

DES<IO

arte memória património
ED #6 | 2019.1



DES<IO

Revista Desvio / Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vol. 3, n. 2 (2018)-. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

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 4 | n. 4 | julho 2019

EXPEDIENTE

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ

Reitor

Denise Pires de Carvalho

Vice-reitora

Carlos Frederico Leão Rocha

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

André Esteves da Silva

Pró-Reitora de Políticas Estudantis – PR7

Luiz Felipe Cavalcanti (Superintendente Geral de Políticas Estudantis)

ESCOLA DE BELAS ARTES

Diretora

Madalena Ribeiro Grimaldi

Vice-diretor

Hugo Borges Backx

REVISTA DESVIO

Publicação Semestral de estudantes de artes do estado do Rio de Janeiro

Ano 4 Nº 4 – julho de 2019



Diretora Geral
Daniele Machado



Diretora Executiva
Gabriela Lúcio



Colaboradora Temporária
Ana Elisa Azevedo



Diretor de Conteúdo
João Paulo Ovidio



Produtora de Conteúdo
Marcela Tavares



Colaborador Temporário
Pedro Rangel



Colaboradora Temporária
Fernanda Correa



Colaborador Temporário
Lucas Alberto



Colaboradora Temporária
Natalia Candido



Colaborador Temporário
Gabriel Vieira

Pareceristas da 5ª edição:



Beatriz Gondim

Bacharel em Ciências Sociais (UFRJ).
Graduanda do curso de Conservação e
Restauração pela mesma universidade e
bolsista da Fundação Casa de Rui Barbosa.



Carolina
Rodrigues de Lima

Graduada em História da Arte (UFRJ). Integrante do Núcleo de Arte, Antropologia e Patrimônio e pesquisadora na área de Antropologia da Arte, atuando principalmente nos temas: arte popular, colecionismo e patrimônio. É educadora e atua de forma independente em curadoria e produção de exposições em centros culturais no Rio de Janeiro.



Gabriella da Silva
Mendes

Mestranda em Educação em Ciências e Saúde (UFRJ). Graduada em História pela mesma universidade. Pesquisadora, organizadora de eventos e exposições e mediadora no Museu Espaço Memorial Carlos Chagas Filho desde 2015. Áreas de interesse: História Contemporânea, Oral e das Ciências; Divulgação Científica; e Museus e Memória.



Felipe Amancio
Braga

Pesquisador e curador. Graduado em História da Arte (UFRJ). Mestrando Filosofia (PUC-Rio). Áreas de interesse: artes visuais e filosofia; linguagem e teorias da metáfora.



Rafael Amorim

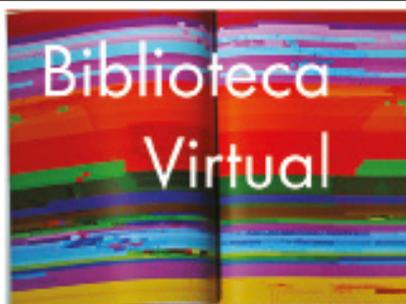
Rafael Amorim é carioca, curador, artista em formação em Artes Visuais/Escultura (UFRJ), doutor em nada, germe de mundo, cartógrafo e poeta. Sua pesquisa está voltada sobre questões que tocam a escrita e os percursos no território urbano, compreendendo os dois segmentos como material escultórico.



Vitor Brito

Historiador da Arte (UFRJ). Estudante do curso de Turismo (CIETH). Foi bolsista de Iniciação Científica do programa Jovens Talentos Para a Ciência (CAPES) e mediador cultural de diversas instituições. Áreas de interesse: arte moderna e contemporânea no Brasil; estudos expositivos; história e teoria da arte.

http://www.revistadesvio.com



em permanente construção!



DES<IO em parceria com

ARTISTA,
quer estar
na nossa
capa ?



Normas para
publicação na
revista

@revistadesvio
fb.com/revistadesvio



TEXTO EDITORIAL

DESVIOS: NOVAS ROTAS PARA 2019

A passagem do ano trouxe consigo uma série de mudanças para a Desvio, muitas das quais impulsionaram os membros do corpo editorial a buscar novos caminhos e possibilidades para que, assim, pudessem dar continuidade ao trabalho. Na primeira semana de 2019, a Desvio passou a ocupar um novo espaço, adotando parte do Ôrgani.Co Atelier como escritório. Desse modo, tornou-se mais do que uma revista, passando a ser uma instituição cultural que se dedica a desenvolver projetos nas áreas de artes, memória e patrimônio, para além da publicação acadêmica. O desvio feito já era previsto, uma vez que no último ano a Revista se dedicou a organizar seminários e exposições, como Junho de 2013: 5 anos depois, *Seminários Metodologias Artísticas: pesquisa, política e invenções, II PEGA*. Tais eventos foram desdobrados em publicações já disponíveis em nosso site. Agora, com o escritório, a proposta da equipe se expande a fim de atender um número maior de demandas, ressignificando o espaço como galeria, residência e escola, um verdadeiro ponto de encontro e confluências para o circuito carioca das artes visuais. A criação da Galeria Desvio, por exemplo, faz parte dessa nova empreitada, cumprindo a função de um espaço de arte dedicado à exibição do trabalho de jovens artistas, localizada no coração pulsante da cidade do Rio de Janeiro: a Lapa.

Chegamos à sexta edição da Revista Desvio. No ano corrente, comemoramos três anos de existência e resistência, divulgando, fomentando e produzindo conteúdo de maneira autônoma, sendo executada exclusivamente por um esforço e interesse coletivo de estudantes das áreas de arte, memória e patrimônio. Com muito orgulho chegamos a esse terceiro ano com nove edições publicadas, sendo seis (06) correntes e três (03) especiais. Quanto à presente edição, contamos com a publicação do texto livre do artista Yhuri Cruz, uma manifesto apresentado em 2018 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. O artista atualmente participa da Residência Carmen, uma parceria entre a Desvio e o Ôrgani.Co Atelier. Os artigos, ensaios e resenhas selecionadas nos permitem construir diálogos profícuos, com sistema de pares.

Os pesquisadores Beatriz Rauscher e Victor Marcelo, da Universidade Federal de Uberlândia, dedicaram-se a investigar a gravura política de Rubem Grilo no *Jornal Movimento*, ao passo que Letícia Moreno, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, apresenta um olhar para o acervo digital do Centro Internacional de Artes das Américas, interessada na presença de documentos referentes à

xilogravura nordestina. Ana Paula da Conceição e Marcos Gonzales, da Fundação Oswaldo Cruz, estão engajados na divulgação científica e compartilham conosco suas reflexões sobre o uso do grafite para a democratização da ciência, enquanto Thamires Mota e Cândida Bessa, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, buscam divulgar as oficinas realizadas com adolescentes dentro do Hospital Universitário Pedro Ernesto. Tadeu Ribeiro, da Universidade Federal Fluminense, aborda a pele e o corpo na arte contemporânea brasileira, assunto que também interessa à Aline Zimmer, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que, por seu turno, estuda as questões raciais presentes na performance da artista Priscila Rezende. O último núcleo, formado por três pesquisadores, volta-se para a questão do cinema, fotografia e audiovisual. Guilherme Gurgel, da Universidade Federal Fluminense, trata em seu artigo sobre a recriação de som para um filme surrealista de 1928, à medida que André Pitol, da Universidade de São Paulo, mergulha na poética do artista Alair Gomes e, por fim, Marcus Lemos, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, traz uma análise sobre o sarcasmo presente no filme *Showgirls*.

Ainda nessa edição, contamos com o Caderno Especial - Maternidades, com curadoria de Carolina Rodrigues, Fernanda Correa e Roberta Calábria. A publicação é composta por artigos, entrevistas, relatos de experiências, textos de mães pesquisadoras e artistas, as quais se propuseram a discutir a temática com outras mulheres. Há uma entrevista com a artista Roberta Barros e outra com as integrantes do Coletivo de Mães Ilustradoras, além do desdobramento da roda de conversa realizada no dia 16 de fevereiro no escritório da Desvio. Fernanda Correa apresenta uma proposta para transformar o meio acadêmico e artístico em espaços mais inclusivos para as mães, bem como Gabriela Moura clama por mudanças. Por fim, Joyce Delfim parte de uma perspectiva feminista para tratar a representação da maternidade na história da arte.

Em um cenário tão ríspido para o campo da cultura e educação, encontramos resistindo, pois acreditamos em nosso trabalho. A manutenção da Revista Desvio inspira força para todos que acreditam na importância do conhecimento científico e sua divulgação, como também para aqueles que compreendem a troca de experiências como processo importante de aprendizagem. Vivemos em meio a intensos conflitos, turbulências e nebulosidade, porém, nada irá nos impedir de continuar na luta!

**MARIELLE PRESENTE!
ANDERSON PRESENTE!
HOJE E SEMPRE!**

O desvio é à esquerda! ;)

Equipe Desvio
Rio de Janeiro, 01 de julho de 2019

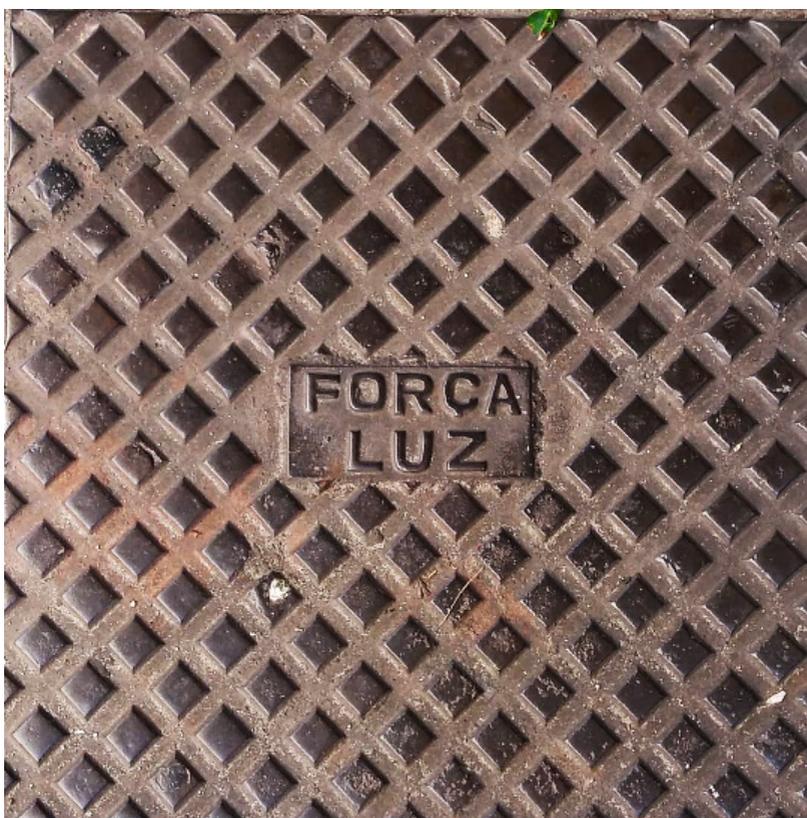


foto @lyuridias

Sumário

XX | Texto

- *Nenhuma direção a não ser ao centro*: Yhiuri Cruz

XX | Ensaio

- *Alair Gomes, cinema, teatro e fotografia*: André Pitol.

XX | Resenha

- *Showgirls. Uma ode ao deboche na representação do clichê hollywoodiano*: Marcos Lemos.

XX | Tradução

- *Adriana Valdés. Ninfas e anjos*: O pensamento a partir da obsessão com uma imagem. Tradução por Marcela Tavares.

XX | Artigo

- *A arte do grafite e a democratização da ciência* por Ana Paula da Conceição e Marcus Gonzales
- *Arte e Educação em Hospitais: oficinas de artes no núcleo de estudos da saúde do adolescente* por Cândida Maria B. C. A. Rodrigues e Thamires Burlandy da Mota Chagas.
- *A fronteira do eu e o outro: a pele na arte contemporânea* por Tadeu Ribeiro
- *A Gravura Política de Rubem Grilo: publicações impressas no Jornal Movimento* por Beatriz Rauscher e Victor Marcelo.
- *A fronteira do eu e o outro: a pele na arte contemporânea* por Tadeu Ribeiro.
- *Rompendo silêncios: as performances de Priscila Rezende a pele na arte contemporânea* por Aline Alessandra Zimmer da Paz Pereira.



- *O som do surrealismo nos anos 2000: como a era da internet recriou o som de um filme surrealista de 1928* por Guilherme do Amaral Gurgel.

XX | *Página dupla*

- Aleta Valente - *Barbará*
- Marcela Cantuária - *Maternidades*

XX | *Caderno Especial - Arte e Maternidades*

- *Roda de Conversa: Arte e Maternidades* com Mardejan França, Mahyrah Alves, Roberta Barros, Kika Motta, Cecilia Cavalieri, Kelly San.
- *Entrevista | Feminismo maternal, arte contemporânea e violência obstétrica.* Entrevista com a artista Roberta Barros por Roberta Calábria.
- *Entrevista | O Coletivo de Mães Ilustradoras.* Entrevista com Ana Kacurin, Anne Brumana, Gaabriela Moura, Gabi Domingues, Isabel Svoboda e Sula Freire por Carolina Rodrigues e João Paulo Ovidio.
- *Texto | Propostas e sugestões inclusivas para mães nos meios artísticos e acadêmicos* por Fernanda Correa
- *Texto | Um convite às artistas mães ou Nós podemos contar - e mudar - nossa história* por Gaabriela Moura.

XX | *Artista da Capa*

- Felipe Barros; *Entre ruínas e abismos*

NENHUMA DIREÇÃO A NÃO SER AO CENTRO

YHURI CRUZ

2018

MANIFESTO - CENA em dois atos
contra a produção artística e a
perspectiva elitista / colonial / branca
na arte brasileira desde o modernismo
ao velho-contemporâneo

EAV - PARQUE LAGE

PERSONAGENS

O MODERNO e sua prole

O VELHO CONTEMPORÂNEO e seus seguidores

CORPOS que revidam na ação artística e na presença

FANTASMA

ATO I - Gatilho

A cena se passa na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, local-chave para o entendimento da produção artística contemporânea brasileira pós-

80. Ela acontece durante o curso de formação e deformação oferecido a 25 bolsistas, com o nome “Qualquer direção fora do centro”, que foi de abril a dezembro de 2018. O gatilho, no entanto, aparece de cara: na primeira aula do curso.

ATO II - Contra-ataque

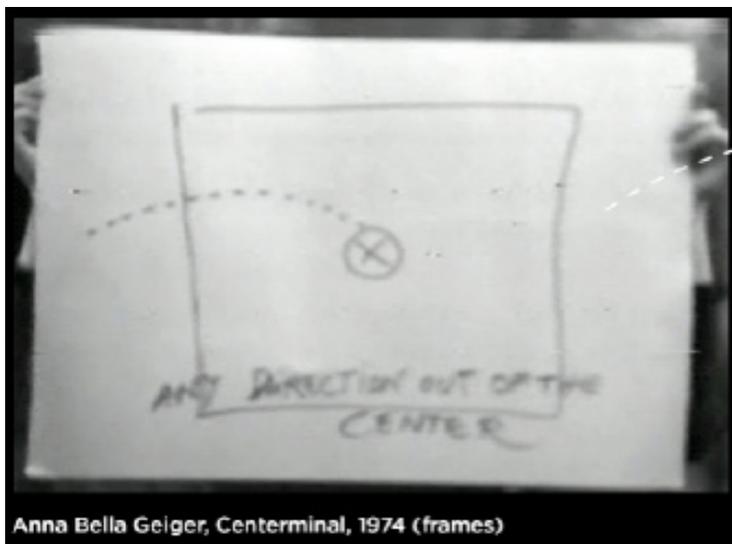
A cena é ação-tentáculo (raiz) e sem previsão de término, acontece dentro do corpo e da mente daqueles que sentiram o ataque e/ou daqueles que acreditam e compartilham, mesmo que por empatia, da dor da ponta da lança. A ação se dá através do grito ou do silêncio, mas sempre no movimento.

ATO I – GATILHO

Dentre sua longa e importante produção, Anna Bella Geiger possui um trabalho de vídeo chamado “Centerminal”, de 1974. No curto vídeo, de aproximadamente 1 minuto, Anna Bella se encontra numa floresta – segundo a artista, na parte da Floresta da Tijuca (RJ) próxima ao local onde hoje se encontra o Parque Lage e a Escola de Artes Visuais. A cena: nos primeiros segundos, Anna crava fundo com uma lança um ponto no chão da floresta: um centro, um ponto de equilíbrio. Após cravar esse centro, Anna Bella atira a lança à esma para a floresta, longe de si, longe do centro. O enquadramento do vídeo acompanha o trajeto da lança e o desenho da parábola que ela faz até se aproximar do solo.

Corte: não vemos a vítima.

Nos últimos 10 segundos do vídeo, tem-se um zoom em Anna Bella e a vemos segurando um cartaz com uma insígnia e um texto em que se lê Any direction out of the center (Qualquer direção fora do centro).



Anna Bella Geiger, *Centerminal*, 1974 (frames)

São diversas as possíveis interpretações para a obra. No entanto, o que ela engatilha em mim é uma sensação de revolta, de oposição. Qualquer direção fora do centro possui em si uma condição inerente para existir: estar no centro, ou pertencer ao centro, estar equilibrado nele, para então dar o bote, atirar a lança, anywhere (em qualquer direção). Independente das motivações de Anna Bella Geiger (é sobre macro-gatilhos), a obra me soa como uma declaração que vem do centro, de quem olha de um ponto de vista determinante, majoritário, privilegiado. A ponta da lança que sai do centro só pode atingir um lugar: a margem (a mim). Eis aí a sensação de revolta. Seria o ataque – pois o vídeo me parece tratar sobre a questão ofensiva – contra o meu lugar?

E falo sempre do meu lugar:

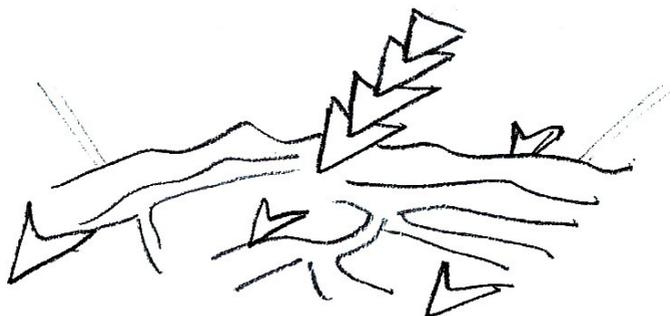
NADA ULTRAPASSA O CORPO

Fantasma – O peso do corpo sobre o chão? Oh, céus! Como é pesado!

(Pano.)

ATO II - CONTRA-ATAQUE

Eu estou fora do centro. E se você olhar a terra atentamente pode encontrar várias pontas de lança aqui. Uma ao lado da outra e, em alguns cantos, empilhadas sobre as raízes das árvores ancestrais.



Pois são muitos os ataques e não se vê no horizonte um dia em que não haja ao menos um. Eu tiro uma lança do meu próprio chão e com ela cravo meu centro – leia-se aqui a margem, o subúrbio, a periferia. Na margem, eu estabeleço meu ponto de equilíbrio. E segurando a arma que à mim foi arremessada, revido. Contra-ataco. A margem sempre foi esse lugar de uma exclusão dúbia. Onde a elite econômica/cultural branca nunca esteve, mas sempre a visitou para ter sobre ela uma fonte exploratória e apropriatória. O olhar-ataque para “fora”, qualquer direção fora do centro, pauta a arte moderna e velha-contemporânea, como epistemicídio, fetichização, como antropofagia.

PRETXFAGIA (NHAC)
INDIXFAGIA (NHAC)
NORTESFAGIA (NHAC)
CUIRFAGIA (NHAC)

- MARGEMFÁGICOS!

O resultado é uma arte mastigada pelos dentes da branquitude. Como dizia tunga, os dentes são lanças que se afiam diariamente. Uma arte-papinha dada às bocas da elite, com gosto diluído de Brasil(eirxs) liquidificado(s).

Corpos processados (assassinados e enterrados), digeridos, miscigenados como política de apagamento de Estado, eugenia. Política de nhac

Eu-preto, eu-suburbano, eu-pansexual, eu-subjetivo: eus trazemos e eus somos meus territórios e eus estamos em deslocamento.

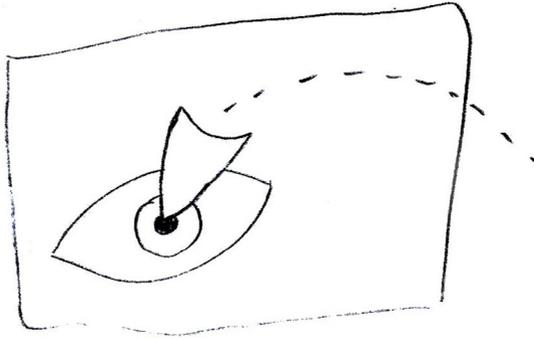
NENHUM LUGAR A NÃO SER O CENTRO.

NENHUMA DIREÇÃO A NÃO SER AO CENTRO.

APÓS A DIÁSPORA, NENHUMA DIREÇÃO A NÃO SER AOS CENTROS DE SI.

Eus (maior que eu) vamos elaborar um ataque e ele será como um autorretrato: performance de gira e roda.

A imagem que falta é a nossa presença.



- O ataque.

**NENHUM LUGAR A NÃO SER NO CENTRO
(DA RETINA)**

(Pano em chamas.)

ALAIR GOMES, CINEMA, TEATRO E FOTOGRAFIA

ANDRÉ PITOL

Resumo: A visibilidade dada à poética de Alair Gomes ao registrar (não só) o corpo masculino serviu para chamar a atenção do campo da arte para uma produção potente em qualidade e gigante em quantidade. Esse ensaio apresenta alguns aspectos importantes da trajetória do fotógrafo e de seus interesses pelas imagens, a quem uma apresentação pontual auxiliaria a reposicionar o lugar e a narrativa que hoje construímos para seus ensaios fotográficos. Partindo de esboços datilografados, assim como de textos publicados em jornais e revistas entre as décadas de 1960 e 1980, o foco se dá nas referências de Alair nos campos da literatura (Alain Robbe-Grillet), cinema (Dziga Vertov e Júlio Bressane) e teatro (Jean Genet, Rubem Corrêa e Hélio Eichbauer), evidenciando com isso aproximações teóricas e efetivas experimentações práticas com tais linguagens artísticas, como em diversas publicações impressas nos EUA, na participação em filmes brasileiros e em propostas de elaboração cinematográfica e cenográfica.

Palavras-chave: Alair Gomes. Fotografia contemporânea. Linguagens artísticas. Intermídia.

Voyeurismo, desejo, homoerotismo, fetiche, corpo. Estes são alguns dos termos tornados indissociáveis do trabalho fotográfico de Alair Gomes.

A contemporaneidade póstuma que este alcançou na cena artística brasileira a partir dos anos 1990, teve como eixo principal o pressuposto de que sua fotografia era, predominantemente, homoerótica.

Desde então, a sua permanência no debate parece ter sido paulatina e crescente, de modo que hoje as expressões acima indicadas somam-se a tantas outras, fazendo do fotógrafo “*o pioneiro da arte homoerótica no Brasil*”, onde “*o desejo incontido de reproduzir o corpo de homens jovens em sua plenitude*” estaria ligado à “*busca no corpo a perfeição da escultura clássica*”.

A visibilidade dada à poética de Alair ao registrar (não só) o corpo masculino, serviu para chamar a atenção do meio artístico para uma produção potente em qualidade e gigante em quantidade. Uma produção imprescindível para qualquer exposição contemporânea cujo tema seja a sexualidade e o erotismo, ou os tangencie.

Porém, a repetição desse repertório discursivo criou um olhar particular, que parece não ter se atentado para o fato de que uma fotografia não é apenas o seu tema, é mais do que aquilo que acreditamos a que ela se refira. Assim, retomar alguns pontos importantes da trajetória de Alair Gomes e de seus interesses pelas imagens, vários deles ainda alheios a um público curioso pelo artista, e a quem uma apresentação pontual do conteúdo auxiliaria a reposicionar o lugar e a narrativa que hoje construímos para sua produção artística.

CINEMA

A captura de uma mesma cena e o rearranjo do conjunto de imagens em séries fotográficas, variando de trípticos até montagens de dezenas ou centenas de imagens, fez de Alair um criador de narrativas. Com uma produção que se inicia nos anos 1960, este tipo de montagem repercutiu em aproximações de sua fotografia com outros espaços criativos, como o cinema.

Vale a pena lembrar do documentário *A morte de Narciso* (2003), de

Luiz Carlos Lacerda, no qual rapazes trajados de maneira clássica recitam textos eróticos de autores como Lúcio Cardoso, Francisco Bittencourt, Waldir Ayala e Jorge de Lima. Ou ainda o recente curta-metragem *Inocentes* (2017), de Douglas Soares, que dirige-se diretamente ao imaginário granuloso da fotografia e da praia.

Embora o objetivo de ambos os filmes seja trazer luz sobre o trajeto homoerótico de Alair, tais produções parecem chamar a atenção do espectador contemporâneo para outras relações que ele, em vida, já havia travado com o universo cinematográfico, como sua participação no filme de Júlio Bressane, *Sermões – A história de Antônio Vieira*, em 1989. Em uma das primeiras cenas, ajoelhado ao leito de morte do padre português interpretado por Othon Bastos, Alair Gomes aparece, de batina e cabelos brancos, também como um clérigo, segurando um terço e rezando. Esta participação indicava a oportunidade que teve para experimentar as relações entre observador e observado, que sua fotografia tanto abordou.

Seu interesse pelo cinema é, ainda, anterior ao início de sua trajetória fotográfica. Em 1962, Alair publicou no Suplemento Literário do *Diário de Notícias* uma pequena resenha intitulada *O enigma de Marienbad*. Voltado para comentar o trabalho de Alair Resnais, *O ano passado em Marienbad* (1961), é para o escritor Alain Robbe-Grillet, roteirista do filme, que seu argumento direciona-se.

Personagem central do *Nouveaux Roman* dos anos 1960, Robbe-Grillet levou a fundo a experimentação com a montagem das palavras na literatura e depois com montagem das imagens no cinema. Tudo isso por meio de estratégias de construção textual e cinematográfica realizadas pela composição e pela objetividade, com os quais ele propôs diversas manipulações da imagem, com o enquadramento, a sequência, o movimento da câmera, na produção de imagens temporais novas.

Alair percebe na obra do escritor francês aspectos de montagem

narrativa, ou disnarrativa, que resultaram em imagens que não seriam mais vistas como equivalentes do real, relação tida por ele como “*uma concessão injustificável, uma armadilha insidiosa que a arte deve evitar*” (GOMES, 1962, p. 4). Ele finaliza seu texto afirmando que “*Marienbad poderia então ser vista como uma advertência*” (Ibid.). Cabe-nos reativar sua advertência e direcioná-la para esmiuçar os usos que se faz dessa realidade homoerótica em sua produção fotográfica.

O destrinchamento narrativo e a montagem presentes na resenha, foram centrais para o fotógrafo, uma questão que ele desmembrou em outros momentos, em uma análise artística contínua. Em 1979, Alair apresenta tal questionamento de uma outra maneira, em um curto parágrafo publicado na revista norte-americana *Gay Sunshine: a Journal of Gay Liberation*, juntamente com um ensaio fotográfico intitulado *Carnival in Rio: a photo essay*.

Referindo-se ao cineasta e documentarista russo Dziga Vertov e ao seu *cinema-olho*, Alair aponta que embora trabalhasse com o cinema, Vertov pensava em termos fotográficos, sugerindo que sua “*principal atividade foi a de editor, no sentido de compositor, com imagens fotográficas, concepções com as quais ele se entretinha*” (GOMES, 1962, p. 4).

Essa visão particular do trabalho artístico pela edição de imagens evidencia, paradoxalmente, a distância, ou a separação que Alair fazia de sua fotografia, com o cinema. Em uma entrevista realizada em 1983, Alair diz que, enquanto o cinema é “*uma estrutura sequencial de diversas imagens [...] que se movem durante certo tempo e depois passam a ser acompanhadas de som*”, a fotografia “*em si não pede som exatamente porque ela não tem movimento e ela se contenta com a fixação de um determinado instante de movimento de situação*” (PAIVA, 1983, s.p.).

Assim, são as relações entre o movimento e a presença/ausência de som que produzem diferenças entre a sequencialidade da foto e a continuidade do

cinema. Talvez por isso o fotógrafo apareça em notas do Jornal do Brasil em novembro e dezembro de 1978, como palestrante de uma mostra de filmes norte-americanos ocorrida no USA Center, em Copacabana, onde coube a Alair apresentar ao público um pouco sobre filmes como *Intolerância*, de D. W. Griffith, e de filmes mudos como *O General*, de Bursten Keaton.

O que se percebe é que toda essa aproximação de Alair para com o cinema foi feita sempre a partir do ponto de vista fotográfico, ou como ele aponta na entrevista citada anteriormente, do seu interesse em “*investigar o relacionamento entre a fotografia e as demais artes visuais. A meditação sobre esse relacionamento me orientou muito também na escolha do gênero de fotografia que eu pratico*” (PAIVA, 1983, s.p.).

TEATRO

O relacionamento entre a fotografia e as demais artes, foi esmiuçado também no campo do teatro, especialmente por um episódio ocorrido em São Paulo. No início dos anos 1970, as peças *O cemitério dos automóveis* (de Fernando Arrabal) e *O Balcão* (escrito por Jean Genet) – ambas produzidas por Ruth Escobar e concebidas pelo argentino Victor Garcia, marcaram a cena teatral enquanto manifestos contra a ditadura e o cerceamento cultural.

A montagem brasileira de *o Balcão* modificou a relação frontal do teatro tradicional e alterou as relações entre o palco, os atores e a plateia. A estrutura cilíndrica do palco vertical criada pelo arquiteto Wladimir Pereira Cardoso espalhava o público pelos vários níveis e alturas do espaço cênico – por entre rampas espirais, plataformas transparentes, passarelas suspensas e gaiolas-elevadores – permitindo que eles assistissem ao espetáculo de frente, de cima pra baixo ou de baixo pra cima, multiplicando e diversificando as possibilidades de experienciar a peça.

O sucesso da montagem brasileira fez com que surgissem chances de apresentá-la no exterior, especialmente nos EUA. Ruth Escobar e Rofran

Fernandes, assistente da peça, foram à Nova Iorque exibir o documentário sobre *O Balcão* feito pelo cineasta José Agripino de Paula, e se encontraram com possíveis apoiadores para a produção no Teatro Público de Nova York. Infelizmente, questões orçamentárias principalmente relacionadas à cenografia impossibilitaram sua realização naquela cidade. Mas um precioso registro ficou de toda essa história.

Em dezembro de 1971, foi publicado na revista de teatro norte-americana *Performance* um ensaio fotográfico de Alair Gomes, intitulado *The Balcony (a photo essay)*.

Trata-se de um ensaio fotográfico de registro da peça. Em dez imagens que ocupam a capa e a parte central da revista (imagens que podem ser encontradas na internet), é notório que Alair, enquanto espectador, incorporou a proposta cênica para explorar as diversas relações entre os níveis de altura do cenário e de sombra, resultantes dos focos advindos de canhões de luz do fosso do palco, fabricando imagens diagonais, tanto de frontalidade quanto aquelas que modificam o horizonte do tema fotografado.

