

Angra o
coração
de Paris

Terrorista é condenado a morte em conselho

Relatório de uma sessão de 21 horas, foi aberto por um juiz de Direito Federal, que declarou a culpa do acusado, que foi condenado a morte.

de responsabilidades com a morte de 11 pessoas, nos atentados de 11 de Setembro de 2001, em Nova York e em Washington, D.C., e a morte de 26 pessoas em Paris, em 11 de Setembro de 2001.

“Tudo isso é fruto de uma decisão política, não de uma decisão judicial”, afirmou o juiz. “O Conselho de Estado não tem o poder de julgar a morte de uma pessoa”, afirmou o juiz. “O Conselho de Estado não tem o poder de julgar a morte de uma pessoa”, afirmou o juiz.

Organização
Paulo Cezar Barbosa Mello

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

**A FORÇA DO TERROR COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO**

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« **ANTERIOR** | **PRÓXIMA** »

São Paulo
POMELLO DIGITAL
2016

Itu | SP | Brasil | Pomello Digital | outubro | 2016

Coordenação e organização: Paulo Cezar Barbosa Mello

Desenvolvimento e produção: Pomello Digital

Projeto Gráfico: Pomello Digital

Comunicação Visual / Capa: Maria Bonita Lab

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

ISBN: 978-85-62814-14-3

Ficha catalográfica elaborada por Pomello Digital

CIANTEC'16 - A Força do Terror como Inspiração Criativa: Filhos do Cotidiano Contemporâneo -
Coordenação e organização: PC Mello. Galpão IV - Fundação Marcos Amaro - Itu, 2016.

253 Páginas

107 Imagens

24 Vídeos

1. Arte. 2. Arte Educação. 3. Contemporaneidade. 4. Comunicação.

CDD - 700.105

Os textos aqui apresentados, sua ortografia, suas referências e desenvolvimento são de inteira
responsabilidade de cada autor / co-autor.

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

SUMÁRIO

DAS “PEQUENAS” VIOLÊNCIAS 6	6
UM ENSAIO SOBRE HISTÓRIA E ARTE	
Alecsandra Matias de Oliveira	
ARTE E MORTE 12	12
“PASSAGEM PARA A VIDA”	
Elza Ajzenbeg	
¿SANAR LA VIOLENCIA Y EL DOLOR CON ARTE? 17	17
LAS ARTES: EXPRESIONES DE RESILIENCIA ANTE LA VIOLENCIA	
Magdalena Peñuela Uricoechea	
CONEXÕES ENTRE POÉTICA, ESTÉTICA E REALIDADE 22	22
Marcos Rizolli	
A SÉRIE ESFÉRICOS 28	28
OBRA DE ARTE	
Marcos Rizolli	
O CORPO COMO EXPRESSÃO DO TERROR NA ARTE CONTEMPORÂNEA 35	35
Maria de Lourdes Riobom	
OLHARES CONVERGENTES SOBRE MEMÓRIA, DESTRUIÇÃO E PATRIMÔNIO 48	48
Regina Lara Silveira Mello / Teresa Almeida / Fernando Quintas	
NOT A PLACE OF HONOUR 57	57
ARTE, RADIOATIVIDADE E DEPÓSITOS DE LIXO ATÔMICO	
Catarina Weidle	
VIDEOGAMES 66	66
O VAZIO COMO NARRATIVA DE TERROR	
Carolina Vigna	
TEATRO DE BONECOS 74	74
IMPRESSÕES E EXPRESSÕES DO MEDO	
Clarinda Conceição Rocha de Sousa e Mirian Celeste Ferreira Dias Martins	
O PODER DAS IMAGENS 82	82
O ATIVISMO ARTÍSTICO DE BANSKY, A ARTE COMO PROTESTO	
Cristina Sussigan	

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

AS PESSOAS COMO PAUTA DO JORNALISMO 93	93
O QUE DIZEM OS PROFISSIONAIS DA IMPRENSA BRASILEIRA SOBRE A COBERTURA INTERNACIONAL DOS DIREITOS HUMANOS	
Enio Moraes Júnior	
NA MÚSICA E NO CINEMA 106	106
O PASSADO REINVENTADO NA SOCIEDADE GLOBALIZADA	
Gustavo Lacerda	
O TERROR E A EMERGÊNCIA DE UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE CONTEMPORÂNEA 109	109
A COMUNICAÇÃO HIPERMIDIÁTICA E A CIRCULAÇÃO DA CULTURA	
Janaína Quintas Antunes	
A ERA DO MEDO 119	119
O MEDO COMO COMPONENTE DOS MOVIMENTOS DE DESEJO INFLUEN- CIANDO O CONSUMO NA CONTEMPORANEIDADE	
Jessica Monteiro Lessa	
SENHORA PONTE TORTA E OS MENINOS QUE VOAM 127	127
Keller Regina Viotto Duarte, Alessandra Giassetti Malatesta, Alexandra Carneiro Mattos, Claudia Cristina Rodrigues - Grupo Jundiá y	
DE QUEM É ESSE LUGAR? 136	136
O ESPAÇO PÚBLICO COMO ESPAÇO DE CRIAÇÃO E MANIFESTAÇÃO	
Keller Duarte, Mirtes de Moraes, Rita Demarchi, Rosana Schwartz, Guilherme Franco	
EXUS DE MADRI 145	145
INTERVENÇÕES POÉTICAS A PARTIR DE RECRIAÇÕES BASEADAS NO IMAGINÁRIO AFRO-LATINO	
Leopoldo Tauffenbach	
NARRATIVAS DE GÊNERO NA ARTE CONTEMPORÂNEA 157	157
Lucas Procópio de Oliveira Tolotti	
EXUS INDIANOS 166	166
OBRA DE ARTE	
Luciano Alarkon	
PROPOSTAS SOCIOCULTURAIS PARA A LONGEVIDADE 169	169
Olga Suzana Costa Araújo	
PREVENTING VANDALISM IN PUBLIC GLASS ART 175	175
Parinaz Faghigi, Fernando Quintas, Teresa Almeida	

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

A ESTÉTICA DA VERTIGEM E A EXPRESSÃO DO PÓS-MODERNISMO	184
Patrício Dugnani	
TRAGÉDIA HUMANA INSPIRAÇÃO PARA ARTE	194
Priscila Zanganatto Mafra	
MONSTRA IN URBEM	201
EXPERIÊNCIAS GRÁFICO VISUAIS SOBRE O MEDO URBANO NA INFÂNCIA E JUVENTUDE	
Rachel Yacobian Jordan e Marcello Montore	
CRIS BIERRENBACH	212
A FOTOGRAFIA TRANSPARENTE E OS DIPOSITIVOS DE REGISTROS DO CORPO VIGIADO	
Regilene Ap. Sarzi-Ribeiro	
MUNDOS IMAGINÁRIOS, ALGUNS SE CRUZAM	222
DIVERSIDADE E INCLUSÃO	
Regina Cunha Wilke	
DORES SINGULARES/DORES COLETIVAS:	235
PRODUÇÕES DE NAZARETH PACHECO E ROSANA PAULINO.	
Rita Demarchi e Keller Regina Viotto Duarte	
PONTE.....	237
OBRA DE ARTE	
Rita Demarchi	
NARRATIVA E PRODUÇÃO DE SENTIDO NA PRAÇA ROOSEVELT	238
NAS FILIGRANAS DA PAISAGEM URBANA	
Rosilene Moraes Alves Marcelino	
CAPA RESISTÊNCIAS ARMADAS E ESTRATÉGIAS PACIFICADORAS NO REPERTÓRIO TELÚRICO DO ARTISTA DA FLORESTA HÉLIO MELO	242
Rossini de Araújo Castro / Norberto Stori / Romero de Albuquerque Maranhão	
FICHA CATALOGRÁFICA	
SUMÁRIO TRAUMA, LUTO E TRANSFIGURAÇÃO PELA ARTE: SOBRE ELENA, FILME DE PETRA COSTA (2014).....	250
Pedro Luiz Ribeiro de Santi	

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



DAS “PEQUENAS” VIOLÊNCIAS

UM ENSAIO SOBRE HISTÓRIA E ARTE

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

[CAPA](#)

[FICHA CATALOGRÁFICA](#)

[SUMÁRIO](#)

[« ANTERIOR | PRÓXIMA »](#)

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

As pequenas violências salvam-nos das grandes.¹

Das lutas dos povos antigos às guerras mundiais, o testemunho histórico inscreveu grandes violências com vítimas e algozes quase sempre anônimos. Por muito tempo, os processos narrativos não individualizaram as dores, os sentimentos e os afetos. Porém, a partir do final dos anos de 1980, a história iniciou uma reflexão sobre sua escrita e sobre o quê deveria ser registrado. Acontecimentos, como a queda do muro de Berlim, o fim da bipolaridade entre URSS e EUA (socialismo versus capitalismo), a implosão da URSS, a globalização, os avanços tecnológicos e os diversos conflitos étnico-religiosos espalhados pelo mundo provocaram urgente revisão sobre o anonimato da violência.

Isto mesmo, nas últimas décadas do século XX, essa reavaliação compreendeu que a racionalidade histórica e as grandes narrativas não davam conta de atender a diversidade de vozes que irrompiam da cena privada para a pública. Etnias, grupos sexuais e religiosos, negros, mulheres e diversas outras “minorias”² ganharam protagonismo – não que nunca tivessem existido até aquele momento, mas seus nomes emergiram dos esmaecidos conceitos modernos que homogeneizavam todos sob as categorias de povo, de nação e de população. Essas “minorias” aderiram a movimentos sociais insurgentes que corroboravam ainda mais para o declínio final das metanarrativas³.

1 Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, 1969. Na crônica, a escritora enfatiza o diálogo entre duas personagens. Nele, a discussão sobre o hábito de comer galinha ao molho pardo, visto como uma pequena violência que poderia redimir-nos das grandes barbáries. Mas, será que as “pequenas” violências nos salvam mesmo?

2 No contexto do presente ensaio, adota-se “minorias” como sendo grupos marginalizados devido aos aspectos econômicos, sociais, culturais, físicos ou religiosos. Está entre aspas porque muitas vezes esses grupos são parte majoritária de uma determinada sociedade.

3 Jean-François Lyotard considera que a metanarrativa é um discurso que, a partir da elaboração de um telos definido sobre o curso da história, engendra relações lógicas entre a pesquisa, a filosofia, a política e a arte, conferindo a essas esferas um sentido unificado.

Em decorrência do desmoronamento das metanarrativas, alguns estudiosos pregaram o “fim da história” ou o “fim da arte”. Hans Belting, por exemplo, não propôs o fim da arte, nem da história da arte como uma disciplina, mas apresentou fatores que marcaram o esgotamento cultural e epistemológico da tentativa eurocêntrica de enquadrá-las: o autor reconhece que realmente fracassou o esforço estruturante de dar à arte e à história coerência e validade pretensamente universal. Concatenado às ideias de Belting, Arthur Danto viu o fim da arte não como o fim das obras de arte, mas como o término de um tipo de produção que estava integrada a uma narrativa pautada pelas noções de estilos, escolas e movimentos. Acima de tudo, nessa narrativa tradicional, existiria uma trajetória evolutiva na qual cada fazer artístico superaria o anterior, sendo assim, a compreensão da trajetória linear seria o instrumental imprescindível para avaliar qualquer obra de arte. Tudo isto caiu por terra, quando os fatos históricos e a própria arte se rebelaram contra esse sistema evolutivo.

Ainda no âmbito dessa perspectiva aberta pelo fim das metanarrativas, o Estado foi incapaz de manter o monopólio da violência. O terrorismo, por exemplo, aflorou como uma das respostas ao questionamento do status quo e à crise dos partidos políticos centrados em ideologias de esquerda ou de direita. Na verdade, o terrorismo, bem como todas as reivindicações das “minorias” são fragmentos de história que – muitas vezes contraditórios entre si – foram ignorados pelas grandes narrativas. O não reconhecimento dessas histórias ecoa nos conflitos que estavam abafados à época por grandes forças coercitivas e poderosas.

Em outras palavras, as metanarrativas são esquemas retórico-narrativos que, ao longo de sequências temporais ou argumentativas, encadeiam os fenômenos históricos a fim de buscar um telos previamente determinado. Assim, no entender de Lyotard, o Iluminismo, o idealismo e o marxismo seriam grandes exemplos de metanarrativas. LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Quando essas forças foram diluídas, o exercício do poder passou a estar em toda parte e a ser questionado mais e mais; onde há poder não pode existir afeto, somente a coerção e a violência subsistem. Se até os anos de 1970 o inimigo era supostamente visível, no fim dos anos de 1990 ele era onipresente. O poder e a violência estavam infiltrados no dia-a-dia. Saiu-se da esfera Política para as chamadas micropolíticas, ou seja, a preocupação com os fenômenos de controle de poder entre indivíduos, grupos e organizações tomou espaço no convívio diário.

Hoje, passados cerca de 40 anos da queda do discurso das metanarrativas e adjacente às revisões historiográficas e epistemológicas, artistas conectaram-se com o exercício da micropolítica, isto é, com aquelas reivindicações que tratam sobre as questões sociais, de gênero, do corpo, da sexualidade e das instituições que detém algum tipo de poder (família, escola, igreja, e todo e qualquer domínio dos saberes). Nessas circunstâncias, as “pequenas” violências que atingem o indivíduo contemporâneo são tão ou mais importantes do que as grandes pautas que movem o cenário político internacional: vítimas e algozes quase sempre têm nomes e estão muito próximos.

