantação da tecnologia 3D no cinema contemporâneo, possui uma genealogia direta a partir da foto, filmagem e vídeo. Seria, no momento, uma espécie de realização máxima de um tal projeto, tão logo tivéssemos uma tecnologia que concretizasse no ar uma projeção utilizando-lhe como suporte para a luz em todas as cores (atualmente, o máximo que se consegue é chegar ao verde). Pode-se comparar tal holograma ainda ao conceito de “fantasmagoria”, tão presente em Benjamin e mais recentemente no trabalho de George Didi-Huberman. Ele é por excelência sintoma e realização máxima de uma sociedade que abraça através do industrial o imaterial, ao mesmo tempo em que esvazia primeiro pela alienação no trabalho e depois consumo a própria relação humana. Perversão de um ideal que prega a emancipação através da captura e registro da imagem devidamente ressignificada e potencializada pela montagem, perversão que se realiza ao provocar o consumo destas mesmas imagens em escala massiva através da indústria cultural, *repotencializada* por sua vez via internet e dispositivos (mas que também e contraditoriamente oferece-lhe subsídios críticos que podem cada vez mais ser apropriados por qualquer pessoa com acesso a tais hardwares e um mínimo de sensibilidade).

Seguindo o rumo do romance, importante também pensar a máquina como mecanismo de recriação do mundo. Existem alguns momentos na história em que a personagem se depara com dois sóis e daí em diante com mais objetos duplicados. Imagem, aliás, utilizada décadas mais tarde por Carlos Castañeda em “O Presente da Águia” e mais recentemente pelo escritor de quadrinhos escocês Grant Morrison em sua obra-prima Os Invisíveis. Em ambos, trata-se de experiência de consciência ampliada através de práticas mágico-xamânicas (o segundo em ampla referência ao

primeiro, alias). Aqui principiamos uma breve digressão, pois os conceitos envolvidos na obra de Carlos Castañeda são extremamente sofisticados. Derivam de uma leitura atualizada de certos preceitos mágicos presentes na tradição xamânica tolteca e mazateca, que são culturas ameríndias pré-colombianas que antecedem o Império Asteca no México. Dentro de tal releitura, todo xamã se submete aos cuidados de um mestre e um benfeitor, que irão para efeitos iniciáticos dissolver entre outras coisas a “auto-importância” e o apego ao racional do discípulo. Sob tal ótica, o iniciado parte do “real” que ele conhece a partir do estado de vigília rumo ao Real dos estados ampliados de consciência (através do uso de substâncias alucinógenas chamadas pelos iniciados desta linhagem de conhecimento “plantas do poder”, ou mesmo projeção astral ao estilo tolteca, pura e simples). Basta dizer que existe dentro deste complexo arcabouço de saberes um termo para *racional (Tonal)* e outro para irracional (*Nahual*). O contato com tais aspectos da realidade, pouco a pouco, além de dissolverem no brujo ou bruja (termo em espanhol que designa tais feiticeiro (a) (s) os artificialismos gerados pela socialização, revelam a estes aquilo que a vida humana tem de automático, repetitivo, ilusório.

Voltando ao romance, em Morel a fantasmagoria do amor, agora mecanizada, é por sua vez ampliada através de uma ilusão de eternidade que se tenta preservar via máquina. E talvez tenhamos chegado a um ponto fulcral no projeto do inventor, pois para ele trata-se antes de mais nada de uma (megalômana, sem dúvida) preservação da memória das coisas que a máquina captura no experimento da ilha. Se por um lado encontramos redenção no amor que o escritor assume por Faustine, talvez aqui se possa falar de perversão na persistência de objetos que, recriados, recusam-se a morrer, entrando para o espectador

em choque com o mundo “real” que os cerca. E esse mundo replicado talvez reflita mais tarde a própria fantasmagoria de um mundo onde as relações humanas cada vez mais se esvaziam. Retomando Carlos Castañeda em “Viagem a Ixtlan”, este relata nas palavras do brujo Don Genaro um sentimento de isolamento do mundo pelo qual passam os “homens de conhecimento”, cuja natureza é tal que o mundo inteiro parece povoado por fantasmas. O processo iniciático dessas populações indígenas mexicanas é determinado por um tal distanciamento, mesmo que seja exigido destes iniciados uma aparente interação e uso estratégico das ferramentas do mundo contemporâneo. Em paralelo, o que talvez esteja em jogo de forma profética no romance de Bioy seja um sucessivo esvaziamento nessas relações a partir do industrial e do pós-industrial imediato, e mais ainda, do ser humano reificado enquanto mercadoria, signo típico da sociedade de consumo atual. Enxergadas novamente em seu âmbito moderno, podemos passar a mais uma relação, dessa vez com a noção de experiência (*Erfahrung*) de Benjamin a partir de Proust. Aqui cabe um parêntese, pois conquanto pareça trair, segundo Márcio Seligmann-Silva, certo caráter reacionário por parte do filósofo alemão, que evoca uma imagem nostálgica do passado como “algo melhor”, ainda assim a maneira como isto é articulado por Benjamin em sua crítica moderna da modernidade se dá de maneira completamente vanguardista e original (talvez no fundo e contraditoriamente a seu projeto emancipatório e à sua crítica irreduzível ao progresso, Benjamin ainda legitime certa visão moderna de cunho europeu, devedora do projeto iluminista que lhe dá origem). No romance de Bioy, as projeções e simulacros podem ser devidamente relidas enquanto antecipações e sintomas das relações em sociedade no mundo dito contemporâneo, iluminando o que se torna a vida sob a influência da técnica e da máquina, que para o bem e para o mal colonizam cada vez

mais aspectos de nossa existência.

Vistas dentro da noção de fantasmagoria, as projeções/simulacros se tornam um terrível retrato de uma existência humana completamente circunscrita à sua própria rotina. Novamente voltamos a Castañeda aqui, quando menciona que na jornada iniciática de um “brujo” importa não apenas mapear como ser completo senhor de sua própria rotina. Isto quer dizer, nos termos do sistema xamânico que lhe dá origem, saber espreitar fatos e influências internos e externos, abandonando-se ou detendo-se nestes, o que na prática implica em uma forma de ser e estar no mundo com grande fluidez, sobredeterminada por uma imensa desidentificação com este mesmo mundo. Castañeda é advertido o tempo inteiro por seu nahual Dom Juan dos perigos da socialização para um homem de conhecimento. De fato, mesmo uma pessoa não iniciada pode perceber que o processo civilizatório e seus desdobramentos trazem muitas amarras à criatividade e plena realização do ser humano. Em verdade, essa “civilização” ocidental e sua etiqueta no fundo europeizante são responsáveis por muitas das mazelas em âmbito psicológico tão frequentemente mapeadas desde Freud e além dele. O teatro da vida em sociedade, sua rotina, seus ritos, suas repetições, seu tédio e desventuras, tudo isso nos parece representado nas pessoas e cenários holográficos que a máquina de Morel captura e reproduz. Não deixa de ser no fundo tão aterrador quanto os romances góticos novecentistas a ideia de uma existência humana enquanto cópia em repetição infinita. Um tal conceito seria abominável aos olhos de um iniciado do Antigo Egito. Os iniciados do Novo México recusam a convivência contínua em sociedade pelo mesmo motivo. De resto permanece talvez a contraditória possibilidade de redenção através do amor a um simulacro. Assim como a Jocasta de Pasolini reconhece em Édipo seu filho e ainda assim o solicita enquanto amante, o protagonis-



ta de A Invenção de Morel cumpre seu processo ao não apenas reconhecer que o objeto de seu amor é um simulacro, como em também, por amor, transubstanciar-se em simulacro, ele mesmo, para acompanhar post-mortem sua amada Faustine. Casares pensa sempre suas mulheres como heroínas, figuras ao mesmo tempo fortes e ainda assim delicadas. Apesar de idealizada aqui ao ponto de se eternizar enquanto holograma, no final é a figura feminina que redime o homem e o (re)humaniza, a despeito de sua reconfiguração enquanto simulacro.

Assim como H. G Wells, que se imortalizou entre outros por um romance passado em uma ilha (do Dr. Moreau), e Júlio Verne, que antecipou em sua obra vários avanços científicos que se concretizaram anos depois, também Casares o faz de maneira visionária em Morel - e certamente de maneira mais distópica, mais à moda do primeiro, especialmente em seus romances tardios.

Ao assumirmos um amor, sobretudo aquele do tipo não correspondido, temos várias escolhas que vão desde a revolta em relação ao amado por não nos corresponder a outros caminhos, que para efeito do seguinte artigo pretendemos heroicos. O amante contemporâneo pode assumir um tal papel, desde que entenda seu caráter eminentemente fragmentário. Entender que se ama o sentimento em si e não necessariamente o amado pode levar-nos a entender o quanto de ilusão, a despeito da beleza que tal emoção nos inspira, colocamos em jogo aqui. Ou então assumimos este amor de maneira ética, portanto auto justificada. Um tal procedimento pode evitar ou amenizar ao menos um tanto significativo de sofrimento e auto piedade. Ou talvez se trate de assumir, no amor, um tipo completamente novo e controlado de loucura.

Benjamin tratou de uma obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Casares talvez em sua Invenção de Morel, trate, como diria Mariana Pimentel, de um amor na época de sua reprodutibilidade *estética*.

Entendo que um ensaio, artigo ou crítica literários, para se pretender bom, deve de alguma forma despertar no leitor a curiosidade por conhecer ou retornar ao texto original. Espero que isto possa se dar após este artigo de um grande entusiasta da literatura fantástica portenha.

Pós-escrito de Fevereiro de 2017: A ideia consolidada deste artigo nasceu em uma esquina de Palermo em Outubro de 2016, enquanto descrevia a uma colega a estrutura do texto, a intenção de publicar algo mais livre e literário e - especialmente - como buscava superar, em forma de escritura, certas frustrações amorosas pretéritas. Não sei se o texto logrou concretizar a primeira e segunda propostas. Sei apenas que, ao me despedir, ouvia o som de partido-alto do Cacique de Ramos em plena Palermo, com um sotaque portenho até então impensável para mim. Fui ao encontro do grupo de versadores locais e propus então um dos temas clássicos de Mestre Monarco da Portela, "Vai Vadiar". A execução, que não pretendo primorosa, especialmente pela quantidade de vinho ruim da marca Dadá consumida, ao menos teve uma adesão massiva na esquina onde estávamos. Não era a Palermo arrabalde dos romances de Bioy ou dos contos de Borges, muito menos o meu amado bairro de Olaria (onde, "só para contrariar", situa-se o Cacique de Ramos). Mas, naquele momento e para sempre, era o subúrbio, latino em toda a sua intensidade, que provoca e obriga os corações à comunhão, nalguma rua quintessencial e arquetípica.



Adalgiso Pereira de Souza Jr. cursa Licenciatura em Artes Visuais na UERJ, integra desde setembro de 2013 o grupo de pesquisa Escrita: Arte, história e crítica (liderado por Sheila Cabo Geraldo). Participação como organizador/expositor no seminário Turbulências (Dezembro/2014 no MAR-RJ) e III Encontro para Jovens Pesquisadores de Arte (CAIA, outubro/2016, Buenos Aires).

adalmeister@gmail.com

REFERÊNCIAS

- Anônimo. *O Livro Egípcio Dos Mortos*. São Paulo: Editora Pensamento, 1993.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos do Discurso Amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política (Obras escolhidas, v. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. Tradução Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2006. Título original: *La invención de Morel*.
- CASTANEDA, Carlos. *Viagem a Ixtlan*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1972.
- _____. *O Presente da Águia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1972.
- PIMENTEL, M. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade estética ou JR*. In: *Anais, ANPAP 2011*. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/mariana_rodrigues_pimentel.pdf> acesso em 10 fev 2017.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ARTIGO**ÉTICA, ESTÉTICA E POLÍTICA: A FOTOGRAFIA DE NHEM EIN E O LUGAR DA MEMÓRIA****Vitor Brito**

Este artigo tem por objetivo relacionar fotografias feitas durante a ditadura cambojana dentro de um campo de concentração com o pensamento de autores como Thierry De Duve, Arthur C. Danto, Andreas Huyssen e Harold Rosenberg, sobretudo, devido ao fato do fotógrafo em questão não ter objetivamente nenhum interesse artístico e, ainda assim, ter sido imediatamente acolhido por instituições de arte. Questionam-se desse modo os limites éticos deste trabalho e o papel crítico que se deve exercer diante disso.