A descoberta desta publicação, apenas sugerida em algumas pesquisas dedicadas ao fotógrafo, é uma forte evidência de que a divisão hoje realizada entre uma “fotografia artística” – a homoerótica – e uma prática amadora de registro documental não pode ser mais analisada de modo estanque, sem que as considerações estéticas de uma apareça na outra.

Os ângulos que registram a peça, *plongée* e *contre-plongée*, partem das mesmas estratégias utilizadas pelo fotógrafo na janela de seu apartamento-ateliê em relação aos rapazes nas calçadas, como nos trabalhos da série *The Course of the Sun*. Assim também ocorre com outras imagens realizadas por ele de outros espetáculos, como, por exemplo, a fotografia de José Wilker e Rubens Corrêa em *O arquiteto e o imperador da Assíria* (imagem disponível na internet). A peça realizada por Fernando Arrabal em 1970 (e que no ano anterior havia realizado *Cemitério dos automóveis*, a outra peça produzida

por Escobar e Garcia).

Para além de um exercício formal, tais conexões entre as imagens são importantes por aventar que, não apenas a experiência da janela contribuiu para a poética da distância de Alair Gomes, como também marcou o reconhecimento para com o trabalho do fotógrafo, imbrincado em sua vivência o seu contato cultural com o teatro, com o espaço cênico, com as relações de altura, distância, luz, sombra, proximidade da cena e distanciamento do objeto, pontos-chaves para sua exploração da imagem.

Sendo assim, distante daquela melancólica imagem construída de um artista, genial e solitário, em seu apartamento-ateliê em Ipanema, fotografando os rapazes na orla ou na praia, é preciso reconsiderar a circulação que Alair Gomes teve no ambiente teatral, cultural, universitário e científico carioca entre os anos 1960 e 1980.

FOTOGRAFIA

As possibilidades e a reflexão que tanto o cinema quanto o teatro deram a Alair, permitiram a ele aprofundar diferentes questões técnicas e estéticas de seu próprio trabalho com a fotografia. Ressalto, por fim, o que pode ser um curto exemplo no qual o fotógrafo procurou conectar os aspectos visuais e fotográficos à linguagem do cinema e aos requisitos cênicos do teatro.

Em agosto de 1974, Alair Gomes escreveu um “Esboço para uma composição cinematográfica”, propondo uma intervenção estética na peça *Ensaio Selvagem*, escrita por José Vicente e montada no Teatro Ipanema sob a direção de Rubem Corrêa (o mesmo que Alair fotografou junto com José Wilker em *O arquiteto e o imperador da Assíria*). O esboço datilografado de quatro páginas, dividido em três partes – pertencente ao Acervo Alair Gomes, da FBN/RJ –, é claro ao registrar que ele é resultado de discussões mantidas com o diretor da peça e com Hélio Eichbauer, cenógrafo e figurinista da peça.

A ideia diretriz da composição cinematográfica era a montagem de uma narrativa paralela à estrutura central da peça, de modo que as imagens projetadas permanecessem autônomas e “*sem prejuízo da marcação e do cenário, mas impondo-se sobre as interferências inevitavelmente introduzidas por ambos*” (GOMES, 1974, p. 2).

Se o trabalho de Robbe-Grillet, anteriormente, fora tido como uma advertência em relação ao efeito de real do cinema, aqui a composição de Alair era em suas próprias palavras, “*uma denúncia visual*”, um distanciamento da estrutura interna da peça, a fim de evitar o que chamou de “*sobrecarga visual*” (GOMES, 1974, p. 2).

Para alcançar a “*impressão dominante de fluxo, mudança e movimento*” (GOMES, 1974, p. 2), o fotográfico propõe uma “*multiplicidade de superfícies de projeção*” (Ibid.) que deveria ocupar, no máximo, 2/3 do tempo do espetáculo. Nesta multiplicidade estaria, por exemplo, a utilização de telas brancas que abrangiam todo o cenário ou apenas partes e que garantiriam momentos pontuais e precisos para as imagens projetadas. As telas seriam apenas acionadas mediante alguma projeção, visando uma “*melhor integração entre imagem cinematográfica e imagem viva*” (GOMES, 1974, p. 3) no palco. A parte final do esboço sugere saídas técnicas e uma série de estratégias visuais para a projeção cinematográfica, como o escurecimento progressivo de projeções, e o retorno no final da peça da mesma imagem projetada na abertura. Tudo a partir do tema dos quatro elementos naturais – fogo, ar, terra e água – proposto por Corrêa.

A realização das intervenções visuais propostas em *Ensaio Selvagem* ainda é incerta, pois como coloca Alair, elas dependeriam do sucesso, ou do insucesso, das tentativas experimentais realizadas durante os ensaios.

Nas notícias da época, é clara a ressonância do cenário que a peça teve por conta do exercício de linguagem que “*atinge um depuramento e um requinte de espetáculo que o tornam, seguramente, tão integrado a uma*

proposta estética [que] se nutrem basicamente do contato com a realidade de seu tempo”, como coloca Macksen Luiz no jornal *Opinião*. (1974, p. 22). Em meio a tudo o que foi aqui exposto, se foi ou não utilizada, o que parece ser o ponto central é o interesse poético de Alair Gomes, que não deve ser negligenciado na discussão contemporânea de sua produção. Ao olhar para a linguagem do cinema e experimentar com o espaço cênico do teatro, suas séries fotográficas são o que são por conta da montagem e da composição narrativa peculiar nelas utilizadas.

No texto *Reflexões críticas e sinceras sobre a fotografia*, de 1976, o fotógrafo afirma que “*A fotografia é um meio que permite a produção de uma enorme quantidade de imagens; estar plenamente ciente desse fato e explorá-lo talvez seja indispensável para a prática da fotografia como forma artística independente*” (GOMES, 2014, s.p.). Ele conclui que “*Talvez seja apenas com a construção – não de imagens individuais que pretendem funcionar sozinhas, mas de estruturas complexas de múltiplas imagens – que um fotógrafo poderá lidar com concepções amplas, globais*” (Ibid.)

Para além de uma celebração à beleza e à perfeição de corpos cuja atemporalidade e branquitude remontam à estatuária greco-romana, e aproximações formais quase unânimes sobre sua obra, que nos faz lembrar dos perigos que os discursos celebratórios carregam, este texto procurou evidenciar recursos para que possamos ter um maior contato com as próprias realizações de Alair Gomes, e que mostrem sua fotografia como uma sequência narrativa complexa e potente, que ultrapassa a ode totalizante do homoerótico, e nos ajude hoje a reconsiderar sua poética diante do que a historiografia já construiu sobre ela, sobre o contemporâneo de Alair Gomes e também sobre o nosso contemporâneo.

REFERÊNCIAS

GOMES, Alair. “Esboço para uma composição cinematográfica destinada a integrar a produção de *Ensaio Selvagem*, de José Vicente, no Teatro Ipanema, sob a direção de Rubem

Corrêa”. Texto datilografado, Coleção Alair Gomes – Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, 03/08/1974.

_____. “O enigma de Marienbad”. Diário de Notícias, Suplemento Literário. Rio de Janeiro, 17/06/1962, p. 4.

GOMES, Alair. “Reflexões críticas e sinceras sobre a fotografia” [1976]. Revista ZUM, São Paulo, n. 6, abr. 2014. Não paginado.

LUIZ, Macksen. Retratos da crise. Opinião. Rio de Janeiro, 16/09/1974, p. 22.

PAIVA, Joaquim. “Entrevista com Alair Gomes, 19 jul. 1983”. Texto datilografado localizado no Cento de Documentação FUNARTE, Rio de Janeiro (RJ). Uma versão encontra-se publicada em português na Revista ZUM, São Paulo, n. 6, abr. 2014. Não paginado.

André Pitol é pesquisador em Artes. Desenvolveu extensa pesquisa sobre a produção fotográfica de Alair Gomes com os trabalhos *Alair Gomes: fotografia, crítica de arte e discurso da sexualidade* (2013) e *“Ask me to send these photos to you”*: a produção artística de Alair Gomes no circuito norte-americano (2016). E-mail: pitolpitolpitol@gmail.com

SHOWGIRLS: UMA ODE AO DEBOCHE NA REPRESENTAÇÃO DO CLICHÊ HOLLYWOODIANO

MARCUS LEMOS

Graduando em História da Arte pela Escola de Belas Artes – UFRJ (5º período). Pesquisa corpo, gênero, sexualidade e os diálogos instaurados pelo silenciamento no recorte historiográfico recém significados pela narrativa artística.

Resumo: Esta análise visa buscar novos olhares, inicialmente ignorados pela crítica cinematográfica, no filme Showgirls, de Paul Verhoeven. Buscando como alternativas instruções narrativas que dão ênfase aos cunhos sarcásticos que circundam esta produção, a pesquisa tem como foco a representação da cultura de massa norte-americana enquanto manobra satírica para uma exposição de seu contraditório moralismo nacionalista.

Palavras-chave: Verhoeven; Showgirls; Cinema; Fetichismo, Clichê.

“*There’s always someone younger and hungrier coming down the stairs after you*”, afirma Cristal Connors (Gina Gershon) no ato final de *Showgirls* (1995). Sua colocação sintetiza bem a aposta de Paul Verhoeven na produção de seu clássico da meia-noite. Analisando a manutenção da indústria da fama e a hierarquia de seu poder, constrói uma narrativa com foco na jornada de uma anti-heroína como ponto de partida para sua crítica ao *showbiz* norte-americano.

Este período, que data o início dos anos de 1990, é marcado um momento-chave no meio cinematográfico onde o sexo, que havia sido pulverizado em prol de um boom pudico-social, reencontrava suas representações na grande mídia, sendo especialmente readotado pelo cinema de autor. Nesta abertura discursiva, tratar sobre sexo explícito era uma atitude narrativa que afastaria a moralidade quanto à obscenidade. Assim, novas representações visuais da nudez acabaram encontrando novos caminhos em narrativas artísticas.

Verhoeven era muito conhecido em seu meio de origem, circulando pelo cinema europeu setentista. Após a ultra visibilidade que seu *Louca Paixão* (1973) alcançou, gerando indicações aos grandes prêmios acadêmicos de cinema do ano, o diretor volta sua produção para o cenário norte-americano, onde ascende, utilizando como uma de suas estratégias narrativas as diferentes concepções do corpo feminino sob a ótica sexual.

Uma década e meia depois de seu *debut* no mercado hollywoodiano, o diretor - responsável por dezenas de sucessos que variam entre blockbusters e experimentações como *O Quarto Homem*, *Conquista Sangrenta* e *O Vingador do Futuro* - se cansa da fórmula exigida pela indústria e aproveita este cenário de eclosão categorizante para prosseguir sua nova linha de pesquisa. *Instinto Selvagem* (1992), inicia seu flerte com as metodologias femininas e sexuais, mas *Showgirls* acaba levando à raiz a estruturação do que o *new extremism* é. Walter Salles explicita bem a conceituação desta nova onda de erotismo explícito:

Há sinais por todos os lados. Na pintura, no cinema, na fotografia e na literatura. Depois do conservadorismo dos anos 80 e 90, volta-se a falar da nudez dos corpos, de desejo e de erotismo. O jornal francês *Le Monde* define o momento como um “violento e salutar retorno ao real, em oposição à amnésia imposta – e aceita – nas últimas décadas”. Não que o nu estivesse ausente da vida contemporânea. Ao contrário, foi banalizado mundo afora pela publicidade, que disseminou imagens de corpos “asseptizados”, retocados digitalmente para vender todo tipo de produto.

O filme foi ridicularizado pela crítica especializada, sendo negativamente encarado como o produto principal decorrente do cinema de arte pornô com um cunho populista – porque tradicionalmente esta categoria traz em sua composição cenas que carregam o sexo em seu âmbito mais real, sendo visível a tela uma penetração, como na pornografia, por exemplo. Entretanto, *Showgirls*, abusa da superexposição e dos cunhos sexuais, mas não concretiza tradicionalmente nenhum destes.

O que incomoda é a sua megalomania e a variação de diferentes tipos de repetições estruturais e tradicionais. Suas representações sexuais têm a intenção de designar ao espectador nada além de repugnância.

O filme circunda a saga da anti-heroína Nomi Malone, (Elizabeth Berkley), uma aspirante a dançarina que almeja a fama e foge de sua cidade do interior estadunidense para tentar a vida em Las Vegas. Ao chegar a cidade dos sonhos, Malone percebe que o ramo do entretenimento não funciona da forma como ela imagina, tampouco a vida adulta, explorando em narrativas desconexas diversos pontos e interações desta proposição. Essa sinopse parece mais uma de um blockbuster qualquer onde uma novata rebelde tenta alcançar seus objetivos aos enalços de uma megera - Cristal. O

que transforma a narrativa deste filme não é a própria figuração sexual que o filme agrega, mas seu conjunto que tenta expor a podridão enraizada neste sistema.

Kitsch é a palavra que melhor representa a estética do hotel-cassino, da cidade e do meio qual o filme se passa e que conseqüentemente refletem a todo momento as relações de repetições quais denuncia. Essas repetições variam desde atitudes que a personagem principal repreende e ocasionalmente reproduz, até cenas literalmente iguais pensadas duas vezes com atores diferentes nas mesmas reproduções de poder. Aqui, o foco é evidenciar o escândalo, a corrupção e o abuso que assolam as pessoas envolvidas nesse meio.

Nomi constantemente traz à tona a metáfora da dança enquanto seu ato libertário – o que carrega consigo mesma em todo ato de recomeço. É relembada a todo instante que ao apostar todas suas fichas em uma única possibilidade, tudo pode perder, mesmo agindo de forma completamente inconsequente – retratada por Verhoeven a todo instante de forma excessiva, quase forçada. Esta é uma característica identificada em todas as personagens, que vivem sob uma bolha melodramática.

A hierarquia de poder dentro da indústria do entretenimento é o ponto principal para entendermos o porquê do acúmulo milimetricamente pensado aos excessos do filme. Ao começarmos por Nomi, uma jovem-adulta que já cometeu muitos erros em sua curta trajetória e vive na eminência de não repeti-los, insistindo na amplificação de um sonho. Deseja insistentemente ascender dentro deste sistema, explorando desde suas menores esferas – onde inicia sua carreira, na boate *Cheetah* – até as grandes plataformas referenciais de sucesso da cidade – sendo a estrela principal do espetáculo *Goddess*. Puro clichê, mas adotados a corrupção, ao machismo, prostituição, luxo e a superexposição feminina, compõem em unidade a raiz do problema qual o filme deseja expor: a construção metafórica referente a indisposição do diretor com o campo de trabalho norte-americano e a exposição fraudulenta de um sistema abusivo.

É necessário olhar *Showgirls* na contemporaneidade com novos olhares, que o distanciam da análise do movimento cultural protecionista que retratava. É difícil conceber a qualidade de um filme cuja intenção seja o deboche e o exagero clichê representativo de uma indústria, com atuações sofridas e forçadas, mas ao mesmo tempo o que fortifica a crítica de Verhoeven é sua análise e a miscelânea destes infortúnios propositais em sua composição cinematográfica. Este filme não é um ponto fora da curva de sua cinematografia. Isto é, quando pensamos na entrega e feitura do conceito originalmente proposto. Sua *mise-en-scène* opulenta continua a atrair e prender obsessivamente o espectador, mas entra em oposição aos contrastes adquiridos pela linguagem temática e narrativa abordadas, como a utilização excessiva de violência unida ao embate do patriarcado, a exposição do machismo e a desconstrução do glamour perante ao sexo, ao mesmo tempo destrinchado e coibido pela sociedade americana

Alguns conceitos e sequências nos ajudam a compreender melhor a ilustração instaurada pelo diretor. As repetições mais uma vez aqui tornam a tona, onde a coreografia utilizada para todas as diferentes cenas de sexo da trama era a mesma, alterada apenas em tons de intensidade e violência, sempre instaurados por uma trilha sonora estritamente cafona inspirada nos *softporns* oitentistas.

Existe uma construção linear em torno das representações sexuais dentro da narrativa do filme. Duas cenas são primordiais para esta análise: na primeira, ainda *stripper* no *Cheetah*, Nomi é abordada por Cristal para um lap dance em Zack (Kyle MacLachlan), produtor executivo de *Goddess* e seu namorado. Ela se recusa, até o proprietário do clube ouvir a antagonista oferecer quinhentos dólares e força-la. Essencialmente, a sequência se transforma numa exemplificação de preliminar. Mesmo estando completamente vestido, Nomi o leva ao orgasmo, enquanto esbanja sua sensualidade e desenvolve em dois minutos um fluxo pujante megalomaniaco que retrata satiricamente a forma com que mulheres são enxergadas enquanto objetos de desejo e fortuito masculino em outras

produções cinematográficas – explorando nada além do clichê.

Os níveis de significados desta cena e as interações entre as três personagens são mais que complexos. Ostensivamente, Cristal humilha Nomi demonstrando seu poder, “alugando-a” contra sua vontade – literalmente impondo uma forma escrava ao seu serviço. Entretanto, Nomi já havia criado uma oportunidade para ser apresentada a Cristal anteriormente e sabia de seu interesse, assim como também era de seu conhecimento os plenos poderes que Zack tinha no hotel-cassino. Assim, quando inicia seu ato, reverte o jogo de poder. Usa seu corpo para externalizar esse poder contra o namorado de Cristal, que não coincidentemente é seu futuro patrão. Embora Cristal tenha comprado o lap dance para Zack, é óbvio que ele, na verdade, é apenas um substituto para a namorada, que se vê seduzida e arrebatada pela sexualidade de Nomi – que posteriormente manda um de seus funcionários ao clube para oferece-la uma audição no corpo de baile de Goddess. É uma cena com Cunhos e figurações sexuais, mas a última instância de sua significância permeia sobre o sexo.

A segunda cena também gira em torno do empresário e da dançarina, agora membro do elenco do grande espetáculo. Neste contexto, Nomi entreouve conversas e descobre que a diretoria do hotel-cassino busca uma nova substituta para o papel principal, pertencente a Cristal. Assim, cede as investidas do chefe e aceita um convite para ir até sua casa, onde transam em sua piscina.

Filmada de uma forma ultrarromântica, ultrapassando os limites do cafona, Verhoeven utiliza a repetição como uma forma de ligação ao primeiro enlaço entre as personagens. A coreografia, que opera como figuração sexual, funciona nesta metodologia de forma que uma ecoe sobre a outra e o espectador possa notar que Nomi está construindo as mesmas relações de poder em uma forma diferente.

Assim, se institui novamente a sátira, onde ao se aprofundar no calculismo e na manipulação, o diretor apresenta de forma rasgada uma alteração na proposição da personagem como consequência literal. De forma nada sensual, a cena se constitui com uma Nomi Malone se debatendo violentamente contra a piscina enquanto geme, incomodando o espectador perturbadoramente. Apresentando novamente o sexo como ferramenta narrativa com figurações literais, mergulhando na metalinguagem cinematográfica – construindo a relação entre sexo e violência ao mesmo tempo em que aprofunda os conceitos de oportunismo e figuração deturpada do corpo feminino e sensualidade.

Posteriormente, Nomi empurra sua rival de uma escada, após um dos hiperbólicos números musicais do filme. Ela sabe que no *showbiz*, quando não se sobra ninguém, é você quem é escolhido. Agarrando então o posto de estrela, ela brinca de inocente, mas se prova o contrário. Se mostra disposta a pagar qualquer preço pelo sucesso, mas eventualmente acorda após um violento segmento onde sua melhor amiga, Molly (Gina Ravera) acaba sendo estuprada pelo astro do rock Andrew Carver (William Shockley). Ela percebe que a cada passo dado para alcançar seus objetivos, perdia um pouco da sua humanidade e que aqui não conseguiria abrir mão de sua alma em troca do sucesso para acobertar o protegido de Zack. Neste último ato, seu passado infame é revelado – identificando as problemáticas em torno de sua personalidade como reflexos de um passado sombrio. Em seu derradeiro fim, a dançarina foge, pois não consegue confrontar a realidade, e se encontra em mais um estado de repetição: da exata forma com que o filme começa, buscando uma carona para qualquer outro lugar, curiosamente encontrando o mesmo homem que havia lhe levado a Las Vegas.

Os artifícios narrativos instaurados por Verhoeven constroem as problemáticas do filme num lugar onde o abuso do clichê e a violência do sutil coexistem num mesmo espaço. Assim, retrata dramaticamente o incômodo, afirmando:

Quanto mais eu pensava sobre, mais eu percebia que Showgirls deveria ser mais extravagante e mais excessivo do que o planejado dentro das grandes produções. Afinal, é sobre um espetáculo de Las Vegas. Se passa em uma cidade onde é comum encontrar diariamente grandes pirâmides, vulcões em erupção, tigres brancos e uma imensidade de neon tão brilhante quanto a luz do dia à meia-noite. Pessoas estão ganhando e perdendo milhões de dólares em volta de apostas. É literalmente uma cidade completamente extravagante. Logo, a versão hollywoodiana de um espetáculo de Las Vegas tem de deslumbrar os espectadores que a vivenciaram – assim como os que a não vivenciaram.

A simulação da excitação que deveria ser consumida pelo público juntamente a exposição das narrativas problemáticas de bastidores do showbiz são o que fazem de *Showgirls* debochado, ao artificializar e criticar a sensualidade e instâncias problemáticas como objetos de consumo fetichistas. Por fim, a abordagem do lado obscuro do sonho americano é quem ganha o jogo – expondo a contradição da falsidade de uma vida de espetáculo sob os holofotes.

RESENHA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

VERHOEVEN, Paul. Showgirls. 128 min. EUA/FR- 1995.

QUANDT, James. Flesh & Blood: sex and violence in recente french cinema. In: ArtForum, vol. 42, n. 6. Fevereiro, 2004.

MOREL, Josue. La trilogie politique de Paul Verhoeven. 2016. Paris, França. Disponível em: <https://www.critikat.com/panorama/dossier/la-trilogie-politique-de-paul-verhoeven/>

NAYMAN, Adam. It Doesn't Suck: Showgirls. 2014. ECW Press: Toronto, Canadá.

VERHOEVEN, Paul. "Sex, cinema & showgirls". In: "Showgirls": Portrait of a film; pp: 7-22. Aurum Press: Londres, Inglaterra. 1995.

SALLES, Walter. O Erotismo Volta à Tona na Literatura e no Cinema Europeu. In: Folha de São Paulo, 7 de julho de 2001.

ESZTERHAS, Joe. Hollywood Animal: A memoir. Vintage: EUA. 2004.

Marcus Lemos – lemosmarcus@icloud.com

Graduando em História da Arte pela Escola de Belas Artes – UFRJ (5 o período). Pesquisa e trabalha com questões que envolvem áreas de moda, cinema, cultura pop, gênero e sexualidade. Suas experiências profissionais incluem produção de conteúdo editorial e textual sobre o mercado fonográfico para o site Popclash. Já passou por instituições como IUPERJ e PUC-Rio, nos setores de Artes Visuais e Design, respectivamente.

Link para Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4702929119504348>

Capítulo 3 - Ninfas e anjos: O PENSAMENTO A PARTIR DA OBSESSÃO COM UMA IMAGEM.

Tradução de Marcela Tavares do terceiro capítulo do livro “De ángeles y ninfas: conjeturas sobre la imagen em Warburg y Benjamin” de Adriana Valdés, publicado pela editora Orjikh de Santiago de Chile em Julho de 2012.

O retrato póstumo de Walter Benjamin feito por Theodor Adorno, em 1950, termina com uma frase que me permitirei citar parcialmente: “Fundiu-se sem reserva na multiplicidade... na tentativa de analisar, apesar de tudo, o paradoxo com os únicos meios de que dispõe a filosofia: os conceitos”¹.

Sessenta anos depois – quando chegou o tempo de outra legibilidade para Benjamin – cabe a pergunta: se ainda se sustenta essa ideia de que os conceitos são os únicos meios que dispõe a filosofia. Ou, se para dizer isso, haveria que redefinir a noção de conceito. Se pode conjeturar que esta afirmação estremece, ao menos parcialmente, frente à irrupção incontrollável das imagens e de muitas dimensões do conhecimento e do pensamento, que esta irrupção traz consigo. O conhecimento que provem da imagem é fulgurante; o texto (que comumente é entendido como a conceitualização – a verbalização) vem depois.² No livro das passagens, Benjamin compara o conhecimento com o relâmpago e o texto ao trovão, que se ouve um certo tempo depois da visão do brilho³.

Esta metáfora provavelmente irritaria a Adorno. No entanto, explica o caráter precursor que as atuais leituras concedem tanto a Warburg quanto a Benjamin, cujo momento de legibilidade chegou tantos anos depois. A palavra “conceito” adquire sentidos diversos em contextos distintos. É necessário dar uma pista: para Warburg, o “conceito” tinha relação ao mesmo tempo com o jogo (jogo de palavras) e com o trabalho de formulação de uma ideia: encontrar um pensamento e um jogo, pensá-lo desde múltiplos ângulos, criar variações sobre um pensamento recebido (em vez de criá-lo) “é o método que, na maioria dos casos, consegue a formulação definitiva que se estava buscando.”⁴

Neste trabalho, ao tratar do pensamento, me propus colocar a tônica menos na “formulação definitiva” do que no momento das “variações” e do “jogo” - de certa maneira voltando ao sentido renascentista e barroco do “concetto”, que serviu tanto à palavra “conceito” como ao “conceit” do inglês, que se relaciona com as figuras literárias do barroco (como também o faz, o “conceptismo” literário do século de ouro espanhol). Busco com isto, evitar que “os detalhes” - nos quais, segundo Warburg, se encontra o “deus bom”, ou “os ventos de um vestido” e nos quais, segundo Benjamin, há mais do eterno do que “em qualquer ideia”⁵ - fiquem subsumidos sob o excesso de “um idealismo que achata o plural para exibir a pretendida unidade do conceito”⁶. Tanto Warburg quanto Benjamin se obstinaram por persistir na diversidade, na pluralidade, da imagem e em resistir à sua redução ou “achatamento”.

O conhecimento da imagem é instantâneo. (Warburg fala de “um retorno fulminante a uma maneira mais primitiva de captar, de capturar”⁷). O trabalho de pensamento que isto implica gera uma busca de um texto capaz de expressar – mais tarde – esse conhecimento. Este trabalho escolhe somente duas imagens chave, a da ninfa e a do anjo, para refletir o caráter do pensamento dos autores que nos ocupam, assinalando o que Alfonso Reyes chamaria de suas “simpatias e diferenças”.

No caso de Warburg, entre a enorme quantidade de imagens com que trabalha sua erudição, é a imagem da ninfa que, reiteradas vezes, foi “uma obsessão em toda sua vida”⁸ Para se referir a uma só imagem: a ninfa pintada por Domenico Ghirlandaio no ano de 1486, no afresco Nascimento de São João Batista, da Capela Tornabuoni em Florença, é a imagem que melhor encarna a ideia do intempestivo, da irrupção do passado em um presente, que até agora viemos desenvolvendo. E o que Warburg definiu como “o élan, o gozo, a força do antigo mito”⁹



DOMENICO GHIRLANDAIO, “Nascimento de São João Batista”. Capela Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florença, 1486.

A imagem da ninfa obcecou a Warburg e inclusive, na sua juventude, convenceu seu amigo André Jolles a sustentar uma correspondência sobre ela, em que Jolles deveria assumir o papel de um apaixonado pela ninfa, e a Warburg correspondia esgotar todas as possibilidades interpretativas da imagem.¹⁰ A correspondência não prosperou, nem a obra *Ninfa* conseguiu ser terminada, mas a persistência da imagem até os últimos trabalhos de Warburg no *Atlas Mnemosyne*, justamente antes da sua morte, dá testemunho da importância desta imagem em sua obra.

O afresco de Ghirlandaio indica uma irrupção, uma fulgurante presença do passado pagão que se introduz, leviana, dançante, em uma pintura que, se não fosse por ela, a veríamos como estática. “*Irrompe*”, escreve Warburg, “nesta lenta respeitabilidade, neste controlado cristianismo”¹¹. O pintor usou um modelo cronologicamente e tematicamente defasado em relação ao modelo das outras figuras: sua ninfa se apropria de uma silhueta da antiguidade romana, e a introduz em um contexto completamente diferente, com um valor também distinto.

A ninfa, ao longo dos estudos de Warburg, vai se complexificando. Em Ruskin, ou Proust, ou em outras analogias mais ou menos contemporâneas a estes autores, a ninfa poderia ser vista somente como uma “fantasia masculina do período vitoriano tardio”¹². Em Warburg, ao contrário, a figura da ninfa é muito mais potente e complicada; suas formas vão se identificando com a silhueta da mênade, com a força aterradora da energia dionisíaca e inclusive com outra figura chave para Warburg, a serpente, como foi brilhantemente estudado por Roberto Calasso¹³. “A loucura que vem das ninfas”, segundo ele, tem relação com “um saber líquido, fluido”, ao qual Apolo “irá impor sua medida”, menosprezando e humilhando “estes seres femininos portadores de um saber anterior a ele”, um “conhecimento metamórfico que se condensaria em um lugar que era ao mesmo tempo uma fonte, uma serpente e uma ninfa.”¹⁴. É, precisamente, o conhecimento perturbador; um conhecimento que passa não pela contemplação, mas por um ser possuído, raptado por uma possessão, o divino. A ninfa rapta, enraptures: Sócrates se

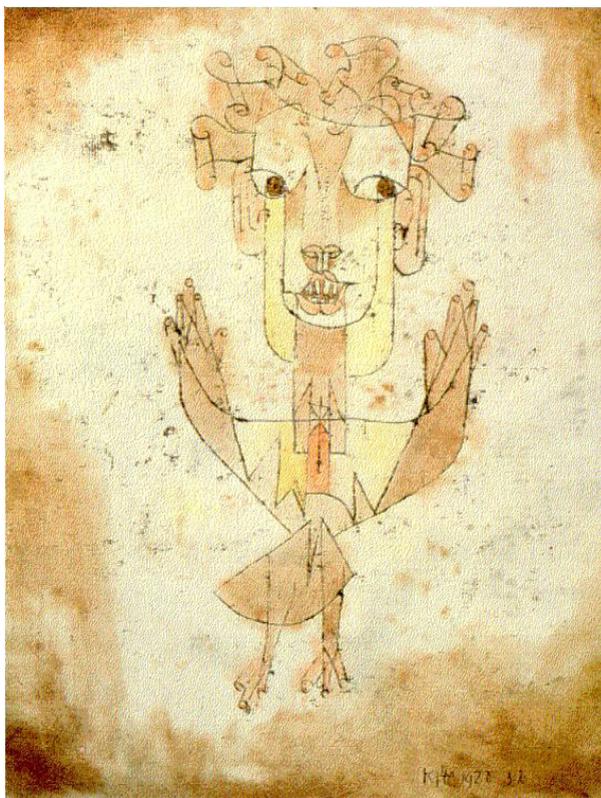
declara “ninfolepto” em Fedro¹⁵. Na antiguidade pagã, diz Calasso, “todo aumento repentino da intensidade introduzia na esfera de um deus” e cada metamorfose era por si só um conhecimento, mas na esfera do pathos¹⁶. A fascinação de Warburg pela ninfa e pelo seu lado reverso, a serpente, esteve presente em seu episódio esquizofrênico, do qual emergiu, contra muitos prognósticos médicos, não renunciando aos seus estudos, mas ao contrário, em certo sentido intensificando-os até produzir a cura¹⁷, mediante “uma sabedoria dos gestos e das imagens” aprendida entre os índios Pueblo.