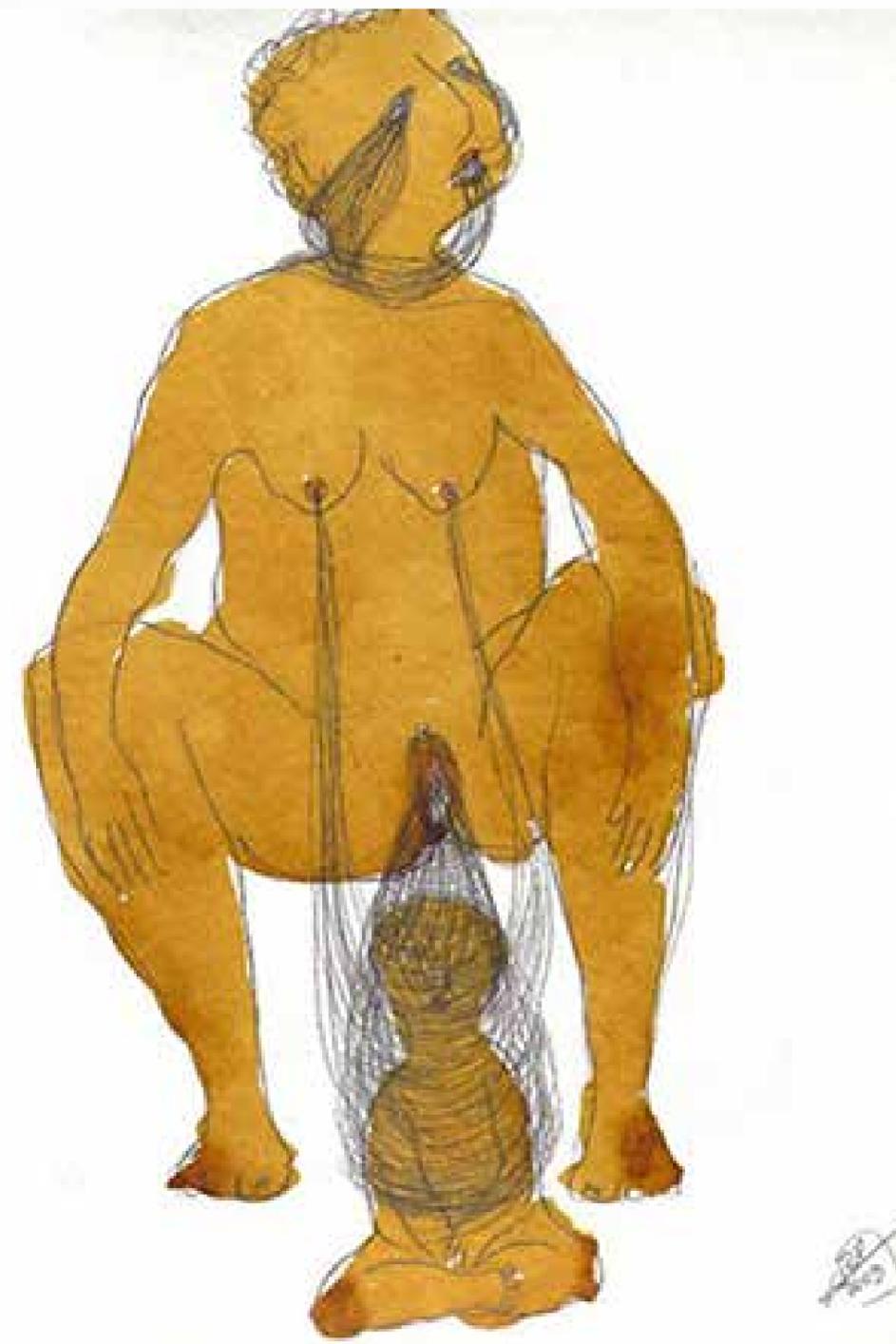
CAPA As “pequenas” violências surgem aqui entre aspas porque estão longe de serem diminutas. Elas são ocultas, constantes e envernizadas por uma camada de impessoalidade; acontecem no cotidiano contemporâneo e muitas vezes as vítimas não as compreendem como tal. Nesse sentido, o velado é mais difícil de ser combatido. A resistência, a denúncia, o discernimento e a atitude se fazem necessárias. As poéticas visuais podem ser o meio catártico para as transformações efetivas desta realidade. Assim, as “pequenas” violências muitas vezes motivam e permeiam os discursos de mui-

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

tos artistas contemporâneos sensíveis às injustiças e à condição marginalizada de diversas “minorias”.



ROSANA PAULINO, DESENHO DA SÉRIE AMA DE LEITE, 2005, ACRÍLICA E GRAFITE SOBRE PAPEL, 32,5x25 CM

Rosana Paulino, por exemplo, expõe a face mais medonha do pre-

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

conceito racial, social e de gênero. A grande mídia e os padrões estipulados pela sociedade de consumo são dois outros inimigos combatidos pela intimidade e pelo afeto impressos na poética da artista. Na série Arapucas, 2007, a crítica está na exigência de status excessivo (no “ter” ser maior do que o “ser”). A situação da mulher, especialmente a mulher negra integra as preocupações de Rosana; o padrão de corpo perfeito e inatingível estipulado pela moda, somada à ambiguidade histórico-social das amas de leite na história colonial contam sobre a violência do preconceito enraizado na cultura brasileira.

Ainda sobre as “pequenas” violências que atingem a condição feminina, Beth Moysés desconstrói o vestido de noiva: o relacionamento homem/mulher e a violência doméstica são trabalhados na sua dimensão política e libertadora. A artista dialoga com o universo feminino há mais de 20 anos. Suas performances e vídeos tocam profundamente as dores e as cicatrizes que ficam pelas agressões sofridas, despertando aspirações futuras. A performance Memória e Afeto, realizada no dia 25 de novembro de 2000 – dia internacional contra a violência da mulher – é um marco na trajetória da artista. Na ação performática, cerca de 150 mulheres vestidas de noivas andaram em cortejo pelas ruas da cidade de São Paulo. Depois dessa primeira experiência, a artista desdobrou o evento em muitos outros e em diversas cidades latino-americanas e europeias. A denúncia das performances também é redentora, uma vez que algumas participantes se conscientizam dos abusos sofridos e buscam libertar-se dos seus agressores.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »



BETH MOYSÉS, MEMÓRIA DO AFETO. PERFORMANCE REALIZADA NA CIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL. 25 DE NOVEMBRO DE 2000. FOTOGRAFIA DE PATRÍCIA GATO.

Já Marcela Tiboni traz a materialidade da violência representada pelas armas. A instalação Arsenal, 2014, é composta por artefatos feitos de madeira e fogos de artifícios. Apesar dos protótipos não terem balas ou gatilhos, eles estão munidos de pólvora e preservam a potencialidade do disparo. Metralhadoras, revólveres e outras diferentes armas estão ali acessíveis ao público. Isto porque a ideia é que o espectador passe seus limites e manuseie as armas. Nessa relação íntima, as armas remetem às sensações, reações e memórias, tanto em sua extensão de coação e violência, quanto em seu desejo de possuir um objeto cuja potência escapa ao controle. A natureza do sentimento que uma arma engatilhada dá ao seu detentor torna-se o grande questionamento da artista: quais são suas reações frente ao poder que uma arma lhe atribui?

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

No fundo, a ação de manipular as armas pode despertar para a reflexão sobre si e sobre o “outro” – alvo de sua ameaça.



MARCELA TIBONI, ARSENAL, 2014, ARTEFATOS FEITOS DE MADEIRA E FOGOS DE ARTIFÍCIOS.

Perita criminal do Centro de Perícias Científicas do Estado do Pará, Berna Reale têm a violência como o elemento central de suas performances, vídeos e registros. Na maioria de suas propostas, Berna envolve seu próprio corpo ou ainda conta com a participação daqueles que querem debater a situação sociopolítica contemporânea. Rosa Púrpura, 2014, é um dos projetos de Berna mais impressionantes. Composto por vídeo, cartazes espalhados na cidade de São Paulo e performances pelas ruas de Belém – cidade onde a artista vive e trabalha –, o projeto mostra mulheres vestidas de uniforme escolar, típicos de colégios tradicionais, com camisa de botão e saia de pregas, tudo em branco e cor-de-rosa. Contudo, todas têm na boca uma prótese que remete às bonecas

infláveis, aludindo à objetificação destas mulheres. No escopo do projeto, existe ainda um site em que são publicados depoimentos de mulheres que sofreram violência sexual.



BERNA REALE, ROSA PÚRPURA, 2014 (PROJETO QUE ENVOLVEU PERFORMANCE, VÍDEO, CARTAZES E SITE)

As três artistas abordadas até o momento denunciaram, despertaram para a reflexão e impulsionaram para o combate das “pequenas” violências, especialmente àqueles dirigidas às mulheres, ao preconceito, à conduta sexual e social.

Paralelamente, Ana Teixeira, na ação Dar-se como coisa que ouve: afetos de sonoridade na obra escuto histórias de amor, realizada entre os anos de 2005 e 2012, coloca total potência na atitude. A artista sentou-se em uma cadeira nas ruas de diferentes cidades com uma cadeira vazia ao seu lado e uma placa que dizia “Escuto histórias de amor”. Para a artista não era o registro ou a coleta de histórias, o foco era escutar ao outro; o doar-se por um tempo e ser ouvinte. No cerne da ação, o respeito às histórias dos outros, de certa forma, denunciando por sua atitude reversa o quando o ignorar o outro é comum e torna-se uma “pequena” violência.

CAPA
FICHA CATALOGRÁFICA
SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



ANA TEIXEIRA DAR-SE COMO COISA QUE OUVI: AFETOS DE SONORIDADE NA OBRA ESCUTO HISTÓRIAS DE AMOR, REALIZADA ENTRE OS ANOS DE 2005 E 2012.

Por fim, as poéticas de Rosana Paulino, Beth Moisés, Marcela Tiboni, Berna Reale e Ana Teixeira permitem pontuações sobre o exercício do poder e da violência, além de proporcionarem a leitura de um cenário pós-metanarrativas centrado na dimensão do íntimo, do pessoal; onde vítimas e algozes são próximos e transmutam-se; onde as “pequenas” violências minam as potencialidades dos indivíduos e grupos sociais. Elas não nos salvam! Elas podem ser inspiração, meio e discurso do fazer artístico, mas mesmo sendo veladas são combatidas. Essas artistas respondem às demandas de seu tempo; exercem a crítica no nível das micropolíticas. Cabe a arte sempre nutrir a potência de transformação, assim como sempre existirá o forte propósito de buscar relações entre poéticas e contexto social, inscrevendo uma nova história.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

Referências

BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. Tradução Rodinei Nascimento, São Paulo: Cosac & Naify, 2006, 320p.

DANTO, Arthur. Após o Fim da Arte. A Arte Contemporânea e os Limites da História. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

LYOTARD, Jean-François. A Condição Pós-Moderna. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



ARTE E MORTE

“PASSAGEM PARA A VIDA”

ELZA AJZENBEG

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« **ANTERIOR** | **PRÓXIMA** »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

A morte é sempre uma ruptura. É um fato. Uma passagem com várias possibilidades de leituras. A visão do mundo, expectativas futuras, crenças podem “orientar” esta passagem. Constitui questões que acompanham há milênios as culturas. É temática constante da arte e continua presente nas manifestações estéticas contemporâneas. Sítios arqueológicos, literaturas do oriente e do ocidente, coleções, inúmeras criações elegem a morte como tema.

Os registros artísticos podem acompanhar várias questões: a esperança em uma vida que continua numa outra dimensão, rupturas, dúvidas e observações, como um mistério a ser desvendado – “decifra-me ou devoro-te”, lembrando a metáfora da “esfinge”. Artistas de diferentes épocas criam imagens, monumentos, literaturas, manifestando sonhos e expectativas sobre essa temática.

A presença de rituais, música, dança, carpideiras acompanham as cerimônias funerárias em várias religiões. Essas ações tornam esse momento mais tênue (ou menos terrível)? É difícil uma resposta linear.

Os momentos de transição da vida para a morte podem expressar a ideia de viagem, como entre os antigos egípcios, na travessia de um lado, para o outro do rio Nilo e a inserção de barcos em seus funerais. A grande produção artística egípcia tem a perenidade como fator essencial. As pirâmides, as mastabas e os hipogeus, assim como as pinturas, inúmeros artefatos e rituais expressam a crença na vida além-túmulo. “Falar do morto é fazê-lo viver de novo”. Os cânones que orientam o dia-a-dia do egípcio fazem parte de seus paradigmas e da crença de uma “passagem para uma vida que continua”.

Para egípcio, o além-túmulo significa uma existência também corporal. A alma abandona o corpo no momento da morte, mas se espera que possa voltar a ele através da eternidade. É por isso que os egípcios mumificam os mortos: para que seus corpos fiquem livres da decadência. O complicado embalsamamento e os túmulos abastecidos com diversas guarnições asseguram uma casa para o KA (ou alma) e para o BA (ou vitalidade física), que se afasta do corpo na hora da morte. O morto é julgado por Osíris – deus dos mortos.

Segundo Heródoto, o ritual de embalsamento pode levar até 70 dias, caso o morto seja pessoa de posse. Para o pobre, um dia ou dois bastam. Esses cuidados com a eternidade sempre estão presentes em seus textos (Livro dos Mortos), monumentos e obras-primas. Constitui significativo acervo dos museus e para a reflexão do homem contemporâneo.