Introdução

O presente trabalho tem como objeto de discussão uma série de fotografias de civis que foram mantidos em campos de extermínio durante a ditadura cambojana, liderada por Pol Pot, de 1975 a 1979, tendo sido tiradas por um jovem a serviço do governo, Nhem Ein, que recebeu treinamento justamente para exercer essa função. O cerne da questão fica evidente na década de 1990, após o fim do regime, época em que as fotos são adquiridas pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e começam a ser exibidas como arte, causando os impasses relatados em “A arte diante do mal radical”, ensaio do historiador e crítico de arte Thierry De Duve, ensejado pela exibição dessas imagens em uma grande mostra internacional de fotografia, texto que serve de ponto de partida para este estudo.

A hipótese que inicialmente se levanta é que De Duve, ao problematizar a questão em torno da legitimidade de se exibir as fotografias enquanto “arte” enfatizando um viés majoritariamente estético, termina por se eximir da análise da produção de significado histórico dentro de uma lógica político-social particular, enfrentando o problema apenas parcialmente. A partir disso,

pretende-se desdobrar o debate contrapondo o pensamento de Andreas Huyssen, que discute a respeito da memória e a retomada incessante do passado como um meio de “não esquecimento”, para colocá-las no campo do registro histórico.

Ética, estética e política: a fotografia de Nhem Ein e o lugar da memória.

No texto “A arte diante do mal radical”, Thierry De Duve expõe que este seu primeiro contato com a série ocorreu durante um festival de fotografia na França chamado “Les rencontres photographiques d’Arles”, em 1997, com direção artística de Christian Caujolle. Nesse sentido, chama-se a atenção para a atmosfera criada por Caujolle, inserindo-as entre exposições de motivação estritamente estética e não política e que, tornando-as públicas, contribui para o enfraquecimento da potência dessas imagens e aceção delas como objeto artístico – fato legitimado pelo MoMA ao incorporá-las à sua coleção.

Ainda, toda esta conjuntura é inusitada e preocupante: “S-21” é tanto o nome da exposição supracitada quanto do campo de extermínio do período em questão. Estima-se que cerca de 14.200 pessoas perderam suas vidas ali para o Khmer

Vermelho, grupo do Partido Comunista da Kampuchea, e que Nhem Ein teria sido responsável pelo registro de entrada da maioria delas, se não de todas. Quando foram libertados pelos vietnamitas em 1979, foram achados em torno de 6.000 negativos, sendo 100 destes restaurados por dois fotojornalistas americanos em 1994, chamados Chris Riley e Douglas Niven.

Isto posto, a discussão tangencia o campo da fotografia como um todo, visto que desde a sua concepção houve muita dificuldade em enquadrá-la enquanto arte. Atualmente, embora esta situação tenha sido aparentemente superada, esse diálogo ainda se faz complexo, pois ela ainda pode ser praticada por fotógrafos que não tem o menor interesse pela alcunha de artista e os limites que os definem variam de acordo com valores estéticos, éticos e conceituais, por exemplo. Suponho que o estranhamento de Thierry De Duve se inicie nesse ponto.

Contudo, quando este autor problematiza a questão a partir de um viés quase que estritamente estético, a meu ver, ele se distancia de uma possível solução. Segundo ele, “a legitimação humanista da prática da arte está ligada à noção de que artistas são porta-vozes da humanidade no domínio estético, portanto postula a legitimidade do artista para falar em nome de todos nós” (DE DUVE, 2009, p. 70). Porém, deve-se atentar que Nhem Ein estudou fotografia desde os seus 15 anos a pedido do governo e assim ele atende em suas fotos demandas caras a De Duve. Com isso, quero dizer que o fotógrafo cambojano está igualmente preocupado com certa noção de belo, construído através dos efeitos de luz, sombra, ângulo, etc.

Assim, primeiramente, o problema apresentado me levou a um texto do crítico de arte americano Arthur C. Danto chamado “Marcel Duchamp e o

fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea”. Danto tenta dar conta, com bastante sucesso, da dimensão que a arte toma no século XX, sobretudo, como o nome do ensaio indica, depois das obras de Marcel Duchamp e levando em consideração como elas são revisitadas por artistas contemporâneos.

O que se deve admitir é que desde 1917 Duchamp alterou o repertório artístico ao introduzir um urinol dentro de um museu e, mais do que trazer o repulsivo para a arte, ele trouxe o não convencional. Isso significa que a “era do gosto” é substituída pela “era do sentido” (DANTO, 2008), transcendendo questões de ordem estritamente formalista e reclamando o significado dos objetos e signos. Nesse sentido, ao nos depararmos com essas fotos é essencial que entendamos o que atravessa a sua produção: a morte de civis inocentes.

A meu ver, o que essa situação demonstra é que, de fato, os significados que atravessam o campo das artes visuais são diversos, mas os seus meios são éticos? Ou seja, a minha questão principal é: se pensamos a produção artística como uma produção também de conhecimento, não se deve considerar os fatores político-sociais que a instauram e se eles estão de acordo com dados valores culturais? Além de não haver um impulso desejante evidente por parte de Nhem Ein, ao colocá-lo como artista, mais do que assumir negligência diante dos fatos, assume-se uma conivência acrítica.

Por sua vez, Andreas Huyssen, pensador de nacionalidade alemã, apresenta no texto “Passados presentes” a atual preocupação com a memória dentro das sociedades ocidentais na qualidade de fenômeno cultural e político. Ele entende que, enquanto no começo do século passado havia

uma preocupação do presente com o futuro, atualmente, há um diálogo intenso entre o presente e o passado.

Para ele, essa nova forma de discurso começou a ser introduzida depois da década de 1960, sobretudo, por conta da descolonização e da necessidade de uma revisão da história. No entanto, somente em 1980 ela se estabelece objetivamente e, como exemplo, o autor traz o crescente interesse pelo debate a respeito do Holocausto surgido nessa época. Ele o reitera como um “lugar comum universal”, de modo que o seu descentramento funciona como um prisma para o reconhecimento de outros tipos de genocídio (HUYSSSEN, 2000).

Igualmente importante é a sua observação a respeito da memória como uma forma de esquecimento. Huyssen assume que, na sociedade contemporânea, a relação entre as duas é tão estreita que é difícil identificar se “é o medo do esquecimento que dispara o desejo de lembrar ou é, talvez, o contrário” (HUYSSSEN, 2000, p. 19). Em todo caso, em seu entendimento, não é completamente possível uma compreensão dessa temática a partir da ideia de memória coletiva, pois atualmente as memórias se encontram cada vez mais fragmentadas (fator diretamente associado ao surgimento das novas tecnologias de mídia). No entanto, penso também o quanto cada uma dessas memórias individuais não é frequentada por essa estrutura social.

Em um último momento, o autor comenta a respeito da musealização como uma ferramenta da memória. Recorrendo ao filósofo alemão Hermann Lubbe, demonstra-se que esta prática não diz mais respeito exclusivamente à instituição museu, mas na realidade a todas as áreas da vida cotidiana, o que ele não vê necessariamente de

forma positiva:

A crença conservadora de que a musealização cultural pode proporcionar uma compensação pelas destruições da modernização no mundo social é demasiadamente simples e ideológica. (...) A própria musealização é sugada neste cada vez mais veloz redemoinho de imagens, espetáculos e eventos e, portanto, está sempre em perigo de perder a sua capacidade de garantir a estabilidade cultural ao longo do tempo (HUYSSSEN, 2000, p. 30).

Ao pensar a aquisição dessas fotos pelo MoMA, talvez essa situação fique mais evidente. O crítico de arte estadunidense Harold Rosenberg no livro chamado “Objeto ansioso” aponta igualmente que essa aceção corresponde a uma necessidade imediata de assimilação de variados tipos de produção, perguntando-se se de fato estas podem ser consideradas como arte. Comenta: “A intensidade do interesse despertado pela novidade já é suficiente para que lhe arranjem um lugar na história da arte” (Rosenberg, 1964, p. 229). Ou seja, hoje, a possível atenção do público vem antes de uma discussão e avaliações críticas mais densas.

Nesse caso em particular, observa-se novamente a incessante tentativa de “salvar” todos os objetos de modo que a reflexão a respeito de seu valor simbólico se torna, ironicamente, mais superficial e se estabelece através da premissa de que num futuro ainda incerto esses possam desempenhar um papel central na história da arte.

Meu outro questionamento é: será que o reaparecimento dessas fotografias não dispara muito mais um desejo de lembrar-se do que de contemplação? Com isso, não descarto a importância delas para toda a população cambojana (assim

como o Holocausto para a população alemã), que comunga das mesmas vivências e precisa continuamente se lembrar de sua própria tragédia para que esta não venha a acontecer novamente. É necessário entender que a produção de subjetividade presente nos trabalhos de arte é resultado de uma incessante investigação e embora muitas vezes cause incômodo é parte intencional da experiência artística. Creio que o que incomoda a mim e De Duve é que, até onde se sabe, Nhem Ein não age através de um impulso investigativo e, desse modo, é difícil conferir a ele a alcunha de artista, ainda mais se pensarmos nos limites éticos que ele ultrapassa. Além disso, é igualmente complexo que a sua aceção pelo circuito artístico tenha se dado de maneira tão natural.

Entendo que a importância deste trabalho reside justamente na alarmante frequência com que a espetacularização da tragédia vem acontecendo dentro das artes visuais e da fotografia como um todo e percebo que esse fato cruza certos limites éticos e que a sua justificativa se distancia cada vez mais do propósito artístico e da história da arte. Além disso, cabe julgar igualmente os trabalhos de fotografia, principalmente fotojornalismo, que se apropriam de valores pictóricos para a sua concepção, uma vez que confundem ainda mais todas essas linguagens.

Por exemplo, anualmente na Caixa Cultural do Rio de Janeiro acontece a mostra de fotojornalismo chamada “Word Press Photo”, que, subdividida em diversos temas, apresenta séries de fotografias que se destacaram no último ano e levanta questões como esporte, meio-ambiente, política, entre outras. Nesse sentido, a qualidade estética desses trabalhos é inegável, mas mais do que isso, há uma preocupação conceitual muito forte.

A ganhadora do segundo lugar da categoria de “Notícias em Geral” no ano de 2015, Glenna Gordon, apresentou como trabalho uma imagem muito potente: buscando retratar os diversos casos de sequestro e violência do Boko Haram, na Nigéria, contra jovens mulheres e adolescentes, ela fotografa, em uma atmosfera criada por ela mesma, o uniforme de três meninas desaparecidas. Essa foto é preenchida por um vazio absoluto, da ausência que se faz presente através dos objetos dessas garotas. A meu ver, é difícil, quase impossível, não associar isso a um impulso artístico e reforça a linha tênue que separa os campos supracitados.

Continuando, ainda no ano de 2015, houve uma exposição de grande proporção na Caixa Cultural do Rio de Janeiro intitulada “Veias” cujo objetivo era apresentar as fotografias de Anders Petersen e Jacob Aue Sobol, dois artistas europeus nascidos na Suécia e na Dinamarca, respectivamente. Por sua vez, ambos compartilham de uma mesma temática para os seus trabalhos, que tratam de grupos socialmente marginalizados. Seja quando fazem “residência” em uma casa de prostituição (caso do primeiro) ou viajam pelo Leste Europeu (caso do segundo), o que lhes interessa é documentar a realidade do outro.

Ao depararmos com essas fotos, é mais uma vez inegável a qualidade técnica, contudo, a sua produção de sentido é extremamente problemática. Como é possível que um artista romantize questões como fome, miséria ou preconceito? De que modo isso é aceito pelo circuito? Porque isso vira parte do mercado de arte? É justo que a ascensão destes se dê através de pessoas continuamente negligenciadas e oprimidas pela sociedade?

Ressalto que, definitivamente, os campos arte e memória, ou mais especificamente arte e registro histórico não se anulam, mas é necessário repensar suas bases para que não os associemos equivocadamente, pois estas compõem a experiência e a percepção humana.

O que todos esses trabalhos demonstram é o quanto delicado é esse diálogo e que a construção dessas narrativas deve ser sempre muito atenta e cuidadosa para não ultrapassar determinadas barreiras. Aqui, não busco endossar um discurso moralizante sobre arte, mas, sobretudo, gerar o debate e a reflexão uma vez que ao longo da história, infelizmente, foram diversas as vezes que

ela foi utilizada a favor de interesses duvidosos e até mesmo desonestos.