Se a partir de Warburg pensamos a imagem da ninfa, como obsessão de uma vida, desde Benjamin teríamos que pensar o anjo. Os anjos – o anjo da Melancolia I de Dürer, o Angelus Novus de Paul Klee¹⁸ - servem de exemplo de como as imagens não ilustram, mas, ao contrário, geram pensamento. Em primeiro lugar, o encontro de cada uma dessas imagens produziu em Benjamin uma impressão intensa; depois, um longo período de latência, no qual a recordação da imagem foi abrindo caminho na sua reflexão. Em seguida, se produziu um encontro com a imagem desde uma perspectiva mais analítica; a gênese de um texto, o pensamento sobre a imagem dialética, uma teoria nascente¹⁹.



DÜRER, Melancholia I. Gravura, 1514.

Como a ninfa para Warburg, estes anjos provocavam em Benjamin uma espécie de incubação das suas imagens de pensamento “que culminava na análise da imagem, levando em conta sobretudo a constelação das tensões históricas e sociais que se entrecruzavam nele (...) até o ponto que a observação de imagens na imaginação atua como latência da imagem dialética”, diz um texto crítico de 2010²⁰. A imagem dialética - “dialectics at a standstill”, espaço feito tempo, tempo feito espaço, detém o movimento, recolhe e fixa um momento em que o passado e o presente formam uma constelação²¹, e o faz “fulgurar no momento de um perigo” quando chega um certo momento de legibilidade, antes impossível.



KLEE, Angelus Novus. Desenho e aquarela sobre papel, 1920.

Pensando a relação imagem-pensamento, existe outro aspecto significativo dos anjos. Este aspecto encontramos nas duas versões do texto “Argesilaus Santander”, escritas em 1933 e inéditas durante a vida de Benjamin. Quase com as mesmas palavras, ele havia se referido aos anjos no anúncio da revista *Angelus novus*, no começo dos anos vinte. Escreve que, segundo uma lenda do Talmude, Deus cria a cada momento uma multidão de anjos novos, destinados a cantar louvores por um momento, para logo depois se dissolverem no nada²². Um desses anjos seria o pintado por Paul Klee. (Anjo, em hebreu, significa mensageiro, e diz Abulafia que estes anjos efêmeros desaparecem “como as chispas sobre o carvão”. Scholem o lembra ao escrever sobre “o anjo de Benjamin”²³). Estes anjos efêmeros são a própria figura de um pensamento que se concebe como um relâmpago que ilumina de maneira fugaz o horizonte; de uma imagem dialética que fulgura e cega.

Estamos em ambos os casos, tanto em Warburg quanto em Benjamin, diante de imagens que de maneira nenhuma ilustram um pensamento; estamos, em ambos os casos, diante de imagens que geram um pensamento. A noção de sobrevivência das imagens, e a de imagem dialética, têm um parentesco que foi assinalado por Agamben. Nas imagens da ninfa de Warburg e dos anjos benjaminianos o sentido fica em suspensão; e é a suspensão (e não nenhuma “síntese”) o que interessa (diferentemente da dialética hegeliana a que Adorno se remete). Neste caso, a dialética que interessa não é lógica, mas sim “analógica e paradigmática (como em Platão)”²⁴.

A ARTE DO GRAFITE NA DEMOCRATIZAÇÃO DA CIÊNCIA

ANA PAULA P. DA CONCEIÇÃO
MARCOS GONZALEZ DE SOUZA

Resumo: O grafite se tornou uma forma de arte urbana que reúne adeptos e admiradores na contemporaneidade. Os assuntos abordados com essa linguagem visual são variados, inclusive – mas excepcionalmente – relacionados à ciência. A partir desse fato, buscamos descobrir, sob a perspectiva da epistemologia da Ciência da Informação e da Divulgação Científica, o potencial do grafite para a democratização do conhecimento e do método científico. A análise é realizada a partir de seis casos recentes de uso, concluindo que a arte se presta, com efeito, a diversas modalidades de divulgação, desde que devidamente contextualizado.

Palavras-chave: Divulgação científica, Ciência da Informação, Arte urbana.

INTRODUÇÃO

A abordagem de assuntos científicos em artes urbanas ainda é algo diferente do que costumamos observar. Geralmente, os temas sociais são os mais frequentes nessa arte, bastando um percurso pequeno em uma

metrópole para confiarmos nessa afirmação. Ao tratarmos de grafites de manifestação espontânea, a temática das ciências é um repertório pouco explorado. São raras as ocorrências, mesmo se contabilizarmos, de projetos que induzem a colaboração entre grafiteiros e cientistas. Há algum tipo de bloqueio do diálogo entre as ciências e essa produção artística. O uso do grafite como meio de acesso à ciência precisa ser investigado, e é um dos desafios enfrentados por aqueles que se arvoram sobre o tema.

Contudo, de forma surpreendente, um grafite com abordagem científica pode emergir de algumas paredes, nos levando à busca de um entendimento sobre o que ele representa naquele momento. E são esses grafites que nos permitiram apoio para pesquisa inicial, e abertura para um caminho ainda pouco conhecido.

Na pesquisa realizada buscou-se um olhar para o conteúdo estético dos grafites, e também seu papel na popularização da ciência, refletindo sobre como esse papel é desenvolvido, e se atinge seu objetivo de compreensão da ciência. Para isso, fez-se necessário o uso e cruzamento de bibliografias que abordam artes e ciências. O tema envolve questões minuciosas relativas ao público, artistas, e contextos históricos e sociais, que se expandem além de estudos bibliográficos sobre grafite, divulgação científica, e ciência da informação. Por isso, o que apresentamos aqui é apenas resultado de uma pequena parte de um estudo que se inicia e precisa ser pesquisado em suas mais variadas vertentes.

O *grafite científico*, termo que usamos para tratar os grafites que abordam ciências exatas e biológicas, precisou ser desmembrado para facilitar o entendimento de cada parte, uma como arte e outra como ciência para que ao final possamos juntar e obter uma visão mais holística do que tratamos, direcionado à afirmação da hipótese do potencial positivo do grafite para divulgação científica. Isso fica mais esclarecido na nossa metodologia.

Sendo o grafite nosso sujeito principal de estudo, iniciamos uma

busca na história da arte que nos levou a inúmeros casos sobre a utilização de paredes para atividade de expressão e comunicação do ser humano. O mais antigo e conhecido caso se refere às pinturas rupestres. Mas não só o período pré-histórico nos remete a utilização das paredes como forma de expressão. Alguns povos antigos, como os Egípcios, utilizavam pinturas em paredes de túmulos para narrar o cotidiano de vida de algum nobre falecido. Já nas paredes de Pompéia, cidade romana soterrada pelas cinzas do Vesúvio em 79 d.C., Garraffoni (2007) catalogou expressões imagéticas e epigráficas das mais variadas formas e funções, “pinturas de refinados estilos, grafites que tratam desde ofensas pessoais a poesias amorais, passando por ironias e charadas, além de propagandas eleitorais ou dos espetáculos públicos”.

Trazendo para tempos mais modernos, séc. XX, a técnica do muralismo, de grande explosão e reconhecimento principalmente no México, também é um exemplo sobre como a parede é aproveitada como suporte para expressões artísticas, e críticas sociais e políticas. E talvez, tenha sido o lado mais “rebelde” do muralismo, junto à necessidade de expressão de jovens “sem voz” de grandes e problemáticas cidades, associados à dinâmica e rapidez de uso da tinta acrílica em spray, que fizeram surgir no período de 1960-70 as primeiras manifestações artísticas do grafite.

O grafite é, grosso modo, uma apropriação visual do espaço urbano (KESSLER, 2008) que encontra abrigo preferencial nos muros e paredes da urbe. Como quase toda arte parietal, o grafite é livre, comunicativo e efêmero. A vivência, mesmo que de forma não acadêmica com o universo do grafite, nos permitiu observar que a cidade é tida pelos grafiteiros como espaço livre para desenvolvimento artístico, não existindo nesse universo a questão do público ou particular, e sim o conceito de liberdade de expressão através da arte. E as únicas regras existentes não vêm de fora, e sim deles próprios de maneira informal e através do tempo. E somente a própria liberdade do grafite e ação climática são capazes de criar sua efemeridade, uma vez que qualquer indivíduo pode interferir na arte, assim como ações naturais de períodos de sol, chuva e vento, fazendo-os irreconhecíveis ao que eram inicialmente e até

mesmo provocando seu desaparecimento.

Sendo assim, visitamos o terreno fluido desse movimento de vanguarda, caracterizado por uma documentação dinâmica, dispersa em sítios na internet, blogs e revistas *on line*, tão efêmera quanto o próprio objeto que documenta. Essas são as fontes com que podemos contar. Para fins de análise, tomamos a literatura sobre fenômenos conexos, particularmente as epistemologias da História da Arte, Ciência da Informação, e da Divulgação Científica, apresentando como resultado uma primeira interpretação sobre o potencial do grafite em processos de comunicação de temas científicos.

AMPARO TEÓRICO

Paulo Knauss (2001, p.342) descreve o grafite como um “registro gráfico capaz de tramitar mensagens através de desenhos, símbolos e letras, elaborados a partir de um repertório simbólico que pode ser comum à sociedade em geral ou apenas do conhecimento de determinados grupos de sujeitos”. Assim como grandes pinturas em museus e galerias, o grafite também é uma expressão gráfica, porém essencialmente direcionada fora de um ambiente fechado, dispendo-se assim a um público diversificado, cujo sentido da obra pode variar para cada indivíduo ou grupo. Para nossos fins, a definição de Knauss é suficientemente próxima daquela fornecida por Paul Otlet, em seu clássico *Traité de documentation* (1934), que delimita o conceito de documento como um “registro do pensamento humano e da realidade exterior em elementos de natureza material”, para que consideremos um grafite como uma espécie de documento.

Seguidores de Otlet desenvolveram os elementos relacionados ao signo documento e à comunicação da informação nele contida. Para Buckland (1991), por exemplo, o termo designaria “textos ou, mais exatamente, objetos portadores de texto”, não havendo razão para não estender a noção a fim de “incluir imagens, sons e até mesmo a intenção de transmitir algum tipo de comunicação, estético, inspirador, instrumental, seja qual for” (1991, p.353).

E assim, o grafite como documento, se insere nesse perfil de um objeto visual e propício à intenção de se comunicar. Nele encontramos o lado material, estética da arte urbana, e também um conteúdo comunicativo.

Meyriat (2016) distinguiu a noção de natureza material (o objeto que serve de suporte, seu continente) de outra conceitual, o conteúdo da comunicação, isto é, a informação propriamente dita, considerando que ambas são inseparáveis. A definição, segundo este autor, é “válida para qualquer objeto e, por isso, é muito ampla”, não sendo sequer necessário que o objeto tenha sido produzido com o fim de informar. Mesmo que um grafite tenha sido realizado apenas por uma questão estética e sem nenhuma intenção de explicar determinados assuntos, em algum momento ele poderá representar significado a um grupo ou indivíduo. Ainda que sua função principal seja outra, “suportar informação” (ter um conteúdo) pode se tornar uma das funções de qualquer objeto, escrito, gráfico, fotográfico, desenhado ou filmado – inclusive um grafite, como queremos – a despeito da intenção de quem o criou, pois um objeto é documento para “aquele que nele busca informação, ou seja, que lhe reconhece uma significação” (MEYRIAT, 2016, p.242). Daí a diferença entre mensagem e informação postulada por Capurro (2003): a primeira é uma oferta de sentido de um emissor, a segunda, uma seleção de sentido, segundo um receptor. Na nossa análise de resultados pudemos observar alguns casos onde a oferta e a seleção de sentidos tornaram-se claras e fundamentais para traçarmos um perfil de divulgação científica do objeto de estudo.

A informação é produzida dinamicamente quando o sujeito por meio de um documento chega a um “mundo da informação”. Esse fenômeno se revela mais complexo quando tal informação é concebida como esse produto de interação entre registros materiais e o estado do conhecimento de uma comunidade discursiva. Nesse contexto, a abstratização sintetiza elementos objetivos e subjetivos, combinando propriedades reais dos objetos com a atividade do sujeito.

Na área da Ciência da Informação, essa abordagem passou a ser denominada pragmática, termo emprestado à Filosofia da Linguagem, que diz respeito à “língua em uso, em diferentes contextos, tal como utilizada por seus usuários para a comunicação” (MARCONDES, 2005). Parte-se da premissa de que, mais do que a descrição do real, a linguagem é uma forma de ação e o significado é determinado no momento do uso. Torna-se decisiva, nessa perspectiva, a consideração do contexto em que um documento é instaurado, entendendo-se por contexto justamente a situação concreta (o lugar, o tempo, a identidade dos falantes etc.) que influencia a compreensão e avaliação do que é interpretado (ARMENGAUD, 2006), ou seja, de seu conteúdo a partir de sua forma situada. Por isso, ao trabalharmos nesta pesquisa relacionada ao grafite não estamos apenas observando a arte em si, mas também todo o meio que o envolve. Isso é primordial para um entendimento mais completo acerca do grafites científicos, uma vez que cada objeto está inserido em um todo. Apesar da especificidade, a visão abrangente é necessária. Observamos isso, por exemplo, no grafite “Eu amo o Rio” onde o mosquito *Aedes Aegypti* foi pintado junto à frase, chamando a atenção sobre os numerosos casos de dengue registrados na cidade do Rio de Janeiro.

Nossa proposta foi analisar alguns grafites que foram, ou se tornaram, veículo de comunicação de temas de interesse da ciência, também à luz de um segundo grupo de categorias, as reflexões epistemológicas em torno do conceito de “divulgação científica”.

Para Lewenstein (2003), frequentemente equipara-se “compreensão pública da ciência” com a “apreciação pública dos benefícios proporcionados pela ciência para a sociedade”, sendo que tais benefícios são valorados sob o ponto de vista dos cientistas, não dos leitores. Lewenstein denominou tal situação como *modelo de déficit*, “uma vez que descreve um déficit de conhecimento que deve ser preenchido, com a presunção de que, depois de corrigir o déficit, tudo será ‘melhor’ (seja o que isso signifique)”. Esclarecendo, é como se o receptor fosse apenas um ouvinte, e o mensageiro portador único do conhecimento.

Lewenstein também identificou na literatura um modelo que chamou de *contextual*, em que projetos de popularização reconheceram que os indivíduos “não simplesmente respondem à informação como recipientes vazios, mas sim processam informações de acordo com esquemas sociais e psicológicos que foram moldados por suas experiências anteriores, contexto cultural e circunstâncias pessoais”. Nestas abordagens, os sistemas sociais e representações da mídia eram considerados capazes de “amortecer ou ampliar a preocupação pública com relação a questões”. E isso significa, neste modelo, que o receptor entenderá uma mensagem de acordo com o contexto de vida, com sua percepção de mundo. Um grafite exposto na rua está aberto a todo tipo de indivíduo com os mais variados contextos sociais, culturais e econômicos. A percepção de cada um sobre um mesmo objeto, no caso o grafite, é diferente. Toda informação será processada de acordo com o próprio conhecimento adquirido.

Já o modelo da *experiência leiga*, identificado por Lewenstein, incentiva o resgate do “conhecimento local, às vezes chamado de “conhecimento leigo”, aquele extraído nas vidas, histórias de comunidades reais e o patrimônio cultural por elas cultivado. Ao contrário dos modelos contextuais, “que assumem o valor do conhecimento científico, mas reconhecem a complexidade de sua entrega”, assume-se aqui que o conhecimento local pode ser tão relevante para solucionar um problema quanto o conhecimento técnico. As atividades de comunicação, nessa perspectiva, “precisam ser estruturadas de forma a reconhecer informações e conhecimentos já realizados por comunidades que enfrentam problemas científicos e técnicos”. Assim, o receptor deixa de ser apenas um coadjuvante da ciência, e passa a ter seu conhecimento popular valorizado. Um grafiteiro que pratica sua arte há anos nas ruas, pode ter tanto conhecimento de técnicas quanto um artista plástico formado numa academia de Belas Artes.

O modelo de *engajamento público* engloba experiências de atividades destinadas a aumentar a participação pública e, portanto, a confiança na

política científica. Essas atividades, ainda conforme Lewenstein, incluem “conferências de consenso, júris de cidadãos, avaliações de tecnologia deliberativa, clubes de ciências, votações deliberativas e outras técnicas” (p.16). Inspiradas pelo compromisso de democratizar a ciência, o modelo estimula o controle social da ciência por meio de alguma forma de capacitação e engajamento político.

Lewenstein conclui que modelos como os que propõe fornecem apenas “uma ferramenta esquemática para a compreensão da comunicação pública das atividades científicas”, mas que, na prática, “muitas atividades combinam elementos dos diferentes modelos”, por exemplo quando informações sobre questões científicas básicas (conteúdo científico) são incluídas nos materiais de base para atividades de engajamento público.

Levando-o em consideração, dissertamos a seguir sobre alguns objetos e ações de grafite que poderiam ser, ou efetivamente foram contextualizados em eventos de comunicação de certos temas que nos permitiu classificá-los como científicos.

METODOLOGIA

Já discutido inicialmente sobre a questão histórica, o grafite como documento de pesquisa, e também sobre modelos de divulgação científica, apresentamos os casos de grafites que abordam temas científicos utilizados para a pesquisa:

Grafite “Meu Carro não polui” realizado em uma carroça de um catador de materiais recicláveis. Projeto *Pimp My Carroça* Idealizado pelo grafiteiro Mundano (Figura 01); Grafite da abelha “*Save de Bees*” realizado em uma parede pública pelo grafiteiro Louis Masai (Figura 02); Grafite “*He Art Beats*”. Um grafite de coração anatômico idealizado pelo grafiteiro Lonac (Figura 03); Grafite “*Escher*”, em homenagem ao arquiteto e artista Maurits Escher, e realizado pelo projeto *Graffiti y Mates* da Espanha (Figura 04);

Grafite “Flamingo dissecado” realizado pelo grafiteiro Nychos (Figura 05).



*Figura 1. Carroça grafitada pelo Projeto Pimp My Carroça.
Fonte: Rede social @pimpmycarroca*



*Figura 2. A abelha de "Save The Bees".
Fonte: ingervandyke.com*



Figura 3. O coração anatômico criado por Lonac. Fonte: site Hypeless

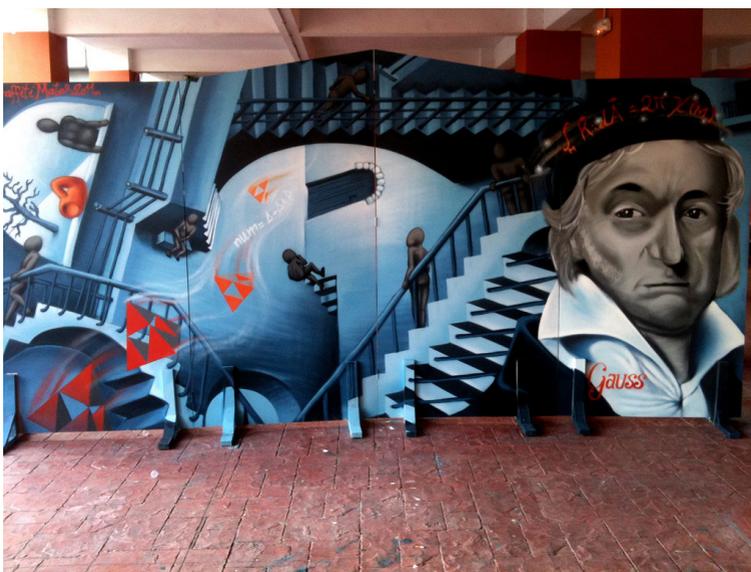


Figura 4. Grafite Escher pelo projeto Graffiti y Mates.
Fonte: site do projeto Graffiti y Mates



*Figura 5. Flamingo Dissecado grafitado por Nychos.
Fonte: site Rabbit Eye Movement*

Para cada grafite em estudo, criamos e utilizamos um quadro para analisar características do grafite e da divulgação científica. Nas características do grafite entram os seguintes critérios: assunto (se está adequado às ciências exatas ou biológicas), contexto (questões sociais, culturais, temporais, e históricas que envolvem o grafite em análise), autor (biografia e interesses), acesso (facilidade de acesso do público em geral) e clareza (se o grafite consegue ser “lido”, e não sofreu consequências danosas por ações naturais ou antrópicas). Quanto às características de divulgação científica, escolhemos critérios relacionados ao público (qual público alvo, a quem atingiu), mediação (se existiu a necessidade de alguém “explicando” sobre o grafite), conteúdo (narrativa visual do grafite), e o principal, cidadania (onde o objeto ou a ação de grafite coloca o receptor como cidadão). Ao final, através do preenchimento desse quadro de critérios, analisamos de maneira geral se o grafite em questão pode ser considerado um potencial divulgador de ciências, de acordo com a bibliografia consultada.

Considerando o comentário do próprio Lewenstein, de que, na prática, muitas experiências “combinam elementos dos diferentes modelos”, ao invés colocar as teses em julgamento, preferimos elencar os “elementos” salientados pelas experiências, acreditando ser esta a melhor contribuição que um artigo exploratório como este pode oferecer.

Em tese, o contexto é um elemento importante na leitura, ou interpretação, de um grafite científico. Nychos não o fomentou, nem ele surgiu espontaneamente a partir de sua obra. Apesar de toda cientificidade impregnada no autor e em sua obra, não encontramos notícia até o momento de que ela tenha estimulado uma atividade de divulgação científica. Os grafites de anatomia criados por ele parecem ter ficado circunscritos ao meio artístico. Mesmo quando ilustrou o prédio de uma escola, tratava-se de uma escola de artes visuais (a *Miami Ad School*, nos Estados Unidos), durante um evento do mundo da arte (*Art Base 2014*).

O caso de Lonac é diferente: ao apresentar seu coração ao mundo,

pela internet, o grafiteiro croata deixou escapar uma frase (“*the blood is pumping in a different direction*”) que lançou luz sobre a verossimilitude da sua representação. A frase sugere que o próprio artista já havia sido tocado pela questão “científica”, enunciando a “perspectiva da ciência” como possível contexto de interpretação. Alguns internautas aderiram espontaneamente e, sob essa luz, criticaram-lhe o conteúdo.

Masai e Mundano instanciam localmente contextos reconhecidos por uma boa parcela da população mundial – respectivamente, a conservação da biodiversidade e a sustentabilidade socioambiental. Já *Graffiti y Mates* leva em seu contexto a democratização da ciência. Algo muito parecido com esse projeto espanhol acontece também na Austrália e recentemente no Rio de Janeiro.

Uma iniciativa australiana, a *Co-Lab: Science Meets Street Art*, optou por induzir um contexto em que ciência e arte pudessem se encontrar: reúne anualmente, em Kingston, Camberra, jovens cientistas e grafiteiros para uma colaboração na produção de grafites inspirados em ciências, em eventos públicos realizados durante a Semana Nacional de Celebração da Ciência e da Tecnologia. A última edição foi realizada em 2017. (Figura 06)

Já em 2018 no Rio de Janeiro, um projeto chamado Grafite da Ciência preencheu os muros do Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas, onde na inauguração do projeto foi realizado um encontro entre artistas e cientistas para discutirem assuntos relacionados a arte e ciência. (Figura 07). E antes mesmo do Grafite da Ciência, o Rio de Janeiro também já abrigava o projeto Saúde e Arte de Rua, realizado pela prefeitura da cidade, estimulando hábitos de vida mais saudáveis. (Figura 08)

Outro elemento componente de atividades de divulgação científica é, assim queremos, sua causa. Por ansiar pela “ampliação do conhecimento e da compreensão do público leigo a respeito do processo científico e sua lógica” ou “esclarecer os indivíduos sobre o desvendamento e a solução de problemas

ARTIGO

relacionados a fenômenos já cientificamente estudados” e, assim, estimular-lhes a curiosidade científica (ALBAGLI, 1996), a causa da experiência Co-Lab, é “comunicar os interesses da comunidade científica” (LEWENSTEIN, 2003, p.4).

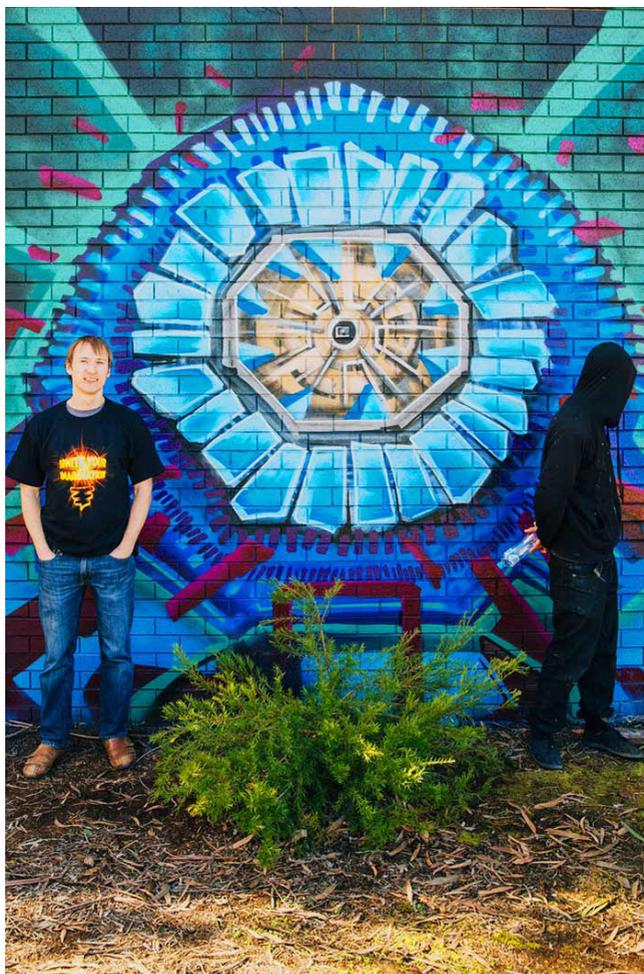


Figura 6. Grafite científico do Projeto Co-Lab.
Fonte: site scstreetart.com



Figura 07. Painel do projeto Grafite da Ciência.
Fonte: site Para Mulheres na Ciência.



Figura 8. Grafite do projeto Saúde e Arte de Rua no Rio de Janeiro.
Fonte: site da Prefeitura do Rio de Janeiro.

Essa causa alavanca críticas por sugerir “um déficit de conhecimento que deve ser preenchido, com a presunção de que, depois de corrigir o déficit, tudo será ‘melhor’”. Deve-se lembrar, no entanto, que os temas abordados nas experiências *Co-Lab* dificilmente adviriam do senso comum e talvez não fossem cogitados nem mesmo por artistas de rua, mas são (ao menos do ponto de vista dos cientistas) de interesse de todos. E no mínimo porque envolvem financiamentos, públicos e privados, cujos interesses devem ser monitorados, uma vez que aponta sobre pesquisas que estão sendo realizadas.

O projeto *Save the Bees* também revela um esforço movido por uma causa, ambiental, que é subsidiada pelo conhecimento científico, portanto não é pela causa que os projetos de Constable (idealizadora do *Co-Lab*) e Masai podem ser diferenciados.

Se a promoção da saúde é uma causa científica, como nos parece, o projeto Saúde e Arte de Rua, revela-se um interessante caso de fusão, pois além de estimular na população hábitos de vida mais saudáveis, também abraçou causas não-científicas como “Diversidade” (Religiosa, de Namoro, de Tipos de Família), “Cultura de Paz” e “Não à violência contra a mulher”.

Quanto à causa que move o projeto *Pimp my Carroça*, é declaradamente não-científica: “o que a gente fez”, lembra Mundano, “foi uma causa, os catadores”. Porém, neste caso, a ciência lhe fornece um discurso já legitimado para que se possa criar ressignificado a um negligenciado grupo de trabalhadores de rua. Ou seja, é a ciência dentro das questões ambientais que age para que o lado social possa ser valorizado.

Outro elemento notável nos casos estudados é a participação ou engajamento do público. No *Co-Lab*, constitui-se um receptor. Aos participantes dos eventos, oferece-se de fato um texto escrito com considerações sobre os cientistas, suas pesquisas e suas impressões quanto à parceria com um artista. Os projetos *Save the Bees*, de Masai, e *Pimp My Carroça*, de Mundano, por sua vez, revelam outra modalidade de participação

que os próprios títulos dos projetos, contendo verbos no imperativo, parecem corroborar: a mobilização em favor da causa.

Masai distribuiu sementes e vasos de planta para que participantes de uma ação de grafite colocassem em seus jardins e fortalecessem as populações de abelhas. Uma cineasta teve a ideia de fazer um filme quando viu sua “abelha gigante no lado de um edifício”. Com uma causa científica, mas preconizando engajamento, *Save the Bees* é uma daquelas atividades que combinam elementos de diversos modelos, como observara Lewenstein, e com informações sobre questões científicas básicas (conteúdo científico) incluídas “nos materiais de base para atividades de engajamento público”. Quanto ao *Pimp My Carroça*, reúne muitas das características de mobilização, basta observar as milhares de pessoas de vários países do mundo que participaram do financiamento e da execução dos grafites nas carroças.

DISCUSSÃO

Por fim, cabe discorrer sobre a cientificidade de um grafite. A primeira questão que os casos da realidade nos suscitam é quanto à precisão das informações. O coração de Lonac, por exemplo, foi interpretado como informativo a sua revelia. Independentemente de sua beleza ou não, havia ali uma suposta imprecisão. Pergunta-se, daí, o quão tolerante à “licença poética” deve ser uma ação de divulgação científica que tem como documento um objeto artístico?

Outro debate acerca da cientificidade também é saliente nos casos de uso: só a Ciência é “científica”? O que vem a ser o pensamento científico? O que diferencia conhecimento científico do que Lewenstein chamou de experiência leiga, que se forma com um conhecimento local acumulado?

Não há como negar que Nychos, acostumado desde criança com a dissecação de animais de caça, detém um conhecimento “científico” sobre as anatomias que explora artisticamente. Constable (*Co-Lab*) atribuiu seu gosto

pelo “meio ambiente e pela ciência em geral” a sua juventude numa fazenda de ovelhas. O projeto *Save the Bees*, de Masai, é tributário da observação de apicultores americanos, não de cientistas. E Mundano também não é cientista, mas sabe o suficiente a respeito de reciclagem e sustentabilidade para idealizar um projeto cujo sucesso muito deve à inteligência dos catadores, cuja experiência de trabalho nas ruas lhes permitiu apropriarem-se da metáfora proposta pelo “artista”, traduzindo-a, inclusive, em sua própria voz. “Reciclem os políticos” surgiu da boca de um deles. Os exemplos mostram que há mais conhecimento científico na sociedade do que aquele extraído da Ciência – e não estaremos necessariamente lidando com credences populares a- ou anti-científicas.

CONCLUSÃO

Para a questão sobre a existência de um potencial no uso do grafite em processos de comunicação e, mesmo, de democratização de questões e temas “científicos”, avaliamos que sim, o grafite é um documento de grande elasticidade funcional para tais fins. Quando à causa, foi produtivo tanto na veiculação de assuntos oriundos da Academia quanto dos de interesse mais próximo à população. A linguagem também se mostrou capaz de instigar formas de participação diversas (recepção, adesão, mobilização) e, quanto à sua cientificidade, há casos de uma divulgação científica inspirados, inclusive, no conhecimento proveniente da experiência leiga.

Pareceram beneficiados especialmente aqueles usos de grafite que induziram ou aderiram a um contexto. As experiências descontextualizadas ou não suscitaram interpretação (Nychos) ou ela foi episódica (Lonac), confirmando as teorias pragmáticas da informação e as observações de que, espontaneamente, raramente lembramos da ciência.