Entre os gregos, essa passagem esta associada à tradição de colocar uma moeda na boca do morto para apresentá-la a barqueiro em sua viagem. Esses momentos extravasam graves tensões em catarses como nas tragédias clássicas gregas, no teatro, ou em homenagem ao deus Dioniso. Parte dessas catarses chega aos dias de hoje, beneficiando pesquisas psiquiátricas e tratamentos de saúde.

Pode, ainda, sinalizar a importância do poder. O primeiro imperador da China tem apenas 13 anos quando inicia a construção de seu túmulo, mas seus planos para a vida no além são tão grandiosos quanto suas ambições terrenas. Para morada final, Qin Shihuang (c. 259-210 a. C.) cria detalhes em domínio subterrâneo sobre qual espera reinar. Hoje é possível continuar avaliando, através de escavações, mais de três mil guerreiros elaborados (como

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

retratos individuais), várias faces deste monumento: desenvolvimento sociopolítico e técnico-científico do contexto. Engenharia, arquitetura e arte testemunham não apenas a expectativa da eternidade do imperador, mais um contexto bem mais amplo que vai do poder de uma dinastia ao cotidiano, passando por conquistas e frustrações de uma época.

A ruptura que acompanha essa transição pode sinalizar também metáforas do sofrimento de um povo, momentos históricos, perdas e dores de famílias ou individuais – presente em épicos, como na *Ilíada* e na *Odisséia* de Homero, ou em *Guerra e Paz*, de León Tolstoi (1828-1910), tratados também em filmes ou em pinturas, como as de Candido Portinari (1903-1962). Pode-se pensar em datas, como 1937, na *Guernica* de Pablo Picasso (1881-1973).

O artista Flávio de Carvalho (1899-1973), conhecido pela suas ousadas e irreverência, em 1947, registra os últimos momentos de sua mãe. O observador normalmente se surpreende diante desta *Série Trágica* (1947) e se pergunta: qual ou quais sentimentos o artista procura manifesta? Teria sido fixar os últimos instantes de vida da mãe? Esses instantes resgatam um novo nascimento dele próprio? Talvez, a resposta seja tão intangível quanto a profundidade da própria morte.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

No século XIX, Claude Monet (1840-1926), tão admirado pela suas aberturas cromáticas, registra, em 18 peças, a agonia e a morte de sua amada Camille Doncieux (1847-1879) em tons cinza. Em momentos mais próximos, Ron Mueck (1958) retrata num tridimensional de pequenas dimensões *Dead Dad*, 1996/1997 (Galeria Saatchi, Londres), em silicone e acrílico, o pai morto. Em tratamento hiperrealista, nu, colocado diretamente no chão, o que pode ter transmitido o artista? Um abandono? Um grande choque

diante da morte paterna?

O artista norueguês Edward Munch (1863-1944), desenvolve, ao longo de sua carreira, uma pintura que tangencia o tema com frequência. Filho de um médico de doentes pobres, a quem acompanha desde a infância nas suas visitas, Munch vê a mãe e a irmã mais velha morrerem de fome. A sua produção é dedicada à expressão de estados subjetivos (às vezes mórbidos), à angustia e à solidão, refletidos em obras como o *Grito*, 1893, e suas obras inquietantes influenciam gerações expressionistas e obras dramáticas ao longo do século XX. São obras em sintonia com problemáticas do próprio tempo.

Mathias Grünewald (1480?-1528) elabora uma obra-síntese e comparativa do sofrimento de Cristo na cruz com perseguições, torturas e mortes sofridas pela comunidade do seu tempo. Trata-se da *Crucificação do Altar de Isenheim*, Colmar – concluído, provavelmente, em 1515. O artista alemão não busca nessa obra padrões de beleza, tal como os mestres italianos concebiam. Pelo contrário, nada poupa para mostrar os horrores dessa cena de sofrimento: o corpo agonizante de Cristo é distorcido pela tortura, os espinhos da coroa do flagelo agarram-se às feridas ulceradas que cobrem todo o rosto. Nas suas questões estéticas, Grünewald opta por expressar a face do sofrimento. Afasta-se, portanto, de padrões agradáveis de cânones artísticos. Prefere o abismo que a criatividade pode revelar.

Distantes no tempo e soluções plásticas, mas próximos na busca de metáforas comparativas o artista Marc Chagall (1887-1985) utiliza representações das dores de Cristo na cruz, conjugadas ao sofrimento de milhares de mortes de judeus durante o Holocausto da II Guerra Mundial.

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

O Cristo sofredor, despido, morto na cruz não é temática de referência para os primeiros cristãos. Comentar “a morte na cruz” não é episódio digno de um Salvador (morte na cruz associa-se à morte de bandidos). Ao longo da Idade Média, por exemplo, Cristo é pregado na cruz vestido como rei ou sábio. O que pode ser visto nos belos exemplos do Museu Românico, em Barcelona, Espanha.

Em estilo mais realista, o Cristo morto, na cruz, torna-se cada vez mais presente no período Barroco. Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1730-1814), representa Cristo na cruz (que para ele deve ser observado pelos pés, em sinal de humildade), aproximando o sofrimento e morte de Cristo ao sofrimento e à doença do artista, no final de sua vida.

A morte em uma batalha pode ter outro referencial. A obra Batalha de São Romano (dividida em três partes e exibidas nos museus de Londres, Paris e Florença), de Paolo Uccello (1396-1476), representa a vitória de Niccolo de Talentino, capitão de Florença, sobre as tropas de Siena, em 1433. Teórico da perspectiva, Uccello substitui (ou atenua?) as atrocidades da batalha pela elegância do desenho, cores, volumes e o ritmo das lanças. Filmes, em certos exemplos, preferem exaltar mais “efeitos plásticos”, como, em Kagamusha – A Sombra do Samurai, 1980, de Akira Kurosawa.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

A morte às vezes é retratada pelo artista com olhos mais objetivos e científicos. Em 1632, Rembrandt (1606-1669) pinta a Lição de Anatomia do Dr. Tulp, com o cirurgião no momento de dissecação de um homem executado (dos sete personagens que o acompanham nenhum é médico). Como avaliar esta obra diante da morte?

Séculos depois, observa-se Francisco Goya (1746-1828), com suas metáforas testemunhando a opressão, as matanças e as

crueldades ocorridas na Espanha. Saturno devorando o seu filho (1819-1823) ou é o poder espanhol devorando os seus próprios filhos? Ou a denominada Série Negra (proibida à visitação pública até o final do poder de Franco), ou a série nas quais coloca monstros ou fragmentos de pessoas destroçadas – de grande morbidez? O que Goya pode ter extravasado com essas obras? A realidade de seu tempo? Uma reação sociopolítica? Não se pode esquecer que uma das obras épicas da História da Arte, também de Goya, é o Fuzilamento de 3 de Maio, 1808. Imagens fortes e dramáticas revisitadas por Serguei Eisenstein (1898-1948) na escadaria de Odessa, no filme O Encouraçado Potemkin, 1925, e por Luis Buñuel (1900-1983) no Fantasma da Liberdade, 1974. As obras de Goya continuam sendo revisitadas por artistas contemporâneos, como Jake e Dinos Chapman (1966 e 1962, respectivamente), na obra Great Deeds Against The Dead, 1994 (Galeria Saatchi, Londres).

Nos exemplos citados não se pode pensar na arte associada à ideia tradicional de beleza (ou agradável de ser vista): o equilíbrio de formas e a harmonia de linhas e cores. Em vários momentos, a arte aproxima-se mais do termo grego kalos (não propriamente traduzido para o português) e que pode indicar: Belo – Bem – Verdadeiro. Um conteúdo mais denso do que possa ser “belo” (ou “feio”?). Para Juan Miró (1893-1983), arte é sedução. Para Paul Klee (1879-1940), revela o invisível; para algumas culturas, o “lugar onde Deus brilha”. A época contemporânea expressa processos nos quais o que pode ser pensado como arte está ligado mais a desconstruções, não se ligando a “uma aura” ou fórmulas.

É preferível ter a arte em seu conteúdo mais denso, expressando metáforas que indicam as profundezas do ser. Ou, ainda, permi-

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

tindo mergulhar nas passagens de vida e de morte. É importante situar a arte em um “território livre” e o artista como termômetro de seu próprio tempo. Neste contexto, a arte passa a ser também um grande aprendizado.

O que se pode concluir sobre as interfaces estéticas e a temática morte? A morte é uma certeza para todos. Culturas e teologias pontuam esperança numa vida que continua ou na visão da morte sendo “uma passagem para a vida”. Artistas, religiosos, gestores culturais procuraram e procuram expressar a intensidade desse momento. Essas ações podem alimentar os registros artísticos e históricos. Nesse contexto, a expectativa é favorável ao aperfeiçoamento humano e às buscas de criações compartilhadas que valorizam a sensibilidade estética.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



¿SANAR LA VIOLENCIA Y EL DOLOR CON ARTE?

LAS ARTES: EXPRESIONES DE RESILIENCIA ANTE LA VIOLENCIA

MAGDALENA PEÑUELA URICOECHEA

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

ABSTRACT

La violencia en Colombia, ha sido endémica durante los últimos 50 años. El desplazamiento forzado por violencia ha alcanzado a 7'500.000 personas en los últimos años. La capital, Bogotá y las poblaciones circunvecinas, como Soacha, son receptoras de estas personas, cuyo estado físico y emocional es altamente vulnerable. El mayor porcentaje de esta población son niños. Esta ponencia es el fruto de un trabajo de 7 años, en Cazucá (Soacha), con niños quienes, con base en diferentes opciones artísticas, emprenden el camino de su recuperación emocional de las secuelas del desplazamiento y de las diferentes formas de violencia de que fueron objeto en el pasado (Peñuela, 2007). La posibilidad de dibujar su historia o de hacer música (programa Batuta) o utilizar el cuerpo y el movimiento: capoeira o danza contacto para mostrar, denunciar y sanar el dolor, ha sido la vía para avanzar en procesos resilientes para estos niños. Esto les permite ejercer su derecho al libre desarrollo en el ámbito urbano y dignificar su futuro. Metodológicamente, se ha trabajado con base en entrevistas y observación etnográfica con los diferentes actores comprometidos en estos procesos.

CAPA PALABRAS CLAVE: Violencia. Resiliencia. Desplazamiento forzado. Cuerpo. Niños. Arte.

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

La violencia es un monstruo de mil caras, que se expresa con igual fuerza en ámbitos rurales y urbanos. En Colombia, por efecto del conflicto armado, se desplaza del campo a la ciudad con matices particulares como el reclutamiento forzado de niños, para reintegrarlos al horror de la guerra en campos y selvas.

El contexto urbano, ofrece una pretendida neutralidad y anoni-

mato que lo hace atractivo para todas las fuerzas en conflicto. Aparentemente, no es el mejor medio de expresión para el arte y sin embargo, es el escenario privilegiado para que las manifestaciones artísticas en una variada gama, se constituyan en freno y bálsamo para paliar todas las formas violencia urbana,

¿Qué tipo de arte? Popular, nacido de la entraña del dolor y la carencia, a veces fruto de la creación colectiva, fruto de la escasez, pero con la fuerza del mensaje que se quiere comunicar, que a su vez estimula la creatividad para que la denuncia sea más efectiva, más punzante si se quiere. A este tipo de arte se refiere este trabajo, sus implementos de creación son: el cuerpo, el movimiento, la voz, los dedos, los pies....

El arte, una de las manifestaciones más sublimes del hacer humano, define asimismo un espacio de conocimiento individual y colectivo. Su saber y practica hacen parte de la vida y el pensamiento. Por lo tanto, son el núcleo, de encuentros y elaboraciones sobre el presente, el pasado y el futuro. En sus diferentes expresiones, el arte fomenta la creatividad y la originalidad, así como la libre expresión humana. Las manifestaciones plásticas y en particular la pintura, son definidas por el pueblo Kamsá (ubicado en el suroccidente del país, en el valle de Sibundoy), con una palabra: embellecer (Avellaneda;2015). Para ellos el arte solo tiene sentido. si mejora la obra de la naturaleza. Como corolario, se puede considerar que además de la obra plástica, también embellece la vida. Para los niños, es una forma de romper con la realidad cotidiana; de expresar sueños; de jugar y de superar el dolor

Una de las formas reconocidas para superar el dolor es la resiliencia (Cyrulnik (2003; Van Stendael;2002), que se asocia a las estrategias para superar la adversidad. Los procesos resilientes,

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

convergen en estimular y fortalecer la capacidad individual –en primera instancia- y colectiva –como consecuencia de la anterior-jeda;2001), para enfrentar las dificultades que se presentan durante la experiencia vital de los seres humanos. La resiliencia, permite generar nuevas alternativas de acción y estilos de vida acordes a la situación del país y al momento histórico que vivimos (Peñuela, M.; 2005 y 2008). Adicionalmente, los procesos resilientes, generan factores protectores de la personalidad como: la autonomía, la capacidad de trabajar en equipo, de tomar la iniciativa y el sentido crítico, entre otros (Lándazabal y Cardona et,al. 2007.p.XXI).

Las expresiones artísticas entendidas como detonadoras de procesos resilientes, son la apuesta que se ha implementado para aportar en la situación de desarraigo, dolor y violencia, que debemos enfrentar niños y adultos en nuestras ciudades.

En un país como Colombia, que ha soportado un conflicto armado por más de 52 años, la violencia es parte integral de la vida cotidiana con diferentes grados de miedo, dolor y pérdida. La recuperación y la canalización de la violencia, se han convertido en un propósito nacional tanto como mundial, en particular en países asociados a conflictos armados, en latitudes tan distantes como Sur África o Perú, para citar ejemplos reconocidos. Las secuelas, afectan a todos los sectores de población, en los diferentes niveles etarios y de género. Sin embargo, uno de los sectores más afectados y que requiere de más atención es el infantil.