Nesse sentido, Nhem Ein com toda a certeza pode ser pontuado como uma figura emblemática, pois toda a história que envolve a sua produção e “carreira” artística é desonesta e isso já deveria ser motivo suficiente para distancia-lo da história da arte, considerando-a como produção de sentido, mas desde então ele continua aparecendo. Por fim, me pergunto para quem ou a que tal inserção é vantajosa.



Sem título - Prisioneira #246 do Khemer Vermelho (1975/79), Nhem Ein.

Sem título - Prisioneiro #6 do Khemer Vermelho (1975/79), Nhem Ein.



Sem título - Prisioneiro #8 do Khemer Vermelho (1975/79), Nhem Ein.



Sem título - Prisioneiro #389 do Khemer Vermelho (1975/79), Nhem Ein.



Glenna Gordon, EUA, para Time/The Wall Street. Ano de 2014.



Sem título, Anders Petersen.



Sem título, Anders Petersen.



Sem título, Jacob Aue Sobol.



Vitor Brito é graduando em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi bolsista do projeto de Iniciação Científica do programa Novos Talentos Para a Ciência (CAPES) e arte-educador de instituições como Centro Cultural Correios e Caixa Cultural (RJ). Atualmente, é pesquisador pelo programa PIBEX junto do NEQUAT do CCMN/UFRJ.

REFERÊNCIAS

DANTO, Arthur. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. ARS, São Paulo, Vol. 6, no. 12, jul/dez, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200002. Acessado em: 18/07/2016.

DE DUVE, Thierry. A arte diante do mal radical. ARS, São Paulo, Vol. 7, no. 13, jan/jun, 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202009000100005. Acessado em: 18/07/2016.

HUYSEN, Andreas. Passados presentes. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2000.

ROSENBERG, Harold. Objeto ansioso. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 229 - 239.

ARTIGO**EDUCAÇÃO GREGA:
O IDEAL QUE SE PERDEU DA HUMANIDADE****Cintia Gameiro, Clarice Saisse e Débora Poncio**

O objetivo deste artigo é salientar que o sistema educacional brasileiro encontra-se cada vez em situação mais precária, possuindo reflexos nas esferas dos colégios e faculdades públicas do país. Pretendendo remontar ao período histórico da antiguidade grega, em que a educação buscava atingir tanto o nível físico quanto metafísico, permeando cada aspecto do ser, formando-o em sua completude, situação essa, que muito difere da realidade com que os estudantes se deparam e o nível de educação a que possuem acesso, sendo este, igualmente precário em sua defasagem estrutural. Sabe-se contudo, que quem somente possuía acesso à educação na Grécia antiga, eram os homens, sendo escravos e mulheres excluídos, não sendo este fato negligenciado em nossas pesquisas. Entretanto, os resultados das pesquisas e desde artigo pretendem dar luz ao aspecto da educação que, em determinado momento existiu e que precisamos lutar para que procure se restabelecer, no sentido da formação que oferecia e não, no da exclusão.

A educação é tema que permeia e é discutido em seu caráter político e social por toda a história das civilizações, uma vez que é um dos temas basilares para o fomento de sociedades, as quais, se fazem presentes, a harmonia e justiça, conferindo sentido à vida dos seres humanos. Na Grécia antiga não houve diferença e assim surge o conceito de “Paideia”.

Paideia (παιδεία) é um termo do grego antigo, empregado para sintetizar a noção de educação na sociedade grega clássica. Inicialmente, a palavra (derivada de paidos (pedós) - criança) significava “criação dos meninos”. Este vocábulo não carrega consigo somente sua conceituação pura, uma vez que para os gregos, além de possuir um significado, era antes uma ideologia. Paideia invoca tanto o sentido de movimento, do processo educacional, quanto a educação em si.

Antes disso, o conceito que originalmente exprimia o ideal de formação social grego estava conti-

do em outro termo, “areté” (em grego, adaptação perfeita, excelência, virtude). Areté e Paideia são conceitos que se relacionam de forma intrínseca e juntos, significam a excelência do saber em seu espectro integral que une a mente, o corpo e o coração. Seria uma formação intelectual em seu sentido mais profundo e completo.

A música tinha papel importante na vida dos gregos, de forma que “não saber cantar ou tocar um instrumento era tão deprimente como, em nossos dias, não saber ler e escrever” (NEVES, 2013, p. 573). A música pode ser observada na peça “Cena de Escola”, feita em aproximadamente 480 a. C., por Douris, um artista da época. O vaso de cerâmica pintada com a técnica de figuras vermelhas, encontra-se atualmente no Museu Staatliche, em Berlim e pertence à coleção de antiguidades clássicas, chamadas de Antikensammlung. A peça é, originalmente da região de Caere, hoje Cerveteri, na Itália.



Vaso de Douris, Cena de Escola.

No interior do vaso, pode-se ver um jovem retirando suas sandálias, nu e curvado, apoiando seu pé direito sobre uma espécie de banco, para retirá-las, enquanto seu bastão de padrões trabalhados, se apoia em um louterion – espécie de vaso da antiguidade, que estando num ambiente similar ao banheiro de hoje, se apoiava sob um pedestal e dele os gregos se utilizavam para se lavarem. Mas essa não era sua única utilidade. – atrás dele.



Interior do Vaso de Douris.

A cena de escola, propriamente dita, encontra-se representada pelo lado de fora do vaso e é dividida em Lado A e Lado B, por ser circular e assim dividida, é possível observá-la em sua completude. Ambos os lados retratam cenas de aprendi-

zido e em cada um deles, estão dois pares de professores e estudantes. No Lado A, o par do lado esquerdo pratica a lira, sendo o professor o homem barbado e o aluno, o inteiramente vestido. O professor do segundo par está sentado em uma cadeira com almofada, olhando para frente, com seu pupilo à sua frente, enquanto segura um pergaminho, aberto parcialmente, tendo algo escrito em sua extensão exposta. O terceiro homem barbado da figura, na direita, olha para a sua frente com suas pernas cruzadas nos tornozelos, sua cabeça virada para observar as atividades da escola.



Lado A, em figura preto e branco.



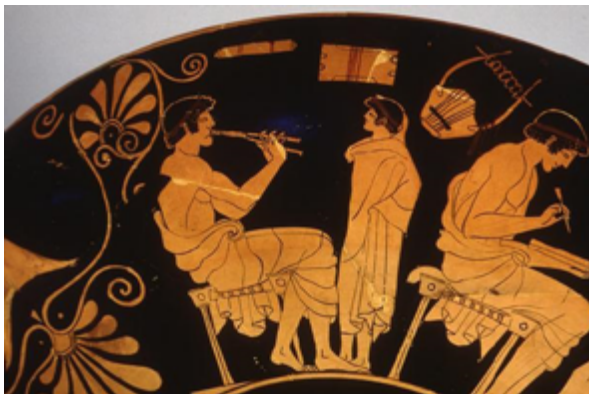
Detalhe do Lado A, o homem à direita.

No Lado B do vaso, os dois professores são jovens e não possuem barba. O professor à esquerda, sentado em um banco sem almofada, toca a flauta. O professor que se encontra mais ao centro da peça, está sentado em um banco com almofada, com a face para frente, segurando e escrevendo com sua mão direita em uma tábua que apoia-se em seu colo, usando seu stylus – uma espécie de caneta. Há também desse lado, um homem barbado sentado e observando. Assim como no lado

A, há uma inscrição ao longo da parte de cima da cena e em todas as figuras retratadas no Lado A e B utilizam uma fita vermelha na cabeça, assim como alguns instrumentos e o pergaminho que se encontram na parede.



Lado B completo.



Detalhe do Lado B, prática de flauta.



Detalhe do Lado B, professor com stylus.

É interessante observar também que todos os pupilos da obra, retratados observando seus professores – exceto um, que pratica a lira junto com seu professor (Lado A) – não possuem nenhum tipo de anotação, só os observam, de forma que

talvez esses estudantes devessem invocar em sua memória todo o ensinamento, posteriormente.



Assinatura de Douris, detalhe da obra *Pieta* de Memnon, que encontra-se no Museu do Louvre, em Paris.

Platão, apesar de ser de época posterior à obra “Cena de Escola”, traz ideais que já eram presentes nessa época, tendo a música como parte essencial da sociedade grega. Dessa forma, “os cidadãos seriam educados desde a infância a buscar a verdade, praticar o bem e contemplar a beleza”, como é discutido na obra *República*. É importante destacar que nesse período, a música e a poesia eram partes integrantes uma da outra, portanto, os estudantes não iriam somente aprender a lidar com ritmos e tons musicais, mas também se aprimorariam da palavra falada. “Para a cultura grega, a poesia e a música são irmãs inseparáveis, a ponto de uma única palavra grega abranger os dois conceitos” (JAEGER, 2001, p. 786).

Ao se fazer uma análise sobre a formação do homem grego na antiguidade para servir de comparativo com a atual educação, nota-se o quanto perdemos com o passar dos séculos no quesito educação de qualidade – apesar de ser verdadeira, a condição exclusivista com que o ensino grego era difundido, de forma que somente os meninos seriam educados, deixando de lado os escravos e as mulheres – ou pelo menos o sentido mais puro e verdadeiro que há por traz deste ideal. A educação grega em seus primórdios e principalmente em seu auge já era muito avançada



em relação aos tempos atuais. Tal comparação não leva em conta o conjunto de conhecimentos que hoje se tem junto as várias tecnologias. Mas leva-se em conta o “espírito grego” - como diria Werner Jaeger - o desejo, a vontade de evoluir e com qualidade e principalmente assegurar tal desejo e condições para as gerações futuras.

Os gregos antigos tinham como ideal e preocupação com a formação de seres humanos integrais e de modo pleno. Educar, para eles era algo muito mais profundo, precioso e que infelizmente com o passar dos séculos foi-se perdendo tal ideal. E para a humanidade este é um grande prejuízo. Nas palavras de Schmitz “o homem é um eterno insatisfeito. Ele quer a perfeição. Ele quer o absoluto. E sempre continua procurando” (SCHMITZ, 1984, pag. 183)

Com certeza a conceituação atual de educação é totalmente distinta de conceitos antigos elaborados pela humanidade ao longo das épocas. A educação hoje passou a ter uma conotação muito voltada por parte dos governos principalmente para o comercial. Ou seja, “neste mundo de estilo empresarial, racional, num mundo em que se procura o lucro instantâneo, a administração das crises e a limitação dos danos, qualquer coisa que não possa provar eficácia instrumental é um tanto evasiva” (BAUMAN, 2009, pag. 39).

Não é objetivo do governo criar pessoas inteligentes o suficiente para contestar as decisões do estado. Não é à toa que o ensino do pensar reflexivo, filosofia, fora banido do Brasil no período da ditadura e a atual reforma do ensino médio procura setorizar as áreas do saber, tornando algumas matérias opcionais, retirando-as do currículo obrigatório. Dessa forma, o estudante poderia somente escolher uma matéria do currículo eletivo. A previsão é de que até meados de 2017

seja lançada a Base Nacional Comum Curricular definitiva, que determinará as matérias opcionais e obrigatórias.

Criou-se em nossa sociedade uma cultura em que: “História Antiga, música, filosofia e coisas que afirmam fortalecer o desenvolvimento pessoal, e não a vantagem comercial e política, dificilmente engrossam os números e índices de competitividade” (BAUMAN, 2009, pag. 40), sendo dessa forma, o ideal perdido, a qualidade do ensino oferecido aos jovens.

*Escrito por **Cíntia Gameiro de Barretos**, SP – Graduada em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, por **Clarice Saisse** do Rio de Janeiro, RJ – Graduada em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ e também por **Débora Poncio de Duque de Caxias**, RJ – Graduada em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Orientadora: Aline Couri.*

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2009.

CLASSICAL ART RESEARCH CENTRE. *Attic Red Figure: Douris ‘school cup’*. University of Oxford, 2012. Disponível em: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/tools/pottery/painters/keypieces/redfigure/douris.htm>>. Acesso em 21/01/2017.

GROSS, Renato. *Paidéia: Educação, Sociedade e Política na Grécia Antiga*. Disponível em: <http://www.opet.com.br/faculdade/revista-pedagogia/pdf/n1/PAIDEIA_-EDUCACAO,-SOCIEDADE-E-POLITICA-NA-GRECIA-ANTIGA.pdf>. Acesso em: 19/01/2017.