BIBLIOGRAFIA

_____. Grafite da Ciência. CBPF. Rio de Janeiro. Disponível em < <https://www.paramulheresnaciencia.com.br/noticias/arte-e-ciencia-artista-cria-painel-gigante-de-grafite-no-rio-de-janeiro-para-homenagear-cientistas/>> Último acesso em 6 de agosto de 2018.

_____. O senso comum de informação: questões oportunas. *Logeion: Filosofia da Informação*, v.1, n.2, p.69-93, 2015.

_____. Grafite do Escher. Tinta acrília em spray sobre parede. Projeto Graffiti y Mates. Instituto de Ciencias Matematicas. Madrid, Espanha. Disponível em: <<https://www.icmat.es/cultura/graffiti/>> Último acesso em: 21 de março de 2017.

_____. Grafite Mosquito Ama o Rio. Tinta em spray sobre parede com utilização de técnica stencil. Rio de Janeiro. Disponível em: < <https://hiveminer.com/Tags/mosquito%2Cstencil>> . Último acesso em: 14 de junho de 2018.

ALBAGLI, S. Divulgação Científica: informação científica para cidadania? *Ciência da Informação*, v.25, n.3, p.396-404, 1996.

ARAÚJO, C. A. Á. Fundamentos da Ciência da Informação: correntes teóricas e o conceito de Informação. *Perspectivas em Gestão & Conhecimento*, v.4, n.1, p.57-79, 2014.

ARMENGAUD, F. *A pragmática: Na ponta da língua*. São Paulo: Parábola, 2006, v.8.

BAZIN, G. *História da Arte: da Pré-história aos nossos dias*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1953.

BORGES, Z. N.; GARRABÉ, L.; DANTAS, R. N. R. Etnografia de uma cidade redesenhada pela pichação/graffiti. *Revista de Ciências Sociais*, v.46, n.1, p.119-141, 2015.

BUCKLAND, M. K. Information as thing. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, v.45, n.5, p.351-360, 1991.

CAPURRO, R. Epistemologia e Ciência da Informação. In: (Ed.) *V Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*. Belo Horizonte. Anais... ANCIB, 2003, p.22.

CARRION, F. La Ciudad es um libro abierto. *Revista Latinoamericana de Comunicación*, v.55, 1996.

CO-LAB. Grafite Científico. Tinta acrílica em spray sobre parede. Projeto Co-Lab. Austrália. Disponível em: < <http://scistreetart.com/portfolio/heavy-ion-collisions-the-creation-of-new-elements/>>. Último acesso em 10 de agosto de 2018.

CO-LAB. Science Meets Street Art. Austrália. Disponível em : < <http://scistreetart.com/> > último acesso em 20 de abril de 2019.

DALL´AGNOL, R. Grafitos, catarse do coletivo. *Ciência & Trópico*, v.8, n.2, p.203-213, 1980.

DEL MAESTRO, R. F. Leonardo Da Vinci and the dearch for the soul. In: FEINDEL, W. (Ed.) 45th Meeting of the American Osler Society. Baltimore, Maryland. 2015 [1986].

GARRAFFONI, R. S. Arte parietal de Pompéia: imagem e cotidiano no mundo romano. *Domínios da Imagem*, v.1, n.1, p.149-161, 2007.

GONZÁLEZ DE GÓMEZ, M. N. O objeto de estudo da Ciência da Informação: paradoxos e desafios. *Ciência da Informação*, v.19, n.2, p.117-122, 1990.

GONZALEZ, M. INFORMAÇÃO É CONTEÚDO: uma metáfora do senso comum como objeto da Ciência da Informação. In: (Ed.) 14º Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação - Enancib 2013. Florianópolis. Anais... Ancib, 2013.

GRAFFITI Y MATES. Graffiti y matemáticas: botes, cámara, acción. Disponível em : < <http://www.madrimasd.org/blogs/matematicas/2009/10/13/126537> > último acesso em 20 de abril de 2019.

GRAFITE DA CIÊNCIA. Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas. Rio de Janeiro. Disponível em: < <http://www.grafite-ciencia.cbpf.br/> > último acesso em 20 de abril de 2019.

KESSLER, L. Diálogos de traços: etnografia dos praticantes de apropriações visuais do espaço urbano em Porto Alegre. (Dissertação de Antropologia Social). Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Ibict/Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2008, f.

KNAUSS, P. Grafite contemporâneo urbano. In: TORRES, S. (Ed.). *Raízes e Rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*. Rio de Janeiro: 7letras, 2001. p.334-353.

LEE CONSTABLE. Biography. Scope. Disponível em : < <https://tenplay.com.au/channel-eleven/scope/lee-constable>> último acesso em 20 de abril de 2019.

LEWENSTEIN, B. V. Models of public communication of Science and technology. Ithaca: Cornell University, 2003.

LONAC. Coração Anatômico e o Sentido. Disponível em: <<http://ikonartsfoundation.org/gif-from-the-heart-new-work-by-croatian-street-artist-lonac/>> último acesso em 20 de abril de 2019.

LONAC. Coração Anatômico. Tinta acrílica em spray sobre parede. Zagreb. Disponível em: <<https://streetartnews.net/2016/01/animated-heart-piece-by-lonac.html>> último acesso em 21 de março de 2017.

MARCONDES, D. A pragmática na filosofia contemporânea: Filosofia passo-a-passo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, v.59.

MASAI, L. Save The Bees. Tinta acrílica em spray sobre parede. Londres. Disponível em : <<https://www.instagram.com/louismasai/>> . Último acesso em 21 de março de 2017.

MASSARANI, L. Desafios da divulgação científica na América Latina. In: DICKSON, D., KEATING, B. e MASSARANI, L. (Ed.). Guia de Divulgação Científica. Rio de Janeiro, RJ/ Brasília, DF: SciDev.Net/Secretaria de Ciência e Tecnologia para a Inclusão Social, 2004. p.11-12.

MEYRIAT, J. Documento, documentação, documentologia. Perspectivas em Ciência da Informação, v.21, n.3, p.240-253, 2016.

MUNDANO. Meu carro não polui. Tinta acrílica em spray sobre suporte móvel. Projeto Pimp My Carroça. Disponível em: < <https://www.flickr.com/photos/pimpmycarroca/sets/72157630059205964/with/7342044186/>> Último acesso em 21 de março de 2017.

MUNDANO. Projeto customiza carroças de catadores com humor e grafite. Site de notícias G1. Disponível em : < <http://g1.globo.com/fantastico/quadros/canal-f/noticia/2013/06/projeto-customiza-carrocas-de-catadores-de-lixo-com-humor-e-grafite.html>> último acesso em 20 de abril de 2019.

MUNIZ, P. F. Efêmera: a palavra do muro. In: MEDEIROS, M. B. B. e CUNHA, M. F. V. (Ed.) 14º Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação - Enancib 2013. Rio de Janeiro. Anais... Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da

Informação (Ancib), 2013.

NÖTH, W. Comunicação: os paradigmas da simetria, antissimetria e assimetria. Matrizes, v.5, n.1, p.85-107, 2011.

NYCHOS. Biography. Disponível em : < <https://rabbiteyemovement.at/about/rem-team/>> último acesso em 20 de abril de 2019.

NYCHOS. Grafite do Flamingo Dissecado. Tinta acrílica em spray sobre parede. Miami Ad School, Estados Unidos. Disponível em: <<https://rabbiteyemovement.at/dissected-flamingos-miami-nychos-art-basel/>> Último acesso em: 21 de março de 2017

OCDE. Rumo a um desenvolvimento sustentável: indicadores ambientais. Salvador: Centro de Recursos Ambientais/Organização de Cooperação e Desenvolvimento Econômicos (OCDE), 2002, v.9.

OTLET, P. *Traité de documentation: le livre sur le livre, théorie et pratique*. Bruxelles: Mundaneum, 1934.

PIMP MY CARROÇA. História do projeto. Disponível em : < <http://pimpmycarroca.com/o-pimp-my-carroca/>> último acesso em 20 de abril de 2019.

PIMP MY CARROÇA. Projeto Pimp My Carroça. Disponível em : < <http://pimpmycarroca.com/>> último acesso em 20 de abril de 2019.

RIDER, R. E. El experimento como espetáculo. In: (Ed.). *The show of Science*. New York: The Friends of the Brancoft Library, 1983.

SAÚDE E ARTE DE RUA. Hospital Rocha Maia ganha grafite sobre respeito nas relações e autocuidado. Prefeitura do Rio de Janeiro. Disponível em : < <http://prefeitura.rio/web/guest/exibeconteudo?id=6621640>> último acesso em 20 de abril de 2019.

SAVE THE BEES. Louis Masai and Jim Vision mural campaign to save the bees. Disponível em: < <https://inspiringcity.com/2014/05/19/louis-masai-and-jim-vision-mural-campaign-to-save-the-bees/>> último acesso em 20 de abril de 2019.

SAVE THE BEES. The Art of Beeing. Disponível em : < <http://louismasai.com/projects/the-art-of-beeing/>> último acesso em 20 de abril de 2019.

SILVA, H. C. O que é divulgação científica? *Ciência & Ensino*, v.1, n.1, p.53-59, 2006.

SILVA-E-SILVA, W. A Trajetória do Grafite Mundial. *Ohum*, v.4, n.4, p.212-231, 2008.

SULAIMAN, S. N. Educação ambiental, sustentabilidade e ciência: o papel da mídia na difusão de conhecimentos científicos *Ciência & Educação*, v.17, n.3, p.645-662, 2011.

TAVARES, R. C.; CRUZ, I. A.; SOUZA, E., et al. O Grafite como linguagem para a promoção da saúde. *Revista Saúde em Redes*, v.2 (suplemento), n.1, 2016.

VERGARA, M. R. Ensaio sobre o termo “vulgarização científica” no Brasil do século XIX. *Revista Brasileira de História da Ciência*, v.1, n.2, p.137-145, 2008.

ZAMBONI, S. A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência. São Paulo: Autores Associados, 2006.

A GRAVURA POLÍTICA DE RUBEM GRILO: PUBLICAÇÕES IMPRESSAS NO JORNAL MOVIMENTO

BEATRIZ BASILE DA SILVA RAUSCHER
VICTOR DE OLIVEIRA MARCELO

Resumo: O presente artigo propõe analisar a colaboração do artista Rubem Grilo para o Jornal Movimento durante a década de 70, período intensificado da Ditadura Militar no Brasil, tendo como base o levantamento do arquivo do jornal, fontes bibliográficas e registros de entrevistas com o artista. Pretende-se também compreender a relação entre a xilogravura e a ilustração, assim como aproximar a produção do artista a outros gravadores que dialogam com seu trabalho.

Palavras-chave: Gravura, Ilustração, Jornal Movimento, Rubem Grilo.

INTRODUÇÃO

O presente artigo recorta a análise da colaboração do artista Rubem Grilo para o *Jornal Movimento* durante a década de 70, período intensificado da Ditadura Militar no Brasil, tendo como base o levantamento do arquivo do jornal, fontes bibliográficas e registros de entrevistas com o artista.

Nosso propósito foi entender a relação entre a xilogravura e a ilustração, assim como aproximar a produção do artista a outros gravadores que dialogam com seu trabalho. Será observada aqui a presença das relações entre arte e política na obra de Grilo. Partindo do campo da gravura, podemos observar que suas características processuais, como a gravação, a impressão e a multiplicação, são determinantes como dispositivo estético privilegiado para a arte crítica. Desde sua origem ela apresenta um caráter multi-exemplar sendo utilizada para a publicação impressa de imagens e textos com uma função gráfica.

A xilogravura consiste na arte da gravação (*graphein*) sobre a madeira (*xylon*). O modo de trabalho obedece a um procedimento simples e com o emprego de poucos materiais. Para Walter Benjamin (1994) com a xilogravura o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reproduzível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita.

No entanto, outras técnicas de impressão que permitiam um desenho direto como a litografia e a gravura em metal, fizeram com que a xilogravura perdesse a prioridade nesse espaço. Seu retorno ocorrerá no século XX pelos artistas do Expressionismo, movimento de vanguarda artística, cuja temática enfatiza o drama humano. Esses artistas elevaram a xilogravura do ofício à linguagem ressaltando seus aspectos e a valorizando a expressão.

No Brasil, a tradição da xilogravura está ligada às manifestações populares tais como o cordel, que já na década de 20 começou a confeccionar seus folhetos ilustrando-os desta forma na qual a imagem seguia o conteúdo

imagético da poesia. De outro lado, artistas modernos egressos das vanguardas europeias, entre os quais destacam-se Oswald Goeldi e Lasar Segal, ajudaram a difundir a xilogravura no país e a formar uma geração de gravadores, alguns vinculados à gráfica impressa e ao trabalho da ilustração.

Na geração na década de 70 se insere o artista mineiro Rubem Grilo, que começou sua carreira no Rio de Janeiro em 1971 e em 1973 iniciou a colaboração em periódicos. O artista contribuiu com jornais como *Opinião*, *Versus*, *Folha de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Pasquim*, além do *Jornal Movimento* de 1975 a 1979.

1. ARTISTAS GRAVADORES QUE PUBLICARAM ILUSTRAÇÕES

Fabrizio Vaz Nunes (2015) propõe algumas formas de análise para a relação entre o texto literário e a ilustração, o que ajuda a entender o conceito de ilustração e como esta se apresenta no contexto da gravura. Para Foucault (2008), as palavras conservam sua derivação do desenho e estado de coisa desenhada. A imprensa, meio no qual será popularizada a escrita, tem sua origem na tipografia, desdobramento das primeiras técnicas de gravação e impressão.

O trabalho realizado em parceria entre um artista e um escritor para Nunes (2015) é uma tarefa complexa que revela afinidades, analogias, aproximações, do mesmo modo, que tensões e a defesa da autonomia das linguagens e das diferentes formas de expressão.

Alguns gravadores colaboraram com a ilustração de textos literários e periódicos. Entre eles estão Axl Leskoschek (1889 - 1975) xilogravador austríaco que veio para o Brasil fugindo do nazismo e lecionou no Rio de Janeiro, tendo como alunos vários nomes da gravura brasileira. Ilustrou livros, a maioria publicada pela Editora José Olympio, entre eles as traduções brasileiras de Fédor Dostoïevski (1821 - 1881). Oswald Goeldi foi outro

xilogravador que ilustrou textos literários, incluindo as Obras Completas de Dostoievski pela mesma editora, José Olympio. E na década de 40 se consolidou como ilustrador e começou a colaborar com o jornal A Manhã.

Além destes, artistas como Poty Lazzarotto, Lívio Abramo, Hansen Bahia, entre outros, foram gravadores que colaboraram ilustrando trabalhos de escritores. As imagens que acompanham textos literários, na maioria das vezes, são criadas a partir do mundo do texto.

Na ilustração literária em sua forma mais tradicional – ou seja, em que o trabalho gráfico é produzido posteriormente à obra escrita – as imagens “nascem” do texto, ou melhor: nascem de uma determinada relação estabelecida entre texto e ilustrador. Mas se o texto, por si só, não sugerisse a todos leitores, ilustradores ou não, uma série de “imagens”, como imagens verbais, a ilustração de livros de ficção não seria possível. Se a contaminação entre imagens e textos vale para as imagens, deve ser válida também para os textos. (NUNES, 2015, p.37)

No entanto, quando se trata da gravura usada no Jornal Movimento por Rubem Grilo o próprio artista em entrevista ao SENAC em 1999 diz que utilizou justamente a técnica da xilogravura para diferenciá-la de uma forma apropriada pela imprensa. Há uma distinção entre o trabalho de Grilo e a ilustração, se entendermos esta no sentido tradicional. Para Kornis (1985) no trabalho do artista a imagem não se subordina ao texto, enquanto a ilustração se situa como transposição visual deste.

2. ARTE E POLÍTICA NOS ANOS 70 NO BRASIL

Nos anos 70 o Brasil passava pela Ditadura Militar (1964 a 1985), um contexto político de repressão ao que fosse oposto ao regime governamental. No cenário cultural as mudanças estimuladas pelo capitalismo favoreciam o consumo de massa e de produtos da indústria midiática norte americana. De outro lado estavam intelectuais e colaboradores de várias áreas que resistiram e foram responsáveis por uma produção cultural(?) diversificada.

Para Cayases (2014) a arte neste período é politicamente comprometida, não pelo tema, mas pelo meio, por esse ímpeto de sair na procura do público, sair às ruas em busca de pessoas para criar uma consciência do presente. Bases estas que já estavam sinalizadas nos anos 1950 e 1960.

Apesar das artes visuais não terem o mesmo impacto do cinema ou do teatro ou entendimento rápido como na música, havia nesse período um movimento de comunicação, de extrapolar as fronteiras institucionais. Nesse sentido, a gravura de Rubem Grilo em um jornal acompanhava essas mudanças.

3. GRAVADORES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS A RUBEM GRILO

Os artistas se posicionaram nesse contexto, cada um à sua maneira, alguns produzindo trabalhos mais diretos, outros menos, porém sem deixar de serem críticos ao momento que o país passava. Nomes da gravura como Antônio Henrique do Amaral e João Câmara possuem características que podem ser dialogadas com a produção de Rubem Grilo.

Antônio Henrique Do Amaral (1935-2015), paulista, estudou gravura com Lívio Abramo e no final dos anos 60 desenvolveu trabalhos em xilogravura como uma forma de crítica ao governo. O Brasil já vivia sob Regime Militar (1965-1985) que se tornou ainda mais repressivo nos anos 70. O enquadramento, o uso do preto e branco e a fragmentação do corpo são elementos perceptíveis tanto em seu trabalho quanto na obra de Grilo e, em ambos aparece contida a referência à tortura. Nas obras de Grilo este aspecto fica mais evidente com a presença frequente de muitos objetos pontiagudos e cortantes (Figuras 1 e 2).



Figura 1. AMARAL, Antônio Henrique do. Consensus. 1967. xilogravura, p&b, 45,5 x 64 cm.



Figura 2. GRILO, Rubem. Jornal Movimento. São Paulo, n. 100, p. 02, 30 de maio de 1977.

João Câmara é outro artista comprometido com uma visão crítica da sociedade. Esse artista paraibano teve uma produção que retratou as questões sociais e o período da Ditadura Vargas (1930 e 1945) entrelaçando ficção e dados históricos em uma série de pinturas e 100 litografias, intituladas Cenas da Vida Brasileira, realizadas de 1974 a 1976. Tanto nos trabalhos de Câmara quanto nos de Grilo a estranheza é uma marca (Figuras 3 e 4). Linhas finas demonstram a exímia habilidade dos artistas na gravação, revelando um trabalho minucioso.

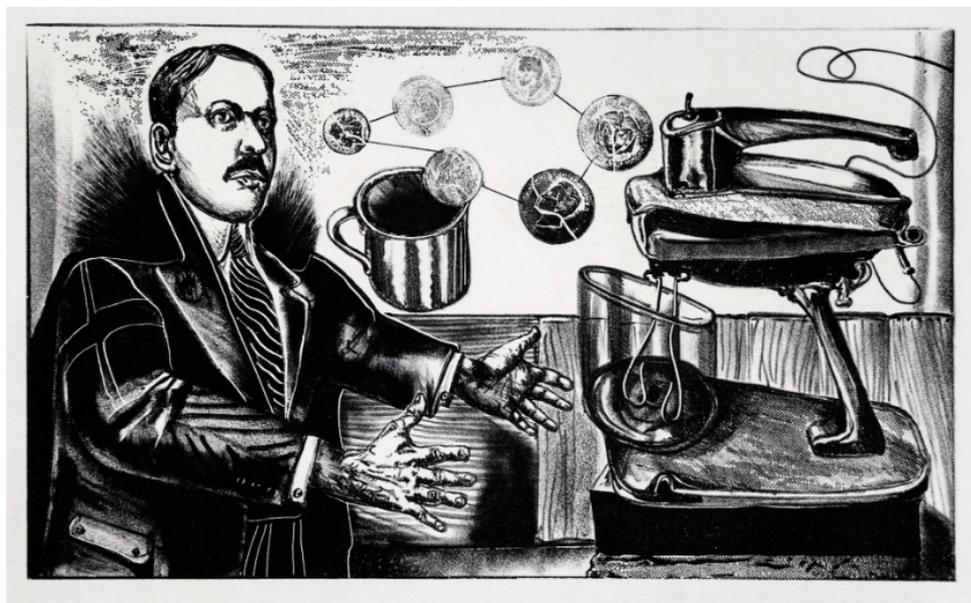


Figura 3. CÂMARA, João. *Magics Engraving*. litografia, p&b., 21,5 x 35,5 cm.



Figura 4. GRILO, Rubem. *Jornal Movimento*. São Paulo, n. 20, p. 02, 04 de fevereiro de 1977.

O *Jornal Movimento* surgiu em 1975 em São Paulo, como um jornal alternativo que acreditava na tarefa de que era possível não apenas descrever o mundo, mas ajudar a transformá-lo. O novo periódico surgiu como resistência ao fim do semanário *Opinião*, tendo a vontade de realizar um “jornal dos jornalistas”, feito da colaboração e financiamento coletivo, como aponta Azevedo (2011). Um jornal comprometido com a política e a crítica social.

Rubem Grilo trabalhou na equipe na sessão de arte exercendo a função de desenhista, durante os anos de 1975 a 1979. Sua participação, assim como outros já vinha da experiência no *Opinião*. Em entrevista para Otto Reifschneider o artista explica as motivações para participar desses projetos.

Na época surgiram os jornais alternativos, com a publicação de bons desenhistas, o que me pareceu um caminho mais estimulante, longe dos impasses conceituais da arte. O resultado era direto. A imagem

entrava em circulação. A função social da obra passava a se justificar somente pela circulação da obra, encontrando o leitor. (GRILO, apud REIFSCHNEIDER 2013, p. 129)

No arquivo do jornal cerca de 80 imagens foram publicadas durante os cinco anos, totalizando 49 edições, em que o artista colaborou. O ano em que Grilo mais publicou foi 1977. Ao todo foram sete capas e 14 imagens se repetem em edições e anos diferentes.

A obra de Grilo se insere na história da gravura brasileira como legítima herdeira dos Clubes de Gravura os anos 50. Aracy Amaral (2003) revela que os artistas engajados nos clubes de gravura colocavam suas imagens em cima das notícias como comentário aos fatos políticos. E Costa (1994) complementa ao dizer que a gravura não abandonou a ilustração, tendo como tema o homem e a realidade social. Por este motivo manteve presente a ligação entre arte e política, falando de si própria, da arte e do país, e é considerada, por este autor a ‘arte da luta’. É nessa vocação que a obra de Grilo se insere, não apenas no período da colaboração com Jornal Movimento, mas por toda sua carreira.

4. O ARTISTA RUBEM GRILO

Para Rubem Grilo a imagem é decorrência de muitos estudos em desenho que depois se tornam matéria para entalhar a madeira e fazer as impressões. Como coloca Paulo Herkenhoff (1996), “Grilo pensa com a faca de gravar, pensa gravando. Uma tarefa que requer muito tempo”.

Do Rio, Grilo enviava suas impressões em xilogravura. O processo era ainda mais trabalhoso do que das ilustrações habituais. Eram gastos dois dias gravando a madeira para depois “carimbar” o papel aponta Azevedo (2011). E guardar as matrizes lhe permitia reimprimir as imagens em outros momentos. No jornal as imagens eram reduzidas por conta da diagramação e muitas vezes fragmentadas, exceto as capas, as únicas também que ganharam cores. Na maior parte do tempo elas serviam de ilustrações acompanhando

textos jornalísticos e literários.

Percebe-se ao comparar algumas dessas imagens em catálogos que elas apresentam títulos de cunho social ('Crise do Capitalismo', 'Greve', 'Relações de Trabalho', entre outros). As reais dimensões são relativamente pequenas, entre 20 a 30 cm, mas ricamente detalhadas.

Em termos de análise das personagens e das cenas retratadas chama atenção a construção das figuras. As linhas finas do entalhe confeccionadas com buril lembram corpos dissecados. Personagens velhas e muitas vezes mascaradas aparecem nas cenas em uma clara referência ao caráter conservador e reacionário do governo da época. A construção ficcional, na sua obra, pode ser lida como uma metáfora da própria sociedade brasileira, que mantém estruturas arcaicas no poder.

As figuras representadas não possuem uma identidade específica que as caracterizem como alguma personalidade política da época. Isso diferencia a produção do artista do trabalho tradicional da ilustração jornalística como vistas em quadrinhos e charges. Em algumas imagens as figuras são fundidas a objetos ou a bichos e tornam-se híbridos. Como no surrealismo, seres fantásticos ganham vida e se manifestam em narrativas repletas de enigmas.

É possível notar a presença da violência pelo uso contínuo de ferramentas que aludem à tortura, algo praticado por regimes autoritários e que aterrorizava o Brasil no período. Grilo evoca essa questão associando essa carga agressiva dos objetos a outros símbolos como a balança, referindo-se à justiça, ou os livros, ao conhecimento. A sutileza é uma estratégia das artes do período para passar pela censura, vistas à luz da história, as mensagens críticas são evidentes. O artista informa em entrevista que diferente da charge, mais facilmente compreendida por ser popular e lidar com assuntos de forma mais direta, a ilustração tinha camuflagem e podia ganhar impacto dependendo do contexto. Como aponta Rancière (2012) a arte é política antes mesmo de possuir uma mensagem política. Percebe-se isso no trabalho de

Grilo que não oferece soluções, mas um sentimento humano de identificação com as pessoas.

O artista continuou colaborando com a imprensa após o período no Jornal Movimento (1975-1979). Ilustrou capas e livros para escritores, como Ferreira Gullar, Lygia Bojunga e Marina Colassanti e trabalhou para o fascículo Retrato do Brasil, um balanço do que foi o Brasil na Ditadura Militar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo procurou observar as imagens de Rubem Grilo para o Jornal Movimento ancoradas na contextualização das artes nos anos 70, inclusive da gravura e da ilustração, aproximando a produção do artista a de seus contemporâneos, para enfatizar sua relevância como presença política na arte brasileira.

As imagens de Grilo são singulares, pois nos revelam um retrato do cenário sociopolítico brasileiro, em uma abordagem quase surreal. Um trabalho artístico com liberdade expressiva possibilitando inventar mundos fantásticos, mas que traz à tona uma faceta sincera da sociedade. A permanência de sua obra está na estranheza e no rigor dos detalhes. Muitas situações contidas nas imagens ainda ressoam tão fortes e atualizadas. Com sua produção o artista possibilita um olhar crítico para as relações humanas e sociais.

Fica a questão: Até quando essas imagens irão ser vistas como resquício de antigas estruturas que insistem em continuar? Enquanto isso a arte e gravura como dispositivo estético poderá ser acessada pelos artistas para cumprir, para além da ilustração, um caráter crítico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, A. A experiência dos clubes de gravura. In: Arte pra quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970. 3. ed. São Paulo, Studio Nobel, 2003. p. 174-225

AMARAL, A. H. do. In: Antônio Henrique Amaral. Disponível em: <http://www.antoniohenriqueamaral.com/about/>. Acesso em: 13 jan 2018.

AZEVEDO, Carlos (Org.); AMARAL, M.; VIANA, N. Jornal Movimento: uma reportagem. Belo Horizonte: Editora Manifesto. 2011. 336 p.

LESKOSCHEK, Axl. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8918/axl-leskoschek>>. Acesso em: 10 de Fev. 2018.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1. p. 165-196.

CÂMARA, João. In: João Câmara. Disponível em: <https://www.joaocamara.com/series-tematicas/cenas-da-vida-brasileira/>. Acesso em: 13 jan 2018.

CAYASSES, J. B. V. de. Isto não é uma obra: arte e ditadura. Estudos Avançados. São Paulo, v. 28, n. 80, Jan/Abr. 2014. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-0142014000100011>. Acesso em 10 jan 2018.

COSTA, M. de L. Poética da resistência: Aspectos da gravura brasileira. São Paulo: Galeria Sesi/ Coleção Gilberto Chateaubriand, 1994. Catálogo de exposição.

FOUCAULT, M. O caligrama desfeito. In: Isso não é um cachimbo. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p.17-36.

GRILO, Rubem; KORNIS, George E.. Grilo Xilogravuras. São Paulo: Circo Editorial, 1985.

HERKENHOFF, Paulo. Rubem Grilo: caminhos da razão. In: GRILO, Rubem. Arte menor: xilogravuras. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1996. Catálogo de exposição.

KOSSOVITCH, L., LAUDANNA, M., RESENDE, R. (Org.). Gravura Brasileira. São Paulo: Cosac & Naif/ Itaú Cultural, 2000. 270p.

ARTIGO

NUNES, Fabricio Vaz. Texto, imagem, ilustração. In: Texto e Imagem: a Ilustração literária de Poty Lazzarotto (Volume 1) Tese (Doutorado) Programa de Pós-graduação em Letras, Área de Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná – UFPR, Curitiba, 2015. p. 13-71.

OSWALDO, Goeldi. Gravura. Disponível em: <http://oswaldogoeldi.org.br/gravura.html>. Acesso em: 10 fev 2018.

RANCIÈRE, J. O expectador emancipado. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REIFSCHNEIDER, O. D. B. Do vazio à expressão (ou: sem concessões): entrevista com Rubem Grilo. ARS. São Paulo, v. 11, n.21, p. 118-147, 2013. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64466>>. Acesso em: 10 jan 2018.

IMAGENS

AMARAL, Antônio Henrique do. Consensus. 1967. xilogravura, p&b., 45,5 x 64 cm. Disponível em: < <http://www.antoniohenriqueamaral.com/gravura/udo1es3r4lozty0j9n5jc8wvup4bzb>>. Acesso em 10 de ago de 2018.

GRILO, Rubem. Jornal Movimento. São Paulo, n. 100, p. 02, 30 de maio de 1977. Disponível em: AZEVEDO, Carlos (Org.); AMARAL, M.; VIANA, N. Jornal Movimento: uma reportagem. Belo Horizonte: Editora Manifesto. 2011. DVD

CÂMARA, João. Magics Engraving. litografia, 1974-1976, p&b., 21,5 x 35,5 cm. Disponível em: < https://www.joacocamara.com/obras_series/magics/>. Acesso em 10 de ago de 2018.

GRILO, Rubem. Jornal Movimento. São Paulo, n. 20, p. 02 , 04 de fevereiro de 1977. Disponível em: AZEVEDO, Carlos (Org.); AMARAL, M.; VIANA, N. Jornal Movimento: uma reportagem. Belo Horizonte: Editora Manifesto. 2011. DVD)

Victor de Oliveira Marcelo é graduando em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: marcelo.victor2014@bol.com.br

Beatriz Basile da Silva Rauscher é professora doutora no curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia.
E-mail: beatriz.rauscher@gmail.com

ARTE E EDUCAÇÃO EM HOSPITAIS: OFICINAS DE ARTES NO NÚCLEO DE ESTUDOS DA SAÚDE DO ADOLESCENTE CLICHÊ HOLLYWOODIANO

THAMIRES BURLANDY DA MOTA CHAGAS
CÂNDIDA MARIA B. C. A. RODRIGUES

Resumo: Esse artigo consiste na apresentação de práticas e experiências oriundas das oficinas do projeto Casa Ateliê, realizadas no setor de atendimento ao adolescente no espaço ambulatorial pertencente ao Núcleo de Estudos da Saúde do Adolescente (NESA) do Hospital Universitário Pedro Ernesto. Elas têm como objetivo a divulgação da arte e do fazer artístico, além de estimular trocas de experiências e reflexões a partir das linguagens artísticas com os adolescentes a espera pelo atendimento médico. Apontamos ponderações a partir das nossas atividades e vivências as estreitando com as metodologias ativas, valorizando o saber e a história de todos os participantes da oficina com o objetivo de os proporcionar novas vivências através da arte.