En el esfuerzo de ofrecer a los niños opciones que les permitan superar las secuelas de la violencia (que puede estar asociada al desplazamiento forzado; al reclutamiento infantil por parte de los diferentes actores del conflicto; al riesgo de ser víctimas de una

‘mina quiebrapatras’ o de una granada abandonada que ha causado innumerables muertes infantiles o a la pérdida de padres o hermanos por efecto de la guerra, entre otros): el arte en sus diferentes manifestaciones, se ha convertido en una herramienta eficaz para canalizar y exorcizar circunstancias o eventos dolorosos y fomentar conductas altruistas, que dan sentido a la experiencia traumática (Lecompte; 2002).

En Soacha (Cund), municipio limítrofe con Bogotá, se concentra un amplio grupo de población que llegó en situación de desplazamiento forzado por violencia, de diferentes regiones del país. En los sectores periféricos del municipio como Cazucá, se han consolidado cerca de 158 barrios, en un área de alto riesgo geológico, que compromete la calidad de vida de los pobladores. El núcleo poblacional es denso, caracterizado por bajos ingresos, conflicto social y sectores productivos inmersos en la informalidad” (Mesa Interagencial de Soacha et al: 2011,66). Los brotes de agresión son frecuentes y la población infantil es muy representativa. Por todo lo anterior, son varias las organizaciones sociales de tipo institucional y privado, que trabajan allí con el ánimo de aportar a la situación de violencia intra y extrafamiliar, que padece la población infantil.

Cabe mencionar la organización social Taller de Vida, que ha promovido la enseñanza de Capoeira; de danza y campañas con el PNUD para evitar el reclutamiento forzado, entre otros. El programa Batuta, del D.C., que tiene varias sedes tanto en Bogotá como en el resto del país, donde se enseñan diferentes instrumentos musicales y se puede participar en la orquesta que lleva el nombre de la institución. Por último, para citar solamente 3 casos representativos la Fundación Proyecto de Vida que trabaja en Soacha

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

desde 1999, e inauguró su propia sede en 2004 el “Centro de Desarrollo Integral “Génesis”, donde por medio del aprendizaje y el desarrollo artístico como la danza, el teatro y la música, los niños desarrollaran habilidades cognitivas, emocionales y físicas (Toro;2015). La apuesta de sus docentes de baile, quienes provienen del grupo Concueros se define con: “Buscamos abrir espacios para reivindicar la capacidad de movimiento de cuerpos/ sujetos que han quedado al margen no sólo de la danza sino de la sociedad en general”(Concueros. 2015). Adicionalmente, trabajan con personas con o sin capacidad física y cognitiva¹.

Esta apuesta por estimular los desarrollos artísticos con niños en estado de vulnerabilidad, está dando excelentes rendimientos que se expresan en publicaciones (veáse anexo fotográfico); conciertos de la orquesta Batuta; presentaciones de Capoeira o de baile y de expresiones plásticas, entre otros (veáse anexo fotográfico). Pero, lo más relevante es una nueva generación de jóvenes quienes superando las secuelas de la violencia, están avanzando en sus estudios de educación media y superior, logrando éxitos profesionales y personales, que les abren un espacio de integración en la sociedad. Además, las actividades asociadas (libros, conciertos, exposiciones...), visibilizan sus procesos y la necesidad de apoyar este tipo de actividades que significan a los protagonistas experiencias inolvidables. Cito un caso concreto, escrito por los autores de un libro de narraciones infantiles: “Cada día había algo importante. Para escribir los textos nos apoyamos en algunos pasos que siguen los cuentos de la literatura infantil y los guiones cinematográficos. Para el caso de las imágenes utilizamos la técnica del collage, es decir plastilina (los personajes); pintura (los fondos) y montaje fotográfico (la utilería). Pero, para

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

¹ Concueros danza Inclusiva www.concueros.com

lograr el resultado, necesitamos toda la creatividad y la imaginación. Fue una experiencia tan inolvidable como la Tierra de Fantasmas” (Autores, Tierra de Fantasmas. 2005).

Sin embargo, es necesario relevar que estas experiencias artísticas comienzan y se proyectan desde el cuerpo. En palabras de Bryan Turner: “percibir el mundo es reflejar las posibles acciones de mi cuerpo sobre aquél. De forma similar, experimento mi cuerpo como mío por medio de mi íntimo y concreto control sobre este”(Turner, 1989:33). El dominio del cuerpo, incentiva la creatividad y de una manera u otra la integración social, así las manifestaciones artísticas actúan como detonadores de procesos resilientes e integradores. Estos, son absolutamente indispensables para la construcción de la paz y la convivencia urbana y ciudadana, en un país tan castigado por el conflicto y la inequidad y retomando el concepto Kamsá, embellecen la vida.

Referencia

- Avellaneda, E. Carlos.2016. Embellecer lo que el más allá hace presente. Ed. Unicauca. Popayán.
- Colectivo de niños y niñas de Cazucá Comuna 4. 2005. Tierra de Fantasmas: Narraciones Infantiles. . Bogotá. Fundación Educación y Desarrollo.
- Cyrulnik, Boris. 2003. El murmullo de los fantasmas. Barcelona. Gedisa.
- Lándazabal y Cardona et,al. 2007. Factores de resiliencia, que influyen en el éxito. Bogotá. UNAD.
- Lecomte, J.2002. Briser le cyle de la violence, quand les anciens enfants maltraités, deviennent des parents nos-

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

-maltraitants. Paris. École des Hautes Études.

Mesa Interagencial de Soacha et al. 2007. Documentos. Soacha-Cundinamarca.

Peñuela Uricoechea, Magdalena. 2005. Resiliencia y redes de solidaridad. CD'rom con las memorias de la investigación de la resiliencia en Colombia. Medellín. U. de Antioquia.

_____.2007. Resiliencia y redes de solidaridad: la voz de los niños y las niñas. Ponencia presentada al Congreso de Familia: la resiliencia una opción para la transformación. Medellín. CD. Con ISBN

_____.2008. Representaciones de ciudad y construcciones de territorio e identidades: La perspectiva infantil en Bogotá D.C. Bogotá. Cuadernos del INJAVIU #1.. Pp. 166-189

Suarez-Ojeda. Néstor. 2001. "Una concepción latinoamericana: la resiliencia comunitaria", en: Resiliencia: descubriendo las propias fortalezas. Buenos Aires. Paidós.

Toro, Verónica. 2015. Volviendo al cuerpo desde el movimiento consciente. Acercamientos a la educación somática y danza contacto con niños en la fundación Proyecto de Vida de Soacha, como una alternativa para romper con patrones de violencia infantil. Tesis de Pregrado. Sin publicar. Bogotá. P.U.J.

Turner, Bryan. 1989. El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social. México, Fondo de Cultura Económica.

Vanistendael , Stefan y Lecomte, J. 2002. La felicidad es posible. Barcelona. Ed Gedisa.

[www. Concuerpos.com](http://www.Concuerpos.com)

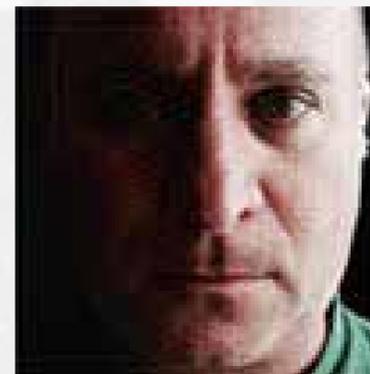
www. Proyecto de vida.org

www. Taller de Vida.org.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



CONEXÕES ENTRE POÉTICA, ESTÉTICA E REALIDADE

MARCOS RIZOLLI

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Licenciado em Artes Plásticas - PUC-Campinas; Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes - PUC-SP; Pós-Doutorado em Artes - UNESP; Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura - UPM.

E-mail: marcos.rizolli@mackenzie.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4808339542698874>

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

RESUMO

As conexões bioculturais nascem das tensões entre o organismo e a natureza. As genuínas relações entre o homem e seu contexto, desde as nossas origens, estiveram mediadas por diferentes fenômenos de linguagem. Da sobrevivência cotidiana à existência cultural, a humanidade esteve configurando seu universo imaginário. Se num tempo remoto não havia qualquer distinção entre sobrevivência e existência com o avanço da civilização, foi-se abrindo um hiato entre natureza e vida humana. As experiências humanas tornaram-se mais complexas e o homem sentiu a necessidade de criar e produzir novas dimensões para o seu viver. Surgem as sociedades (e suas hierarquias), as crenças (e seus rituais), as técnicas (e seus funcionamentos), a arte!

Da ancestralidade aos nossos dias, com todos os erros e acertos humanos, a arte tem sido fenômenos de expressão constante. Não há e nem poderia haver sociedade e cultura sem as manifestações poéticas e as percepções estéticas.

Poética, aqui, quer dizer: “A arte, de fato, é o mundo outra vez, tão igual a ele, quanto dele desigual” (THEODOR ADORNO).

CAPA Estética, aqui, quer dizer: “É um dos privilégios prodigiosos da arte que o horrível, artisticamente expresso, se torne beleza, e que a dor ritmada e cadenciada complete o espírito com uma alegria calma” (CHARLES BAUDELAIRE).

SUMÁRIO

Desse modo, propomos duas conexões: Robert Gober e Kabul – para percorrer os labirintos da poética, artisticamente imposta à realidade; Hans-Peter Feldmann e os ataques às torres gêmeas – para decifrar as dimensões estéticas, advindas da crua realidade

Conexão Gober / Kabul: entre poética e realidade

Em suas esculturas, o artista norteamericano Robert Gober, nascido em 1954 e que vive e trabalha em NY, explora a natureza humana em suas múltiplas dimensões – agindo sobre o corporal, o espiritual e o político. Através das esculturas de Gober, a humanidade se revela a partir de uma construção poética baseada em metonímias anatômicas e objetuais, ao recorrer continuamente aos detalhes corporais e ao deslocamento de objetos domésticos – do corpo, principalmente as pernas; da casa, prioritariamente, pias, torneiras, cadeiras, portas... desencadeando presenças em seus âmbitos espirituais e políticos. Ainda que eminentemente corporal o artista expressa, sempre, a multifacetação do sujeito contemporâneo – geralmente desintegrado em suas aparências, em suas crenças e em suas ideologias.

Seu trabalho artístico é geralmente baseado em memórias da infância ou em assuntos familiares – hoje, despreendidos da observação das relações presentes em sua própria casa ou através das relações que estabelece com a vizinhança de seu ateliê. Suas esculturas procedem de técnicas manuais, que respondem figurativamente à meticulosa atenção aos detalhes.

A silenciosa poética de Gober é a “poética das partes”!

Em contrapartida, a ruidosa realidade de Kabul, por antagonismo, se aproxima da “poética das partes” de Gober.

Em suas ruas, a capital do Afeganistão explora, em nome da religiosidade política, a natureza humana – dilacerando o ser, em suas dimensões corporal, afetiva e social. Localizada às margens do Rio Kabul e atualmente ultrapassando os 3 milhões de habitan-

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

tes, a cidade precariamente sobrevive entre os confrontos de diversificados grupos étnicos. Contraditoriamente, Kabul é a quinta cidade que mais cresce no mundo e é uma das cidades onde mais se morre no mundo!

Sua turbulenta realidade destrói cotidianamente seu cenário e sua população. Homens, mulheres e crianças que, sem água potável ou energia elétrica, vivem nas ruas – convivendo com bombardeios e explosões. Uma população enfraquecida em sua natureza humana – que convive com corpos mutilados. A humanidade desconfigurada e levada à metonímia anatômica... nada, nada poética!



CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »



FIGURA 1. ROBERT GOBER: SEM TÍTULO, 1991-93. ATENTADO EM KABUL. 2013.

Conexão Hans-Peter Feldmann / Twin Towers: entre estética e realidade

As primeiras-páginas de jornais que apresentaram como manchete os ataques terroristas às Torres Gêmeas – localizadas ao sul de Manhattan, em New York - na manhã do dia 11 de setembro de 2001, formaram uma instigante plataforma criativa para o artista alemão Hans-Peter Feldmann.

A sua montagem-instalação 9/12 Front Page, 2001 – em que o artista se apropria de 100 primeiras-páginas de jornais diários do mundo todo – pode ser considerada um dos mais contundentes emblemas acerca da estetização do cotidiano, em sua associação com o terror!

Feldmann, nascido em 1941 e vivendo e trabalhando em Düssel-

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

dorf, adotou, quase desde o início de sua carreira, o procedimento artístico de coletar e ordenar imagens do cotidiano para, assim, alterar os seus sentidos – com a finalidade de impor uma dimensão estética à existência humana.

A obsessiva índole de coletar, ordenar e rerepresentar imagens fotográficas advindas dos mais variados meios técnicos (prioritariamente imagens impressas) e universos simbólicos define um atento relacionamento com imagens presentes em páginas de livros e revistas, cartões postais e cartazes, folhetos e displays, rótulos e embalagens – sempre em contextos de multiplicidade visual.

As imagens fixas e seriadas com as quais Feldmann sempre se relacionou encontraram seu momento eminentemente mais agudo no ato de realização de 9/12 Front Page, 2001 – justamente porque retirou o artista de sua obsessão intimista, para ejetá-lo na contundente dimensão social. Sua montagem-intalação reproduz imagens jornalísticas que significam todas as vidas perdidas devido à violência e ao terrorismo que vem permeando a história contemporânea.