JAEGER, W. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1986.



JORNAL O GLOBO. *A reforma do Ensino Médio. Cobertura da medida provisória do governo Temer que reestrutura o Ensino Médio*. Disponível em: <<http://especiais.g1.globo.com/educacao/2016/a-reforma-do-ensino-medio>>. Acesso em 21/01/2017.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. *Novo Ensino Médio Dúvidas*. Portal Ministério da Educação, 2017. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/component/content/article?id=40361#barra-brasil>>. Acesso em: 21/01/2017.

MUSÉE DU LOUVRE. *Attic red-figure cup*. In.: Department of Greek, Etruscan, and Roman Antiquities: Classical Greek Art (5th-4th centuries BC). Disponível em: <<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/attic-red-figure-cup>>. Acesso em: 04/02/2017.

NEVES, M. T. S. *A Formação Musical na Paidéia Platônica*. Porto Alegre: UFRGS, 2013.

PERSEUS Digital Library. *Berlin F 2285 (vaso)*. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/artifact?name=Berlin+F+2285&object=vase>>. Acesso em: 01/02/2017.

PIMENTA, F. *Resenha: paideia, de Werner Jaeger*. In.: *Filosofia e Literatura (blog)*, 2014. Disponível em: <<https://felipepimenta.com/2014/03/13/resenha-paideia-de-werner-jaeger>>. Acesso em 21/01/2017.

SANTIAGO, E. *Paideia*. In.: *Infoescola*, 2012. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/educacao/paideia/>>. Acesso em: 21/01/2017.

STAATLICHE MUSEEN zu Berlin - SMB-digital Online collections database. *Attische Schale: Schulunterricht*. Disponível em: <<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=686551&viewType=detailView>>. Acesso em 04/02/2017.

STAFF, N. *Archaeologists Recover Artifacts from 2,200-year-old Roman Shipwreck*. In.: *SCI News*, 2014. Disponível em: <<http://www.sci-news.com/archaeology/science-artifacts-roman-shipwreck-02237.html>>. Acesso em: 20/01/2017.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *Glass aryballos (perfume bottle)*. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/255484>>. Acesso em: 01/02/2017.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *Terracotta aryballos (oil flask)*. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/26.49/>>. Acesso em: 01/02/2017.

ARTIGO**ARRUAÇA: ESTUDOS INICIAIS SOBRE O CORPO FUNKEIRO CARIOCA****Mayara de Assis**

Partindo do pressuposto empírico de que o funk carioca é um fenômeno social que manifesta uma natureza incapturável de forma plena aos mecanismos de colonização, dotado de caráter dinâmico, sendo em si o próprio movimento, refletiremos aqui sobre o corpo que dança funk, tendo como principal estudo de caso o espetáculo ArRUAça.

Nos caminhos da ArRUAça

ArRUAça é o projeto que surge como ilustração do Memorial de curso e produção monográfica¹ de conclusão em Bacharelado em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (Departamento de Artes Corporal do Centro de Ciências da Saúde). Como espetáculo de *funk* carioca, nasce das inclinações enquanto pesquisadora em dança, oriundas dos processos reflexivos perpassados ao longo da trajetória acadêmica da autora deste presente trabalho, como coreógrafa e bailarina.

Partindo de um debruçar nas “memórias subterrâneas” (POLLAK, 1989, p. 5), estas que vêm à tona como reivindicação de uma mulher preta suburbana e funkeira, que teve seu corpo negado como potência ao longo da graduação, em diferentes episódios, ArRUAça faz parte da análise na forma de experiência em dança, sobre os múltiplos *borramentos e atravessamentos corpo/território/Funk*. Se aproximando das potencialidades produtoras de dinâmicas corporais que faz surgir o dançar funkeiro, tais ações são borradas e atravessadas por uma identidade pessoal e, multiplamente, formada pelo Ato de se relacionar com os espaços em todas as esferas.

O dançar enquanto Ato de colocar-se diante do mundo, estar ereto, considerando isso enquanto Ato político (GODARD, 1999), é o que podemos compreender dentro da multiplicidade daquilo que compete ao nosso próprio fazer artístico: uma ruptura pessoal que transborda, pois se relaciona com a vida, oriunda das relações com os espaços e as memórias, que fazem da identidade dançante algo em constante processo dinâmico de metamorfose.

As relações históricas, sociais, culturais, políticas das zonas periféricas serão focadas aqui, no território do Velho Oeste², ultrapassando seu conhecido status de imensa área verde. O bairrismo do ArRUAça é envolvido pelas energias potentes do morador do Velho Oeste, logo, a discussão trará um contexto desenvolvido por um grupo que “reivindica uma maior visibilidade social face ao apagamento a que foi, historicamente, submetido”. (NOVAES, 1993, p. 25 apud MOUTINHO; BORGES, 2015, p. 3).

Destacamos em especial a temporada de apresentações de 2016, onde oportunizamos as reflexões que compõe este trabalho, onde visamos prioritariamente os espaços culturais localizados no subúrbio, pois era nosso desejo promover estes, e estimular a população local a participar. Queríamos retribuir a estes territórios suburbanos e



Da esquerda para a direita: Frederick Assis, Mayara de Assis e Flaviano Rodrigues. O elenco de ArRUAça.

periféricos com o nosso espetáculo, posto que o morador destes locais haviam sido nossas inspirações iniciais. Estamos falando dos dias 3, 10, 11, 19, 23 de novembro³, e do dia 15 de dezembro⁴. Para finalizar nossa delimitação, ressaltamos que ao longo das etapas de elaboração e montagem coreográfica do ArRUAça, nos respaldamos em: oficinas de experimentação corporal, laboratórios corporais para elaboração coreográfica, levantamentos bibliográficos diretos e indiretos de fontes secundárias em dados retrospectivos e contemporâneos, escritos e sobretudo observações diretas e intensivas na vida Real, caminhos estes que nos levaram a composição coreográfica e estudos em dança que serão apresentados neste texto.

Uma reflexão sobre o corpo Funkeiro que dança

Entendendo o *funk* como uma cultura que nasce da herança preta, ancestral, acreditamos que a marginalização do *funk* se dá pelos mesmos motivos aos quais a cultura preta vem sendo criminalizada ao longo dos séculos, no discurso das elites dominantes, associados à desordem, e ditas como de “classes perigosas” (CARVALHO, 2015). Não será de nosso interesse aqui apresentar o mapeamento da história do *funk* no Brasil, posto que vinculamos a dança funkeira como ancorada e herdeira das afeições ancestrais. Mesmo sem que o corpo do dançarino tenha entendimento disto, acreditamos que dançar *funk* seja ativar a nossa ancestralidade em um híbrido de condensação histórica sem contradição. (ALMEIDA, 2006).

Esse corpo de dança associado à errância, ao inapropriado, ao transgressor e à subversão dos “altos valores”; o mesmo da escravidão aos dias atuais, quanto mais livre, mais incomoda. Nos queriam escravizados. Nos libertamos, transbordamos, rebolamos, gingamos, quebramos, perturbamos, ArRUAçamos.

O *funk*, esse porta-voz atual da juventude em descolonização corporal, criminalizada por parte das esferas de poder e elites, e enriquecido de potências corporais jocosas, e sensuais, ligado as danças da diáspora africana, o “tabiado” e a “rabiscada”, no eixo solo – corpo – céu, em um jogo constante na busca por essa perspectiva de eixo vertical, que talvez o corpo do dançante nem queira encontrar, estando a “graça” justamente no desequilíbrio, subvertendo a verticalidade em um eixo vertiginoso. (SODRÉ, 1998).

Em seu livro “Samba, o Dono do Corpo”, citando os escritos de um viajante português sobre as manifestações de *Cancondos e Quiocos*, em Angola, Muniz Sodré diz que “O corpo inclinado para frente, mexendo os quadris e batendo palmas, ritmicamente, acompanhado pelo ruído incessante dos tambores (...) O que impressiona é o ardor que os pretos põem na dança, como se fosse qualquer coisa de essencial”. (SODRÉ, 1998, p.22). Embora não tenha se referido ao *funk* carioca, percebemos qualquer coisa de muito semelhante aos movimentos corporais que ele descreve, e nos ancoramos nesta frase citada para observarmos o corpo preto que, seja no berço africano ou com o passar dos tempos, em manifestações diferentes, carrega características que os aproxima. Um corpo volumoso, de dança poderosa, que começa na vibração interna, que em abundância faz transbordar a bacia. Encontramos nisto nosso diálogo.

Segundo Moutinho e Borges, não foi somente a influência da chegada do *Soul* e dos bailes *Black* no Brasil, mas toda uma influência vivida no toque do tambor dos pretos, que já compunham o mapa identitário na formação da nossa sociedade. “Ao criminalizar o *funk*, e o estilo daqueles que se identificam como funkeiros, os que hoje defendem sua proibição são os herdeiros históricos daqueles que perseguiram os batuques nas senzalas”. (MOUTINHO; BORGUES, 2015).

Então, todas as oficinas corporais, laboratórios, que direcionaram a pesquisa (teórica e prática) partem do ponto primordial do corpo da falante: eu e minha observação corporal dançando *funk* e observando as dançarinas e dançarinos funkeiros do Velho Oeste. Muniz Sodré, falando sobre o corpo preto e seu movimento na música e na dança, nos fala bem, quando explica partindo da síncopa musical, metaforizada por Duke Ellington, famoso *band-leader* norte-americano no movimento do *Jazz*, expõe o seguinte:

A Síncopa, a batida que falta. Síncopa, sabe-se, é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutra mais forte. (...) incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palma, meneios, balanço, dança. É o corpo que também falta – no apelo da síncopa (...). Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço. (SODRÉ, 1998, p. 11).

Com esta citação, começamos a pensar o corpo da dança funkeira partindo da expressão popular nos bailes, comum ao Velho Oeste: o Talentinho. Que pode ser interpretado como a ginga, a ma-



Flaviano Rodrigues e Frederick Assis, e cena, com o Talentinho

nha, a dinâmica, o colorido ou a graça do movimento. Tal como a síncopa, o tempo vazio precisa do preenchimento com o corpo (seja em palmas ou meneios), o movimento precisa de algo que lhe dê sentido, que preencha o “tempo vazio”, e que de uma forma compulsiva é preenchida pelos funkeiros em suas danças com seus sotaques corporais, e sua própria identidade. Um dançarino não se movimenta como o outro, e a dança não se limita em apenas uma execução de passos, fica o exemplo quando no passinho, uma espécie de “antropofagia” cultural promovida pelo *funk*, com alguns movimentos presentes noutra manifestação popular, o frevo nordestino por exemplo, se não tiver o talentinho do *funk*, será o frevo e não uma dança funkeira.

Não é apenas o *funk* ou apenas frevo, pois todos têm o livre acesso à “técnica” da criação daquele movimento do corpo, mas, segundo Willians

Flaviano⁵, nosso intérprete-criador: “é preciso a manha, o Talentinho, se não fica só mexendo o pé para frente para trás, ou abaixando e subindo, isso qualquer um faz”, este mesmo intérprete-criador, quando perguntado de onde vem a “manha” que ele fala, não sabe dizer: “Isso não tem como ensinar”. O Talentinho é algo que não se pode ensinar, e sim podemos experimentar, cada um com o seu, então nosso encontro em dança é promover as experiências corporais na empreitada de experimentar nosso Talentinho.

Para observação e experimentação desse Talentinho, a priori utilizamos três veículos que nos direcionaram às investidas corporais em *funk*, foram estes: Peso, Volume, Desejo. Estes nossos veículos, foram descortinados ao longo dos processos de investigações teóricas e práticas deste trabalho. Peso é por nós visto cercado pelo caráter histórico e social, e suas reverberações nos



Willians Flaviano

movimentos. Volume visto como o tamanho que o dançarino atinge em sua artistagem funkeira. Desejo como aquele que direciona todos os outros, é a busca do colorido, graça da dança. Todos estes estão interligados entre si, e são apenas pontos pelos quais visitamos a dança funkeira, em nossas investidas por experimentarmos o Talentinho.

Peso: Para além do conceito de peso no campo da física, sendo a grandeza vetorial que corresponde a força exercida por um objeto em virtude da atração de um outro corpo. Esta grandeza vetorial apresenta intensidade direção e sentido. Nos encontrando com Laban, intermediado por Almeida (2006), temos o peso como um dos fatores que compõem o movimento assim pensado por ele, sendo esse peso visto como uma atitude ativa de usar a força muscular que resulta em movimento. Então nós aqui analisamos o peso como a

potência do estar, uma organização de presença para o corpo.