Palavras-chave: arte, educação, construtivismo.

INTRODUÇÃO: O PROJETO CASA ATELIÊ NO NESA

As oficinas de arte que ocorrem no Núcleo de Estudos da Saúde do Adolescente (NESA), dentro do Hospital Universitário Pedro Ernesto (HUPE) são uma continuidade e um desmembramento de outras parcerias do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e de outras unidades do HUPE. Essas oficinas estão relacionadas ao projeto Casa Ateliê: Arte, saúde e educação, que tem o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

O projeto Casa Ateliê é uma interface entre as áreas de artes, saúde e educação. Ele tem como proposta ser um espaço experimental de artes voltado para crianças e adolescentes que estão de alguma forma ligados ao Hospital Universitário Pedro Ernesto por questões de saúde em ambulatórios ou enfermarias. O projeto que se inicia em julho de 2018 buscou implementar oficinas com as linguagens plásticas e visuais, voltadas para crianças e os adolescentes com diferentes diagnósticos incluindo em alguns casos os vários espectros do autismo. O projeto Casa Ateliê se constitui, portanto de uma interface entre arte, saúde e educação e está atrelado à pesquisa e produção de metodologias e materiais pedagógicos voltados para um trabalho com pacientes *infanto juvenis* numa unidade de saúde pública.

No âmbito do projeto são realizadas oficinas de artes no ambulatório do NESA que buscam estimular o interesse das crianças e dos adolescentes para as linguagens artísticas. O projeto tem constituído um espaço de trabalho em sintonia com as diferentes categorias profissionais (assistentes sociais, dentistas, enfermeiros, fonoaudiólogos, médicos e psicólogos) e contribui para a inserção da arte num ambiente hospitalar. A participação nas oficinas não é obrigatória, os participantes são convidados a vivenciar as oficinas de artes visuais, muitas vezes na companhia de seus pais ou responsáveis. Espera-se que eles se predisponham a participar das atividades e contribuam para o desenvolvimento desta pesquisa que envolve estudantes da licenciatura em Artes junto a outros profissionais da saúde.

No âmbito do projeto são realizadas oficinas de artes no ambulatório do NESA que buscam estimular o interesse das crianças e dos adolescentes para as linguagens artísticas. O projeto tem constituído um espaço de trabalho em sintonia com as diferentes categorias profissionais (assistentes sociais, dentistas, enfermeiros, fonoaudiólogos, médicos e psicólogos) e contribui para a inserção da arte num ambiente hospitalar. A participação nas oficinas não é obrigatória, os participantes são convidados a vivenciar as oficinas de artes visuais, muitas vezes na companhia de seus pais ou responsáveis. Espera-se que eles se predisponham a participar das atividades e contribuam para o desenvolvimento desta pesquisa que envolve estudantes da licenciatura em Artes junto a outros profissionais da saúde.

O presente trabalho pretende apresentar a experiência das oficinas de arte com crianças e adolescentes que ocorrem no ambiente hospitalar, ligado ao NESA, sem se restringir ao atendimento relacionado à saúde mental.

AS OFICINAS DE ARTE

Com a nossa experiência nessas oficinas de arte, no ambulatório NESA, temos constatado que é possível levar a arte para um espaço normalmente não esperado. As oficinas se tornam espaços de reflexões que demonstram ser transformadores para os participantes. O NESA é um prédio de três andares para o atendimento predominantemente dos adolescentes; e atuam nele diversos profissionais da área de saúde. Existem trabalhos de rodas de saúde e prevenção de doenças sexualmente transmissíveis. Com o projeto Casa Ateliê foram incluídas nesse setor as oficinas relacionadas às artes. O nosso público alvo nas oficinas são os adolescentes em atendimento no NESA, contudo, no decorrer das atividades, a participação foi estendida para as pessoas que acompanhavam os pacientes, desde os pais, ou avós, irmãos mais novos ou mais velhos, enfim, todos os presentes no ambulatório que demonstram interesse em participar.

Segundo nossas expectativas, todos os adolescentes iriam se engajar com esta oportunidade de preencher o tempo ocioso à espera do atendimento de saúde, com práticas prazerosas, oportunidade de experimentar materiais artísticos e técnicas usadas algumas vezes apenas na escola, quando esta oferece esse tipo de material. Com o passar do tempo, percebemos que nem todos os adolescentes se interessam em se envolver com o projeto. A participação nas oficinas demonstrou ser variada. As crianças são as primeiras a se aproximar atraídas pelas tintas e pelos materiais (Figura 01).



Fig. 01: Oficina de arte. Fonte: Acervo Casa Ateliê

Nossas oficinas acontecem num ambiente em que normalmente os jovens, que na maioria dos casos estão acompanhados de seus parentes que são tanto adultos como crianças, esperam pelo atendimento por muito tempo, às vezes por horas. Com isso, eles ficam entediados por permanecerem sentados em frente a uma televisão que exibe sempre a mesma programação. Quando chegamos e convidamos a todos para participarem de uma atividade que extrapola a normalidade monótona do contexto, temos esse tempo vago de espera e a curiosidade dos pacientes e acompanhantes ao nosso favor.

Os participantes chegam com níveis de interesse e bagagem de conhecimento diversos. Alguns participam pela curiosidade, outros não acreditam que são capazes, e ainda alguns, por possuírem maior domínio da atividade plástica proposta no dia, criam algo mais do que é esperado. Nesse aspecto são levantadas reflexões pelo grupo, e percebemos trocas de experiências e interesse pelo trabalho do outro. As histórias se tornam parte no fazer das oficinas, sem que tivéssemos essa intenção prévia. Os participantes compartilham conosco e com os demais integrantes alguns dos seus conhecimentos, contam sobre as suas vidas, histórias de amigos e parentes o que registram em desenhos e pinturas. No final, a maioria gosta de expor o seu trabalho no nosso mural, dando a oportunidade de ele ganhar a visibilidade de outras pessoas que passam por lá.

Eles se tornam, com a troca de diálogos e imagens, agentes ativos de reflexão sobre algumas situações do cotidiano. O encontro de várias pessoas de lugares diferentes do Estado do Rio de Janeiro, com realidades sociais, econômicas e culturais distintas, nos traz ponderações inesperadas por causa dos pontos de vista muito diferentes. Somos beneficiadas com esta prática, pois ela é uma via fluida de mão dupla de informações e experiências.

Nesse sentido, nossas práticas se estreitam com a teoria construtivista, pois a:

troca do repasse da informação para a busca da formação do aluno; é a nova ordem revolucionária que retira o poder e autoridade do mestre transformando-o de todo poderoso detentor do saber para um “educador – educando”, segundo as palavras de Paulo Freire, e esta visão deve permear todo um “ambiente construtivista” (ARGENTO, s/d., p.12).

Ensinamos e aprendemos a ensinar no mesmo espaço-tempo. Na medida em que agimos recebemos reações que nos indicam os caminhos que devemos seguir, por exemplo, ao tratar de um determinado assunto na roda da oficina, recebemos em troca relatos de experiências, histórias, que assim iluminam as linhas da rede de conteúdos possíveis para trilharmos em busca de uma nova experiência interessante para os participantes. Na oficina sobre pintura de corpos diferentes, onde iniciamos a discussão sobre a estética do corpo humano, tivemos a participação da mãe de um paciente que pintou conforme a proposta de produzir um corpo fora dos padrões e nos trouxe uma reflexão diferente da qual estávamos tendo com a inscrição: “um corpo preso no caos da sociedade” (Figura 02).



Fig. 02: "Um corpo preso no caos da sociedade". Fonte: Acervo Casa Ateliê

O contrário também acontece: os participantes sugerem práticas diferentes da proposta e a partir dela tecemos novas reflexões, como ocorreu na oficina de pintura da Mandala dos Desejos, onde o objetivo primário era desenhar e pintar representações de desejos de cada um. Neste caso, a prática se expandiu para a área da experimentação dos materiais, como as colas coloridas, giz a óleo, criando imagens que extrapolam os desejos, transformando-se em abstrações, formas, cores e texturas.

O que constatamos, cada vez mais, é que a aprendizagem por meio da transmissão é importante, mas a aprendizagem por questionamento e experimentação é mais relevante para uma compreensão mais ampla e profunda. (MORAN, 2018, P. 2).

Estamos constantemente aprendendo também com os nossos desafios, e um deles é trazer o público alvo, os adolescentes que estão a espera pelo atendimento dos profissionais da saúde, para discutir e fazer conosco nossas propostas oriundas do campo da arte. Ao falar sobre suas experiências, todos igualmente ouvem os demais. Este momento propicia uma reflexão coletiva a respeito da alteridade. A prática de levar a arte em seu sentido mais amplo para o espaço da oficina no hospital, onde habitualmente não se trabalha esta linguagem, pode e já é feita em outros contextos, como é o caso de oficinas de artes em comunidades. Por conta disso, é uma necessidade atual dos professores que atuam nessas áreas, investigar metodologias que despertem o interesse e engajamento dos integrantes.

A aprendizagem é mais significativa quando motivamos os alunos intimamente, quando eles acham sentido nas atividades que propomos, quando consultamos suas motivações profundas, quando se engajam em projetos para os quais trazem contribuições, quando há diálogo sobre as atividades e a forma de realizá-las. (MORAN, 2018, P. 6).

Diante deste panorama, tivemos aderências diferenciadas de acordo com a proposta das oficinas, ao convidarmos não somente os jovens, mas todas as pessoas presentes no ambulatório. Adolescentes e crianças demonstraram interesse imediato com as oficinas de colagem e Mandala. Já as oficinas de

Mandalas de lã, onde ensinamos a técnica necessária para produzi-las, as responsáveis pelos adolescentes demonstraram interesse tanto quanto eles, às vezes até mais, vindo a participar primeiro e encorajando os filhos a fazer o mesmo. Já com as oficinas de pintura, atingimos mais as crianças presentes no ambulatório. Nestas oficinas, percebemos que parte dos jovens ficou mais interessada no celular do que em participar, como se pintar fosse coisa apenas para crianças.

A diversidade etária das oficinas nos incentiva a aprender a diferenciar e adequar as metodologias que mais servem para cada participante. Por exemplo, ao explicar os procedimentos de feitura da Mandala de lã, os adolescentes compreendem mais rapidamente a técnica solicitada e trabalham simultaneamente. As crianças, no entanto, demandam mais tempo de compreensão e, com isso, um auxílio mais personalizado. Nesse sentido, temos a possibilidade de aprender algo novo tendo como base as nossas experiências na formação de esquemas de conhecimento. Este processo pode ocorrer durante toda a nossa vida.

[...] numa perspectiva de equilibração, deve procurar-se nos desequilíbrios uma das fontes de progresso no desenvolvimento de conhecimentos, pois só os desequilíbrios obrigam um sujeito a ultrapassar o seu estado atual e procurar seja o que for em direções novas..." (Piaget, O Desenvolvimento do Pensamento). [...] é o desequilíbrio que produz a motivação necessária para o sujeito buscar o conhecimento capaz de promover o retorno à sua condição de equilíbrio anterior. É a urgência em restabelecer sua capacidade de organizar a experiência, de interpretá-la, que alimenta os esforços em direção a uma equilibração de melhor qualidade e alcance. Isto posto, apenas o sujeito pode atuar com a intenção de restabelecer sua compreensão. (SILVA, 2012, p.211)

Nós também criamos desafios para os participantes, podendo talvez levar algum deles ao processo no qual Piaget (1975) define como assimilação:

[...] é o processo cognitivo pelo qual uma pessoa integra (classifica) um novo dado perceptual, motor ou conceitual às estruturas cognitivas prévias (WADSWORTH, 1996). Ou seja, quando a criança tem novas experiências (vendo coisas novas, ou ouvindo coisas novas) ela tenta adaptar esses novos estímulos às estruturas cognitivas que já possui. O próprio Piaget define a assimilação como (PIAGET, 1996, p. 13): (...) uma integração a estruturas prévias, que podem permanecer invariáveis ou são mais ou menos modificadas por esta própria integração, mas sem descontinuidade com o estado precedente, isto é, sem serem destruídas, mas simplesmente acomodando-se à nova situação. (ARGENTO, s.d., p.5).

Quando, por exemplo, propomos a oficina de ponto, linha e cor com o objetivo de os adolescentes produzirem figuras sobre o papel apenas com linhas de lã coloridas, naquele instante estamos trazendo à tona o conhecimento prévio deles sobre desenho. Ao utilizarem as estruturas motoras (riscar, pintar, articular) e intelectuais (técnicas, imaginação) que já possuem, eles tentam se adaptar a uma nova estrutura: o desenho feito de linha de lã. Adaptam-se à ausência de um instrumento previamente conhecido por eles e que seria responsável por pigmentar o papel. E aprendem a lidar com a maleabilidade da linha, quando ela própria se torna a coloração do papel.

No entanto, quando propomos a oficina de Mandalas de lã, nenhum participante demonstrou saber previamente como confeccioná-la. Foi necessário ensiná-los a técnica essencial para se obter o modelo proposto da Mandala. No entanto, nos escapa a certeza sobre a estrutura inédita adquirida por eles com a técnica, pois cada participante possui suas experiências anteriores que também poderiam os levar ao resultado desejado. Se houve um aprendizado inédito entre os participantes, pode ter desencadeado o que (PIAGET, 1975) define como acomodação:

[...] a acomodação acontece quando a criança não consegue assimilar um novo estímulo, ou seja, não existe uma estrutura cognitiva que assimile a nova informação em função das particularidades desse novo estímulo (NITZKE et alli, 1997). Diante deste impasse, restam apenas duas saídas: criar um novo esquema ou modificar um esquema

existente. Ambas as ações resultam em uma mudança na estrutura cognitiva. Ocorrida a acomodação, a criança pode tentar assimilar o estímulo novamente, e uma vez modificada a estrutura cognitiva, o estímulo é prontamente assimilado. (ARGENTO, s.d., p.6)

Já para as oficinas de pintura com guache, correndo o risco de todos já terem tido uma experiência com tinta e pincel, utilizamos a estratégia de disponibilizar apenas tintas de cores primárias. Isto levou os adolescentes a solucionar a ausência das cores secundárias, terciárias, e assim por diante, criando e experimentando misturas de tintas. Avaliamos positivamente o resultado, tendo muitos dos participantes se engajados mais com a feitura de novas tonalidades do que com a própria pintura. Nesta perspectiva constatamos conforme José Moran que:

A aprendizagem mais profunda requer espaços de prática frequentes (aprender fazendo) e de ambientes ricos em oportunidades. Por isso, é importante o estímulo multissensorial e a valorização dos conhecimentos prévios dos estudantes para “ancorar” os novos conhecimentos. (MORAN, 2018, P. 3).

Neste sentido, não há preocupação de os adolescentes manterem o foco na proposta inicial da oficina, pois o que mais nos interessa é proporcionar experiências novas a eles, ou seja, uma interação do sujeito com o objeto, sendo esta uma iniciativa própria deles. Desta maneira, eles se apropriam do objeto e do meio criando novos artefatos e novas reflexões relevantes para si. Segundo Lilian Bacich e José Moran:

As pesquisas atuais nas áreas da educação, psicologia e neurociência comprovam que o processo de aprendizagem é único e diferente para cada ser humano, e que cada um aprende o que é mais relevante e que faz mais sentido para ele, o que gera conexões cognitivas e emocionais. Metodologias ativas englobam uma concepção do processo de ensino e aprendizagem que considera a participação efetiva dos alunos na construção da sua aprendizagem, valorizando as diferentes formas pelas quais eles podem ser envolvidos nesse processo para que aprendam melhor, em seu próprio ritmo, tempo e estilo. (BACICH e MORAN, 2018, p. VX).

Isso ocorreu com frequência na oficina de Pintura de Corpos Diferentes, onde nós instigamos os participantes a pintarem pessoas com corpos fora dos padrões de beleza. As crianças pequenas normalmente fazem os desenhos que já estão acostumados a fazer, independentemente de estarem ou não dentro da proposta. Nesses casos, como ainda estão desenvolvendo suas habilidades psicomotoras, já consideramos válida a experiência. Por outro lado, os adolescentes comumente integram a proposta, mas há aqueles que não atendem a recomendação e pintam conforme seus desejos. Assim, tivemos desde pinturas abstratas a protestos, como foi o caso de um jovem que pintou uma estrada que atravessava toda a extensão da folha, três barracos pequenos no alto e uma inscrição “As favelas pede paz”.



Fig. 03: “As favelas pede paz”. Fonte: Acervo Casa Ateliê

A superfície de uma folha se torna então, uma janela para exteriorizar algo particular no qual queiram compartilhar com orgulho ou denunciar com revolta, como o caso desse jovem. Com isso, podemos perceber a possibilidade de fazer e causar uma sensibilização através de uma imagem feita apenas com quatro elementos organizados de forma esquemática. Este em questão possui apenas o céu azul, os três barracos vermelhos, a estrada e nos arremata com esta inscrição. Definitivamente não se é necessário saber técnicas avançadas do campo da arte para se expressar artisticamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Casa Ateliê se torna, sem pretensão, um espaço de acolhimento para estimular e divulgar o conhecimento das artes, de alguns conhecimentos técnicos e do conhecimento formal da história das artes, dos artistas e alguns conceitos. É um espaço de acolhimento para que sejam afastados os sentimentos de insegurança, baixa autoestima e incapacidade. Esse espaço torna o fazer plástico prazeroso e desperta o desejo de experimentar novas linguagens. Como o fazer plástico não tem um único caminho, ao contrário, é estimulado o encontro da linguagem e da técnica do material para criar algo particular, e aumentar a sua troca de experiência do fazer com os demais, bem como as suas reflexões sobre aquela vivência e a vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AMARANTE, P. Saúde Mental e Atenção Psicossocial. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2007.

ARGENTO, H. Teoria Construtivista. Cognição e multimídia, s.d. Disponível em: <<http://penta3.ufrgs.br/midiasedu/modulo11/etapa2/construtivismo.pdf>>. Acesso em 13 fev. 2019.

BACICH, L.; MORAN, J. (Org.) Apresentação In: Metodologias Ativas para uma Educação Inovadora. Porto Alegre: Penso, 2018.

AMARANTE, P. Saúde Mental e Atenção Psicossocial. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2007.

ARGENTO, H. Teoria Construtivista. Cognição e multimídia, s.d. Disponível em: <<http://penta3.ufrgs.br/midiasedu/modulo11/etapa2/construtivismo.pdf>>. Acesso em 13 fev. 2019.

BACICH, L.; MORAN, J. (Org.) Apresentação In: Metodologias Ativas para uma Educação Inovadora. Porto Alegre: Penso, 2018.

Imagens:

CHAGAS, T. “Um corpo preso no caos da sociedade”. 2018. Fotografia. Rio de Janeiro.

CHAGAS, T. “As favelas pede paz”. 2018. Fotografia. Rio de Janeiro.

MELLO, A. Oficina de arte. 2018. Fotografia. Rio de Janeiro.

FRONTEIRAS DO EU E DO OUTRO: A PELE NA ARTE CONTEMPORÂNEA

TADEU RIBEIRO

Autor: Tadeu Ribeiro, tadeu.ribeiro.rodrigues@gmail.com, PPGCA-UFF
Tadeu Ribeiro é bacharel em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e mestrando na linha de Estudos Críticos das Artes do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, onde desenvolve pesquisa sobre o corpo na arte contemporânea.

Resumo: Este artigo propõe possibilidades de olhar para poéticas da arte contemporânea que suscitam a noção de pele como espaço fronteiro e transicional onde se desdobram relações com o outro. A pele é aqui tomada como campo de disputa no qual se travam essas negociações, reconstruções e fricções. O desmembramento da ideia de corpo como objeto fechado e coeso (para possibilitar a construção de outras noções de corpo e pessoa) é o fio condutor para a reflexão sobre as potências de um corpo expandido, ampliado, que já não coincide com os contornos da pele.

Palavras-chave: pele, arte contemporânea, corpo.

Em seu romance *O cavaleiro inexistente*, publicado em 1959, Italo Calvino narra a inusitada trajetória de Agilulfo, paladino do exército de Carlos Magno, que se distingue por intrigante condição: ele não existe. Não há vestígio da presença de um corpo dentro da exuberante armadura branca. Apesar de sua disciplina, coragem e alto grau na hierarquia militar carolíngia, tal característica o fazia diferente dos demais. Indagaram-lhe certa vez: “Deve ser pesado (...). E a armadura, nunca sai de dentro dela? Agilulfo então responde: “Não há dentro nem fora. Tirar ou pôr não faz sentido para mim”.

A desconcertante característica de Agilulfo tensiona um aspecto fundamental da noção de pessoa: o binômio *dentro-fora*, a partir do qual um indivíduo se fabrica como idêntico a si mesmo no contato de alteridade com aquilo que lhe é outro (interior, superfície e exterior). O cavaleiro de Calvino é apenas sua pele, não se encarna por inteiro, e, ao longo da narrativa, são apresentadas suas angústias frente a tal situação:

Localizou-se debaixo de um pinheiro, sentado no chão, arrumando as pequenas pinhas caídas segundo um desenho regular, um triângulo isósceles. Na hora do alvorecer, Agilulfo precisava sempre dedicar-se a um exercício de precisão: contar objetos, ordená-los. (...) nesse meio tempo atravessam uma espécie de limbo incerto (...): a hora em que se tem menos certeza da existência do mundo. Ele, Agilulfo, sempre necessitava sentir-se perante as coisas como uma parede maciça à qual contrapor a tensão de sua vontade, e só assim conseguia manter uma consciência segura de si. Porém, se o mundo ao redor se desfazia na incerteza, na ambiguidade, até ele sentia que se afogava naquela penumbra macia, não conseguia mais florescer do vazio um pensamento distinto, um assomo de decisão, uma obstinação. Ficava mal: eram aqueles os momentos em que se sentia pior; por vezes, só às custas de um esforço extremo conseguia não dissolver-se. (CALVINO, 2013, p.20-21)

O terror em dissolver-se no mundo marca a existência de Agilulfo, que busca na experiência a substância de sua identidade: um corpo que não coincide com seu sujeito, figura que não remete a uma pessoa encarnada. Se um Eu coincide com um corpo, isto é, se a delimitação de cada indivíduo

é definida pelos contornos de sua pele, o que afinal a armadura branca do personagem de Calvino encerra dentro de si, uma vez que não há dentro ou fora? Que possibilidade de Eu está no entre?

Jean-Luc Nancy, ao refletir sobre a questão do corpo, afirma que este “diz inicialmente a distinção frente ao outro: o contorno onde começa e termina uma existência” (2015, p.7). O autor prossegue: “existir significa distinguir-se tanto do nada como de outras existências. (...) Nunca há, portanto, um corpo sem outros corpos”. Se as fronteiras do corpo de Agilulfo são sua própria existência e este Eu não coincide com seus contornos, que separa um interior de um exterior, talvez seja possível conceber um Eu que não coincida com um corpo. E, por conseguinte, um corpo cuja extensão não coincide com as fronteiras de sua pele.

A pele, maior órgão do corpo humano, é também a superfície através da qual nos fazemos visíveis ao Outro e a nós mesmos. A pele indica um sistema virtualmente fechado, perfeito em si mesmo: “a pele perfurada, esburacada por uma arma, deixa a vida ir embora. A pele intacta guarda a vida, mantendo-a acumulada dentro de si” (ibid., p.55). Na medicina ocidental, o pudor em lacerar a pele humana marca um extenso período na concepção moral do corpo: apenas no século XVII temos registrada, por exemplo, a primeira descrição anatômica da circulação sanguínea. A pele rasgada liberta monstruosidades.

No século XIX, a pele já era utilizada para a elaboração de poéticas sobre corpos distópicos e disruptivos. No romance *Frankenstein*, de 1818, Mary Shelley narra as experiências de um cientista que dá vida a um ser híbrido a partir de excertos de diferentes corpos humanos. A monstruosidade da criatura está em perverter a pureza e a unidade de um Eu coeso, reunindo diferentes peles costuradas. De modo análogo, na mitologia grega, o escalpelamento aparece como punição de Apolo ao sátiro Mársias, que, com sua flauta, ousa desafiar a lira do deus olímpico. Escorchado, sem a pele que protegia sua carne contendo seu interior, Mársias torna-se criatura

abjeta, perde sua dignidade de indivíduo, destituído do órgão que o separa do mundo e resguarda seu sentido. Em ambos os casos, a pele surge como elemento de legitimação de um Eu, enquanto sua ausência ou debilidade marca uma perda de si.

Se na célebre frase de Paul Valéry “o mais profundo é a pele”, a arte contemporânea cria possibilidades de restabelecer as fronteiras de si. A obra *Divisor* (Figura 1), de Lygia Pape, é composta de mais de uma centena de pessoas cujas cabeças irrompem de um imenso tecido branco. Ao transpassarem com o pescoço cada um dos orifícios dispostos no pano, os participantes tornam-se um só corpo, como num gigantesco e pulsante organismo que indiferencia suas partes. Há ali uma comunhão a ser experimentada: ao espectador é lançada a proposta de repensar seu corpo, sua propriocepção, sua espacialidade. O Cérbero de Pape perverte a lógica cefalocrática do corpo humano, embaralhando as hierarquias da verticalidade. Como num colossal xifópago branco, os contornos de cada indivíduo são redesenhados, dinamitando a noção prevalente de indivíduo. Sobre corpos atravessados por uma noção dilatada de pessoa, o sociólogo David Le Breton diz:

A emoção une provisoriamente os indivíduos num sentimento de fazer-se *um* com a equipe, dissolvendo-se em um *nós* espetaculoso. O corpo como fronteira de identidade é então esquecido. O mesmo ocorre nos protestos de rua, onde os manifestantes são levados por um sentimento de unidade, em função de um combate comum. Os foliões carnavalescos, de uma festa, de uma *rave party*, compartilham do mesmo sentimento de que as fronteiras do próprio corpo se apagam ao misturar-se aos outros (LE BRETON, 2016, p.273).



Figura 1. Divisor, Lygia Pape (1968)

A noção de pessoa, constituída entre identidade, alteridade e alteração, transforma-se radicalmente: da fábrica como modelo o corpo burguês, higienizado e delimitado pela pele, elementos da abjeção e fragmentação do corpo sempre povoaram o imaginário artístico-literário, dos bestiários monásticos às representações da Salomé de Oscar Wilde no fim do século XIX, do cubismo analítico às poéticas viscerais da arte contemporânea. A desagregação desses corpos emerge como transformação, auge e falência das referências construídas, sobretudo a partir de Descartes, de um corpo-máquina, pensado de maneira segmentada, estratificada e hierárquica; de um corpo que não somos, mas possuímos.

Ao propor a pele como possibilidade poética da redefinição de um Eu, destacam-se as experiências com os *Parangolés* de Hélio Oiticica (Figura 2), frutos do primeiro contato do artista com a comunidade do Morro da Mangueira na década de 1960. A ideia dos *Parangolés* surge da ocasião na qual o artista percebe, num terreno baldio, uma “espécie de construção”, como conta em entrevista a Jorge Guinle Filho em 1980, feita por um morador de rua: “eram quatro postes, estacas de madeira de uns dois metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulos no chão. (...) a única coisa que eu entendi, que estava escrito, era a palavra ‘Parangolé’”. A estrutura improvisada parecia estabelecer diálogo com as experiências neoconcretas do artista, quando sua poética rompe com a bidimensionalidade da tela e parte em direção ao espaço do mundo. Desse modo, os *Parangolés* são constituídos de bandeiras, panos, capas e estandartes com os quais o público se veste e, ao movimentar-se, cria o sentido da obra. Em algumas das peças, frases incendiárias como “estou possuído” e “incorporo a revolta”. As fronteiras do



Figura 2. Parangolé, Hélio Oiticica.

Eu tornam-se instáveis em Hélio: corpos cujas fronteiras são violadas para darem espaço a novas possibilidades de corpos. Um rearranjo poético dos limites que separam o corpo do Eu do corpo do Outro. Nos *Parangolés*, a pele é substituída pela cor em movimento, enquanto o corpo permite-se ser atravessado, “possuído”, “incorporado”. No movimento, o Eu dissolve-se temporariamente e o corpo, esvaziado de suas camadas de significações, permite-se ser transpassado por outras sensações e consciências: abre-se para o mundo.

Tim Ingold propõe, a partir do esgotamento do “objeto”, uma retomada da noção de “coisa”, “porosa e fluida, perpassada por fluxos vitais, integrada aos ciclos e dinâmicas da vida e do meio ambiente” (INGOLD, 2012, p.25). Para ele, o modelo *hilemórfico* – que contrapõe forma (*morphé*) e matéria (*hyle*) –, que se tornou hegemônico, concebe “a forma (...) como imposta por um agente com um determinado fim ou objetivo em mente sobre uma matéria passiva e inerte” (ibid., p.26). Sua proposta é pensarmos os “processos de formação ao invés do produto final, e aos fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria”.

Suponhamos que nos concentremos numa árvore qualquer. (...) A árvore é um objeto? Em caso positivo, como a definiríamos? O que é a árvore, e o que é não árvore? Onde termina a árvore e começa o resto do mundo? (...) A casca, por exemplo, é parte da árvore? Se eu retiro um pedaço e o observo mais de perto, constatarei que a casca é habitada por várias pequenas criaturas que se meteram por baixo dela para lá fazerem suas casas. Elas são parte da árvore? E o musgo que cresce na superfície externa do tronco (...)? Além disso, se decidimos que os insetos que vivem na casca pertencem à árvore tanto quanto a própria casca, então não há razão para excluirmos seus outros moradores (...). Se considerarmos que o caráter dessa árvore também está em suas relações às correntes de vento no modo como seus galhos balançam e suas folhas farfalham, então poderíamos nos perguntar se a árvore não seria senão uma árvore-no-ar. Essas considerações me levaram a concluir que a árvore não é um objeto, mas um certo agregado de fios vitais (INGOLD, 2012, p.28-29).

Pensar o corpo como coisa e não mais como objeto, isto é, concebê-lo como processo, emaranhado de “fios vitais”, e não como um volume fechado, terminado, surge como alternativa aos binômios *sujeito-objeto*, *dentro-fora*. No rearranjo das fronteiras de si proposto nas obras de Pape e Oiticica, somos convidados a pensar o corpo como porosidade, abertura, relação. Há, no instante poético, uma suspensão da pele como invólucro de um conteúdo coeso: somos corpo-no-ar, corpo-no-espço, corpo-na-dança: corpo que é também composto de fios vitais, pêlos, bactérias, ar, água, flora intestinal, suco gástrico, vírus, merda, poeira.