Feldmann, ao conferir ordem às imagens, estetiza os ataques suicidas contra as torres gêmeas do World Trade Center, coordenados pela organização fundamentalista islâmica al-Qaeda. Muitos morreram – e com eles morreram também muitos valores – humanos, sociais, políticos, religiosos – intencionalmente desmoronaram junto às torres num percurso de apenas duas horas.

Contudo, através da arte, sobrevivem estetizados!

Em outra dimensão, mais cruel e obsessiva ainda, o ataque às torres gêmeas do World Trade Center tornou-se um emblemático território do terror, em escala mundial. O número de vítimas no

ataque e no sequencial desabamento das torres atingiu 3.045 cidadãos – incluindo os confirmados como mortos, os tidos como desaparecidos e os que tiveram atestados de óbito emitidos. Também estão contidos nesses números os 157 mortos dos aviões sequestrados – entre tripulações, passageiros e 10 sequestradores.

Somando todos os 04 ataques aéreos efetivados naquela manhã de 11 setembro de 2001 com aviões sequestrados em New York, Washington e Pensilvânia, o número de mortos ou desaparecidos alcançou 3.278, de acordo com estatísticas oficiais.

A má notícia é que, na atualidade, grupos terroristas de toda ordem e sorte proliferam em todos os cantos do mundo globalizado. Essa forma de luta se expandiu no século XXI e, com o desenvolvimento da ciência e da tecnologia, suas ações passaram a ter cada vez mais alcance e poder - com diferentes características e objetivos.

Por outro lado, as iniciativas contra o terror, quase sempre unilaterais e controversas, desencadeiam ações muitas vezes abusivas – atingindo vítimas inocentes.

O resultado prático desses episódios foi o acréscimo de intolerâncias geográficas, étnicas, religiosas, sociais, econômicas e culturais – que podem ser notadas nas subsequentes ocorrências do terror e do seu contrário: a guerra ao terror!

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



FIGURA 2. ATAQUE TERRORISTA. TWIN TOWERS – NEW YORK. 2001.

HANS-PETER FELDMANN: 9/12 FRONT PAGE, 2001.

Conclusão

As conexões Gobar / Kabul e Feldmann / Twin Towers fazem entrecruzar os conceitos de sujeito e sociedade, realidade e linguagem, de poética e estética. E, então, permaneceremos, aterrorizados, no labirinto da cultura.

Algo assim: “Se a perda da individualidade é de qualquer modo imposta ao homem [contemporâneo], o artista oferece uma vingança e a ocasião de se encontrar. Ao mesmo tempo em que ele se dissolve no mundo, em que ele se funde no coletivo, o artista perde sua singularidade, seu poder expressivo. Ele se contenta em propor aos outros de serem eles mesmos e de atingirem o singular estado de arte sem arte” (LIGIA CLARK).

Ainda assim, a arte será nossa redenção! E não!

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Referências

MORAIS, F. (ADORNO; BAUDELAIRE; CLARK) Arte é o que eu e você chamamos arte. Rio de Janeiro: Record, 2002.

RIZOLLI, M. Artista-Cultura-Linguagem. (1ª reimpressão).
Campinas: Akademika, 2010.

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u9396.shtml>

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

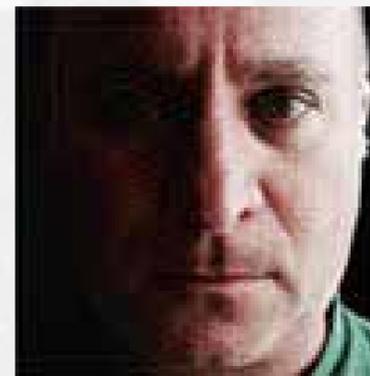
SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



A SÉRIE ESFÉRICOS

OBRA DE ARTE

MARCOS RIZOLLI

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« **ANTERIOR** | **PRÓXIMA** »

06 imagens digitais - 7 x 7 cm

Na ambição de compreender expressivamente a Arte Contemporânea, surgiu a necessidade de instaurar um processo meta-criativo que bem soubesse dialogar com a história da arte, com a história das imagens e com a tradição e ruptura dos procedimentos artísticos.

Tudo para produzir e difundir o universo das imagens fixas e seriadas. Contando com a potência expressiva conquistada pelo diá-

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

logo histórico-imagético-metodológico com a arte – tendo como horizonte as técnicas da gravura: manuais, mecânicas, fotomecânicas e digitais.

Num processo de ateliê, pude refletir sobre a criação artística contemporânea: pesquisando; encontrando meios manuais ou tecnológicos; deparando-me com dúvidas de linguagem ou questões de superação técnica; desafiando os limites instrumentais; observando imagens; conservando formas; sobrepondo ideias; compondo espaços. Cortei, recortei e coleí – lapidando a expressão e fazendo revelar a linguagem. Num processo crítico simultâneo ao fazer artístico.

Um fazer artístico de criatividade emprestadas. Em meta-criatividade: imposta pelos diálogos com a História da Arte, em dimensão metodológica.

Reafirmando a presença e permanência de imagens fixas seriadas no sistema de produção das linguagens artísticas contemporâneas e contribuindo para o surgimento de um espaço de convivência colaborativa entre o manual e o mecânico; entre o mecânico e o digital – universos que, em minha arte, hoje existem em necessária tensão expressiva.

Foi possível pensar o universo das imagens fixas seriadas em sua natureza de recurso legítimo da expressão artística em sintonia com o eixo tecnológico, depreendido do nexos Control C – Control V das montagens imagéticas contemporâneas.

Tudo, em busca de uma nova consciência para a arte da Gravura. Tudo, sintetizado num percurso abduativo: o meu fazer artístico. Bem assim: prática de linguagem + consciência de linguagem = criação artística contemporânea.

Assim, para me auxiliar nesta empresa reivindiquei as presenças artísticas de Marcel Duchamp, Andy Warhol, Joseph Beuys, Louise Bourgeois e Cindy Sherman. Cada um deles me suscitando soluções criativas; modos operativos da linguagem; materialidades; processos e métodos produtivos.

Surgiu, então, a Série Esféricos!

Com cada um desses artistas, estabeleci um diálogo intelectual e procedimental – projetando a minha expressão. A minha Arte!

Duchamp me emprestou o nexos primordial dos ready-mades dadaístas e de tudo aquilo que o neodadaísmo legou à arte contemporânea. Ele me inspirou no uso de imagens prontas – a sua imagem, inclusive.

Artista tanto conceitual quanto experimental, agiu na intelectualidade metodológica da arte moderna. Abriu os portais da arte contemporânea, reduzindo a supremacia da imagem – figurativa ou abstrata – para impor o conceito de arte. Valendo-se de intencionalidades criativas produziu uma arte tão cotidiana quanto excêntrica. De seu método produtivo extrai: as discontinuidades – formais e materiais - e as referências culturais.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



Warhol me ensinou acerca do uso de imagens fotográficas, capturadas diretamente diante da provocativa autorização de seus modelos ou até mesmo se apropriando de maneira arbitrária de fotos de jornais ou revistas – manchetes de episódios do cotidiano social.

A sua maneira de recortar e colar, de banalizar ícones e conferir nova estatura imagética aos temas viscerais dos quais tratou foram decisivos para minha consciência artística contemporânea. No meu caso, o banco referencial da *www* foi o grande universo de consulta, inspiração e apropriação de imagens.

A prática coletiva que o artista instaurou no cotidiano criativo e produtivo do *The Factory*, seu famoso ateliê de New York nos arremessa ao nexo colaborativo deste programa pós-doutoral. A construção de conhecimento sobre arte que contou com a contínua interação entre supervisores e supervisionado.

Série Esféricos: Marcel Duchamp. 2012.

Assim:

O uso de imagens prontas.

Registros Intelectuais.

Redesenho e Resignificação.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



Série Esféricos: Andy Warhol. 2012.

Então:

Imagens fotográficas extraídas do cotidiano.

Baixa qualidade visual.

Prática de Gravura Expandida.

[fotografia+serigrafia+pintura]



Por sua vez, Beuys, com sua íntima relação entre vida e arte nos abre o campo das múltiplas materialidades, justamente para nos dar o acento conceitual de sua arte. Como poucos artistas, soube dimensionar suas questões artísticas a partir de um conjunto de realizações que poderia compreender desde um singelo desenho em aquarela, uma gravura, uma fotogravura, uma construção objetual ou até mesmo instalações e vivências gestuais, comportamentais e relacionais.

Assim, aprendendo com ele, procurei o nexo criativo para minhas imagens: do contato amedrontado com a foto 3x4 em branco e preto impressa no santinho de falecimento de meu pai – ocorrida quando eu contava cinco anos de vida – até os diálogos que sempre exerci com artistas e imagens ou visualidade e significações. Diálogos sempre presentes, desde minhas primeiras séries de re-prografias – realizadas entre 1979 e 1993.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



Série Esféricos; Joseph Beuys. 2012.

Desse modo:

[Materia+Performance]

Fotografia como forma de registro. Narrativas Visuais!



Bourgeois traz o tecer de imagens e significados – íntimos, porque são registros artísticos de sua história; herméticos, porque são carregados de significados pessoais.

Surge a percepção de um deliberado sentimento de autoria, em que a artista detém todos os parâmetros acerca da criação artística – mesmo que os atos produtivos sejam desencadeados por circunstâncias memoriais em que a artista – o sujeito – não consiga estabelecer qualquer controle sobre a realidade.

Ato contínuo, com sua arte obsessiva, a artista pretende resolver as mais agudas dimensões existenciais. Revela insistentemente a sua condição humana através de cabeças (máscaras de pano) corpos (devidamente modelados e enchidos com tecido). Tudo para adular a realidade.

De seu notável talento, procurei incorporar, tanto quanto possível, as dobras, os volumes: as organicidades – que, de modo menos doentio, também eu delas preciso.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



Série Esféricos: Louise Bourgeois. 2012.

Bem assim:

Flexibilização da forma.

Densidade Expressiva.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »



Sherman age nesta pesquisa como personalidade de admiração incondicional. Tudo o que a artista realiza parece ser elemento de apropriação. Desde sua série Film Still, em que emprestava a sua autoimagem para apresentar inúmeras personagens de cinema, até a magistral série histórica, em que estabelece uma cenográfica conversação visual com a história da arte, o que ela faz é fotografia – com experimentos de impressão. O seu método Control C – Control V se revela tão cirúrgico que pouco nos damos conta de estar diante de imagens descontínuas e coladas – em tempo e espaço.

Sua magia visual é estratégica, projetada e programada à exaustão. Do complexo metodológico que se desprende de sua arte notavelmente inovadora pode-se aproveitar o senso particular da autorreferência e o sentimento universal da metalinguagem.

Assim como Sherman se utiliza da história das imagens para estabelecer novas imagens e outras histórias, estou eu – aqui – tentando dar lastro criativo à minha arte.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



Por fim, o conjunto conceitual, expressivo e metodológico, desta proposição artística, conforme previsto em sua gênese projetiva, soube dar lastro para algumas boas ambições originais: a Experimentação Artística – compartilhada e colaborativa.

A Série Esféricos, desencadeou um fluxo criativo e um ritmo produtivo nunca antes por mim experimentado.

Série Esféricos: Cindy Sherman. 2012.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Bem assim:

Autorreferência.

Outras referências.

[História das imagens+Imagens sociais]

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



O CORPO COMO EXPRESSÃO DO TERROR NA ARTE CONTEMPORÂNEA

MARIA DE LOURDES RIOBOM

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Resumo

Os medos e terrores mais diversos, fosse qual fosse a sua origem, marcaram desde sempre a história da humanidade.

A arte é, nas suas mais diversas formas de expressão, uma maneira de pensar o mundo, de o pensar sentindo-o, de o exprimir, naquilo que é alegria, mas também naquilo que é dor, que é desejo, incompreensão e sofrimento.

A força do terror implica a sua própria representação numa tentativa de compreensão e de libertação. A pressão que exerce sobre o homem, a revolta suscitada pela incompreensão e violência fizeram com que, através dos tempos, este se sentisse forçado a traduzir as emoções e perplexidades que nele provoca, agindo assim, como uma inspiração criativa, como uma necessidade interior de compreender, de tornar consciente esse pânico mais ou menos inconsciente que o domina.

Quer se trate das artes plásticas, quer de outras formas de expressão, a arte foi, e certamente sempre será, um suporte de expressão de sentimentos, de formas de vida, traduzindo alegrias, aspirações, medos ou sentimentos que através dos tempos dominaram a história dos homens. Podemos pois, considerar que, desde sempre, o terror, independentemente da sua natureza, funcionou como uma força desencadeadora da imaginação criativa dando, muitas vezes, origem a algumas das mais extraordinárias obras de arte produzidas pela humanidade.

O terror, físico, ou de natureza psicológica é exercido sobre nós seres humanos, no nosso corpo e na nossa alma. Assim, no âmbito da temática tratada neste congresso, procuraremos mostrar como a força do terror tem funcionado como inspiração criativa na

representação do corpo humano nas artes plásticas fazendo dele o suporte das mais variadas emoções, gritando ou calando aquilo que vai na alma daquele que o representa.

Depois de alguns exemplos com os quais procuraremos evidenciar o modo como todo o tipo de terrores através da História, marcaram a vida do Homem, e conseqüentemente geraram arte, tentaremos, através deste texto, analisar mais especificamente a obra de duas escultoras, Louise Bourgeois (1911 – 2010) e Berlinde de Bruyckere (1964 -) em cujas obras, a violência do terror constituiu uma força geradora de uma imensa criatividade.