Em relação ao peso, a gravidade já contém um humor, um projeto sobre o mundo. É essa gestão do peso, específica e individual que nos faz reconhecer (...) chamaremos de pré-movimento essa atitude em relação ao peso e à gravidade, que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé. (GODARD, 1999, p. 13). Estar de pé já é ato, toda a organização e o refinamento que é preciso para que nossas musculaturas estejam erguidas, já compõe a presença, antes da expansão do movimento. A atenção corporal começa com a ativação dos músculos que se organizam para a ação, encarregado das nossas posturas. Para nós, analisamos essa postura como oriunda também das memórias do dançarino. E para Godard “é ele quem determina o estado de tensão do corpo e define a qualidade



e a cor específica de cada gesto”, agindo sobre a organização gravitacional, quando fala em “pré-movimento”. (GODARD, 1999, p. 14).

A resistência do corpo à gravidade, seria seu peso e sua presença diante do mundo. Em um aspecto das reverberações do histórico e do social neste corpo, pensamos que corpo seria como a ruptura dos tabus que pretendiam silenciar o corpo preto. Neste sentido, a dança funkeira traz em suas características a postura intrépida de colocação, parado ou no movimento, a atitude corporal que o funkeiro tem relação com o peso e o poder.

Essa tomada de poder a partir do peso, que ainda se dá na não consciência de uma “identidade de realeza” que habita em cada um; de comum convencimento entre os dançarinos de *funk*, que se intitulam muitas vezes como Reis e Rainhas da dança, Imperadores e Imperadoras da dança, Dançarinas e Dançarinos Brabos, e outras nomenclaturas que tributam um sentimento de poder pelas formas das quais são vistos. Corpos juvenis negados, destituídos pelas barreiras coloniais, que outrora não reconhece sua própria potência, por um processo que passa por um não existir⁶. Esses signos de poder relacionados ao peso, profundamente ligados à liberdade, seja liberdade de movimentos e a própria liberação do indivíduo que se destaca entre muitos pela sua potência do dançar.

Volume: Neste veículo, estamos direcionados no mesmo sentido da unidade de medida, quando volume é definido como sendo a quantidade de espaço ocupado por um corpo. No entanto visitamos fronteiras para além da fórmula, comprimento X largura X altura, e ousamos falar em volume em um aspecto mais amplo irradiado para as heranças deste corpo, pensamos o volume do nosso corpo também competindo ao his-

tórico dos nossos ancestrais e do nosso território. Sendo assim, pensamos o volume enquanto algo em constante movimento de redimensionar-se no corpo da dança FUNKEIRA. Observando nos bailes, os momentos de rodinhas de dança, onde acontecem improvisações de dançarinos, existe uma disputa (muitas vezes intrínseca) por qual tem os movimentos mais expansivos, mais volumosos, mais transbordantes, um centro do corpo que comanda e irradia a força e potência gestual para as áreas mais periféricas, começando no umbigo para fora e escapando entre os dedos. A expressividade está ligada ao quanto de espaço esse corpo consegue inaugurar com seu movimento, mais glamouroso e mais poderoso ele é.

No ambiente dentro dos bailes que pesquisamos [comumente os dançarinos mais retraídos, não são os brabos] o volume do dançarino no espaço o faz ser admirado entre os demais e logicamente, cada um libera a abundância de si através de um estilo (identidade) diferentes. Alguns buscando os movimentos afeminados, outros tendo como referências os movimentos de animalidades, outros expressando sentimentos (teatralizando) ou há ainda os que têm a dança mergulhada na iniciativa sexual [erótica].

Desejo: Para nós está ligado, ao já exposto, “corpo que falta” na síncopa (SODRÉ, 1998); o desejo é o veículo com o qual o FUNKEIRO preenche seus “tempos vazios”. No dançar, em um sentido geral, desejar é o que faz transbordar o peso e o volume. No escuro, e no calor do baile *funk*, quando na mistura do suor em meio a vibração da caixa, nos faz mover sem que nós mesmos estejamos pensando nesse dançar. Quando involuntariamente, nossa bacia começa a pulsar e transborda nossa dança, seja batendo o pé no chão ou emitindo a pulsação com a boca, nas zonas onde não dominamos. Através destes três ve-



Frederick Assis

ículos, pensamos o talentinho, que como já dito não cabe ser ensinado e sim experimentado; com eles estudamos nossos corpos ao longo das experiências corporais que originaram ArRUAça. E para a cena, trazemos estas como sendo nossas principais ferramentas de investigação e proposta cênica.

Considerações:

Abrindo uma janela mais íntima e afetiva, dentro das reflexões aqui apresentadas, lançamos mão, para perfazer o trabalho no presente momento, de um relato pessoal, este, que talvez tenha sido um dos pontos essenciais para os desdobramentos e inclinação como pesquisadora; no próprio texto [autoral] do espetáculo dizemos: “Durante muito tempo a gente evitou, mas agora a gente não evita mais, a gente não evita Ser Preto”. Construimos essa fala inspirados nos muitos

amigos que figuravam dentro do ambiente Acadêmico.

Eu, mulher preta, periférica, sempre que ouvia uma amiga ou um amigo, que se encontrava na mesma condição, e relatava o preconceito dentro do Ambiente Acadêmico, me fazia refletir e pensar modos de não abrir mão dos meus ideais, e refutar as provocações trazendo de forma ainda mais PESADA a minha identidade preta, para a minha dança Acadêmica. Quando entrei no prédio da EEFD (Escola de Educação Física e Desportos) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na aula inaugural do meu primeiro período em 2011, quando todos os novos alunos foram postos em uma linha de distribuição espacial em frente de todo o corpo Docente e Discente dos cursos das graduações em Dança, cada um, sucessivamente dizia seu nome, idade, bairro e “de que dança vinha” e na sequência, os mesmos fa-



Mayara de Assis, em cena com o ArRUAça

riam movimentos que representassem esta dança. Enquanto todos mostravam seu virtuosismo, naquele momento só vinha em meu pensamento: “Nossa! Eu não vim de dança nenhuma”.

A realidade de uma garota que nunca teve aulas regulares em uma Escola de Dança, a ingenuidade de não acreditar que seu corpo dançava, ou eu diria que até ignorância, no sentido de ignorar mesmo, pois no fundo eu sabia, eu tinha certeza que eu sempre tinha dançado *funk*. Que toda a dança de mim, vinha das coisas que eu observava nas ruas e nos bailes, e que não era bem como esse “De quê dança você vem?”, que perguntavam, e mais como um “Que dança vem de você?”. Lembro-me de não ter “dançado” nada naquele momento, e ainda ter dito, bem baixo (e já com vergonha) o bairro onde moro: “- Paciência”, e ouvir umas poucas vozes (surpresa) em ovação a isso.

Foi quando a vergonha da síndrome do “mora mal” e o medo de estar sozinha se dissolviam, dando espaço para uma ponta de satisfação, ainda sem muito deslumbramento por esse meu lugar. Tive naquele momento força de acreditar. Soube que não estava sozinha, que nós do extremo Velho Oeste estamos chegando aos lugares, dando nossos nomes, falando de nosso bairro, retomando os espaços. Durante minha passagem pela graduação em dança, foram alguns episódios de racismos velados que me fizeram refletir e repensar meu lugar nas salas de ensaio, episódios desde ter que ficar por último na distribuição espacial em sala, até podas em minhas movimentações, lugares que me eram dados a minha revelia, entre outros. Professores que destacavam minha desobediência como algo a ser lapidado para meu próprio crescimento como profissional da dança, no intuito de me encaixar na normatividade do contexto de uma dança embranquecida, onde



meu corpo preto era negado.

Assumi a desobediência como potência para pesquisar meu corpo preto e de onde essas raízes vinham, quais eram suas motrizes. Adotei o borramento e o vertiginoso ao revés da pureza e verticalidade, para contar com o corpo a história negada, de uma memória ancestral que é pulsante; priorizando o corpo que se encontra em constante processo de obscuridade, entrando em embate com o contexto da produção colonial. (SPIVAK, 2010, p. 84).

Protagonizamos o corpo preto como potência performática em descolonização das estéticas, enquanto a própria gramática histórica. Nossos corpos funkeiros estão contando nossas memórias egressas na atualidade, e a dança preta é palavra e organismo vivo, tal como o *funk*, incapturável na plenitude no manancial de manifestações.

Mayara de Assis, novinha Funkeira de Paciência (Zona Oeste Carioca), é bacharela em Dança pela UFRJ; bailarina, coreógrafa e produtora pelo Coletivo RUDE, grupo que realiza o projeto ArRUAça.

rude.producoesartisticas@gmail.com

NOTAS

- 1 Defendido em Novembro de 2016 sob o título de: “ArRUAça, marginalidade e visibilidade: Estudos inspirados na juventude funkeira no subúrbio carioca para uma proposta artística”.*
- 2 Inspirado em Mansur (2013), que apelida o extremo da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, seguiremos com tal nomenclatura durante a escrita.*
- 3 Respectivamente em: Arena Carioca Dicró (Penha), Lona Cultural Sandra de Sá (Santa Cruz) e na defesa do TCC, que fez parte da programação do evento II Encontro de Cultura e Dança Afrobrasileira da UFRJ (organização: Prof^a Dr^a Tatiana Tamasceno).*
- 4 Retorno na Arena Carioca Dicró.*
- 5 Willians Flaviano, dançarino de passinho e ator, compõe o espetáculo ArRUAça, juntamente com Frederick Assis e Mayara de Assis.*
- 6 O “não existir” do corpo, referente principalmente em corpos pretos juvenis, será trabalhado futuramente ao longo dos processos de investigações em bibliográficas que discutem descolonização.*



REFERÊNCIAS

- CARVALHO, Vinck Vitório Ribeiro de. *Higienizar e Civilizar: A campanha sanitária no Rio de Janeiro. 2015. Rio de Janeiro, Histórias concisas de uma cidade de 450 anos. Secretaria Municipal de Educação. Rio de Janeiro: SME, 2015.*
- GODARD, Hubert. *Gesto e percepção. Lições de Dança, Rio de Janeiro: Universidade, n. 3, 1999.*
- MANSUR, André Luis. *O velho Oeste Carioca – História da ocupação da Zona Oeste do Rio de Janeiro (Deodoro a Sepetiba) Do século XVI ao XXI (volume I). Ibis Libris. Rio de Janeiro, 2008.*
- _____, André Luis. *O velho Oeste Carioca – História da ocupação da Zona Oeste do Rio de Janeiro (Deodoro a Sepetiba) Do século XVI ao XXI (volume II). Ibis Libris. Rio de Janeiro, 2008.*
- MOUTINHO, Renan Ribeiro / BORGES, Roberto Carlos da Silva. *Cultura popular suburbana e relações étnico-raciais: diálogos identitários no bojo do funk e do pagode no Rio de Janeiro. Artigo. Publicado: V Reunião Equatorial de Antropologia/ XIV Reunião de Antropólogos do Norte e Nordeste. 2015.*
- POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio. Revista Estudos Históricos, v. 2, n. 3, p. 3 - 15, 1989. 69*
- SPIVAK, Gayatri Chakraworty. *Pode o subalterno falar?. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2010.*
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo. Mauad Editora Ltda, 1998.*

ARTIGO**JOSÉ MEDEIROS, O POETA DA LUZ****Gabrielle Nascimento**

O intuito deste artigo é investigar a produção do fotógrafo José Medeiros. Antes de analisar as imagens produzidas por Medeiros, entretanto, faz-se necessário uma apresentação sobre a trajetória desse profissional: como começou na fotografia, qual equipamento utilizava e como isso refletiu em sua produção durante o vínculo com a revista O Cruzeiro. Essas informações visam entender o seu olhar e seu papel como um dos produtores das imagens “inventadas” da “identidade” brasileira. Na sequência, serão apresentadas algumas fotografias produzidas por Medeiros, com tema sobre religiões afro-brasileiras, cuja análise será feita de acordo com o contexto social e cultural do momento em que as imagens foram captadas.

Introdução

“Mas o verdadeiro primitivismo moderno não consiste em ver a imagem como uma coisa real; imagens fotográficas dificilmente são tão reais assim. Em vez disso, a realidade passou cada vez mais a se parecer com aquilo que as câmeras nos mostram” (SONTANG, Susan. 2004, p. 177).