Na revista *Documents*, editada por Georges Bataille entre 1929 e 1930, havia, ao final de cada edição, uma seção chamada *dicionário crítico*, na qual Bataille e outros autores criavam verbetes poéticos para palavras como *rouxinol*, arquitetura e boca. A empreitada *batailleana* consistia em desafiar a lógica racionalista, que classifica e dá formas fechadas aos objetos. É neste contexto que surge o verbete *informe*, termo elaborado por Bataille para pôr em xeque a razão que classifica o mundo (tendo na figura do *dicionário* um dispositivo dessa razão, por seu caráter idealista e asséptico). Para ele, o universo é comparável a um escarro, isto é, uma forma aberta e fluida, que se recompõe constantemente e jamais se fecha. É também no dicionário que surgem dois verbetes para a palavra *homem*. Num deles, Bataille opera uma vivissecção simbólica no corpo humano e redistribui suas substâncias orgânicas em outros objetos, evidenciando a porosidade entre as matérias que compõem um homem e um sabonete, implodindo as fronteiras que nos separam do mundo:

Um eminente químico inglês, o Dr. Charles Henry Maye, empenhou-se em estabelecer de forma exata de que é feito o homem e qual é seu valor químico. Eis os resultados de suas sábias pesquisas. A gordura de um corpo humano de constituição normal seria suficiente para fabricar sete porções de sabonete. Encontram-se no seu organismo quantidades suficientes de ferro para fabricar um prego de espessura média e de açúcar para adoçar uma xícara de café. O fósforo daria para 2.200 palitos de fósforo. O magnésio forneceria matéria para se tirar uma fotografia. Ainda um pouco de potássio e de enxofre, mas em quantidade inutilizável (...).

A pele, pensada a partir dessa perspectiva, atua como limite que nos distingue de qualquer outro objeto banal. Quimicamente, apenas um conceito arbitrário classifica nossa matéria como humana. Uma ideia – frágil abstração – separa a carne humana da carne de um animal ou de uma cadeira. Partilhamos, em nossa composição, as mesmas substâncias que qualquer outra coisa. Comemos o mundo, metabolizamos e transformamos sua carne.

A pintura a óleo, quando inscrição de pigmento sobre tela – pensada como superfície neutra –, vive, até as experiências modernistas, o paradoxo de Agilulfo, o cavaleiro de Calvino: não há dentro ou fora. A materialidade do quadro é suprimida por sua ilusão tridimensional, ou seja, quando olhamos uma pintura renascentista, por exemplo, buscamos algo que está além daquele objeto, não como matéria em si. O objeto-pintura abre-se como janela, um *médium* que encarna um conteúdo metafísico. É somente com o modernismo que a tela passará a ser concebida como matéria real no espaço: quando os pintores deixam voluntariamente seus gestos na tela como estratégia pictórica e ela é percebida pelos olhos do espectador como corpo.

Lucio Fontana cria, a partir do fim da década de 1940, uma série de obras chamadas Conceitos Espaciais (Figura 3), na qual cria fissuras e lacerações na superfície cromática da tela. Com isso, o artista opera um rasgo – literal e simbólico – na tradição da pintura, ultrapassando o plano da tela e expondo sua materialidade. Em 2001, Adriana Varejão cria *Parede com incisões à La Fontana II* (Figura 4), na qual constrói incisões numa superfície que simula uma parede de azulejos. É desse mesmo período a peça *Azulejaria verde em carne viva* (Figura 5), em que artista exacerba a ideia de rasgos na tela, expondo o quadro como estrutura orgânica da qual, a partir das mutilações, pendem vísceras. A superfície da pintura é, afinal, transformada em corpo vivo e pulsante. A tela abdica de sua vocação ilusionista (de representação naturalista sobre um plano liso, asséptico e seco) para perverter a lógica pictórica da pintura como objeto fechado. Ela torna-se *coisa*.

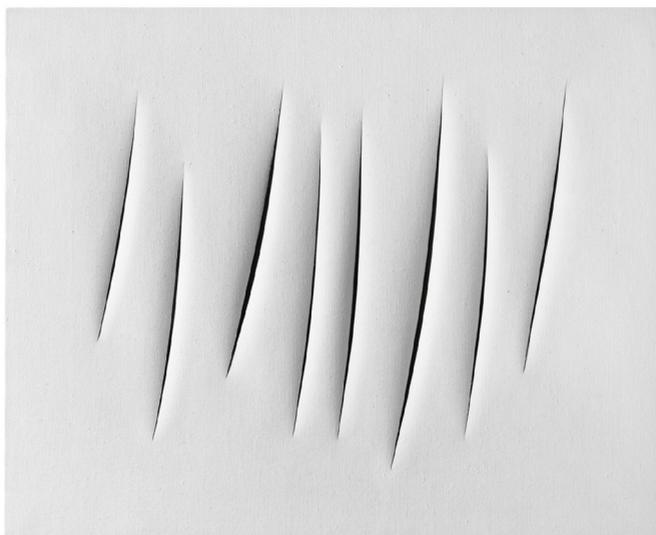


Figura 3. Conceito Espacial, Lucio Fontana (1965)

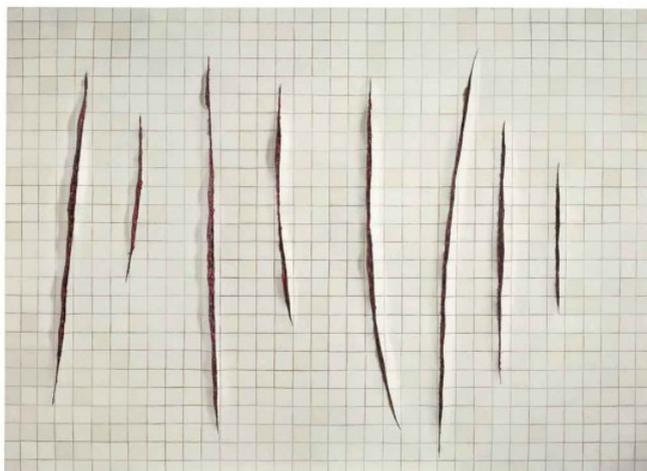


Figura 4. Parede com incisões a la Fontana (parte do tríptico de 2002), Adriana Varejão

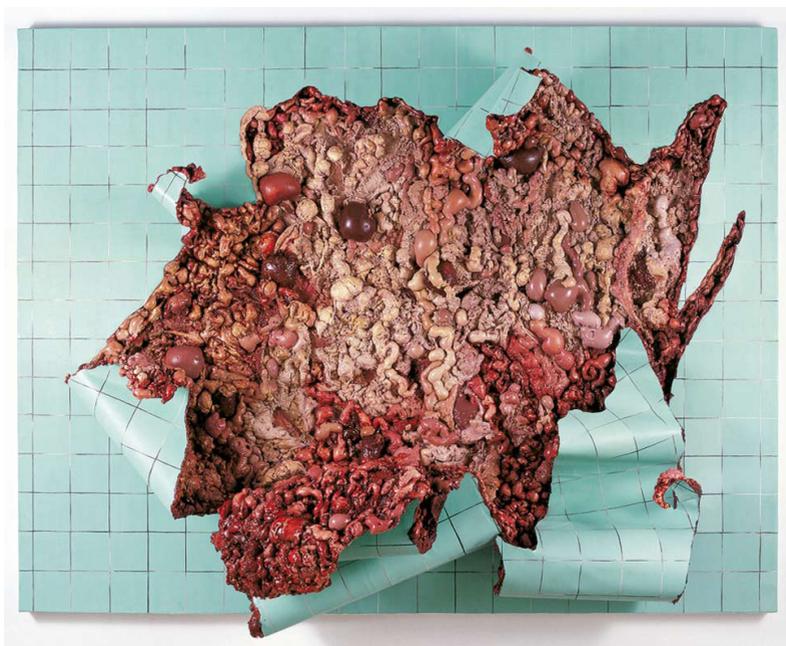


Figura 5. Azulejaria verde em carne viva, Adriana Varejão (2000)

É a partir desse corpo expandido, atravessados por devires, metamorfoses, comunhões e trocas que parte da arte contemporânea tece suas poéticas. Um corpo permeável, oco, que permite encher-se e esvaziar-se, pulsar. Nessa possibilidade de corpo, já não cabe pensar suas fronteiras como muralha, mas como arena, palco onde acontecem negociações, transformações, performatizações. Esse corpo já não existe a partir do esquema ontologizante que o define como algo coeso, como essência ou natureza. Tampouco seria uma ferramenta a serviço da mente ou um receptáculo inerte. O corpo do qual falamos se redefine incessantemente, está em movimento: pulsa, vibra, expande-se e contrai-se, convulsiona.

No filme *Memória do corpo*, dirigido por Mario Carneiro em 1984, Lygia Clark conta sobre suas experiências terapêuticas com o corpo em seu ciclo de trabalhos chamado *Estruturação do Self*. No início do vídeo, Lygia

apresenta os *objetos relacionais* que criou e utiliza com seus clientes: sacos plásticos com ar, água, areia ou isopor, tubos, tecidos etc. Para ela, tais objetos “só têm relação com o sujeito, de *per si* [sic] ele não tem qualidade nenhuma”, isto é, é através do contato que se fabricam seus sentidos, objetos fronteirços cujas múltiplas significações possíveis estão no *entre*. Lygia narra, em seguida, o caso de um de seus clientes, uma pessoa que, durante a ação de Lygia com os objetos relacionais, sentiu todas as células de seu corpo vibrarem e, depois do encontro, ao entrar no táxi e conversar com o motorista, lhe disse que se sentia capaz de ter uma “comunicação integral com o mundo inteiro, com o coletivo”. O trabalho de Clark operou um deslocamento desse corpo, descentralizando suas possibilidades de comunicação, consciência e contato para todas as moléculas, segundo conta ela.

A certa altura do filme, Lygia aplica sua técnica no crítico Paulo Sérgio Duarte. Enquanto ele permanece deitado de olhos fechados, a artista manipula os objetos relacionais sobre seu corpo: ao fim do processo, com um conta-gotas, ela pousa delicadamente uma gota de mel em sua língua. Duarte narra sua experiência da seguinte forma: “(...) eu era sobretudo pele, sobretudo superfície (...) é como se eu conseguisse ficar todo na superfície. E a superfície é o lugar da gente com o mundo, é o lugar onde a gente está com o mundo (...) o mel me preencheu, me encheu, eu estava sem existir dentro, eu não estava vazio, não existia dentro, não existia interior, só existia superfície (...)”. Ao trazer para a superfície da pele a experiência daquele corpo, Lygia oferece uma possibilidade outra de vivenciar a si próprio. Ao lembrá-lo de sua superfície como parte intrínseca e pensante daquele corpo, a artista o convidou a *ser a pele*.

Nas últimas páginas do romance de Calvino, *Agilulfo*, o nobre cavaleiro inexistente, tem um fim inusitado. O conflito da narrativa se dá quando um jovem guerreiro do exército de Carlos Magno põe em xeque o título de *Agilulfo*. Este, enraivecido, questiona-lhe: “Gostaria mesmo de ver, Torrismundo, você encontrar em meu passado algo de contestável. (...) Talvez queira contestar, por exemplo, que fui armado cavaleiro porque, há

exatos quinze anos, salvei da violência de dois bandidos a filha virgem do rei da Escócia, Sofrônia?”. Torrismundo então lhe responde: “Sim, vou contestá-lo: há quinze anos, Sofrônia, filha do rei da Escócia, não era virgem”. Agilulfo, profundamente consternado, decide então partir em busca de Sofrônia para descobrir se o título lhe era realmente equivocado. Quando encontra a mulher e lhe pergunta se conhece Torrismundo, ela responde: “Se é Torrismundo, fui eu mesma quem o criou. (...) Cometi um incesto nefando!”. Ao ouvir tais palavras, o cavaleiro inexistente esporeia seu cavalo e, gritando “Não voltarão a ver nem a mim! Não tenho mais nome!”, e some bosque adentro. “Na verdade”, continua Sofrônia, “Torrismundo não é meu filho, e sim meu irmão, ou melhor, meio irmão”. Mas era tarde, Agilulfo já havia fugido. Sem seu título, sustentáculo de sua existência, ele já não se permitia viver. Após procurá-lo por certo tempo, Rambaldo encontra, numa clareira, espalhadas pelo chão, as partes da armadura de Agilulfo. Na alça de sua espada, havia um bilhete “Deixo essa armadura ao cavaleiro Rambaldo”.

Tempos depois, Torrismundo encontra sentado à beira de uma estrada o escudeiro de Agilulfo, Gurdulu, falando com o gargalo de um frasco, e lhe pergunta: “o que procura aí dentro, Gurdulu?”. “Procuro meu patrão”, responde o excêntrico escudeiro. “Dentro daquele frasco?”, indaga Torrismundo. Gurdulu então explica: “Meu patrão é alguém que não existe; assim, pode não estar tanto num frasco quanto numa armadura”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CALVINO, Italo. O cavaleiro inexistente. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Horizontes antropológicos, vol.18 no.37 Porto Alegre Jan./Junho 2012.

NANCY, Jean-Luc. Corpo, fora. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015

Memória do corpo (Lygia Clark). Direção: Mario Carneiro, 1984

O SOM DO SURREALISMO NOS ANOS 2000: A PELE NA ARTE COMO A ERA DA INTERNET RECRIOU O SOM DE UM FILME SURREALISTA DE 1928

GUILHERME DO AMARAL GURGEL

Resumo: Um filme surrealista de 1928, lançado na era silenciosa do cinema, ganhou pelo menos quarenta trilhas sonoras distintas depois da virada do século XXI. Como se explica esse fenômeno? Como a internet se torna um mediador entre artistas de nossa época e imagens produzidas no século passado? Que possibilidades estéticas essas novas sonorizações criam sobre esse material quase centenário? A apropriação de conteúdos na era da internet está em profundo diálogo com propostas presentes no seio do movimento surrealista de onde o filme A Concha e o Clérigo surgiu. Veremos o que o nosso século está fazendo com ele.

Palavras-chave: Surrealismo; Cinema silencioso; Dulac; Internet; Trilha sonora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encontramos com certa facilidade nos dias de hoje eventos com exibição de filmes da era silenciosa do cinema (pré-1929) acompanhados de sonorização ao vivo. Desde aqueles que aludem às técnicas empregadas nas salas de exibição daquela época até as novas tendências de *soundpainting*, os apaixonados por música e cinema parecem estar redescobrando o potencial que esses filmes do século passado podem ganhar nas mãos de músicos habilidosos. Da mesma maneira, a internet possibilita que artistas ao redor do mundo componham suas próprias concepções sonoras para qualquer obra cinematográfica e divulguem seus trabalhos na rede, tornando-os acessíveis a uma infinidade de pessoas. Essas novas sonorizações travam um diálogo interessante com os acompanhamentos que existiam nas primeiras exibições de cinema.

Cabe aqui, antes de mais nada, uma breve reflexão sobre as técnicas de som no período silencioso. O som habita as salas de exibição desde os primórdios do cinema e de forma muito mais rica do que estamos acostumados a pensar. Não se tratava apenas de um pianista solitário acompanhando o filme com sua música, como muitas vezes é representado popularmente, Rick Altman detalha em seu livro *Silent Film Sound* uma grande variedade de técnicas de sonorização empregadas nos cinemas americanos desde as primeiras exibições (inclusive com aparelhos de reprodução de imagem em movimento anteriores ao Cinematógrafo dos irmãos Lumière) até o advento do som sincronizado que tem como marco o ano de 1929 (ALTMAN, 2004). Entre essas numerosas formas de sonorização são listadas dublagens, narrações, *foley* e acompanhamentos musicais das mais diversas naturezas, indo desde trilhas originais até óperas e cantigas populares que agradassem ao público. Mais especificamente no caso do cinema brasileiro, o livro *A Música no Cinema Silencioso no Brasil*, de Carlos Eduardo Pereira, é também muito proveitoso no que diz respeito ao levantamento de dados sobre essas sonorizações em nosso país (PEREIRA, 2014).

O que é importante ressaltar é a completa ausência de padronização sonora durante essa época. Não havia uma noção muito rígida do que seria o som próprio de cada filme, cada exibidor era livre para escolher o acompanhamento que achasse mais adequado. O que também vale a pena citar é que muitos filmes eram exibidos sem acompanhamento sonoro algum além do ruído do projetor, como ocorria em salas de ingresso barato ou em sessões fora do horário de expediente dos músicos. A experiência sonora de um filme não pertencia exclusivamente à película, mas ao momento e lugar em que o espectador se encontrava ao assisti-la.

Os filmes silenciosos tiveram, entretanto, muitas informações a respeito de suas sonorizações perdidas, uma vez que o mesmo filme abria infinitas possibilidades e não há como obter registros de todas as que foram empregadas. Como nem mesmo boa parte das películas desse primeiro cinema sobreviveu, menos ainda podemos dizer do som dessas obras, havendo casos em que ainda podemos ter pistas a partir de relatos, partituras, anúncios ou outros documentos, mas em uma imensa maioria essas informações foram totalmente perdidas.

A *Concha e o Clérigo* (1928), dirigido por Germaine Dulac, é um desses diversos filmes silenciosos cujas informações a respeito de seu som original se perderam (SCHIPHORST). Não se sabe sequer se chegou a haver uma proposta de sonorização para ele no ano em que foi lançado ou se era pensado para ser assistido sem acompanhamento algum. O importante aqui é perceber sua singularidade, tendo sido a primeira empreitada do Movimento Surrealista no cinema, com seu argumento e roteiro escritos por Antonin Artaud. Mesmo assim, esse mérito foi rapidamente apagado. A *Concha e o Clérigo* gerou aversões tão profundas dentro e fora das vanguardas artísticas que foi deixado de lado até ser finalmente eclipsado pelo lançamento de *Um Cão Andaluz*, de Buñuel, no ano seguinte. Enquanto foi descrito pela censura britânica como “tão enigmático que é quase sem sentido e, se existir algum significado, é sem dúvida censurável” (ROBERTSON, 1993,P.39), também foi rechaçado pelos demais artistas surrealistas, com o próprio André Breton

dizendo que Dulac havia corrompido o roteiro de Artaud ao “femininizá-lo demais” e havendo boatos de que Artaud teria mugido durante a exibição da obra como forma de ofender a diretora (ZALCOCK, 2018).

Conforme voltou a despertar interesse, no fim dos anos 1990, o que proporcionou sua volta às salas de exibição e seu relançamento em diversos formatos (DVDs, vídeos na internet e etc), surgiu o problema de como pensar um som para ele. Isso levou as distribuidoras, organizadores de festivais, cinematecas, museus ou salas de cinema que se propunham a lidar com o material a convidar artistas para sonorizá-lo, abrindo caminho para interpretações totalmente novas de uma obra que está completando noventa anos de idade. Outros artistas também se aproximaram de *A Concha* e o *Clérigo* sem precisarem de qualquer convite, trabalhando em cima do filme por motivos próprios.

AS TRILHAS COMPOSTAS

Iniciou-se em 2018, para esta pesquisa, a empreitada de catalogar todas as trilhas sonoras compostas para *A Concha* e o *Clérigo* depois do ano 2000, das quais fosse possível encontrar informações a respeito na internet. Ao iniciar o trabalho imaginava-se que seria um material muito rico se pudessem ser encontradas pelo menos cinco, mas foram encontradas quarenta. A enorme quantidade de material precisou ser classificada a partir de determinados parâmetros como o ano de composição, a origem geográfica do artista, a pessoa física ou instituição de onde surgiu a iniciativa de sonorizar o filme etc. Essa primeira organização foi o ponto de partida para tentar explicar o fenômeno de alguma maneira.

Uma dessas explicações pode estar em problemas levantados já na época em que *A Concha* e o *Clérigo* foi lançado. A proposta de Artaud era criar um cinema que se libertasse da necessidade de representação, o que pode ter sido um dos pontos de conflito que surgiram entre ele e Dulac, já que a diretora guiou o desenrolar do filme através de um fio narrativo,

ainda que vago. Essas diferenças de compreensão a respeito da proposta e do próprio cinema podem estar na origem das interpretações sonoras tão diversas que foram concebidas para o filme. Ele não apresenta sequências bem delimitadas em sua maior parte, estando muito mais próximo de um certo desenrolar de imagens em ambientes diversos. Isso possibilita que, através do trabalho com o som, alguns artistas tenham conseguido delimitar sequências que começam e terminam em pontos absolutamente distintos, moldando o entendimento que o espectador tem do filme através dos pontos de início e fim de cada faixa ou estrutura melódica. Além disso, um trecho que nas mãos de um artista pode se tornar misterioso e assustador, ganha um tom cômico nas mãos de outro. Ou ainda, um artista pode ignorar qualquer necessidade de definir sequências para o filme, criando uma única trilha homogênea que flui ao longo de toda a película. Os casos encontrados possuem as naturezas mais diversas.

Assim como em termos de natureza da trilha, há também uma grande diversidade de meios que cada artista escolheu para exibir seu trabalho. Foram encontrados muitos que sincronizaram suas trilhas com o filme em vídeos para o YouTube, mas também outros que lançaram como conteúdo separado em álbum digital (geralmente através dos sites Sound Cloud e Band Camp). Há também uma quantidade expressiva de trilhas lançadas em DVDs e CDs. No caso das sonorizações ao vivo chama a atenção a diversidade de propostas, indo desde o *soundpainting* (improvisações ao vivo com aparelhagem eletrônica) (Fig. 01) até transmissões televisivas de trechos do filme sonorizado, como foi o caso da artista mexicana Daniela Franco, que exibiu sua versão no Canal 22 do México (FRANCO, 2011). Alguns escolheram uma abordagem mais acadêmica do material, como o grupo argentino *El Desamble*, que o musicou em algumas apresentações ao longo do ano de 2015 com propostas de referenciar as músicas vanguardistas dos anos 1920. Eles aparecem como um caso bem interessante por citarem desde Schönberg até Chiquinha Gonzaga, musicista brasileira cuja história está intimamente ligada a sonorização de filmes no Brasil, como influências para sua composição em cima de *A Concha* e o *Clérigo* (informações obtidas

através do contato com a banda por e-mail para esta pesquisa). Um destaque muito especial vai para a proposta de Juliana Hodkinson, artista britânica que em 2012 foi convidada pelo Museu de Arte Moderna de Louisiana, na Dinamarca, para compor uma trilha que seria reproduzida em *loop* em uma instalação na exposição *Avantgardens Kvinder 1920-1940* (Mulheres na Vanguarda 1920-1940) (Fig. 02). Hodkinson foi a única artista encontrada a decidir compor uma trilha *foley* em vez de musical, que resultou em experimentações muito interessantes de mimetismo e disjunção entre som e imagem (HODKINSON).

Três casos merecem especial destaque pela atenção que atraíram. Steven Severin, que foi baixista do grupo de pós-punk *Siouxsie and the Banshees* ao longo dos anos 80 e 90, compôs uma trilha etérea e homogênea que desliza quase que por igual ao longo de todo o filme. O resultado foi apresentado ao vivo em algumas ocasiões e rendeu um álbum lançado digitalmente em sua página na internet (SEVERIN, 2009). Assim como ele, a artista Imogen Heap apresentou uma trilha própria para o filme em alguns festivais na Inglaterra (SAGE GATESHEAD, 2012). Um caso de destaque é também a trilha de Iris ter Schiphorst, musicista alemã que foi convidada pela Cinemateca de Amsterdã para compor uma trilha para a versão que a instituição havia restaurado do filme de Dulac. Seu trabalho foi provavelmente o único a ser apresentado publicamente no Brasil, na exibição de *A Concha* e o *Clérigo* dentro da exposição *Surrealismo e Vanguardas* realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil no Rio de Janeiro.

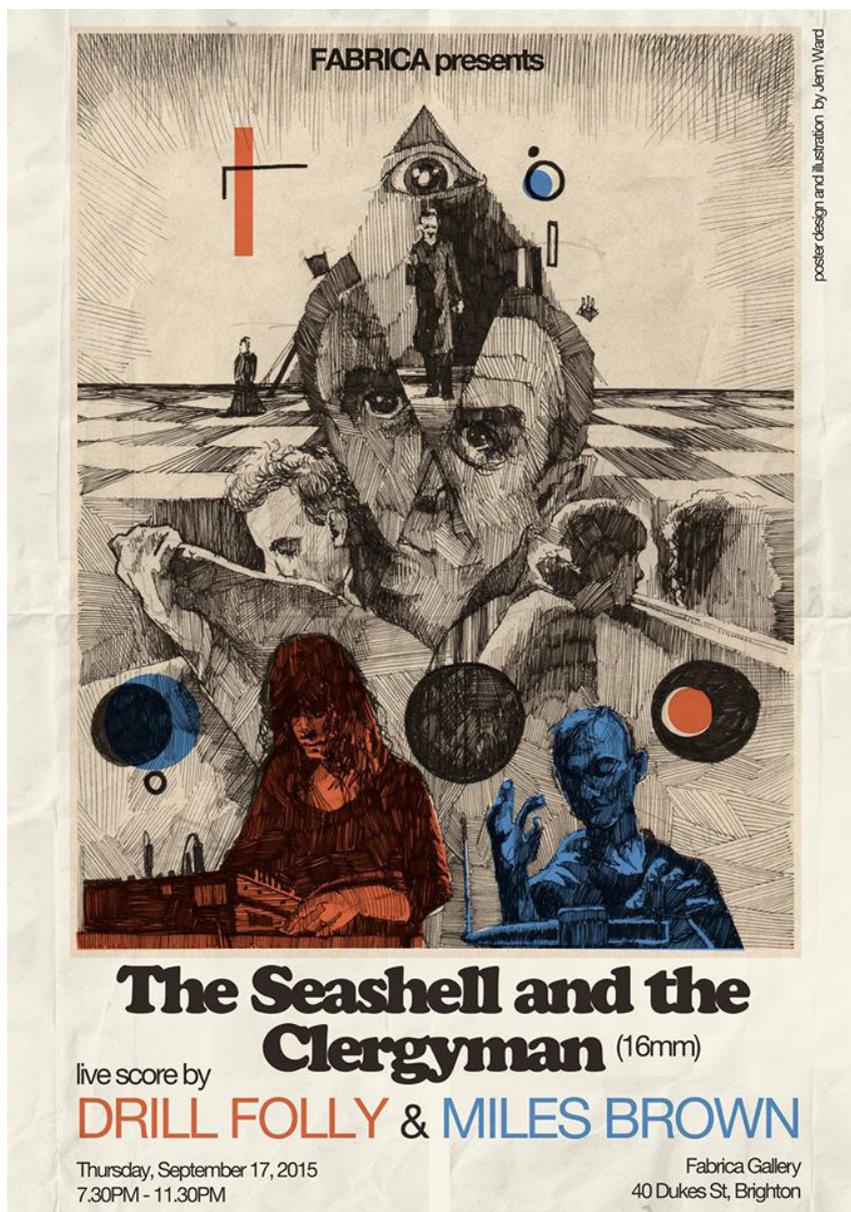


Figura 1. Cartaz para uma exibição ao vivo de A Concha e o Clérigo em Brighton com acompanhamento sonoro. Fonte: Ward e Bown (2015).



Figura 2. Instalação sobre A Concha e o Clérigo com trilha sonora de Juliana Hodkinson na exposição *Avantgardens Kvinder 1920-1940* no Museu de Arte Moderna de Louisiana na Dinamarca em 2012. Fonte: Poul Buchard/Brondum & Co. (Enviado por Juliana Hodkinson por e-mail).

Mas o que é de fato essa imagem produzida por Dulac sobre a qual tantos artistas trabalharam posteriormente? Se formos abordar a partir de sua vaga narrativa, diríamos que *A Concha* e o *Clérigo* é um filme sobre um padre que, ao desejar a esposa de um general, mergulha em um universo de delírios. De início o vemos em um laboratório que remete a alquimia, quebrando frascos com poções diversas e acumulando seus cacos em uma pequena montanha. A montagem introduz o personagem do general no ambiente, que dança pela tela ao sumir e reaparecer em pontos distintos do espaço. A tensão cresce até um corte brusco de imagem que nos transporta para uma rua na qual o padre é visto engatinhando. Surge na tela a carruagem do general e de sua esposa, o padre se surpreende e corre atrás, até chegar a uma igreja. O clérigo entra no prédio e se esconde atrás de uma pilastra para espreitar o casal, que já se encontra no confessionário, um de cada lado, calados e com expressões ausentes. Há um plano fixo dos olhos do padre arregalados e dirigidos a eles por algum tempo até que tome impulso para pular em sua direção. O movimento é em câmera lenta, o clérigo salta sobre o general, que permanece parado enquanto é estrangulado. Os planos montam uma triangulação entre os rostos dos três personagens, até que vemos a face do general ser recortada por um truque de edição e se dividir em duas partes. Nesse momento, o padre se afasta assustado enquanto o outro personagem começa a flutuar pelo ambiente como um balão. Em um novo corte somos transportados para uma praia, a partir da qual novas situações surreais vão se desenrolar.

É sobre este enigmático material imagético que diversos artistas do século XXI foram convidados ou se propuseram a trabalhar. Ao pesquisar sobre as trilhas que surgiram por iniciativa dos próprios artistas, foi possível identificar três grandes motivações descritas por eles para escolherem o filme:

1. Os artistas que se interessaram pela linguagem do filme.
2. Os artistas que já possuíam histórico de trabalhar com sonorização de filmes silenciosos e incluíram *A Concha* e o *Clérigo* como parte de seu

catálogo ou discografia. Eles se aproximaram da obra de Dulac não apenas pelo interesse no filme em si, mas por um interesse muito mais amplo em cinema silencioso.

3. Os artistas que foram movidos por questões ligadas ao feminismo. Vários deles disseram ter escolhido o filme por julgarem importante reviver a memória de uma mulher que teria sido apagada das narrativas históricas por motivos machistas.

Buscou-se então refletir sobre as possibilidades estéticas abertas por essas apropriações, usando como base tanto os livros de caráter histórico quanto o livro *A Audiovisão*, de Michel Chion, no qual o autor explora diversas possibilidades de encontros entre som e imagem em um filme (CHION, 2008). Sua premissa é a de que a percepção de um desses elementos está intrinsecamente ligada ao outro, sendo a banda sonora uma dimensão sensorial que tem o potencial de imprimir ritmos, estados psicológicos e movimentos na imagem. Surge então o que talvez seja a maior contribuição de Chion como autor, a ideia de que podemos ouvir imagens e ver sons, ou seja, perceber as duas dimensões do filme como elementos indissociáveis. A imagem não apenas reproduz o som, assim como o som não apenas mimetiza ou reforça a imagem, mas os dois elementos produzem um em cima do outro.

Ao fim, a premissa deste estudo é a de negar que a imagem e o som do filme sejam dois campos fechados, cujos sentidos são construídos de formas independentes e sem possibilidades de serem reescritos. É graças a abertura desses campos que os quarenta artistas encontrados puderam produzir suas criações para o filme de Dulac, pois cada um deles criou um novo filme em cima de uma mesma banda imagética. No caminho inverso, cabe falar com muita atenção do que foi definido como “trilhas involuntárias”, pois se tratam justamente de produções sonoras que não foram originalmente pensadas para serem empregadas como trilha do filme em questão, mas que, ao serem usadas com esse propósito, ganharam novos sentidos e novos significados. Dessa forma podemos concluir que assim como a imagem, o

som também não é um campo fechado, pois está sempre disponível a ser justaposto e agregado a outro contexto, a outro casamento com a imagem, que o transformará em algo novo.

CONCLUSÃO

Essa atitude de ressignificar elementos distintos dentro de uma obra de arte já estava presente no movimento surrealista ao qual Germaine Dulac se inseria e inclusive antes, nas propostas dos dadaístas, nas obras de Duchamp etc. Hoje pode ser percebida na forma como artistas se vêem capazes de se apropriar de conteúdos cinematográficos, musicá-los e disponibilizar seus trabalhos nas redes. A própria ideia de produzir novas trilhas sonoras para um mesmo filme não é fruto do nosso século, mas ela foi potencializada pelas possibilidades abertas graças a internet, que por um lado facilita o contato com filmes lançados nas mais diversas épocas e por outro se mostra um canal de divulgação e compartilhamento dessas novas trilhas. A cultura de apropriações, reapropriações e *remixes* segue em seu profundo diálogo com as propostas do movimento surrealista do século passado, assim como se caracteriza como uma maneira muito própria da nossa época produzir arte.