PALAVRAS-CHAVE- Louise Bourgeois, Berlinde de Bruyckere, corpo, terror, criatividade.

Introdução

O terror, nas suas inúmeras variantes, e o pavor que gera, são inerentes à condição humana. Seja qual for a forma assumida, e são inúmeras ao longo da história da humanidade, o terror dá origem à criatividade. Esta é, no fundo, muitas vezes, uma tentativa de interrogação, uma forma de ir além desse terror.

Podemos considerar, desde logo, a arte parietal pré-histórica, em que o homem pouco ou nada se representa a si próprio, ou quando o faz, assume uma forma híbrida, meio homem, meio animal, privilegiando esta em detrimento daquela. Na realidade, o homem do Paleolítico exprime nas paredes das grutas a sua natureza animal, sendo esta o início da arte. Esta insistência em retratar a sua natureza animal e não tanto a sua natureza humana, explica-a Georges Bataille dizendo que “os homens da Idade da Rena tinham de si próprios a vergonha que temos hoje da nossa natureza animal, como se a indignidade se situasse na humanidade nascente, na

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

sua atitude negadora e redutora, e a animalidade representasse uma ordem natural, íntima e mágica, prejudicada pelo poder do homem”.¹ O que aqui temos, mais não é do que a consequência do terror da assunção da sua humanidade e a consciência da sua fragilidade comparativamente com o animal que domina as paredes das grutas e todo o seu mundo envolvente.

Na Grécia antiga, a figura da Górgona Medusa é o “retrato” do Terror, da morte. “Ver a Górgona é olhá-la nos olhos, e através do cruzamento dos olhares, deixarmos de ser nós próprios, de estarmos vivos para nos tornarmos como ela.”² A figura de Medusa e a história de Perseu a ela ligada são uma fonte inesgotável de textos literários e também de toda uma série de representações em termos iconográficos que chegaram até aos dias de hoje.

Mais tarde, nos finais da Idade Média, as obras de Jerónimo Bosch (1450-1516), dão-nos a ver os múltiplos terrores de um mundo que desaparece para dar lugar a novos valores que, no entanto, ainda não fizeram o seu caminho. “A “ordem” do mundo feudal e da razão escolástica colapsam...”³ O que vemos são corpos híbridos, estranhos que representam o pecado, a loucura, a transgressão que são o suporte da representação “boschiana” de um mundo em extinção.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

O corpo é, pois, desde sempre, um elemento fundamental na tradução de sentimentos, medos e angústias provocados por terrores, para a maioria de nós, hoje longínquos, como a fome, a peste,

1 Balazut, Amélie Bonnet, *Portrait de l'Homme en Animal*, Presses Universitaires de Provence, 2014, p. 42

2 Vernant, Jean-Pierre, *La Mort dans les Yeux, Figure de l'Autre en Grèce Ancienne*, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010, p.70 (traduzido e adaptado)

3 Garaudy, Roger, *60 Oeuvres qui Annoncèrent le Futur – 7 Siècles de Peinture Occidentale*, Éd. D'Art Albert Skira, 1974, Genève, p. 72 (traduzido e adaptado)

a bruxaria, a doença, as mais variadas formas de castigos, torturas, guerras e sobretudo a impotência do homem, de um homem de cuja vida, até muito tarde, a ciência está ausente, e na qual os preconceitos, as ideias como o inferno ou o medo do juízo final são terrores que dominam a existência.

No século XIX, *O Grito*, de Edvard Munch (1863-1944) é talvez uma das mais emblemáticas traduções da ideia de terror da história da pintura europeia, corporizada num ser humano totalmente distorcido. Depois da grande retrospectiva consagrada ao artista em 1950, a pintura veio a tornar-se “a ilustração corrente do desespero subjectivo do indivíduo, ao mesmo tempo que se impunha como o reflexo de uma visão da realidade do pós-guerra desiludida e angustiada”.⁴

Também ao longo do século XX, a representação do corpo foi, inúmeras vezes, quer na pintura, quer na escultura, a expressão do terror. Logo no início do século, os pintores do grupo alemão “Die Brücke”, dão-nos corpos angulosos, distorcidos, com cores agressivas, que anunciam já “avant la lettre,” as tragédias da 1ª Grande Guerra. Em 1915, Wilhelm Lehmbruck, (1881-1919), com a sua obra, “*Der Gestürzte*” (1915/16) dá-nos um homem vergado, prostrado, “caído”, vítima muda de uma imensa violência, que acabou por levar o escultor ao suicídio. Nos anos 30, as diferentes “Bonecas” de Hans Bellmer (1902-1975), e entre 1936 e 46, a instalação de Duchamp (1887-1968), “*Étant Donnés*” mostram-nos corpos estropiados, violentados. Na mesma década, “*O Homem que caminha*” de Alberto Giacometti, (1901-1966) datado de 1961, materializa já uma outra forma de violência que será apanágio da modernidade, a da solidão do homem numa socieda-

4 Pagé; Suzanne, Parent, Béatrice, sob a direcção de, *Les Clefs d'une Passion*, Fondation Louis Vuitton, Éditions Hazan, Paris, 2015 (traduzido)

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

de progressivamente desumanizada, bem visível ainda duas décadas depois em algumas obras de Georges Segal (1924-2000), como por exemplo, “The Restaurant Window” de 1967, ou de outro modo, já em 1970, a obra de Duane Hanson (1925-1966), “Supermarket Shopper” que, tão bem ilustra uma vítima dessa solidão violenta tão característica das sociedades modernas, compensada pelo consumo excessivo.

O terror, a violência quer física, quer psicológica marcaram pois, desde sempre, a história da humanidade, e conseqüentemente a arte dessa mesma humanidade, seja como referimos, deixando nos corpos a sua marca que vemos, tanto na pintura, como na escultura, corpos esses, que tão bem “dizem” das diferentes formas de terror sofridas pelo homem ao longo dos tempos, mas marcando também muitas outras formas de expressão artística desde a literatura, à poesia, à música, etc.

As duas artistas que escolhemos para tratar neste artigo são Louise Bourgeois (1911-2010), nascida em França, tendo adquirido mais tarde a nacionalidade americana, e Berlinde de Bruyckere, artista plástica belga, nascida em Gand em 1964. São duas mulheres que, entre outras formas de expressão, se dedicam essencialmente à escultura, e cujas obras, nos mostram, de maneiras diferentes, o modo como o terror e a violência deixaram e deixam nos corpos esculpidos, metáforas de almas feridas, a sua marca.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Como afirma José Bragança de Miranda, “A arte contemporânea tende mais a centrar-se nas urgências do tempo do que em critérios formais ou puramente estéticos. Nada do que existe lhe é estranho, tudo lhe servindo de matéria. É o caso do corpo, que tem vindo a ganhar tal visibilidade que, a muitos, parecerá excessiva. Mas não é assim tão inesperada, pelo contrário. A interrogação

obsessiva do corpo é sinal de uma profunda mutação da cultura, de que a arte não pode alhear-se.”⁵ Assim, “Se, nos dizeres de Walter Benjamin, o século XIX teve Paris por capital, e o século XX a encontrou no cinema, agora a capital do nosso século será certamente corpo”.⁶

De gerações diferentes, com formas de expressão muito ricas, tanto Bourgeois como De Bruyckere nos apresentam obras fortes, profundamente expressivas, para muitos, certamente, chocantes, se não agressivas..Bourgeois afirma mesmo que só o verdadeiro a interessa⁷, e é exactamente essa capacidade de verdade que é fascinante na obra de ambas.

Dadas as limitações inerentes que não permitem uma análise exaustiva de ambas as obras, debruçar-nos-emos apenas sobre alguns aspectos que ilustram a violência criativa visível nos corpos que constituem os trabalhos de cada uma. Tentaremos pois, analisar aqui, aquilo que as aproxima, o traço de união “invisível” que une as suas obras.

Organizar o Caos para construir o Cosmos

“It is really the anger that makes me work.” (Louise Bourgeois)

Louise Bourgeois, nasceu em França em 1911, radicada nos Estados Unidos da América a partir de 1938, é geralmente considerada como uma das maiores artistas da segunda metade do século XX,

⁵ Bragança de Miranda, José A., “A Arte interpelada pelo Corpo”, in Catálogo “Corpus – Visões do Corpo na Coleção Berardo, Centro de Exposições, centro Cultural de Belém, 10 de Outubro a 14 de Março de 2004, p. 19

⁶ Idem

⁷ Pernoud, Emmanuel, “Louise Bourgeois ou la Souffrance du Trait” in “Nouvelles de l’Estampe”, Déc. 1994- nº 138, p. 8

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

tendo morrido em Nova Iorque com 99 anos.

A sua obra extremamente diversificada e muito alargada no tempo – cerca de 70 anos – constitui-se como uma das mais importantes ao longo de todo o século XX, tendo servido de referência a inúmeros artistas.

Nascida no seio de uma família da burguesia francesa da 1ª metade do século XX, a obra de Bourgeois tem origem, como ela própria o afirma, na sua infância:

“All my work in the past fifty years, all my subjects, have found their inspiration in my childhood. My childhood has never lost its magic, it has never lost its mystery, and it has never lost its drama.” - Louise Bourgeois. Diary note, 20 August 1993

São os medos, inseguranças e traumatismos sofridos na infância que a vão levar à sua forma de arte, à necessidade de se expressar, e exteriorizar os seus sentimentos, ou seja, a arte foi a forma que encontrou para dizer a violência de certos aspectos traumáticos do seu tempo de criança. A arte, como ela própria o afirma, foi a sua forma de sobrevivência. A sua criatividade, expressa através de uma linguagem complexa, é uma maneira de interrogar o passado, uma tentativa de explorar os medos, as incompreensões e a solidão que tanto a magoaram na infância, determinando para sempre a sua vida na idade adulta. A extensa obra de Bourgeois resulta assim, directamente, dessa vontade de perceber, de questionar uma infância traumática, à qual volta sistematicamente ao longo de cerca de setenta anos, até à sua morte em 2010.

“Art comes from a need to express – an idea or a concept – cutting, mutilation, self-mutilation. Pru-

ning, control. How to prove to yourself. How to achieve saint-hood, health, star status, self-knowledge, The curative aspect of Art, usefulness. How to prove to yourself that you are lovable. Make people love you through your art.” - Louise Bourgeois. Diary note, 20 August 1993

Antes de esculpir, Louise Bourgeois começou por desenhar, gravar, pintar. Embora a sua obra, na sua imensa diversidade, perversa por completo a noção de estilo⁸, não deixa, no entanto, de se submeter a determinadas influências e àquilo que podemos designar como o “ar do tempo”. Começou por estudar filosofia e matemática na Sorbonne, mas após o enorme choque provocado pela morte da mãe ocorrida em 1932, mudou radicalmente de ideias e dedicou-se a estudar arte fazendo a sua formação nos anos 30 em Paris onde frequentou, para além da Escola de Belas-Artes, diversas academias livres, quer em Montparnasse, quer em Montmartre tendo tido diversos mestres, entre os quais, André Lhote (1885-1962), Fernand Léger (1881-1955), Paul Colin (1892-1985) e Cassandre (1901-1968). Destes últimos herdou o gosto pela Art Déco. “Le lyrisme n’est pas le fort de Louise Bourgeois: C’est pourquoi elle s’est reconnue dans l’Art Déco”⁹ “Tout ce qui m’intéresse, du moins consciemment, c’est la perfection formelle”¹⁰:

Como afirma o investigador francês Emmanuel Pernoud¹¹, o traço de Bourgeois é extremamente simples para não dizer pobre. Com-

8 Bernardac, Marie-Laure, “Louise Bourgeois”, La Création Contemporaine, Éditions Flammarion, Paris, 1995, p.8

9 Pernoud, E., op.cit., p. 8

10 Idem, citando Wye, Deborah, “Louise Bourgeois”, The Museum of Modern Art, NY, p. 27

11 Idem, p.11

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

para-o ao de Giacometti, afirmando que para ambos, a única ambição da linha é a de delimitar a figura com a maior nitidez possível. Compara-a ainda com o referido escultor, ao lembrar a insistência deste em retomar infinitas vezes o mesmo tema na sua tentativa de encontrar a proporção justa, afirmando parecer-lhe ser esta uma obstinação de escultor. Para esse mesmo investigador, a beleza da escrita de Bourgeois em termos de gravura consiste precisamente na sua rigidez. A própria escultora, em entrevista a Alain Kirili, referida por Pernoud, teria utilizado a expressão rigidez a propósito das suas primeiras esculturas:

“La raideur de quelqu’un qui a peur. Par exemple on dit: il est saisi de peur. Immobile de peur. Figé”¹².