A fotografia do período analisado, início da década de 50, pretendia representar em suas narrativas uma “autêntica identidade nacional”. Definir uma cultura como “autenticamente brasileira” significava construir um imaginário em torno da comunidade nacional. Dessa forma, o projeto de nacionalidade construído buscava incutir na população valores cívicos, de reconhecimento e orgulho (ORTIZ, 2012). Para isso era necessário apresentar à nação um país ainda desconhecido. Era preciso descortinar o Brasil e, sobretudo, formar “identidades”.²

Essa ideia de brasilidade fazia parte das discussões dos modernistas e foi incorporada pelo Estado, no Governo Vargas, que elaborou um projeto cultural de alcance nacional (DIAS, 2005). Os

modernistas, que ocupavam cargos importantes no governo, se autodeclaravam guias, capazes de determinar o melhor rumo para a construção da nação. Diversos deles participaram da formulação das políticas culturais e educacionais. Tem-se como exemplo a participação e o apoio de intelectuais e artistas como Gustavo Capanema que, enquanto ministro da Educação, entre 1937 e 1945, tinha como parte da equipe de funcionários Carlos Drummond de Andrade (seu chefe de gabinete durante todo o período do Estado Novo), Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Cândido Portinari e Villa-Lobos.

O projeto Vargas buscava o monopólio da cultura como uma estratégia para o fortalecimento do poder político, cuja proposta visava a construção de uma narrativa histórica em que alguns símbolos pudessem ser reconhecidos por todos como representantes da nação. Nesse sentido, as narrativas fotográficas procuravam difundir principalmente os discursos que exaltassem a unidade nacional, as tradições e a “igualdade” entre os homens. Dessa forma, foi por meio da imprensa que o governo investiu na construção e na propagação do imaginário coletivo.

Como observou Helouise Costa (2004), a fotografia converteu-se num poderoso meio de propaganda e manipulação, funcionando de acordo com os interesses dos proprietários da imprensa, que podiam ser a indústria, o capital e os governos. Portanto, é nessa configuração idealizadora que José Medeiros foi encarregado de mediar esse Brasil imaginado, tornando-se um canal entre o governo e a população.

Sobre a imprensa, ela deve ser entendida como uma contribuinte importante do projeto de construção de “identidade” e de consolidação do imaginário nacional, uma vez que as reportagens eram lidas em diversas partes do território brasileiro e estavam intrinsecamente relacionadas à ideologia dos agentes do governo Vargas. Sendo assim, tal como afirma Benedict Anderson (2012), a imprensa permitiu que um grande número de pessoas pensasse acerca de si mesmas e se relacionasse com as outras de forma profundamente nova. Essa circulação intensa de imagens passou a permitir que até mesmo os analfabetos compreendessem o sentido geral da reportagem, unicamente através das fotografias, o que ampliava a circulação das informações. No Brasil, por exemplo, em 1940 havia 57% de analfabetos na população nacional (CANCLINI, 2015, p. 68).

Para a compreensão da fotografia de Medeiros, deve-se levar em consideração os textos que acompanham a imagem, sobretudo porque o fotógrafo fez o uso da imagem e da linguagem escrita para narrar o seu ponto de vista sobre o assunto abordado. Os “iconotextos”, como lembra Peter Burke (2004, p.18), reforçam a impressão de que o artista estava preocupado em fornecer um testemunho preciso, sugerindo sua posição de “testemunha ocular” das cenas fotografadas. Quando um artista se vale de imagens e textos

para transmitir uma mensagem, é possível identificar o projeto do autor, a maneira como ele gostaria que ele fosse entendido, qual o tipo de olhar que se deveria utilizar na observação de sua obra.

A hipótese é que a “verdade”² apontada pela fotografia pode ser moldada a partir de interesses específicos. O sujeito que toma a fala pode conferir significados múltiplos para a imagem, a depender do lugar que ela circula. As fotografias ao serem colocadas em reportagens acompanhadas de narrativas escritas, como títulos e legendas, é possível perceber duplamente o ponto de vista e o grau de interferência do fotógrafo e da edição da revista no tema abordado. A outra hipótese é que mesmo com o fim do Estado Novo, em 1945, *O Cruzeiro* continuava afinado com o governo, o que fica evidente nas matérias publicadas pela revista em que era possível ver uma série de símbolos nacionais consolidados. A explicação se encontra no fato de que no período que se sucedeu à ditadura de Vargas não houve, de fato, nenhuma transformação substancial na ordem política ou social.

Embora as fotografias de José Medeiros tenham sido divulgadas inicialmente em revistas, hoje estão presentes em diversas exposições artísticas e acervos particulares de colecionadores de artes. Mesmo que atualmente essas imagens estejam alocadas em um outro contexto, deve-se levar sempre em consideração que essas fotografias contribuíram para a invenção de um Brasil como se queria e se imaginava identitariamente, na década de 50.

Lentes locais: a trajetória fotográfica e a construção do olhar de José Medeiros

José Araújo de Medeiros, mais conhecido por José Medeiros, ou ainda Zé Medeiros, nasceu em Teresina, no Piauí, em 1921. Aos dez anos ganhou sua primeira câmera fotográfica de seu pai, que se dedicava como amador à fotografia. José Medeiros dizia que sua intimidade com a fotografia começou ainda criança, em sua casa, onde a sala era uma enorme câmera obscura – princípio básico de uma máquina fotográfica – e por um buraco que entrava luz pelas janelas fechadas, ele narra: “as pessoas que passavam na rua eu as via, invertidas, projetadas numa parede e aquela ‘câmera escura’ me encantou demais” (1986, p. 25).

Ainda em sua terra natal, Medeiros começou a trabalhar profissionalmente como fotógrafo. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1939, onde tentou uma vaga na faculdade de arquitetura, sem sucesso. Tentou também trabalhar como cinegrafista no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), mas não conseguiu. Tornou-se, então, funcionário público nos Correios e Telégrafos e no Instituto Nacional do Café. Paralelamente, montou um estúdio em sua casa e trabalhou como *freelancer* vendendo material para as revistas *Tabu* e *Rio*. Para essas revistas, fotografava acontecimentos sociais (coquetéis, recepções, festas, etc). Conforme narrou, era muito cortejado e, na maioria das vezes, os “grã-finos” queriam dar-lhe dinheiro para fotografar as filhas. Recebeu influência da revista *Vogue*, uma revista sobre moda, e foi inspirado por Eugene Smith e Henri Cartier Bresson em sua técnica e linguagem fotográfica.

Foi por meio dessas publicações que o fotógrafo Jean Manzon teve contato com o trabalho de Medeiros e o nomeou como “poeta da luz” devido a

sua técnica fotográfica, levando-o para *O Cruzeiro*³, em 1946. Medeiros foi o primeiro fotógrafo brasileiro a ser contratado por *O Cruzeiro*, visto que os outros profissionais que compunham o quadro de fotógrafos eram todos estrangeiros.

Sobre o fotógrafo francês Jean Manzon, ele chegou ao Brasil em 1940 durante o período do Estado Novo, fugindo do período de guerras na Europa, e tornou-se fotógrafo do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão que controlava a imprensa brasileira e demais conteúdos ligados à produção simbólica do país. Em 1943, Manzon foi trabalhar na revista *O Cruzeiro*, de Assis Chateaubriand. Manteve uma produção afinada com as ideias disseminadas pelos agentes do regime, tendo como característica principal de sua linguagem fotográfica imagens posadas. Atuou em parceria com o repórter David Nasser⁴.

Ele também é importante porque foi um dos principais responsáveis pela difusão do moderno fotojornalismo europeu e pelas transformações da imprensa brasileira: Manzon investiu na edição, na técnica e na impressão das fotos, conferindo, sobretudo, destaque à imagem, tal como era na Europa. A imagem deixou de ser mera ilustradora do texto para ter sua importância. As mudanças eram também reflexo de uma demanda nacional, pois de acordo com Helouise Costa (1998, p. 140):

Naquele momento vivia-se o aumento da industrialização e da urbanização, o crescimento das camadas médias e do operariado, a diminuição do analfabetismo, a formação de públicos de massa e o aumento das necessidades de lazer nos grandes centros. Em suma: a sociedade modernizava-se a passos largos e era preciso atualizar o periódico.

Sendo assim, as reportagens passaram a ser apresentadas em página dupla, com a imagem em destaque absoluto, ocupando de maneira inédita uma página inteira, com títulos de impacto, buscando quase sempre o tom sensacionalista.

Aos poucos, a revista *O Cruzeiro* criou uma grande equipe de fotógrafos, incluindo outros brasileiros. Como destaca Coelho (2006, p. 85), “no auge da revista, a equipe era composta por 30 fotógrafos, só no Rio de Janeiro”, como Indalécio Wanderley, Luciano Carneiro, Luis Carlos Barreto, Flavio Damm, Ed Keffel, Roberto Maia, Peter Scheier, Henri Ballot, Eugênio Silva, Edgar Medina, Salomão Scliar, Marcel Gautherot, Pierre Verger, Lutero Ávila e Badaró Braga. Nesse tempo que trabalhou na revista, José Medeiros também teve influência de Pierre Verger⁵, com quem teve uma grande amizade.

Avaliando o seu próprio trabalho, José Medeiros afirma:

Penso que meu trabalho, que a fotografia tem, aliás como tudo, uma função política. A fotografia não conta necessariamente o real, pelo contrário, ela pode mentir pra burro. A pessoa por trás da câmera pode mostrar o que quiser, como quiser. Eu, por exemplo, para não defender interesse do patrão, do governo, saía pela tangente fazendo reportagens sobre os negros, sobre os índios (...) fiquei muito amigo deles (...) fiz várias reportagens sobre os índios, que são uma gente fantástica (1986, p. 17).

Justamente por saber que a pessoa por trás da câmera podia mostrar o que quisesse foi que Assis Chateaubriand demonstrou apreço por Jean Manzon e David Nasser. Freddy Chateaubriand, sobrinho de Assis, diretor da revista *O Cruzeiro*

na época, afirma que os fatos não eram importantes para eles e sim a criatividade. Para Freddy, Manzon tinha escrúpulo zero e o Nasser a mesma coisa. E diz: “Eu nem ia checar. Se vendia, eu não ia fazer busca. Vendeu, está certo. Nunca fiz pesquisa para apurar as reportagens de Jean Manzon e David Nasser. Eu aceitava, porque antes de tudo o Assis queria que vendesse” (*Apud CARVALHO, 2001. p. 127*). Nesse sentido, nota-se que havia espaço dentro da publicação para a “invenção”, o que corroborou ainda mais para a construção de um imaginário nacional forjado fotograficamente.

Voltando a Medeiros, ele atuou durante 15 anos na revista *O Cruzeiro* e destacou-se nas reportagens sobre negros e índios, os quais chamava de “os oprimidos da sociedade”. Embora Medeiros tenha declarado a preferência por essa temática, deve-se levar em consideração que a revista *O Cruzeiro* já abordava essa narrativa, não sendo exclusividade de Medeiros.

Outra vertente que caracterizava a fotografia de José Medeiros era a utilização da câmera Leica⁶, que permitia a quem a operava captar momentos rapidamente, sem que o fotografado percebesse a presença de uma câmera no ambiente, visando a espontaneidade dos personagens e das situações, assim como a não intervenção na realidade. Segundo Jean Manzon (1986), José Medeiros não era de ajeitar ninguém, mas estava de olho em tudo, até conseguir o momento fotográfico dele. Entretanto, como observou-se no acervo do Instituto Moreira Salles⁷, uma parte do acervo do José Medeiros é composta por negativos provenientes das câmeras de médio formato, que necessitava de tempo para que a imagem fosse captada, e era a mesma que Jean Manzon usava. Isto porque o equipamento era fornecido pela revista e dificilmente os fotógrafos poderiam usar sua câmera

auxiliar, a não ser quando houvesse algum problema técnico com o equipamento principal.

E as semelhanças não acabam por aí. Observou-se também que David Nasser apareceu como autor de algumas reportagens fotografadas por José Medeiros. Como já se sabe, David Nasser e Jean Manzon eram uma dupla inseparável em *O Cruzeiro*. Ao que tudo indica, quando Manzon não podia comparecer em alguma pauta, indicava Medeiros para cobri-la. Dessa maneira, é possível perceber que Medeiros estava ligado ao projeto da revista, já que Jean Manzon, o então diretor do departamento fotográfico, depositava-lhe confiança. A partir de 1950 foi concedido a Medeiros a permissão para realizar pautas por conta própria, sem a necessidade de ser acompanhado por um repórter da revista.