Se formos um pouco mais longe nessa comparação histórica, veremos como esse cenário dialoga com as formas de sonorização do primeiro cinema. Vimos na introdução deste artigo o quão rico de possibilidades um único filme era no período silencioso, essa riqueza foi sendo suprimida com o rumo que o cinema tomou ao longo anos 1920, quando a indústria batalhou pela padronização do som nas mãos dos produtores, tirando poder dos exibidores. Essa pesquisa nos ajuda a ver como a internet apresenta uma ruptura nesse processo. Uma pequena janela através da qual artistas podem compor inúmeras trilhas para um mesmo filme e transformá-lo em coisas novas na rede. A multiplicação de eventos com exibições de filmes junto de trilhas ao vivo também reforça essa janela, quem sabe quais semelhanças poderão surgir entre a forma como o cinema é encarado em nosso século e aquilo que era antes da padronização sonora?

ANEXO 1

TRILHAS COMPOSTAS PARA “A CONCHA E O CLÉRIGO” DEPOIS DO ANO 2000 QUE FORAM ENCONTRADAS NA INTERNET

A seguinte tabela apresenta todas as trilhas sonoras compostas para A Concha e o Clérigo depois do ano 2000 cujas informações a respeito foram possíveis de serem encontradas na internet. Algumas informações foram supostas, mas sem encontrar confirmação. Nesses casos o item foi marcado com um asterisco.

Tabela 1 - Trilhas para A Concha e o Clérigo (continua)

Nº	ARTISTA(S)	Origem	ANO	EXECUÇÃO / LANÇAMENTO	INICIATIVA
1	Mínima	Bristol (ENG)	2006	- Trilha executada no <i>UK's Shunt Vaults</i> (Londres) durante o ano de 2006. Foi disponibilizada no site da banda em 2011 como um álbum intitulado <i>The Seashell And The Clergyman</i>	Própria
2	Silver Process	Nova Iorque (EUA)	2012	- A trilha foi publicada em páginas da banda na Internet	Própria
3	Immara	Nova Iorque (EUA)	2012	- Trilha improvisada para o projeto <i>Unintentional Soundtracks</i> e lançada como um álbum intitulado <i>The Moth Who Lost Her Eyes</i> no site Bancamp	Própria (mas não composta especificamente para o filme)
4	Roto Visage	Nova Orleans (EUA)	2011*	- Trilha publicada em sincronia com o filme no Youtube em 2011. Disponibilizada no site Bancamp como um álbum intitulado <i>La Coquille Et Le Clergyman</i> (2012)	Convidado pela Transflux Films (distribuidora)
5	Vegtam Valtam	Cidade do México (MEX)	2007	- Trilha publicada junto do filme no YouTube	Não se sabe
6	Luigi Morteo	Mesagne (ITA)	2015*	- Trilha publicada junto do filme no YouTube em 2015. Possivelmente foi gravada de uma performance ao vivo.	Não se sabe
7	Larry Marotta	Ohio (EUA)	2005	- Trilha lançada na coletânea em DVD <i>Avant Garde: Experimental Cinema of the 1920s and '30s</i> . Foi publicada em sincronia com o filme no YouTube em 2013	Própria*

Tabela 1 - Trilhas para A Concha e o Clérigo (continuação)

Nº	ARTISTA(S)	Origem	ANO	EXECUÇÃO / LANÇAMENTO	INICIATIVA
8	Pascal Comelade	Montpellier (FRA)	2009 *	- Trilha lançada no DVD da Light Cone (distribuidora) contendo o filme. Em 2016 foi publicado no Youtube um vídeo do filme acompanhado por três músicas de Comelade. As músicas, porém, foram lançadas em anos diferentes e não está claro, portanto, se é a mesma trilha composta pelo artista para o filme, ou se a escolha das músicas foi decisão do canal do YouTube que publicou o vídeo.	Não se sabe
9	1nertiaticESP / Dr. Octagon (Kool Keith)	?	2008	- O canal do YouTube 1nertiaticESP sincronizou por iniciativa própria o filme com o álbum <i>Instrumentalyst</i> do artista Dr. Octagon (Kool Keith).	Trilha involuntária
10	Silent Orchestra	Washington (EUA)	2000	- O projeto musical estreou no <i>National Museum of Women in the Arts</i> em Washington (DC) performando a trilha de A Concha e o Clérigo (não há gravações na internet).	Própria
11	Steven Severin	Londres (ENG)	2008	- Trilha performada ao vivo. Disponibilizada no Bandcamp do artista em 2009	Própria
12	Imogen Heap com Holst Singers / Imogen Heap com Holst Singers, Ana Silvera e Estonian Television Girl's Choir (apresentações diferentes)	Londres (ENG)	2011	- Trilha inicialmente performada ao vivo com o coral Holst Singers no <i>Birds Eye View Film Festival</i> . Meses depois foi performada com Holst Singers, Ana Silvera e Estonian Television Girl's Choir no <i>Sage Gateshead</i> (Londres). Não há qualquer gravação da trilha disponibilizada na internet.	Imogen Heap foi convidada pelo <i>Birds Eye View Film Festival</i> para compor o trabalho

Tabela 1 - Trilhas para A Concha e o Clérigo (continuação)

Nº	ARTISTA(S)	Origem	ANO	EXECUÇÃO / LANÇAMENTO	INICIATIVA
13	Testcard	Berlin (ALE)	2000	- A banda performou inicialmente a trilha na Cinemateca de Brighton. Disponibilizaram no Bandcamp também em 2000 como um álbum chamado <i>The Seashell And The Clergyman</i>	Própria
14	Nikolay Lgovsky	Moscou (RUS)	2013*	- Trilha publicada no canal do artista no YouTube junto com o filme. No site pessoal do artista não há nenhuma menção ao trabalho	Própria
15	Sons of Noel and Adrian	Brighton (ENG)	2009	- Trilha performada pela primeira vez no <i>The Roundhouse</i> (Londres) como parte da série <i>Think In Oceans</i> . Foi gravada da performance ao vivo e publicada no YouTube junto do filme.	Própria
16	Rebecca Sneddon	Carlisle (ENG)	2013*	- Há um vídeo de 8 minutos com trecho do filme publicado no Youtube com uma trilha da artista. Não está claro se ela compôs música para o filme ou se os dois foram juntados pelo canal que postou.	Não se sabe
17	Doumka Clarinet Ensemble com Youval Micenmacher	Lyon (FRA)	2004	- Publicada nas páginas dos artistas nos sites Discogs e Spotify.	Própria
18	Giovanni Palumbo	Milão* (ITA)	2002	- O artista performou a trilha no <i>Festival Internazionale Rimusicazioni</i> em 2002 e ganhou o prêmio de segundo colocado na categoria melhor trilha sonora. Foi publicado um vídeo em seu canal no YouTube em 2008 com o filme e a trilha sincronizados.	Própria
19	El Desamble	Buenos Aires (ARG)	2015	- A banda performou a trilha ao vivo diversas vezes. Um trecho da apresentação foi publicado no YouTube.	Própria

Tabela 1 - Trilhas para A Concha e o Clérigo (continuação):

Nº	ARTISTA(S)	Origem	ANO	EXECUÇÃO / LANÇAMENTO	INICIATIVA
20	Iris ter Schiphorst	Hamburgo (ALE)	2004	- Teve a trilha de sua autoria performada pelo grupo Asko Essemble em 2005. Foi uma das três escolhidas para o box de DVDs da Light Cone. O trabalho foi escolhido para acompanhar a exibição do filme no Brasil, no CCBB RJ em 2014.	Própria
21	Tomas Köner	Bochum (ALE)	2009*	- Há pouca informação a respeito da trilha. Sabe-se que ela existe pois consta no box de DVDs da Light Cone, mas não foi possível encontrar mais nada na internet. - Trilha executada ao vivo em 2009, dentro do festival <i>Rimusicazioni</i> . A música foi gravada da apresentação e disponibilizada na página do projeto no site Bandcamp em um álbum intitulado <i>La Coquille et le Clergyman</i> . Há um pequeno vídeo no Youtube com um trecho da apresentação.	Não se sabe
22	L'Inquietant Suspendu	Poitier (FRA)	2009	- Trilha executada ao vivo no festival <i>Phantom Cinema at the old Hairdresser</i> e no <i>Outskirts Festival</i> (2017). Não foi possível encontrar gravações do evento.	Própria
23	Sound of Yell	Glasgow (ENG)	2016	- Trilha lançada na internet (site da gravadora e Bandcamp) em um álbum intitulado <i>On Germaine Dulac</i> .	Própria
24	Mathieu Serruys	(BEL)	2014	- O artista executou ao vivo uma trilha semi-improvisada no Departamento de Arte Moderna do Museu Nacional de Gdansk. Há um vídeo no site Vimeo com a trilha sincronizada com o filme.	Convidado pela gravadora B.A.A.D.M
25	Verbalizer	Gdansk (POL)	2010		Própria*

Tabela 1 - Trilhas para A Concha e o Clérigo (continuação)

Nº	ARTISTA(S)	Origem	ANO	EXECUÇÃO / LANÇAMENTO	INICIATIVA
26	Empusae	Gante (BEL)	2016	- Trilha apresentada no festival <i>Rimusicazioni</i> , recebeu o prêmio do júri. Há um vídeo no YouTube com a música e o filme sincronizados.	Própria
27	Juliana Hodkinson	(ENG)	2012	- Trilha executada em uma instalação no Museu de Arte Moderna Louisiana que exibia o filme em loop junto da trilha. Há trechos da trilha em sua página no site Soundcloud	Convidada pelo Museu de Arte Moderna Louisiana
28	The Black Cat Orchestra	Seattle (EUA)	2014	- O artista lançou no álbum <i>Mysteries Explained</i> uma trilha para a A Concha e o Clérigo junto com uma trilha para o filme <i>Spies de Fritz lang</i> . O álbum está disponível no site Bandcamp. - A banda lançou no site Soundcloud um pequeno álbum que descreveu como trechos de trilhas sonoras que estava compondo para A Concha e o Clérigo e <i>Um Cão Andaluz</i> . Não está claro se o projeto foi concluído.	Própria
29	Kinetophone	Groninga / Amsterdam (HOL)	2016	- A artista foi convidada pelo Canal 22 (México) a sonorizar um trecho de um filme à sua escolha. Ela escolheu um trecho de A Concha e o Clérigo e o sonorizou com a música <i>Eight Steps</i> da banda Electrelane. O vídeo foi postado no canal da artista.	Própria
30	Daniela Franco / Electrelane	Guanajuato (MEX) / Brighton (ENG)	2011	- O artista compôs uma trilha para o filme como projeto final de graduação em música. Publicou em seu canal no YouTube a trilha sincronizada com o filme.	Daniela Franco foi convidada pelo Canal 22 (México)
31	Alex Heane	Newquay (ENG)	2015		Própria

Tabela 1 - Trilhas para A Concha e o Clérigo (continuação)

Nº	ARTISTA(S)	Origem	ANO	EXECUÇÃO / LANÇAMENTO	INICIATIVA
32	Roland Jenny	(AUT)*	2015	- O projeto musical estreou com a orquestra Chamber Jazz Ensemble no <i>Theater am Saumarkt</i> em Feldkirch, Austria. A performance foi gravada e publicada no YouTube. - Foi postado no YouTube um vídeo onde um trecho de A Concha e o Clérigo é	Própria
33	TENSION CO	(ITA)*	2009*	acompanhada pelo duo TENSION CO. O canal que postou se trata de uma conta atrelada ao <i>Centro Sperimentale Televisivo</i> (ITA). - Trilha performada ao vivo na <i>Sala della Lisiera Tonadico</i> em Trento (Itália), no programa "Três noites de cinema e música" realizado pela <i>Biblioteca Intercomunale Primiero</i> . Há um curto vídeo da apresentação postado pelo canal Mutoproject em 2008.	Não se sabe
34	Vetroduo	Trento (ITA)	2007		Possivelmente convidado pela <i>Biblioteca Intercomunale Primiero*</i>
35	Katie Kim	Dublin (IRL)	2012	- A artista se apresentou com sua banda no <i>The Cork French Film Festival</i> . Não foi encontrado qualquer registro da trilha. - O canal no YouTube	Convidada pelo <i>The Cork French Film Festival</i>
36	MamuskaDublin / Delia Derbysire	Dublin (IRL)*	2015	MamuskaDublin usou a obra <i>The Dreams</i> da musicista Delia Derbysire como trilha para A Concha e o Clérigo.	Involuntária
37	Drill Folly com Miles Brown	Melbourne (AUS) / Hobart (AUS)	2015	- Os artistas sonorizaram o filme ao vivo no <i>Scalarama Film Festival 2015</i> realizado em Brighton (ENG). Não foi encontrada qualquer gravação da trilha.	Própria

Tabela 1 - Trilhas para A Concha e o Clérigo (conclusão)

Nº	ARTISTA(S)	Origem	ANO	EXECUÇÃO / LANÇAMENTO	INICIATIVA
38	Pascal Battus	Paris (FRA)	2009	- Trilha apresentada ao vivo no <i>Studio Galande</i> em Paris. A apresentação foi organizada pela associação de cinema experimental <i>Braquage</i> em razão do lançamento do box de DVDs da <i>Light Cone</i> com A Concha e o Clérigo. Não foi encontrada qualquer gravação da trilha.	Provavelmente convidado pela associação de cinema experimental <i>Braquage</i>
39	Aidje Tafial	(FRA)	2009	- Trilha também apresentada ao vivo no <i>Studio Galande</i> em Paris. A apresentação foi organizada pela associação de cinema experimental <i>Braquage</i> . Não foi encontrada gravação da trilha.	Provavelmente convidado pela associação de cinema experimental <i>Braquage</i>
40	Patt Wollmer	Los Angeles (EUA)	2016	- O DJ publicou no YouTube uma playlist de mixagens suas sincronizada com o filme.	Própria

Fonte: O autor (2018)

Deste panorama, é possível notar que a maior parte das composições encontradas tiveram origem nos Estados Unidos ou na Europa, sendo apenas três casos vindos da América Latina e da Austrália. Também nota-se o papel que as cinematecas, distribuidoras e festivais tiveram na difusão do filme e na produção de novas trilhas. Chama a atenção o *box* de DVDs lançado pela distribuidora *Light Cone* em 2009, no qual era possível escolher entre três trilhas diferentes selecionadas pela empresa. Também se destaca o festival *Rimusicazioni*, que tem uma proposta diretamente voltada à sonorização de filmes silenciosos e em duas ocasiões premiou trilhas de A Concha e o Clérigo. Assim, no próximo capítulo será estudado com mais rigor os sete casos selecionados como os mais significativos para esta pesquisa.

ARTIGO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALTMAN, Rick. Silent Film Sound. 1. ed. Nova Iorque: Columbia, 2004.

ARTAUD, Antonin. Feitiçaria e Cinema. In: GUINSBURG, J. (Org.). Linguagem e Vida. Tradução Sylvia Fernandes. São Paulo: Editora Perspectiva, p. 170-172, 1970. Tradução de: Sorcellerie et Cinéma.

CHION, Michel. A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema. 1. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Ltda, 2008.

FRANCO, Daniela. Electrelane: La Coquille et le Clergyman from Composite [2007] by daniela franco. YouTube. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9Wu7okTW33Y>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

HODKINSON, Juliana. La coquille et le clergyman/ The priest and the shell: solo liveelectronic. Juliana Hodkinson, Composer. Disponível em: <<http://www.julianahodkinson.net/works/la-coquille-et-le-clergyman-the-priest-andthe-shell>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

PEREIRA, Carlos Eduardo. A Música no Cinema Silencioso no Brasil. 1. ed. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2014.

ROBERTSON, James Crichton. The Hidden Cinema: British Film Censorship in Action, 1913-1975. 1993.

SAGE GATESHEAD. Imogen Heap - The Seashell & The Clergyman. Sage Gateshead. 2012. Disponível em: <<http://www.sagegateshead.com/event/imogenheap/>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

SEVERIN, Steven. Music For Silents | The Seashell & The Clergyman (2009). Bandcamp. 2009. Disponível em: <<https://stevenseverin.com/album/music-for-silents-the-seashell-theclergyman-2009>>. Acesso em: 20 out. 2018.

SCHIPHORST, Iris ter. La Coquille et le Clergyman (2004). Disponível em: <<http://www.iris-terschiphorst.de/ensemble-34/articles/la-coquille-et-le-clergyman-2004-262.html>>. Acesso em: 20 out. 2018.

SURREALISMO E VANGUARDAS, Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em: <<http://culturabancodobrasil.com.br/portal/surrealismo-e-vanguardas/>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

WARD, Jean; BOWN, Miles (Org.). The Seashell and the Clergyman. Miles Brown. 2015. Disponível em: <<http://www.milesbrown.com.au/wp-content/uploads/2017/05/seashell-poster.jpg>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

ZALCOCK, Bev. 10 great feminist films: We remember some of the pioneering films made by women about women. BFI Film Forever. 2018. Disponível em: <<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/lists/10-great-feminist-films>> Acesso em: 20 out. 2018.

Guilherme do Amaral Gurgel é bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense. Estagiou com preservação na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) e no Centro Técnico Audiovisual (CTAv). Atualmente desenvolve pesquisas ligadas a Som no cinema silencioso, Estética e Internet.

Email: guilherme.agurgel@gmail.com

ROMPENDO SILÊNCIOS: AS PERFORMANCES DE PRISCILA REZENDE

ALINE ALESSANDRA ZIMMER DA PAZ PEREIRA

Aline Alessandra Zimmer da Paz Pereira: Bacharela em História da Arte pela UFRGS. Foi bolsista de iniciação científica em pesquisas ligadas à arte “degenerada” e à recepção da obra de arte. No TCC, investigou a relação entre a obra da artista alemã Käthe Kollwitz (1867–1945) e a Gravura Moderna e Revolucionária Chinesa. Interessa-se por arte e política.

alinealessandrazpp@gmail.com

Resumo: Tendo como ponto de partida o aporte teórico de autoras como Renata Felinto dos Santos e Thais Avelar, o presente artigo analisa algumas performances da mineira Priscila Rezende que, a partir de uma poética marcada pelo confronto, tensiona os papéis vividos por pessoas negras no Brasil. Além de dialogar o trabalho de Priscila com o de artistas contemporâneas como Juliana dos Santos, o artigo também retoma a história da performance, com especial atenção à performance no Brasil e às obras de Antônio Manuel – mostrando como o corpo foi e ainda é utilizado na arte como ferramenta de provocação e reflexão em diferentes contextos políticos.

Palavras-chave: Priscila Rezende; racismo; performance.

Num país em que ainda persiste o mito da democracia racial, desvelar o racismo incomoda, e não à toa as performances de Priscila Rezende (1985–) geram tamanho desconforto. Foi na graduação em Artes Plásticas pela Escola Guignard (UEMG) que a artista encontrou no próprio corpo uma ferramenta de reflexão sobre a “*inserção e presença do indivíduo negro na sociedade brasileira*” e o modo como a mulher negra é inferiorizada e menosprezada em relação à sua estética. Em entrevista para o canal Raiz Forte, no *Youtube*, Priscila comenta a respeito do desconforto que sua abordagem direta sobre o racismo causa em quem assiste:

Eu percebo hoje que existe um incômodo em se falar sobre racismo. [...] Quando eu fiz o trabalho Bombril [...] até uma colega de classe que estudava comigo, não negra, fez um questionamento, de por que no trabalho eu estava falando sobre essas situações negativas que o negro passa, sendo que têm tantos negros por aí de sucesso, que “chegaram lá”, como ela disse, por que eu não falava dessas pessoas? Porque eu acho que existe um silêncio, a gente passa por isso, mas as pessoas se incomodam que a gente fale sobre isso. Então eu acho que romper o silêncio já é muito importante (REZENDE, 2015).

Na performance *Bombril* (2010) a artista esfrega seus cabelos em objetos metálicos, como painéis. Bombril não é só uma marca conhecida de um produto de limpeza, mas também um apelido pejorativo para se referir aos cabelos afro. O cabelo liso é um dos marcadores do padrão branco de beleza e afastar-se desse padrão pode significar “*excluir-se dos mercados, como o de trabalho e de relacionamentos*” (SANTOS, 2017, p. 21).



Fig. 01: REZENDE, Priscila (1985–). Bombril. Performance no Memorial Minas Gerais Vale, 2013. Foto: Sabrina Bah

Além de refletir sobre os padrões de beleza, Priscila também aborda os trabalhos subalternos comumente relegados a pessoas negras – trabalhos domésticos, considerados menores – quando se apresenta, por exemplo, com os panos que as escravizadas vestiam. Ao metaforizar a escravidão, que na performance passa a ser a estética, Priscila ainda trata de corpos presos (SANTOS, 2017, p. 26). Na ação com cerca de uma hora, durante a qual Priscila esfrega seus cabelos em panelas, *“o corpo se apropria da posição pejorativa a ele atribuída, transformando-se em uma imagem de confronto”* (REZENDE,

2017 apud SANTOS, 2017, p. 26). Propositadamente desconfortável, a ação provoca o espectador a se defrontar com sua própria fala discriminatória, “obrigado a encará-la, sem que haja opções para evasivas, subterfúgios ou digressões” (REZENDE, 2017 apud SANTOS, 2017, p. 26). Conforme aponta Santos,

O incômodo causado nos/as espectadores/as de Bombril converte-se num disparador reflexivo acerca de como corpos negros têm sido pouco afagados, elogiados e amados. Respectivamente, dela emerge uma sensação de inadequação e não-lugar com a qual convivem negras/as num mundo pensando por e para brancos/as. Uma violência que pode ser desfrutada durante uma hora por não negros/as. Lembrando que no caso de negros/as essa agressão é condição existencial (SANTOS, 2017, p. 28).

No mesmo ano da performance de Priscila Rezende, em 2010, é lançada uma campanha bastante problemática da marca Bombril. Estreada no Dia Internacional da Mulher sob o *slogan* “Mulheres que Brilham”, o projeto visava revelar novos talentos da música brasileira e homenagear o “público fiel” da marca, que, segundo o publicitário Arnaldo Antunes, seriam as mulheres.



Fig. 02: Campanha Mulheres que Brilham, da marca Bombril, 2010.

Como aponta Avelar:

[...] a publicidade da marca Bombril orbita sobre dois pontos absolutamente problemáticos. Da perspectiva do gênero, a divisão do trabalho e da cristalização dos papéis sociais, evidencia a manutenção da ideia de que a limpeza e os trabalhos domésticos são de responsabilidade das mulheres, o que transparece no seguinte slogan da marca: “Bombril, os produtos que evoluíram com as mulheres” (2011, negrito nosso). De outra parte, outra questão refere-se à maneira como a marca trata questões étnico-raciais absolutamente sérias, com total descuido, reforçando estigmas e a manutenção de papéis sociais, conforme aponta o respectivo slogan de 2007 “O nosso negócio é brilhar” (negrito nosso) (AVELAR, 2017, p. 35).

A campanha é ilustrativa de como o cabelo crespo, sob uma perspectiva racista, é ainda utilizado como signo que metaforiza o estigma – estigma esse que é reapropriado pela população negra e alas do movimento negro, como signo de identidade positiva (AVELAR, 2017, p. 36). Desse modo, o cabelo torna-se *“mola propulsora de um questionamento desse padrão de beleza e feminilidade imposto de forma vertical às mulheres de forma geral, e às negras, de forma específica”* (AVELAR, 2017, p. 37).

Assim como Priscila, também a artista Juliana dos Santos (1987–) retoma experiências de vida na performance *Qual é o pente?* (2014), na qual sua avó Dona Benedita realiza o procedimento de alisamento de seus cabelos. O título faz menção à marchinha *Nega do cabelo duro*, composta por Rubens Soares e David Nasser em 1942, com os famosos versos *“qual é o pente que te penteia?”*. A marchinha foi interpretada por Elis Regina em 1969, e os versos também foram reapropriados por Planet Hemp em canção homônima lançada em 1997.

De acordo com Santos (2017), na família de Juliana é comum o uso do chá de carqueja para alisamento dos fios, cujo amargor é também metáfora para um processo de cura e de quebra no ciclo de práticas violentas contra os cabelos de mulheres negras. Na ação, a avó de Juliana retoma a história de

sua própria relação com os cabelos, até que se nega a alisar o cabelo da neta.



Fig. 03: SANTOS, Juliana dos (1987–). Qual é o pente?
Performance no SESC Santana, 2015.

Segundo Santos (2017), na vida adulta, Juliana “*compreendeu que a vó não negava os seus cabelos a partir do alisamento, mas sim que tentava evitar que a neta vivesse algumas situações de racismo que seriam determinadas pelo aspecto que eles teriam ao apresentar-se socialmente*” (SANTOS, 2017, p. 24). Tal como na performance Bombril, de Priscila, os preconceitos sobre os cabelos afro também fazem parte da poética da artista Juliana, mostrando o quanto situações e vivências do cotidiano particular são reflexo de um contexto maior de racismo estrutural, no qual todos estamos inseridos.

Retomando para as performances de Priscila e sua “poética de confronto” (AVELAR, 2017), cabe menção a outros dois trabalhos. Em Barganha (2014), a artista tem como ponto de partida a música *A Carne*, de Elza Soares. Os conhecidos versos “*a carne mais barata do mercado é a carne negra*” motivam a performance na qual Priscila é levada à venda por outra mulher em espaços públicos, ação na qual são colados adesivos em seu corpo, com preços cada vez mais baratos. A ação foi realizada no dia 20 de novembro de 2014 no Ceasa de Minas Gerais. Na entrevista de 2015 para o canal Raiz Forte, além do simbolismo da data (Dia da Consciência Negra) e do local (de vendas), Priscila chama atenção para o fato de que as mulheres trabalhadoras são minoria na Ceasa MG.



Fig. 04: REZENDE, Priscila (1985–). Barganha. Performance no Ceasa de Minas Gerais, 2014. Foto: Marcelo Baioto

Do mesmo modo, na performance *Vem... pra ser infeliz* (2017), o tema da hipersexualização da mulher negra é exposto de forma extrema. Seminua, Priscila utiliza adereços característicos do carnaval e ainda uma máscara de flandres, objeto de tortura usado durante o período escravocrata. Na performance, a artista dança os sambas-enredo (o da Globeleza ironizado no título) até a exaustão.

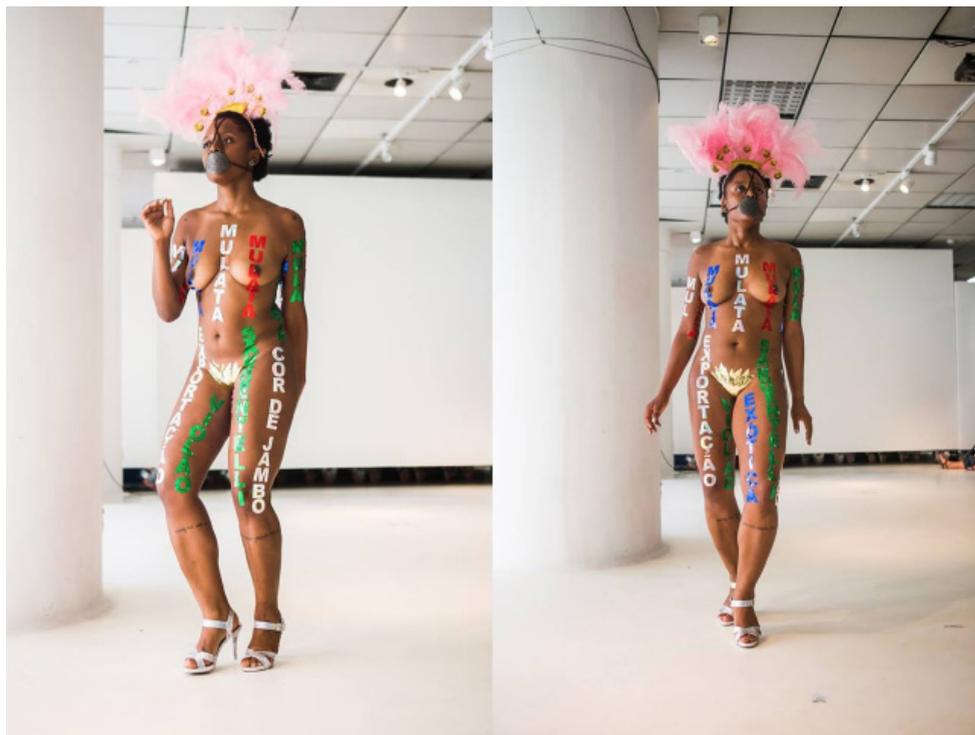


Fig. 05: REZENDE, Priscila (1985-). *Vem... pra ser infeliz*. Performance SESC Palladium, 2017. Foto: Luiza Palhares

Além de ter as palavras “mulata”, “exportação”, “violão”, “exótica”, “cor de jambo” coladas em seu corpo com letras coloridas, chama atenção o sobrenome Sargentelli na perna esquerda da artista, em letras verdes. Osvaldo Sargentelli (1924–2002) foi radialista e também apresentador na extinta TV Tupi. No final da década de 1960 e início da década de 1970 foi responsável pela abertura de casas noturnas no Rio de Janeiro, onde eram apresentados shows com “mulatas”. Sargentelli tentou inclusive emplacar a data de seu aniversário, 8 de dezembro, como “dia da mulata” (o que não vingou nos calendários oficiais). O padrão cristalizado das “mulatas de Sargentelli”, tidas como sensuais e “exóticas”, alimenta no exterior o imaginário que contribui para a publicidade do circuito de turismo sexual do Brasil.

A escravatura, simbolizada na máscara de flandres, ressurge na performance de Priscila pela continuidade da bateria de samba. Enquanto a artista dança, por vezes o ritmo parece insinuar uma interrupção, mas logo recomeça e a performer segue dançando até que seu cansaço se torna perceptível para o público. O corpo cansado continua dançando e sustentando as palavras de estereótipos que, assim como a máscara de flandres, são também limitadoras de seus movimentos – porque limitam seus papéis sociais e limitam também o olhar do outro sobre esses corpos.

Avelar pontua que se posicionar frente à conjuntura sociopolítica que perpetua a manutenção de assimetrias sociais significa “*emprender ações frontais no sentido de contestar essa lógica vigente*” (AVELAR, 2017, p. 21). As poéticas de confronto como as performances de Priscila articulam-se como ações diretas e intervenções simbólicas. Desse modo,

[...] o corpo ascende como instrumento vocalizador e suporte que delinea, na epiderme, o pulso que exprime questionamentos, anseios e tensões. Constituindo-se, portanto, em mídia, no sentido mais profundo do termo – meio intermediário de expressão e transmissão de mensagens – manifestado na necessidade de vocacionar questionamentos e tensões em relação às desigualdades e assimetrias sociais. Reafirmando-o como meio privilegiado de experimentação e expressão (AVELAR, 2017, p. 21).

Renato Cohen destaca o caráter híbrido da linguagem da performance, pois ela se coloca no limite das artes visuais e das artes cênicas, guardando características “da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade” (COHEN, 2013, p. 30).