Pernoud afirma que Bourgeois não grava, entalha, vinca, e acrescenta que as suas gravuras são gravuras de escultor¹³. Até aos finais dos anos 40, Louise Bourgeois, é essencialmente pintora, desenhadora e gravadora, mas desde logo, o seu mestre Fernand Léger, ao ver os seus desenhos, lhe anunciou a sua vocação de escultora.¹⁴

Bourgeois considera que o desenho funciona para ela como uma espécie de diário, algo que a ajuda a exorcizar e analisar os seus medos; assim, quer nos desenhos, quer posteriormente na escultura os temas que trata são recorrentes e remetem sempre para o trauma da infância. Segundo a escultora, o traumatismo fundador gerador da criatividade, a fenda nunca cicatrizada, tem origem na-

¹² Idem, citando “Louise Bourgeois, entretien avec Alain Kirili”, in: “Noir sur blanc”, n° 6, été 1988, p.29

¹³ Idem, op. cit., p. 10

¹⁴ Bernardac, Marie-Laure, op.cit., p.13

quilo que designa como a traição do pai, que introduziu no seio da família uma jovem governanta inglesa que se tornou sua amante durante dez anos, perante o olhar aterrorizado dos filhos e a concordância tácita da sua própria mulher.¹⁵ Terá sido esta situação dúbia de mentira e hipocrisia que marcou para sempre a vida, e deu origem à obra de Louise Bourgeois que, só em 1982, a deu a conhecer, relacionando-a com o seu trabalho, os seus medos e a sua necessidade de, através da escultura, “reparar” a “ferida” irreparável.¹⁶

Na longa carreira de Bourgeois, podemos, evidentemente, delimitar períodos, evidenciar as diversas características de cada um deles, no entanto, sem que seja possível considerar aqui o seu extenso percurso como artista, a sua obra é de uma coerência extrema. Embora muito ligada aos meios artísticos marginais de Nova York, cidade onde passou a viver em 1938, depois de se casar com o historiador de arte americano Robert Goldwater, o seu trabalho apenas veio a ser consagrado tardiamente, em 1982, quando o MOMA realiza uma retrospectiva do mesmo.¹⁷

Percorrendo a sua obra, vemos que, desde sempre, “vem trabalhando com a representação do corpo como veículo de efabulação (infinita) enquanto forma única de (não) reconstrução da memória”¹⁸. Como diz ainda Carlos Vidal:

“...cada forma, nesta artista americana de origem

¹⁵ Idem, p.9

¹⁶ Idem

¹⁷ Vicente, Mercedes, “Conversación con Louise Bourgeois – El Cuerpo de las Emociones”, in, Lapiz, Revista Internacional de Arte, A.14, n. 113-117 (Junho a Dezembro, 1995), p.28

¹⁸ Vidal, Carlos, “Louise Bourgeois – Corpo, Mito e Reconhecimento”, in, Arte Ibérica, A 2, n. 16, Julho, 1998

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

francesa, nos conta uma história que prolongamos (e se prolonga) na medida em que vamos percebendo cada contorno, onde cada uma destas histórias existe desligada de todas as outras emanadas de outras estruturas formais.”¹⁹

Podemos assim, falar de coerência, pois, embora cada história seja uma história, se apresente com formas diferentes, a história é sempre a mesma, pois a escultora tira permanentemente de si própria, do seu inesgotável material afectivo, fragmentos que formam um todo, contado de mil maneiras, com enorme variedade de materiais, como se pegasse no seu passado, na sua infância, no seu sofrimento, e andando em permanência às voltas com tudo isso, nos fosse contando a sua história através de uma multiplicidade de histórias, colocando-se a si própria em muitos e variados ângulos de análise.

Ao longo de toda a sua vida como artista, Louise Bourgeois renova constantemente a sua linguagem plástica, diversifica os materiais, como se, num processo dinâmico, procurasse dizer a dor, como se procurasse constantemente dar-lhe forma - “Le sujet de la douleur est mon domaine d’activité. Donner une forme à la frustration et à la souffrance. Il convient de donner à ce qui arrive à mon corps un aspect formel.”²⁰ Se, a necessidade de representar a dor confere coerência a todo o seu trabalho, fá-lo, com enorme criatividade ao longo de todo o seu percurso como artista.

A vasta produção artística de Bourgeois, estende-se ao longo de sete décadas, impossíveis de ser aqui detalhadamente consideradas, faremos pois, apenas referência à série “Cells”, conjunto

19 Idem

20 Citado por Bernardac, Marie-Laure, op. cit., p.10

de pequenos microcosmos que a ocuparam durante cerca de vinte anos, e que representam, na sua essência, uma última forma de interrogação.. Para colocar nos dispositivos espaciais que cria, Louise Bourgeois escolhe ou produz objectos muito diversos que associa de forma a criar diferentes atmosferas, a transmitir uma multiplicidade de emoções. Como ela própria afirma:

The ‘Cells’ represent different types of pain: the physical, the emotional and psychological, and the mental and intellectual. When does the emotional become physical? When does the physical become emotional? It’s a circle going round and round. ... Each ‘Cell’ deals with the pleasure of the voyeur, the thrill of looking and being looked at. The ‘Cells’ either attract or repulse each other. There is this urge to integrate, merge, or disintegrate.” (Louise Bourgeois, 1991)²¹

Estruturas de rede larga (provavelmente inspiradas nos vestiários do Liceu Fénelon que Louise frequentou em Paris)²² delimitam os espaços redondos ou quadrados que permitem ao espectador ver o que se passa em cada um destes ambientes, mas não o deixam entrar, funcionando como uma delimitação entre o exterior e o interior. As “Cells” são no fundo, a súplica da reflexão e do questionamento feitos ao longo de toda uma vida sobre a infância e as marcas que deixou na existência de Louise Bourgeois. Aqui, a escultora equaciona questões como a sexualidade, a solidão, a ansiedade, a necessidade de encontrar um equilíbrio que lhe

21 <http://www.hausderkunst.de/en/exhibitions/detail/louise-bourgeois-structures-of-existence-the-cells/>

22 Ver Xenakis, Mâkhi, Louise Bourgeois, l’aveugle guidant l’aveugle, Actes Sud/Galerie Lelong, 2008, p.74

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

permitisse viver. São, de algum modo, pequenos mundos, onde interroga o seu mundo interior. Vemo-la praticamente nos primórdios da sua carreira, desenhar mulheres-casa, mais tarde este tema vai dar origem às mulheres-casa esculpidas, passando anos depois pelas tocas (“Articulated Lair” - 1986)”, seguindo-se-lhes a construção das “Cells”. A casa é, assim, o tema central do seu trabalho, é aí que tudo se passa. A casa é, na obra de Bourgeois, a metáfora do corpo, pois é exactamente aí que tudo se passa.

A própria escultora nos diz que cada “célula” trata do medo, que o medo é sofrimento, que nem sempre o sentimos como dor, porque se vai travestindo constantemente.²³ Os temas abordados em cada uma delas, sendo formalmente diversos giram sempre em torno da dor, de questões sempre ligadas com a sua própria infância: a infidelidade e prepotência do pai, a fragilidade da mãe, a sua relação com ambos ou questões ligadas com a vivência da sexualidade. A partir destes mesmos temas de sempre Louise Bourgeois cria figuras que integram as “Cells” e lhe permitem formular interrogações sobre aquilo que sempre a intrigou e afligiu, ou seja, a ideia de protecção, de fragilidade, ou de insegurança. A permanente instabilidade afectiva de que sofreu ao longo da infância, levam-na a tratar estes temas criando com materiais diversos, formas por vezes estranhas que são o suporte das suas interrogações. Na imagem que apresentamos - Cell XXVI – vemos uma instalação composta por várias saias de baixo e uma figura feita de panos cozidos, talvez uma mulher em forma de espiral ou presa dentro de uma, pendurada no ar em frente de um espelho, exactamente como numa outra obra datada de 1984 e intitulada “Mulher - Espiral”, tudo nesta figura nos fala de sofrimento. Pare-

23 Bourgeois, Louise, “ Destruction du Père, Reconstruction du Père – Écrits et Entretien 1923 – 2000)”, Daniel Lelong, éditeur, traduction française, 2000, p. 213

ce completamente indefesa rodando no espaço, sem pontos de referência, num balanço contínuo, ou seja, num sofrimento sem fim, sofrimento esse também evidente numa outra figura, numa outra das “células” que integrou o pavilhão americano na Bienal de Veneza em 1993, intitulada “Arch of Hysteria”, um corpo masculino, sem cabeça, sobre uma cama onde surge repetidamente bordada a frase “Je t’aime”, e cuja tensão nos dá a ver uma dor indizível.

Esculpir a fragilidade humana

A obra de Berlinde de Bruyckere, sem qualquer relação aparente com a de Bourgeois, aproxima-se dela no sentido em que ambas, colocam questões essenciais sobre a vida e a morte, em que subjacente ao trabalho de cada uma está a imensa violência que marca a existência humana, violência essa que se manifesta nos corpos que ambas representam sob as mais diversas formas, com os mais diversos materiais, mas que são em cada uma das respectivas obras, o modo que encontraram de reflectir sobre a fragilidade e vulnerabilidade humanas.

Aquilo que une as duas obras contemporâneas formalmente tão diversas, é a reflexão profunda que cada uma destas escultoras vai fazendo ao longo do seu percurso, interrogando permanentemente o sentido da vida através da forma como ela se manifesta, ou seja, através da interrogação do corpo. Se Bourgeois nos diz, ser a dor o seu “domínio de actividade”, como acima referimos, Bruyckere, (citada pela jornalista Muriel de Crayencour), afirma ser o mundo do sentimento que a inspira, e Crayencour, no comentário a uma exposição da escultora que teve lugar no S.M.A.K. de Gand (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst) em 2014, intitulado “Fabrique d’Émotions”, acrescenta “Chaque œuvre semble soit crier une douleur, soit suinter un désastre imminent, soit être le

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

stade apaisé après un événement terrible.”²⁴

Há como que um fio invisível que as une, uma maneira de refletir sobre a condição humana, e como afirma Marie-Laure Bernardac, a propósito de Louise Bourgeois, “En effet elle agrandit son histoire personnelle aux dimensions de l’universel”.²⁵, podemos também dizê-lo a propósito de Berlinde de Bruyckere. Para estabelecer esta relação é preciso ver, ver e voltar a ver, é preciso sentir cada uma das obras, pois “Voir ce qui ne ce voit pas” est une nécessité vitale pour approcher les choses de l’art, qui ne seraient sinon que formes et couleurs.”²⁶.

Cada uma, a seu modo, fala do corpo, de um corpo muitas vezes fragmentado, mas um corpo que, na obra de ambas, é sempre, embora com aspectos formais muito diversos, a expressão do sofrimento. Tanto uma como outra nos dão corpos que falam, corpos-palavra que dizem repetidamente a dor, a vulnerabilidade, corpos fragmentados, torturados, corpos que incarnam a violência do sofrimento, seja ele físico ou psicológico.

Berlinde de Bruyckere, nascida na cidade belga de Gand em 1964, dá-nos conta das suas fontes de inspiração, referindo aqueles que considera como seus mestres.

« J’ai connu Philippe Vandenberg à Gand lorsque j’étais étudiante en art. Il avait une dizaine d’années de plus que moi et ses peintures m’ont beaucoup marquée. Elles renferment une grande violence, un

24 [/Berlinde%20de%20Bruyeckere/La%20fabrique%20d%E2%80%99%C3%A9motions%20|%20Mu-inthecity.com.html](http://Berlinde%20de%20Bruyeckere/La%20fabrique%20d%E2%80%99%C3%A9motions%20|%20Mu-inthecity.com.html)

25 Bernardac, Marie-Laure, op.cit., p. 9

26 Galbert, Antoine de, in Préface, Catálogo da Exposição “Il me faut tout oublier”, Maison Rouge, Paris, 2014

sentiment terrible de vulnérabilité, mais aussi des notes d’humour. Ce que j’ai appris de son œuvre, c’est sa manière de donner un visage à la détresse et au désespoir (...). Parmi mes sources d’inspiration, il y a aussi la peinture ancienne flamande. J’ai découvert au Musée des beaux-arts de Gand, à l’adolescence, Le Portement de croix de Jérôme Bosch, avec ce Christ entouré de figures grimaçantes. Ce tableau m’a bouleversée. »²⁷

Para além das obras de Vanderberg e Bosch, De Bruyckere faz menção a Lucas Cranach, a Pier Paolo Pasolini como sendo referências importantes na sua obra, para além de videastas cujo nome não cita, mas, dos quais, considera alguns como os seus artistas preferidos, evoca algumas ligações que considera existirem entre o seu trabalho e o de Bacon.²⁸ Também o escritor sul africano J.M. Coetzee, prémio Nobel da Literatura em 2003, constitui uma referência importante para De Bruyckere que o convidou para comissariar a sua exposição apresentada no pavilhão da Bélgica na Bienal de Veneza de 2013. As suas referências são pois múltiplas, não se cingem ao domínio das artes plásticas e, como afirmam Szymański e Kusek, num artigo em que analisam a colaboração entre Coetzee e De Bruyckere; “the visual language of De Bruyckere is both highly idiosyncratic and idiomatic and, consequently, overtly recognisable as a distinctive idiolect on the contemporary art scene.”²⁹

27 <http://www.la-croix.com/Culture/Expositions/Berlinde-de-Bruyckere-sculpteur-de-l-empathie-2014-03-25>

28 <https://elephantmag.com/berlinde-de-bruyckere/> acedido a 14.08.2016

29 <https://www.degruyter.com/downloadpdf/j/werk.2015.10.issue-1/werk-2015-0002/werk-2015-000>, acedido a 14.08.2016

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

De Bruyckere passou a sua infância entre um colégio interno, o talho do pai ou ainda a casa da avó onde adorava sentir-se imersa na natureza.³⁰

Fala-nos da imensa solidão que sentia na escola, dizendo que tinha de desenhar para se evadir dessa atmosfera, o que a fez encontrar uma saída, pelo que, naturalmente, continuou a fazê-lo.³¹

Aliás, não se considera unicamente escultora, mas também pintora.³² Afirma, por exemplo, numa das suas entrevistas que, sobretudo a partir do momento em que começou a usar a cera, a dominar o uso deste material, a colorir-lo com tonalidades diversas em função daquilo que queria transmitir, sentiu-se também pintora.³³