Maria Beatriz Coelho (2000) afirma que “mesmo quando o fotógrafo tinha uma visão distinta, o conjunto de título, texto e legenda direcionavam o olhar do leitor para uma interpretação pré definida do conjunto de fotografias da matéria”. Entretanto, dentro de um conjunto muito extenso de reportagens, o que foi percebido na investigação para essa pesquisa, é que mesmo quando Medeiros escrevia os textos, seu discurso imagético e textual tinha uma narrativa diferente do que ele se dizia fazer. Nas reportagens observou-se que o candomblé era representado como uma manifestação “fetichista”, “primitiva” e “selvagem” (inspirado em Nina Rodrigues).

Entende-se assim que o Brasil já tinha sido imaginado de uma forma “modulada”, já colocada à disposição pelo governo, pelos modernistas, pelo olhar de Jean Manzon e pela edição da revista *O Cruzeiro*. Era um projeto hegemônico cujos agentes já tinham elaborado o roteiro que deveria ser seguido pelos fotógrafos, o que justifica

parcialmente que pouco restava a Medeiros imaginar. Justifica-se parcialmente porque, ao contrário de Medeiros, Verger conseguiu registrar a cultura afro-brasileira de forma diferenciada, mesmo trabalhando para *O Cruzeiro*.

Como enfatiza Sontag, “fotografar é atribuir importância” (2012, p.173) e, em geral, quando se fotografa alguma coisa, se fotografa o que se vê. José Medeiros sabia bem disso. Como narrou (1986, p. 54), “fotografamos o que vemos e o que vemos depende do que somos”, tal como será apresentado, analisado e discutido a seguir, no intuito de esclarecer como Medeiros viu e narrou fotograficamente o país e contribuiu para a cristalização de certas ideias no “imaginário” brasileiro.

O Brasil de José Medeiros

No conjunto das reportagens de Medeiros, há uma gama de assuntos tal qual a característica da revista, e abrange desde pautas sobre política, educação, carnaval, futebol até os assuntos relacionados à população indígena e negra. Para essa análise, será considerado o tema sobre religião afro-brasileira, buscando compreender os modos de ver e as formas de narrar do fotógrafo José Medeiros.



Figura 1 e 2 - As noivas dos deuses sanguínários - 1951.

Fonte: Instituto Moreira Salles

Durante quatro semanas, o fotógrafo José Medeiros percorreu terreiros em Salvador. As duas

fotos fazem parte de uma série especialmente realizada por José Medeiros e Arlindo Silva para uma reportagem sobre os candomblés da Bahia. Publicado no dia 15 de setembro de 1951 pela revista *O Cruzeiro*, intitulada “As noivas dos deuses sanguinários”⁸, o material gerou polêmica, uma vez que o fotógrafo adentrou locais sagrados e secretos, jamais mostrados para um público não iniciado. Com essa tiragem, a revista aumentou as vendas, o que demonstra o interesse do público pelo assunto e o sensacionalismo com que foi tratado o material, visto que o título já forma um juízo de valor quando caracteriza os deuses do Candomblé como sanguinários. Além disso, peca ao relacionar o ritual de iniciação com casamento, evidenciado na palavra noiva, quando a relação é mais paternal, uma vez que os praticantes são chamados de filhos de santo.

Nessas fotografias vê-se um ritual de iniciação, em que ambas as mulheres são captadas em estado de concentração ou transe, já com a pintura corporal terminada. No fundo das imagens, há uma parede rústica, com alguns desenhos. O texto da reportagem indica que são desenhos de “erês”, espíritos infantis que se apossam das “yaôs”. Na primeira imagem o enquadramento é aberto, sendo possível ver a mulher com um vestido branco, colares, braceletes, pulseiras e as mãos entrelaçadas, assim como observar parte do ambiente. Na segunda imagem o enquadramento é fechado, com o foco no rosto e um corte dos ombros para cima. Como revelou Medeiros, pelo ambiente ser muito escuro, fez as fotos com a Rolleiflex. Essa informação é importante uma vez que a presença da câmera evidenciou ainda mais a presença do fotógrafo no terreiro.

A legenda da imagem à esquerda explica: “Com as mãos entrelaçadas, Yemanjá ‘em pessoa’ espera o momento de sair para o terreiro onde

dançará seu bailado próprio, ao som nervoso dos atabaques. Ensimesmada, Yemanjá dá a sua “filha” um aspecto sonambúlico”. A outra legenda continua a explicação da imagem à direita:

“Esta é a figura de Oxóssi, deus da caça. As ‘yaôs’ são pintadas com as cores correspondentes aos seus orixás. Em volta da cabeça são desenhadas linhas em forma de coroa. O rosto, colo e o corpo são pintalgados com os coloridos sagrados. No pescoço a inicianda ostenta colares também com as coroas dos santos respectivos. O ritual é muito rigoroso”.

A reportagem faz referência ao mundo “civilizado” em oposição ao mundo “bárbaro”, colocando de um lado, a cultura e a religião do homem branco e do outro, a cultura e a religião do homem negro. A partir do texto é possível observar alguns marcadores da diferença, indicando o ritual como uma prática exótica e fetichista.

O contexto que levou à realização da reportagem sobre o Candomblé não é revelado por Medeiros e Arlindo Silva na reportagem. Pelo contrário, o texto informa que se trata de um adentramento inédito nos terreiros e no ritual.

Abrimos espaço para uma reportagem que se destina a mais ampla repercussão dentro e fora do país. Ao entregá-la ao público, está certo O Cruzeiro de que se trata não só de uma grande realização jornalística, mas também de uma documentação fotográfica inédita e tanto quanto possível completa sobre a mais impressionante prática fetichista dos negros baianos: a iniciação das filhas de santo. (...) E é esta reportagem, que ora publicamos, realizada pelos dois únicos jornalistas brasileiros que até hoje

assistiram às práticas secretas da religião negra professada na Bahia, que vem revelar, ao mundo civilizado, a estranha história das noivas dos deuses sanguinários.

A reportagem, na verdade, foi resposta a uma outra publicação sobre Candomblé, da revista francesa *Paris Match* pelo francês Henri George Clouzot, em maio de 1951. Com o título *Les Possédées de Bahia* (As possuídas da Bahia), o autor alardeava que o material da reportagem era “um extraordinário documento etnográfico”. Posteriormente, Clouzot lançou um livro com as mesmas fotografias, cujo título era *Le Cheval de Dieux* (O Cavalo dos Deuses), indicando que aquela foi a primeira vez que um branco entrava “num santuário de deuses negros”.

Para Chateaubriand era inadmissível que uma revista estrangeira publicasse qualquer assunto nacional com pioneirismo. Fernando de Tacca (1999) revela que a ideia da reportagem surgiu dentro da redação como embate à *Paris Match*, e não como reportagem originalmente pensada por José Medeiros. Através de uma carta enviada por Leão Gondim, redator chefe de *O Cruzeiro*, a José Medeiros, é possível constatar essa justificativa. A carta inclusive cita Pierre Verger, que teria imagens do ritual de iniciação, pois já estava fotografando o Candomblé na Bahia há alguns anos, mas não se dispôs a fornecê-las para a revista por questão de ética e compromisso com os praticantes do culto.

José Medeiros também republicou as fotografias em 1952 em *O Cruzeiro*. Contudo, em 1951 a reportagem tinha 14 páginas e 38 fotografias, enquanto no ano seguinte a reportagem dispôs de quatro páginas, contendo 8 fotografias no total, entre elas algumas coloridas e a produção do texto feita pelo próprio Medeiros. Em 1957, publicou

um livro com o mesmo assunto e fotografias chamado *Candomblé*, com edição da Editora *O Cruzeiro*, tornando-se o primeiro fotógrafo brasileiro a publicar um livro de religião com intenção documental. O que demonstra que José Medeiros seguiu os mesmos caminhos adotado por Henri George Clouzot.

Sobre o texto escrito por Medeiros para publicação, observou-se que o mesmo texto foi utilizado na reportagem e na introdução do livro *O Candomblé*.

Não pode deixar de ser citada a referência a Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Edison Carneiro logo na apresentação da publicação, quando diz que nos rituais de candomblé da Bahia, há uma parte completamente desconhecida, tanto para os leigos como para os estudiosos do problema. A Nina Rodrigues, precursor dos estudos sobre o negro brasileiro, devemos as primeiras pesquisas científicas do Candomblé como religião. Entretanto, nem ele nem os seus continuadores, inclusive Arthur Ramos, conseguiram desvendar os rituais secretos da iniciação das “filhas-de-santo”. Edison Carneiro, baiano de nascimento, no seu livro “Candomblé da Bahia”, tão exato e minucioso, passa por alto sobre o assunto.

É preciso atentar para a escolha dos cientistas sociais citados, principalmente Nina Rodrigues, pois em diversas outras reportagens fez a citação desse autor, e dos pensamentos dele, inclusive se apropriou de termos utilizados por Nina Rodrigues ao descrever as religiões africanas como “fetichista”.

Sendo assim, cabe aqui descrever sucintamente o trabalho de Nina Rodrigues. De acordo com

Ferretti (1999), embora ele tenha sido o primeiro estudioso no Brasil a tratar sobre o negro e suas crenças, era um teórico racista que baseado em teorias evolucionistas pensava a mestiçagem como degeneração da espécie. Segundo ele, as religiões afro-brasileiras eram exemplos irrefutáveis da inferioridade e do primitivismo do negro, tal como se vê no título do livro escrito em 1900: *O Animismo fetichista dos negros baianos e Mestiçagem, degenerescência e crime*. Nina Rodrigues acreditava também que o Estado deveria estabelecer um código penal específico para os negros, pois biologicamente eles eram diferentes, isto é, inferiores e incapazes de compreender a legislação e a moral tal como eram impostas aos brancos. Concluiu que a “raça” branca era superior à negra e que a mestiçagem deveria ser evitada. Na perspectiva da análise da superioridade e da inferioridade das “raças”, o estudo da religião era essencial, inclusive para comprovar a inferioridade de certas formas religiosas. Apontou a baixa situação econômica, os crimes e as enfermidades como reflexo da inferioridade e degenerescência. E declarou que as mulheres negras e mestiças apresentavam um hímen diferente do das mulheres brancas, que facilmente se confundia com o hímen rompido.

Na biografia levantada, observou-se que os diversos pesquisadores que tratam de José Medeiros discutem as várias facetas de Medeiros nas reportagens de 1951, 1952 e também no livro. Segundo esses pesquisadores, enquanto a primeira reportagem escrita por Arlindo Silva foi classificada como sensacionalista, a segunda reportagem e também o livro, ambos escritos por ele, foram identificados como uma escrita com tendência antropológica. Entretanto, o que se vê nos dois textos é uma proximidade muito grande de pensamento. A título de comprovação, seguem os dois textos:

Dois repórteres de O Cruzeiro desvendam os mistérios do mundo ritualístico e bárbaros dos candomblés da Bahia - a iniciação das filhas de santo - manifestação de uma divindade feminina - cenas de um cerimonial secreto em toda a sua grandeza primitiva. (Arlindo Silva, 1951).

Pela primeira vez no jornalismo mundial é mostrado a iniciação das filhas-de-santo, ritual sangrento dos candomblés da Bahia - um estranho espetáculo de fé primitiva e bárbara. (José Medeiros, 1952).

Antes de seguir para a relação do fotógrafo e dos fotografados nas imagens acima, faz-se necessário historicizar o Candomblé como uma construção inserida nos discursos de “identidade” do projeto nacional.

O Candomblé, assim como as outras manifestações religiosas afro-brasileiras, era tido como feitiçaria, charlatanismo e exercício ilegal da medicina e seus praticantes eram duramente perseguidos pela polícia. Esse pensamento, primeiramente, esteve intrinsecamente relacionado a interesses de poder, já que a igreja católica tinha como tarefa convencer a sociedade da “supremacia” dos valores do cristianismo. A outra razão está relacionada à ideologia do branqueamento propagada no século XIX, que ao tentar se assemelhar ao modelo de civilização da Europa estimulou as perseguições das manifestações africanas.