Como gênero artístico, a performance emerge nos anos 1970 num momento em que vigorava o conceitualismo. A ênfase da arte conceitual nas ideias e não no produto final estava relacionada ao desdém para com o objeto artístico, visto como “mero fantoche no mercado de arte”; pois se a função do objeto de arte pressupunha ser econômica, então a obra conceitual não poderia ter esse uso (GOLDBERG, 2016, p. 142). Roselee Goldberg coloca que, nesse contexto, a performance tornou-se uma extensão de tal ideia, já que supostamente não deixava rastros e não podia ser comprada e vendida. Por fim, a performance também foi vista como redutora da separação entre artista e espectador, pela possibilidade de ambos vivenciarem a obra simultaneamente.

Apesar de a performance emergir nos anos 1970, suas origens remontam às experiências do Futurismo, do Dadaísmo e do corpo docente da Bauhaus reunido na Black Mountain College, na Carolina do Norte nos anos 1930, bem como aos trabalhos do músico John Cage (1912–2002) e do dançarino Merce Cunningham (1919–2009). Roselee Goldberg pontua a tentativa de ambos para que a arte não fosse diferente da vida: “*Da mesma maneira que Cage via música nos sons cotidianos do nosso meio ambiente, Cunningham também propunha que se podia considerar como dança os atos de andar, ficar de pé, saltar e todas as outras possibilidades do movimento natural*” (GOLDBERG, 2016, p. 106). Os happenings de Allan Kaprow (1927–2006), a action painting de Pollock (1912–1956) e as ações do grupo *Fluxus* também podem ser apontados como precursoras da performance.

No Brasil, temos alguns antecessores: Flávio de Carvalho (1899–1973), ainda na década de 1930, quase foi linchado durante a performance *Experiência N° 2*, ao caminhar em sentido contrário a uma procissão de

Corpus Christi; e também Antônio Manuel (1947–), com seu gesto ousado de tirar a roupa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), após ter sua proposta *O corpo é a obra* rejeitada para o XIX Salão Nacional de Arte Moderna em 1970.

Claudia Calirman destaca que o ato espontâneo de Antônio Manuel tornou-se não só um símbolo de rebeldia contra as regras arbitrárias dos salões de arte, mas também contra a falta de critérios consistentes para a censura às artes por parte da ditadura civil-empresarial-militar (CALIRMAN, 2013, p. 43). Importante destacar que o gesto de Antônio Manuel foi repetido por uma mulher negra, Vera Lúcia Santos, que trabalhava como modelo vivo na Escola Nacional de Belas Artes. Dentre as narrativas que tratam do ato de Antônio Manuel, poucas são as que mencionam a modelo que executou a ação junto a ele.

Calirman pontua que a ação de Antônio Manuel, por mais que estivesse distante das discussões na década de 1970 a respeito da construção social e cultural das identidades de gênero, estava em consonância com o cenário internacional da arte contemporânea. Como já mencionado, era um momento de crítica aos meios artísticos tradicionais, como a pintura e a escultura, momento em que o corpo ascende como um veículo a ser explorado como forma de expressão.

Calirman, no entanto, estabelece algumas diferenças entre a *body art* estadunidense/europeia e o contexto brasileiro. Ao mencionar, por exemplo, a exposição pública do corpo nu do artista Vito Acconci (1940–2017), em que também havia um questionamento em relação à noção de masculinidade, ressalta que “*foi executada no contexto do movimento em defesa dos direitos civis e dos protestos contra o recrutamento militar e a Guerra do Vietnã*” (CALIRMAN, 2013, p. 46). No Brasil, ao contrário, as práticas relacionadas à *body art* estavam relacionadas à celebração. Segundo a autora, “*a versão brasileira da body art destacou as associações dionisíacas do corpo por meio de sua incorporação às festividades do Carnaval, de seu comportamento libertador*”

e da celebração do corpo físico” (CALIRMAN, 2013, p. 47). A autora ainda afirma que o feminismo não foi abraçado pelos artistas brasileiros com a mesma intensidade que o foi pelos artistas estadunidenses.

Mesmo que tivesse um caráter um tanto celebrativo do corpo, se levarmos em conta o clima político do Brasil nesse período, o ato de Antônio Manuel foi “*um exemplo de como um corpo pode ser utilizado como ferramenta provocadora para desafiar, ou, ao menos, para irritar a ordem militar*” (CALIRMAN, 2013, p. 49). A autora destaca que Foucault, em *Vigiar e punir: nascimento da prisão* (1975), afirma que a ameaça de tortura é um dos principais instrumentos usados por regimes disciplinares para fazer cumprir suas ordens, de modo a tornar os corpos, objetos da intimidação, obedientes e dóceis.

Assim como o gesto de Antônio Manuel, as performances de Priscila Rezende também são provocadoras de uma ordem vigente. Cabe, no entanto, apontar algumas diferenças: o corpo no trabalho de Priscila não é usado sob um viés de celebração, mas sim a partir de uma perspectiva que escancara exclusões, estereótipos e violências ainda presentes. Por isso a obra de Priscila é tão atual: nesse comparativo com as ações de um Antônio Manuel, por exemplo, nos damos conta de que as violências e silenciamentos que atingiram certos setores das classes médias, num contexto político de exceção, são regra para outros tantos setores da população, mesmo em contextos supostamente democráticos.

Assim como Antônio Manuel questionava os parâmetros dos salões e o arbítrio da censura às artes, Priscila não deixa também, de certo modo, de questionar o lugar da mulher negra na história da arte. O racismo estrutural que violenta vidas e limita papéis sociais impacta também o modo como a produção cultural de negras e negros, quaisquer que sejam suas poéticas, são lidas por aqueles que compõem o sistema da arte. Em recente levantamento sobre os principais manuais de história da arte, por exemplo, dos 2.443 nomes mencionados, apenas 22 são de artistas negros (destes, apenas duas mulheres

negras, Barbara Chase-Riboud e Lorna Simpson). Quando Priscila retoma suas experiências para falar de racismo, numa autobiografia que também é coletiva, há o questionamento a esses “lugares menores”, entendidos como o lugar que cabe a pessoas negras. Desse modo, e consciente do caminho que escolheu para levantar essas questões, Priscila nos lembra de que *“a arte tem esse poder de abrir o nosso olhar sobre aquilo que nos cerca, sobre a nossa sociedade, sobre o mundo e fazer com que a gente veja as coisas de uma forma diferente”* (REZENDE, 2013).

REFERÊNCIAS

AVELAR, T. Poéticas visuais: a performance negra como projeto político. Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação lato sensu em Gestão de Projetos Culturais. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. 2017. Disponível em: <<http://paineira.usp.br/celacc/?q=pt-br/celacc-tcc/983/detalhe>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

CALIRMAN, C. Antônio Manuel: exercício experimental da liberdade. In: Arte brasileira na ditadura militar: Antônio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Reptil, 2013.

Campanha Mulheres que Brilham, da marca Bombril, 2010. Disponível em: <<https://www.pragmatismopolitico.com.br/wp-content/uploads/2012/08/mulheres-brilham.jpg>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

COHEN, R. Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CULTNE DOC - PERFORMANCE “BOMBRIIL” - MUSEU DO AMANHÃ. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=asp43D_xMpo>. Acesso em: 25 jun. 2018.

GOLDBERG, R. A arte da performance: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

Osvaldo Sargentelli. Verbete. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Osvaldo_Sargentelli>. Acesso em: 02 jul. 2018.

PERFORMANCE NO MEMORIAL - PRISCILA REZENDE. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2uEWS9eNPmE>>. Acesso em: 05 jun. 2018.

<<http://priscilarezendeart.com/>>. Acesso em: 05 jun. 2018.

PRISCILA REZENDE - MULHERES DE RAIZ FORTE. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3Ns81t80DTE>>. Acesso em: 05 jun. 2018

REZENDE, P. Barganha. Performance no Ceasa de Minas Gerais, 2014. Disponível em: <<http://priscilarezendeart.com/projects/barganha-2014/>>. Acesso em: 02 jul. 2018.

REZENDE, P. Bombril. Performance no Memorial Minas Gerais Vale, 2013. Disponível em: <<http://www.feministacansada.com/post/46283486905>>. Acesso em: 22 jun. 2018.

REZENDE, P. Vem... pra ser infeliz. Performance no SESC Palladium, 2017. Disponível em:<https://www.facebook.com/art.priscilarezende/photos/?tab=album&album_id=1695532207410933>. Acesso em: 01 jul. 2018.

SANTOS, J. Qual é o pente? Performance no SESC Santana, 2015. Disponível em: <<https://www.ahzura.com/registros?lightbox=dataItem-imv5z87a>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

SANTOS, R. A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes. 2016. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/150902>>. Acesso em: 05 jun. 2018.

_____. Rapunzel: a arte contemporânea como tratamento cosmético/estético a partir das performances de Juliana dos Santos e de Priscila Rezende. In: Revista Estúdio, artistas sobre outras obras. 8, (20), out-dez. pp. 20-29, 2017. Disponível em: <<http://www.scielo.mec.pt/pdf/est/v8n20/v8n20a02.pdf>>. Acesso em: 05 jun. 2018.

SANSONE, L. (org.). Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa. Salvador: EDUFBA, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/14647/3/dicionario%20critico-repositorio.pdf>>. 09 abr. 2019.

TRIZOLI, T. Crítica de arte e feminismo no Brasil dos anos 60 e 70. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL, 5, 2012. Anais. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2012. pp. 410-423. Disponível em: <https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2012-48_Critica_de_Arte.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2019.



SOBRE A XILOGRAVURA NORDESTINA: BRASILIDADE, MODERNISMO, E COMUNIDADE

LETICIA MORENO

Resumo: Neste artigo, investiga-se o senso de comunidade dentro dos preceitos criados pela organização do arquivo digital do Centro Internacional de Arte das Américas do Museu de Belas Artes de Houston, nos EUA. Ao pesquisar no arquivo digital, percebe-se a presença de documentos sobre xilogravura brasileira dentro do eixo documental referente a fazeres artísticos e comunidade. A partir disto, três documentos sobre xilogravura brasileira são selecionados e objetiva-se, neste texto, compreender as possibilidades de significado dentro dos três documentos distintos e possibilitar um novo olhar sobre a produção de arte moderna brasileira, ao abraçar a xilogravura nordestina como tema a ser pesquisado¹.

Palavras-chave: Arquivo digital, Arte latino-americana, Xilogravura.

INTRODUÇÃO

A produção gráfica brasileira, em destaque a gravura, foi extremamente importante para a linguagem estética da arte brasileira durante a segunda metade do século XX, podendo ser considerada um resgate de referências artísticas e técnicas intrínsecas à brasilidade. A produção xilográfica brasileira, em destaque a nordestina, pode ser entendida como uma das facetas da

modernidade artística brasileira, que se reapropriou das técnicas de impressão de tradições populares para o experimentalismo estético-artístico. O empréstimo acadêmico, a necessidade de expressividade e linguagem particular, bem como os experimentalismos gráficos das últimas décadas do século XX, marcaram a presença da xilogravura na arte brasileira. Considerando a herança da arte moderna para o Brasil, chama atenção o fato de que a xilogravura não tenha sido muito trabalhada nas pesquisas do meio acadêmico. Entretanto, ao deparar-me com a presença de documentos que discorrem sobre a produção xilográfica brasileira, com destaque para a produção nordestina, em um arquivo digital de arte moderna latino-americana de um museu em Houston, nos Estados Unidos, percebi a potência da gravura nordestina como representante da modernidade brasileira. Este encontro me motivou a investigar o contexto de inserção desses documentos e seus possíveis sentidos.

O arquivo *Digital Documents of the 20th-century Latin American and Latino Art*² faz parte do Centro Internacional de Arte das Américas (ICAA)³, que compõe o Museu de Belas Artes de Houston, nos EUA. O arquivo visa reunir documentação referente à produção artística das Américas Central e do Sul dentro do recorte temporal do século XX, uma vez que o Museu de Belas Artes de Houston possui acervo de arte latino-americana. O arquivo objetiva proporcionar visibilidade para o acervo e em geral para a produção da América Latina, distanciando-se da hegemonia artística estadunidense e europeia, assim possibilitando novas pesquisas, novos olhares, sobre a participação latino-americana dentro do campo da história, crítica e teoria da arte.

Para que o arquivo seja alimentado, grupos de pesquisa espalhados pelas Américas Central e do Sul, em países como México, Colômbia, Peru, Chile e Brasil, pesquisam documentação local sobre a atuação artística latino-americana dentro do intervalo de 1900 a 1999. Por ser um arquivo digital de fontes primárias, a gama de documentos que tratam destes assuntos é diversa, passando por *folders* e catálogos de exposições ocorridas

nestes tempos à manifestos e publicações de críticos e historiadores da arte, todos bem-vindos como material a ser selecionado. Após esta triagem, os documentos são digitalizados e enviados pela *internet* para o Centro de Artes nas Américas, em Houston.

Chegando no ICAA, os arquivos passam por uma categorização. Acrescentam-se palavras chaves, que resultam da pesquisa anterior feita pelos centros, selecionando termos que resumem o assunto de cada documento; quando possível acrescentam-se sinopses em inglês e em alguns casos no idioma original, em espanhol ou português. E, por fim, a equipe *Documentos Digitais* setoriza os documentos em 13 (treze) eixos temáticos que dão conta de assuntos referentes à América Latina das formas mais distintas, abordando relações entre a produção artística, sociedade e política.

Um dos eixos que reúne 600 dos mais de 8 mil documentos que hoje compõem o arquivo digital é intitulado como: “*Em busca pela Democracia: Artes Gráficas e Construção de Comunidade*” (*originalmente: In Pursuit of Democracy: Graphics and Community-Building*). Os documentos deste eixo tratam principalmente da produção latino-americana após Primeira Guerra Mundial, em torno de coletividades que se utilizavam dos artifícios dos fazeres gráficos, em destaque a produção impressa de baixo custo, como ferramenta de linguagem identitária e/ou estética. Ao estudar esta seção do acervo, três documentos foram selecionados para fins de melhor aprofundamento dos conceitos apresentados pelo tema do eixo.

Os documentos abordam a produção gráfica brasileira, especificamente da segunda metade do século XX, datados entre as décadas de 60 e 90. O fato de tratarem sobre a produção gráfica brasileira em um acervo internacional já pode despertar interesse, mas, outra característica dos documentos escolhidos é a abordagem da produção xilográfica nordestina. Portanto, compreender o senso de comunidade identificado pela equipe editorial do *Documentos Digitais* nesses documentos que tratam das narrativas da xilogravura nordestina e como estas narrativas se diferem, se

reafirmam ou se encontram é, portanto, a intenção investigativa deste artigo.

“A GRAVURA NA BAHIA”, “A NOVA GRAVURA DE JUAZEIRO DO NORTE” E “NOTAS SÔBRE A XILOGRAVURA POPULAR BRASILEIRA”

Os documentos selecionados são referentes à xilogravura na segunda metade do século XX, focando na produção nordestina em dois eixos: a gravura baiana e a gravura cearense. Cada um de uma natureza distinta, trazem informações relevantes sobre a xilogravura brasileira, igualmente sobre a compreensão do termo “comunidade” aplicado a estes documentos pelo eixo editorial ao qual foram associados no arquivo.

O assunto do documento *A Gravura na Bahia* é a produção baiana de gravura presente na Bienal de São Paulo de 1966, presença que foi significativa a ponto de ter sido destinada uma sala especial para estes artistas na Bienal em questão. Riolan Metzker Coutinho, o autor, diz que há um retorno à gravura, especificamente xilogravura, e este retorno deve-se à presença de gravadores na Bahia por volta dos anos 1940.

As passagens, nos fins da década dos 40, de Poty, Goeldi e Marina Caran, que aqui trabalharam e expuseram, vieram despertar no meio bahiano de então a consciência das inesgotáveis possibilidades de uma técnica que, pela economia de meios que permite, estaria fadada, alguns anos depois, tornar o meio de expressão por excelência dos jovens artistas da Bahia. (...) A realização de urna xilo implica em gastos materiais mínimos e, por tratar-se de um processo de reprodução, pode ser vendida a preços bem mais acessíveis que uma pintura ou uma escultura(COUTINHO, 1967, p. 2.)[grifo nosso].

Segundo Coutinho (1967), pela facilidade que a gravura em madeira proporciona para a produção, como técnica, e pela presença de artistas como Poty Lazzarotto, Oswald Goeldi e Marina Caran, houve um resgate à gravura na Bahia, proporcionando, portanto, uma nova fase na produção. O autor, entretanto, não desconsidera a “predisposição” existente no estado, uma vez que as ilustrações de literatura em cordel eram feita sem xilogravura,

deixando evidente que este fazer não era nenhuma novidade para os baianos. Com acréscimo da influência do grupo docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia(UFBA) acima mencionados, criou-se um ambiente fértil para que este fazer obtivesse espaço na produção artística. Considerando o cenário acadêmico da Escola de Belas Artes da UFBA, qual seria a motivação destes jovens artistas em relação à xilogravura? Qual seria a razão pela escolha de xilogravura como método de expressividade enquanto era possível produzir através da pintura ou escultura, como explica Riolan? A razão era simples: esgotamento.

Havia um desejo por uma linguagem artística que fugisse do cotidiano – o dia-a-dia da produção acadêmica – e que fosse uma nova linguagem. Este grupo de artistas que adotou a xilo como nova linguagem é chamado de “Escola de Gravura Baiana” pelo autor do texto. Cansados da produção artístico-acadêmica, decidem resgatar esta linguagem artística popular. E, por fim, Riolan(1967) cita os artistas que estavam presentes na Bienal e fazem parte dessa nova escola artística, descrevendo brevemente a expressão artística de cada um, sem detalhamento.

O senso de comunidade neste contexto se mantém na produção artística regional, atingindo com mais força a de origem acadêmica – de artistas que foram formados pela academia e que estavam buscando uma nova linguagem de expressão artística. A Escola de Gravura Baiana apresentada por Riolan Coutinho é sinônimo deste interesse coletivo de possuir uma linguagem particular que fosse capaz de representar esta nova geração de artistas.

Em ordem de aparição no texto, os artistas desta nova escola são: Hansen Bahia, Calasans Neto, José Maria, Miriam Chiaverini, Hélio Oliveira, Juarez Paraiso, Leonardo Alencar, Emanuel Araújo, Edson Luz, Gilberto Oliveira, Sônia Castro, Edízio Coelho, Gley e Adam Firnekaes. O objetivo desta comunidade consistia no fazer como linguagem expressiva, deixando de lado o fato de já haver um cenário preexistente da gravura na Bahia, mas sim, compreendendo a xilogravura como linguagem artística intencionalmente,

sendo uma contraproposta ao que se produzia na época e igualmente como experimentalismo e descoberta do que a xilogravura poderia oferecer como material.

Outro ponto determinante para o senso de comunidade é o fato de pertencerem ao mesmo grupo acadêmico, o que confirma a afirmação de um esgotamento plástico no ensino de artes na segunda metade do século XX. Uma vez que o retorno à gravura ocorre no Brasil, deve-se considerar o cenário acadêmico como um dos influenciados por este momento. Tendo isto dito, constata-se que os artistas em questão foram ora alunos ora professores da UFBA, na área de Belas Artes.

O segundo documento sob diagnóstico é *A Nova Gravura de Juazeiro do Norte*. Estruturalmente, este documento se classifica como um livro-catálogo referente ao novo cenário da gravura nordestina, com o foco em Juazeiro do Norte, no Ceará. Gilmar de Carvalho, o autor, se responsabiliza por reunir toda esta produção contemporânea de Juazeiro do Norte, a partir de um recorte temporal de 10 anos – de 1989 até 1999 – recolhendo toda produção gráfica que envolvesse a gravura nordestina ora como tema, objeto de estudo ou assunto.

Gilmar define a “Nova Gravura” de Juazeiro do Norte sendo, portanto, a produção ligada a um grupo de gravadores cearenses que, na segunda metade da década de 1980, iniciaram ou retornaram a suas produções gráficas, apoiando-se na xilogravura, com o intuito de “valorizar a criação em detrimento da diluição”(CARVALHO, 1999, p.6). Essa nova gravura recuperava uma produção tradicional – a xilogravura – e usufruía dos meios tecnológicos em ascensão, proporcionando uma nova compreensão da xilogravura, incluindo temas mais lúdicos e menos associados à sacralidade.

Resumidamente, os trabalhos presentes em *A Nova Gravura de Juazeiro do Norte* são sobre xilogravura de cordel, destacando sua função ilustrativa. Em comparação à “Gravura na Bahia”, este documento demonstra uma

abordagem popular do uso da xilogravura, destacando sua aplicabilidade à literatura de cordel. Aqui, o senso de comunidade pode ser destacado pela vontade conjunta de se reapropriar de um fazer que já fora identificado como local e particular da região nordeste, como resistência artística e de identidade cultural, quando em Gravura na Bahia a comunidade se dá pelo experimentalismo coletivo, através da xilogravura. Deve-se destacar que no final do documento há uma grande lista com os nomes dos artistas responsáveis pelos trabalhos incluídos na exposição, em ordem cronológica.

Finalmente, *Notas sobre a xilogravura brasileira* trata da xilogravura como expressividade artística e como tentativa de trazer atenção à xilogravura brasileira, a fim de torná-la um assunto investigável. O autor, Roberto Pontual, entra em concordância com Gilmar de Carvalho, autor de *A Nova Gravura de Juazeiro do Norte*, ao proporcionar à xilogravura brasileira importância como resistência e identidade local.

Como, de um modo geral, todos os diversos setores do que poderíamos chamar de criatividade de base - substituindo a expressão arte popular, não por inteiro adequada - também a xilogravura continua sendo, entre nós um campo de pesquisa quase inexplorado. Não se conhece estudo realmente amplo de sua incidência em todo território nacional, especialmente no Nordeste onde sua visualidade rude se espalha aos milhares de cópias acompanhando a saga do romanceiro popular, que passa de mão a mão, de olhar a olhar, de comentário a comentário, preservando os elementos genuínos de uma cultura ainda em estado bruto, mas, talvez por isso mesmo, repleta de riquezas expressivas (PONTUAL, s/d, p. 641)[grifo nosso].

Pontual sugere profundidade nas pesquisas sobre xilogravura brasileira, com a intenção de trazer para o campo da história e teoria da arte brasileira a possibilidade de investigar aspectos de uma brasilidade estético-temática. O autor lamenta a falta de estudos sobre xilogravura brasileira, em comparação à outras manifestações culturais que refletem um caráter de brasilidade, especificamente a brasilidade pela ótica nordestina, tal qual a pesquisa sobre cerâmica popular. Também lamenta o caráter anônimo que a

produção xilográfica popular (ou “de base”, como diz no início do documento) acabara adquirindo, o que impede uma pesquisa coerente. Pontual narra um ocorrido referente ao anonimato que rondava a xilogravura nordestina naquele momento:

Com frequência, ocorre certo alheamento em relação a dados pessoais e à situação de cada um dos gravadores no seu contexto econômico e social específico, o que permitiria ampliar de muito a correção do conhecimento; exemplo dêsse alheamento está na apresentação redigida por Ariano Suassuna para o álbum Xilogravura Popular do Nordeste (...) com reproduções de trabalhos do poeta e gravador José Costa Leite: terminada sua leitura, fica-se sem saber qualquer coisa a respeito do autor das pranchas(...)(PONTUAL, s/d, p. 642) [grifo nosso].

A intenção de Pontual é, portanto, ampliar a definição de xilogravura para além de uma prática popular-folclórica. Isto é, há um resgate à xilogravura como instrumento comunicativo, artístico e como expressão cultural em si. Referente ao processo de legitimação na produção artística popular no Brasil, o autor narra um caso no segundo tópico do documento. Pontual ilustra o caso do escultor e gravador popular Inocêncio da Costa Nick, também conhecido como Mestre Noza, sendo uma figura que primeiro teve reconhecimento – e por consequência legitimação – na França, antes de ser notado por seu próprio país de origem, no início do século XX (PONTUAL, s/d, p. 642).

Em suma, este documento apresenta fatos que incomodavam Roberto Pontual em relação à ausência da xilogravura brasileira como assunto na nossa história da arte, no momento em que o texto fora escrito. Agora, referente à ideia de *comunidade* proposta pela seleção editorial do ICAA, neste documento apresenta-se a *prática xilográfica como uma produção literária coletiva*. A xilogravura aplicada à produção cordelista como um fazer comunitário que une o fator literário (cordel) com o fator artístico-ilustrativo (xilogravura).

Afim de melhor contextualizar a potência e influência da regionalidade na estética da gravura nordestina, destaco a autora Maria Luisa Távora que em seu texto *Xilogravura: Da Poética Expressionista à Eloquência do Traço e do Imaginário Popular* discorre sobre dois artistas nordestinos formados pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro, igualmente durante a segunda metade do século XX. O texto da autora em questão não está no arquivo documental estadunidense estudado aqui, entretanto, sua leitura é interessante por revelar outras facetas da produção nordestina fora do eixo regional nordestino.

O texto de Távora traz relatos de uma produção artística resultante do ambiente acadêmico carioca, falando sobre artistas formados pela Escola Nacional de Belas Artes, atual Escola de Belas Artes da UFRJ e da produção de artistas nordestinos como, Isa Aderne⁴ e Newton Cavalcanti⁵. A autora traça um breve histórico de cada artista, contextualizando-os. Ambos fazem um resgate da estética e da temática nordestina como uma espécie de trânsito entre o acadêmico e o empírico. Não sendo reducionistas, não se apropriam apenas de um modo de fazer estético, mas aglutinam a linguagem particular do Nordeste a sua existência plástica, sendo esta igualmente uma expressão pessoal do universo particular destes artistas. Há um retorno às próprias narrativas vivenciadas enquanto estavam no Nordeste e expressadas em seu fazer xilográfico.

O encontro promovido por esta dupla de artistas-gravadores, envolvendo uma atitude expressionista com o universo da cultura popular agudiza os termos arte/existência. Isa e Newton, herdeiros do legado expressionista, estabelecem um trânsito entre o universo popular e culto, promovendo circularidade entre as respectivas criações, diluindo fronteiras (TAVORA, 2015, p. 87).

Desta maneira, sua formação em ambiente acadêmico, suas influências diretas de artistas que já estavam estabelecidas no meio artístico foi, de fato, importante para sua construção de linguagem, entretanto, as experiências particulares com a cultura nordestina foram de igual importância. Além

disso, pode-se perceber devido a este trânsito entre acadêmico e popular uma *resistência da linguagem nordestina* fora do seu eixo de produção: “Ambos rearticulam a experiência vivenciada, manejam um repertório da visualidade popular do universo nordestino, colocando o observador diante de problemas éticos, morais e políticos que lhe são contemporâneos” (TAVORA, 2015, p. 87).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, pensar no conceito de comunidade aplicado a cada um destes documentos resulta na seguinte definição: reafirmação artístico-regional através da xilogravura. Independente da linguagem estética ou da motivação de cada um dos pesquisadores, críticos e artistas, percebe-se uma potencialidade de compreensão da brasilidade através desta linguagem que é particular do Nordeste.

Respondendo a indagação de Roberto Pontual ao declarar que a xilogravura se mantém um campo inexplorado (PONTUAL, s/d,p. 642), a presença destes documentos em um arquivo digital de acesso livreonline possibilita novas pesquisas e descobertas da produção gráfica brasileira na segunda metade do século XX, fazendo com que a xilogravura se torne um campo a ser explorado no meio acadêmico tanto brasileiro quanto internacional. Além disso, a presença destes documentos no ICAA inclui a xilogravura nordestina como sinônimo de arte latino-americana e arte moderna brasileira, compreensão esta que deveria ser amplamente disseminada, ampliando, portanto, para a história da arte brasileira a possibilidade de pesquisa de xilogradores modernos e também suas narrativas em relação ao século XX.

Portanto, deve-se reconhecer a potência que a arte popular, a arte empírica, os fazeres de resgate de uma regionalidade, ou de uma estética e narrativa diretamente ligada a esta particularidade podem proporcionar, principalmente para a história da arte brasileira, com novos entendimentos

Afim de melhor contextualizar a potência e influência da regionalidade na estética da gravura nordestina, destaco a autora Maria Luisa Távora que em seu texto *Xilogravura: Da Poética Expressionista à Eloquência do Traço e do Imaginário Popular* discorre sobre dois artistas nordestinos formados pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro, igualmente durante a segunda metade do século XX. O texto da autora em questão não está no arquivo documental estadunidense estudado aqui, entretanto, sua leitura é interessante por revelar outras facetas da produção nordestina fora do eixo regional nordestino.

O texto de Távora traz relatos de uma produção artística resultante do ambiente acadêmico carioca, falando sobre artistas formados pela Escola Nacional de Belas Artes, atual Escola de Belas Artes da UFRJ e da produção de artistas nordestinos como, Isa Aderne⁴ e Newton Cavalcanti⁵. A autora traça um breve histórico de cada artista, contextualizando-os. Ambos fazem um resgate da estética e da temática nordestina como uma espécie de trânsito entre o acadêmico e o empírico. Não sendo reducionistas, não se apropriam apenas de um modo de fazer estético, mas aglutinam a linguagem particular do Nordeste a sua existência plástica, sendo esta igualmente uma expressão pessoal do universo particular destes artistas. Há um retorno às próprias narrativas vivenciadas enquanto estavam no Nordeste e expressadas em seu fazer xilográfico.

O encontro promovido por esta dupla de artistas-gravadores, envolvendo uma atitude expressionista com o universo da cultura popular agudiza os termos arte/existência. Isa e Newton, herdeiros do legado expressionista, estabelecem um trânsito entre o universo popular e culto, promovendo circularidade entre as respectivas criações, diluindo fronteiras (TAVORA, 2015, p. 87).

Desta maneira, sua formação em ambiente acadêmico, suas influências diretas de artistas que já estavam estabelecidas no meio artístico foi, de fato, importante para sua construção de linguagem, entretanto, as experiências particulares com a cultura nordestina foram de igual importância. Além

disso, pode-se perceber devido a este trânsito entre acadêmico e popular uma *resistência da linguagem nordestina* fora do seu eixo de produção: “Ambos rearticulam a experiência vivenciada, manejam um repertório da visualidade popular do universo nordestino, colocando o observador diante de problemas éticos, morais e políticos que lhe são contemporâneos” (TAVORA, 2015, p. 87).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, pensar no conceito de comunidade aplicado a cada um destes documentos resulta na seguinte definição: reafirmação artístico-regional através da xilogravura. Independente da linguagem estética ou da motivação de cada um dos pesquisadores, críticos e artistas, percebe-se uma potencialidade de compreensão da brasilidade através desta linguagem que é particular do Nordeste.

Respondendo a indagação de Roberto Pontual ao declarar que a xilogravura se mantém um campo inexplorado (PONTUAL, s/d,p. 642), a presença destes documentos em um arquivo digital de acesso livreonline possibilita novas pesquisas e descobertas da produção gráfica brasileira na segunda metade do século XX, fazendo com que a xilogravura se torne um campo a ser explorado no meio acadêmico tanto brasileiro quanto internacional. Além disso, a presença destes documentos no ICAA inclui a xilogravura nordestina como sinônimo de arte latino-americana e arte moderna brasileira, compreensão esta que deveria ser amplamente disseminada, ampliando, portanto, para a história da arte brasileira a possibilidade de pesquisa de xilogravadores modernos e também suas narrativas em relação ao século XX.

Portanto, deve-se reconhecer a potência que a arte popular, a arte empírica, os fazeres de resgate de uma regionalidade, ou de uma estética e narrativa diretamente ligada a esta particularidade podem proporcionar, principalmente para a história da arte brasileira, com novos entendimentos

dupla de



Aleta Valente - Barbará



Marcela Cantuária - Maternidades



Caderno Especial

Arte e Maternidades

DES<IO