Nos anos de 1930 a 1945, começou-se a discutir as “tradições” brasileiras como evocação das ideias modernistas. Hobsbawm (1984) chama atenção para o artificialismo das auto proclamadas “tradições”, salientando que se trata de construções recentes. É nesse sentido que o Con-

gresso Afro-brasileiro⁹, realizado em 1934 e 1937, teve importância, pois colocou em evidência as religiões fornecendo a originalidade dos traços culturais que vinham da África, apresentando-as de maneira a preencher as lacunas para uma cultura que desejava ser “autêntica” em relação à Europa. É importante destacar que diversos praticantes do Candomblé também pleitearam junto ao governo um lugar de respeito aos cultos e práticas religiosas. Tem-se como exemplo Eugênia Ana dos Santos, a Mãe Aninha, que segundo consta, provocou a promulgação do Decreto nº. 1.202/39¹⁰, no governo de Getúlio Vargas, que pôs fim à proibição aos cultos afro-brasileiros, em 1939.

Foi assim que o Candomblé, a Umbanda e o Maracatu, por exemplo, tomaram legitimidade e visibilidade, pois forneceram aos intelectuais os discursos necessários para a construção de uma “identidade nacional”. Contudo, discutir essas manifestações como religião não fazia parte do interesse nacional e, por isso, elas foram categorizadas como itens culturais pertencentes ao mundo mágico africano, à cultura popular e também ao folclore.

Essa “folclorização” foi parte de uma estratégia das elites de “naturalizar” essas manifestações, tornando-as aceitas culturalmente e, ao mesmo tempo, apagando qualquer vestígio que as associassem ao tempo de escravidão e a diáspora africana. Os negros cidadãos deveriam ser negros só na pele. Todos os outros vestígios deveriam ser apagados, “desafricanizados” (SCHWARCZ, 2012) para que pudessem se tornar nacionais.

É nesse sentido que se deve pensar o ritual fotografado por José Medeiros. *O Candomblé* foi um manifesto de resistência ao processo de colonização e aculturação. Em 1951, mesmo com o Can-

domblé já tendo sido incorporado às discussões das elites, ele ainda não era plenamente aceito na sociedade brasileira - tal como ainda não é tolerado atualmente¹¹ - e era apresentado de forma teatralizada, de modo a acentuar ainda mais o “primitivismo”, “fetichismo” e “barbarismo” cultuado por pessoas “inferiores” em um Brasil “civilizado” e “moderno”.

A revista *O Cruzeiro* tinha visibilidade nacional e levar o ritual para as páginas da revista mais lida era um meio de colocá-lo em cena, discutir com maior seriedade o assunto, “desfolclorizando-o” e ampliando o espaço de atuação política. Essa iniciativa deve ser pensada como uma estratégia e encenação em que os sujeitos sociais criaram para buscar, numa sociedade extremamente excludente e racista, visibilidade e legitimidade. Talvez a mãe-de-santo do terreiro, Maria Riso Plataforma, esperasse que a reportagem fosse um instrumento de apoio à luta pela preservação e transmissão da religião, o que não aconteceu. Segundo Tacca (1999), após a reportagem de iniciação, criou-se mitos a respeito do expurgamento de Maria Riso, inclusive o próprio Medeiros sustentava a afirmação de que ela tinha sido assassinada e o terreiro fechado.

Deve-se levar em consideração também o processo de atuação que existe em frente a uma câmara fotográfica. Possivelmente essa não era a imagem vivida no cotidiano dos terreiros, mas é aquela que naquele momento os praticantes queriam projetar. O outro ponto a se considerar é que o lugar era sagrado, e de acesso inacessível ao público em geral. Portanto, o fotógrafo Medeiros recebeu autorização para adentrar no espaço delas.

Por outro lado, isso não deve ser visto como uma forma de isentar José Medeiros, tão pouco Arlindo Silva. Quando se propõe a fazer um trabalho

fotográfico etnográfico, tal como as fotografias foram categorizadas por muitos teóricos, deve-se atentar para a falácia da “autoridade etnográfica” (Clifford, 1989, p.118). Os dois deveriam ter se predisposto a pesquisar, investigar, conversar, priorizando o saber oral transmitido no Candomblé a fim de compreender os significados do ritual, oferecendo, dessa maneira, uma maior participação desses sujeitos na construção de suas imagens.

Através das fotografias, das legendas e dos textos é possível identificar a visão do fotógrafo e do repórter. Ambos não tiveram uma preocupação em dar “voz” aos praticantes e mostrar sua visão de mundo, o que estava em voga era a mercantilização da “identidade nacional” manifestada nas produções populares.

Conclusão

Em um contexto em que a preocupação da difusão das ideias nacionalistas era evidente, havia o cuidado em se veicular apenas fotografias em que os discursos narrativos não comprometessem a unidade nacional. Os discursos analisados revelaram que as fotografias utilizadas para descrever o povo brasileiro sempre estiveram relacionadas a uma situação específica, que objetivava demonstrar uma certa ideia de irmandade e, ao mesmo tempo, camuflar as tensões relacionadas às questões raciais e sociais, priorizando apenas abordagens relacionadas aos elementos culturais. Era preciso integrar todos aqueles que se encontravam no Brasil. Dessa maneira, as imagens fotográficas foram interpretadas como um processo de criação e construção, na qual a imagem era conduzida, monitorada e moldada.

A proposta deste artigo foi justamente colocar em discussão os conceitos relacionados às questões

étnico raciais a partir do olhar de José Medeiros e mostrar como é problemático e contraditório o olhar desse fotógrafo, tal como o próprio discurso da sociedade brasileira. É um fotógrafo brasileiro, que mesmo intitulado-se como defensor dos “oprimidos”, reproduziu falas e olhares racistas em relação aos praticantes das religiões afro-brasileiras.

A “identidade” e as “tradições” foram historicamente construídas e, por isso, é preciso estar atento para o seu fazer, as negociações e conflitos que foram gerados no processo de formação e afirmação identitária no Brasil.

Gabrielle Nascimento é bacharel em História da Arte (UFRJ) e mestrandanda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), da linha de pesquisa Imagem e Cultura, da Escola de Belas Artes/ UFRJ.

gabriellenas@hotmail.com

NOTAS

1 Para Renato Ortiz (2012, p. 8), “não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos.”

2 Segundo Foucault (2014), a verdade está intimamente ligada ao mecanismo de poder, ou seja, a verdade é definida por uma série de mecanismos e regras que teriam por função estabelecer, num dado momento, quais discursos são, ou não, verdadeiros. Para Foucault, a verdade é desse mundo, pois foi nele engendrada mediante constantes relações de poder e saber.

3 Sobre a revista *O Cruzeiro* e a atuação de Jean Manzon na revista ver COSTA, Helouise. *Um olho que pensa. Estética Moderna e Fotojornalismo*.

Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

4 *Filho de libaneses, David Nasser nasceu em São Paulo, em 1917. Iniciou sua carreira no jornalismo aos 16 anos em O jornal, periódico matutino integrante do Diários Associados. Trabalhou no jornal O Globo entre 1936 e 1944. Ingressou em O Cruzeiro em 1944, trabalhando em parceria com Jean Manzon durante 9 anos e na revista até 1975. Paralelamente ao jornalismo, se dedicou a uma carreira de compositor. Entre as centenas de músicas que compôs estão grandes sucessos como “Nêga do cabelo duro” (com Rubens Soares) e “Canta Brasil” (com Alcir Pires Vermelho).*

5 *O francês Pierre Verger (1902-1996) trabalhou como fotógrafo de O Cruzeiro em 1946 e manteve o vínculo até 1951. Num segundo momento, de 1957 até 1960, trabalhou para a O Cruzeiro Internacional. Morou muitos anos em Salvador, onde produziu a maior parte de seu acervo. O principal foco de suas imagens da Bahia são os aspectos religiosos dos afrodescendentes. Verger foi denominado etnólogo e chegou a publicar estudos sobre questões econômicas e sociais da cultura africana, como no livro O fumo da Bahia e o tráfico dos escravos do Golfo de Benim.*

6 *A revista não abria espaço para a utilização das câmeras compactas, porque o formato do filme prejudicava a qualidade de impressão das fotos. Para burlar o processo e honrar suas preferências técnicas, os fotógrafos armavam situações, danificando o flash ou levando filmes insuficientes, para que pudessem fotografar com a 35mm.*

7 *A obra completa de José Medeiros, que totaliza cerca de 20 mil negativos, foi adquirida pelo Instituto Moreira Salles em agosto de 2005. Disponível em: <<http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/jose-medeiros/obras>>.*

8 *O IMS intitula as fotografias como Ritual de Candomblé de Iniciação das filhas de Santo, en-*

quanto a revista O Cruzeiro atribui o título de As noivas dos deuses sanguínários. Ambas fotografias se encontram disponíveis no site do IMS e também na reportagem da revista O Cruzeiro, digitalizadas pela Hemeroteca Digital Brasileira.

9 *Dois congressos afro-brasileiros aconteceram na década de 1930: o primeiro em Recife, organizado por Gilberto Freyre, e o segundo em Salvador, sob a organização de Edison Carneiro. O congresso da capital baiana teve papel destacado para o desenvolvimento dos estudos afro-brasileiros; contou com a presença de intelectuais da Bahia, como Jorge Amado, e estudiosos internacionais como Melville Herskovits e Donald Pierson. Diversas lideranças de terreiros da época também se fizeram presentes, como Martiniano Eliseu do Bonfim; Eugênia Ana dos Santos, conhecida como Mãe Aninha do Ilê Axé Opô Afonjá, entre outros (OLIVEIRA, 2010).*

10 *“Art. 33. É vedado ao Estado e ao Município: estabelecer, subvencionar ou embargar o exercício de cultos religiosos”. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1202-8-abril-1939-349366-publicacaooriginal-1-pe.html>>.*

11 *Diversas práticas de intolerância religiosa ainda acontecem no dia a dia, como o uso de violência física contra os praticantes das religiões Afro. Entretanto, atualmente muitas leis foram criadas com o objetivo de proteger ainda mais a religião e promover a tolerância, como a lei federal nº. 6.292/75, que protege os terreiros de candomblé no Brasil contra qualquer tipo de alteração de sua formação material ou imaterial; e a lei nº.10.639/03, que torna obrigatório o ensino de História e Cultura Africana e Afro-brasileira nas escolas de Ensino Fundamental e Médio, objetivando promover uma educação que reconheça e valorize a diversidade das origens do povo brasileiro.*

**REFERÊNCIAS**

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. São Paulo: EDUSC, 2004.
- CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CARVALHO, L. M. *Cobras criadas*. São Paulo: Senac, 2001.
- COELHO, Maria Beatriz R. de V. *A construção da imagem da nação brasileira pela fotodocumentação*. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2000.
- COSTA, Helouise; Rodrigues, Renato. *A Fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DIAS, Carla. *De sertaneja a folclórica: a trajetória das coleções regionais do museu nacional - 1920/1950*. Tese (Doutorado em História da Arte). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.
- FERRETTI, S. F. *Nina Rodrigues e as religiões afro-brasileiras*. *Cadernos de Pesquisa (UFMA)*, São Luís/MA, v. 10, n.1, p. 19-28, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2014.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos (LTC), 1989.
- HOBBSBAWN, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- MEDEIROS, José. *Candomblé*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2009.
- _____. *José Medeiros – 50 anos de Fotografia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986.
- _____. *A purificação pelo sangue*. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIV, n. 45, p. 25-28; 104, ago. 1952.
- OLIVEIRA, Rosenilton S. *Religiões afro-brasileiras. Da degenerescência à herança nacional: lendo Nina Rodrigues*. *Revista nures*, v. 15, p. 3, 2010.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto, nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- SILVA, Arlindo; MEDEIROS, José. *As noivas dos deuses sanguíneos*. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 48, p. 12-25, set. 1951.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- TACCA, Fernando de. *O Cruzeiro versus Paris Match e Life Magazine: um jogo espetacular*. *Cadernos da Pós-graduação, Instituto de Artes, Unicamp*, ano 3, v. 3, n^o 2, 1999.
- _____. *O feitiço abstrato*. *Cadernos da Pós-graduação, Instituto de Artes, Unicamp*, ano 3, volume 3, n. 2, 1999.
- _____. *Candomblé – Imagens do Sagrado, Campos – Revista de Antropologia Social (publicação do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social)*, UFPR, 03 ano 2003.

DES<IO