Aquilo que distingue o trabalho de De Bruyckere são os meios de que essencialmente se serve, ou seja a escultura ou o desenho. Exactamente por essa razão, a obra da escultora belga foi escolhida para integrar a exposição “Les Papesses” que teve lugar em 2013 no Palais des Papes em Avignon, dialogando com esculturas de Camille Claudel, Louise Bourgeois, Kiki Smith e Jana Sterback. Ao ver algumas das obras da escultora franco/americana e da artista belga, torna-se impossível não estabelecer um paralelo entre aspectos como a fragmentação ou a brutalidade dos corpos, a poderosa capacidade de expressão dos mesmos, por vezes amputados, torturados, o uso que ambas fazem de materiais não convencionais, mas acima de tudo a procura da verdade do corpo, na sua fragilidade, na sua capacidade de transmitir emoções e sentimentos. Os corpos de Berlinde de Bruyckere, são comoven-

30 <https://elephantmag.com/berlinde-de-bruyckere/>

31 Idem

32 <https://mail.google.com/mail/u/0/#inbox/156895cddaf21557?projector=1>

33 <https://www.youtube.com/watch?v=ZotDGJONHJM&app=desktop>, acessido a 02.08.2016

tes de fragilidade, e diz-nos a escultora que não estando ligadas a nenhuma história concreta, cada uma das suas figuras “bears their suffering in their complete being, and each of them reacts to that in his own way, just like all of us would react differently to particular situations.”³⁴

Acrescenta ainda que categorias como “vítima” ou “salvador” não são uma das suas preocupações, sendo seu objectivo apresentar uma imagem do homem com a qual o espectador se possa identificar.³⁵ Segundo ela, a totalidade da sua obra mostra uma visão do mundo.³⁶ Procura a beleza, tendo no entanto, a noção que aquilo que para ela é belo, pode não o ser para os outros, uma vez que, há pessoas que lhe dizem mesmo não conseguir olhar para os seus trabalhos, de tal maneira estes as impressionam. Berlinde de Bruyckere compreende, mas afirma que aquilo que a ela a impressiona profundamente é aquilo com que, diariamente, somos confrontados nos meios de comunicação, a crueldade com que nos é apresentado o sofrimento. Por outro lado, diz-se tocada com o esforço que muitos fazem para “entrar”, para compreender a sua obra, diz que se esforça sempre por procurar uma forma de beleza como por exemplo nos materiais que usa, seja a cera, material muito pouco usado em escultura, os cobertores, as peles de cavalo, as cordas, os armários ou vitrines em que, por vezes coloca os trabalhos. Enfim, segundo a escultora, possivelmente é tudo isso que permite que muita gente tente entrar em contacto com a sua obra, tentando simultaneamente aprofundar o conhecimento que têm de si próprios.³⁷

34 De Bruyckere, Berlinde, Schmerzensmann,, Steidl Hauser & Wirth, 2006, p. 2

35 Idem

36 Idem

37 <https://youtube.com/watch?v=,> acessido a 15.08.2016

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Nas suas esculturas dá-nos a ver uma imensa vulnerabilidade, um profundo entendimento do sofrimento, daquilo que é a condição humana. Vemos corpos abandonados, frágeis, sem cabeça, sem um ou outro membro, como que mergulhados ou agarrados, por exemplo, a uma almofada, que funciona aqui como um consolo, (“We are all Flesh” – Exposição realizada na ACCA – Australian Centre of Contemporary Art - Melbourne, 2012), vemos peles de cavalo penduradas, ossos, troncos secos, ou estranhas e simultaneamente muito poéticas composições que nos deixam perturbados, inquietos, confusos. No fundo, é como se a escultora nos colocasse perante nós próprios, as nossa interrogações, medos ou fragilidades, e, por isso mesmo, as suas obras causam tanta perturbação. Será que a obra é chocante? Ou perturba-nos porque nos confronta conosco no mais profundo de nós mesmos, na nossa imensa fragilidade?

“Berlinde could be an old and dusty doctor of a noir novel, instead, she is an experimenter of materials, and a profound scholar of human frailties.”, diz-nos Ilaria Giordano³⁸ “Da obra de De Bruyckere parece emanar uma imensa sobriedade, contenção, uma certa forma de paz, apesar do fortíssimo impacto das obras, do choque que, numa primeira impressão nos podem causar. Do mesmo modo que admira obras de pintores como van der Weyden (1400-1464) ou Hans Holbein (1497-1543), perante as quais as pessoas buscavam consolo, também ela parece querer consolar-nos. Poder-se-ia talvez ver Berlinde de Bruyckere como alguém que tem de ir ao encontro da sua e da nossa verdade, mas que, simultaneamente, cuida carinhosamente de tudo aquilo que nos apresenta colocando por exemplo almofadas a sustentar e amparar hastes de veado

ou troncos que usa nalgumas das suas instalações ou em obras como “Inside me” (2012) ou “Romeo “my deer”. Estas instalações embora gerando controvérsia, pois são muitas vezes consideradas chocantes, suscitam no entanto, sentimentos de amor, de compaixão e simultaneamente de terror e violência. O corpo humano e o seu sofrimento constituem na realidade o tema essencial da obra de Berlinde de Bruyckere, mas aquilo que procura, é, com um imenso pudor, restaurar a dignidade do sofrimento, é fazer com que sejamos de novo sensíveis àquilo com que, do modo mais despidorado e brutal, os media nos confrontam diariamente, tornando-nos quase insensíveis à dor e ao sofrimento, que desde sempre são parte da condição humana. A sua obra procura, no fundo, sensibilizar-nos e para isso usa meios como a cera colorida com pigmentos variados procurando dar-nos a textura e o colorido da pele, mas também sangue, veias ou feridas. Apenas vemos corpos sofridos, torturados, extremamente dolorosos, os rostos, as cabeças não são visíveis, parecem mergulhar profundamente em almofadas que abafam o sofrimento apenas visível no “grito” do corpo. Embora esse grito profundo, essa solidão absoluta seja dada de formas totalmente diversas, vemos nas obras de Louise Bourgeois e de Berlinde de Bruyckere corpos sem cabeça como é o caso do corpo do “Arch of Hysteria” e do “Schmerzensmann”, ou temas que funcionam como metáforas utilizadas por ambas como seja, por exemplo a representação da “Santa Sebastião” de Bourgeois ou sugestões ligadas ao martírio do santo, visíveis em trabalhos de De Bruyckere como “Crippelwood.”

Como não terminar, aproximando estas duas escultoras de emoções, dos nossos mais remotos antepassados que, nas cavernas do Paleolítico, temiam a sua condição humana, e quase não a representavam por medo da sua vulnerabilidade? Louise Bourgeois

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

38 <http://www.dromemagazine.com/berlinde-de-bruyckere-biopsies-of-art/> acedido a 15.08.2016

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

e Berlinde de Bruyckere têm dessa fraqueza que faz de nós seres humanos, a mais profunda consciência e, por isso mesmo a dão ver nas suas obras, num processo contínuo de trabalho, procurando viver com ela, mas também partilhá-la com todos nós.

Imagens

Louise Bourgeois, Cell XXVI, 2003 (detail). Steel, fabric, aluminum, stainless steel and wood 252.7 x 434.3 x 304.8 cm. Collection Gemeentemuseum Den Haag, The Netherlands. Photo: Christopher Burke, © The Easton Foundation / Licensed by VG Bild-Kunst.

Berlinde Bruyckere, Schmerzensmann IV, 2006, © Mirjam Devries



CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Referências

Bernardac, Marie-Laure, "Louise Bourgeois", La Création Contemporaine, Éditions Flammarion, Paris, 1995

Bourgeois, Louise, " Destruction du Père, Reconstruction du Père – Écrits et Entretiens 1923 – 2000)", Daniel Le-

long , éditeur, traduction française, 2000

De Bruyckere, Berlinde, Schmerzensmann,, Steidl Hauser & Wirth, 2006

Galbert, Antoine de, in Préface, Catálogo da Exposição "Il me faut tout oublier", Maison Rouge, Paris, 2014

Pernoud, Emmanuel, "Louise Bourgeois ou la Souffrance du Trait" in "Nouvelles de l'Estampe", Déc. 1994- n° 138

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



OLHARES CONVERGENTES SOBRE MEMÓRIA, DESTRUIÇÃO E PATRIMÔNIO

REGINA LARA SILVEIRA MELLO / TERESA ALMEIDA / FERNANDO
QUINTAS

CAPA Regina Lara: Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, CEFT da Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, Brasil. - Unidade de Investigação, Vidro e Cerâmica para as Artes, VICARTE, FCT/UNL, Portugal.

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO Teresa Almeida: Unidade de Investigação i2ads, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Unidade de Investigação, Vidro e Cerâmica para as Artes, VICARTE, FCT/UNL, Portugal.

Fernando Quintas: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Portugal. - Unidade de Investigação, Vidro e Cerâmica para as Artes, VICARTE, FCT/UNL, Portugal

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

RESUMO

O artigo apresenta algumas reflexões, aspectos diferentes sobre um assunto pungente nos tempos atuais: a crescente ameaça que percebemos ao patrimônio material e imaterial da humanidade. A quantidade de informação recebida e transmitida aumenta a cada dia, novas identidades são constantemente reveladas trazendo a ilusão de reconhecimento entre os seres humanos. Quando uma bomba cai sobre uma cidade como aconteceu durante a segunda guerra mundial e ainda ocorre, muitas pessoas morrem em residências, hospitais, comércios, enfim tudo pode ser atingido indiscriminadamente. Mas quando um grupo comete um atentado contra um alvo específico como um monumento histórico-cultural, uma obra de arte, um templo, está comunicando o desejo de destruir a identidade cultural, reconhece aquele signo referencial, resalta e destrói o significado especial que ali contem. O destruído permanece na memória coletiva não como ruína, mas como espaço idílico, a lembrança do que já foi um dia. As vezes é reconstruído de forma idêntica, através de informações contidas em documentos, fotos, imagens e até depoimentos dos que vivem próximos. Outras vezes é totalmente refeito, como o reflexo do novo tempo, uma recriação no mesmo espaço. Como estudo de caso propõe-se a análise do vitral, como arte aplicada a residências, igrejas e espaços públicos, observado como símbolo de status social, nas relações de uso do espaço público, bem como nas recriações assumidas nos períodos pós-guerras dos vãos completamente destruídos.

PALAVRAS-CHAVES: memória, destruição, patrimônio, vitral

Guerra e política/ Poder e celebração/ Media e arte/ Percepção e população

As guerras sempre existiram como ação determinante para conquistar poder e riquezas. Foi a estratégia mais utilizada para consolidar dinastias, perpetuar gerações no controle do destino de muitos povos, estabelecendo hierarquias de comando, determinando gostos, afirmando códigos sociais, políticos e religiosos. O espólio das guerras resulta de lutas fratricidas que têm acompanhado a (des) humanidade desde tempos imemoriais. A nossa memória histórica coletiva remete-nos para o passado da humanidade: complexo, violento e predatório.

No século XIX, o incremento da arqueologia tendo como consequência a exposição em museus públicos e privados dos bens culturais e artísticos recolhidos aos poucos pelo mundo, encarregou-se de mistificar a história através da celebração dos feitos passados, apresentando as principais ruínas arqueológicas mundiais como lugares idílicos, onde a arte veio suturar as feridas deixadas pela conquista do poder ao longo de milênios. Entramos nos museus de história e arqueologia como se estes fossem lugares de paz e harmonia, quando, de fato, são a celebração da guerra, das conquistas e da demonstração efetiva das reais complexidades e dicotomias que caracterizam a natureza humana: a luta entre a luz e a escuridão, a sabedoria e a ignorância, a bondade e a mesquinhez, o belo e o terrível, a redenção e a desumanidade.

Serão as guerras dos séculos passados tão diferentes das de hoje, ou têm apenas contornos menos nítidos? Que imagem temos hoje das guerras passadas, por que glorificamos, celebramos e estudamos as suas conquistas e os seus autores? Como serão percebidas daqui a vários séculos as guerras que estamos assistindo

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

hoje, de perto e bem diretamente para alguns ou na televisão para milhões, onde imagens de tanta violência criam, em última análise, uma banalização do horror. A resposta não é simples, pois o imaginário coletivo tem sido cuidadosamente preparado ao longo das últimas décadas, especialmente a partir da Segunda Grande Guerra Mundial (1939-45), para se acostumar ao horror e dele tirar partido de várias formas – políticas, sociais, estratégicas e culturais.

O que sabe hoje um jovem comum em qualquer parte do planeta, sobre o passado e o presente, a história mundial, as guerras e seus autores diretos e consequências globais? Sabe a realidade ou conhece uma verdade ficcionada, trabalhada em Photoshop e cuidadosamente editada pelos meios de comunicação de influência global?

Algumas questões podem ser colocadas como ponto de partida para uma leitura que articula Guerra e política/ Poder e celebração/ Media e arte/ Percepção e população:

1 – As grandes guerras mundiais do século XX são consideradas os mais trágicos momentos da humanidade até hoje, se pensadas a partir de uma leitura centrada na importância da Europa (e da cultura ocidental) na política mundial, ou seja, uma cultura eurocêntrica que não muda desde o século XV, quando a Europa avançou efetivamente na conquista de territórios pan-europeus. A luta pelo poder e pelo domínio dos recursos naturais, sob uma capa humanista e cultural (de supremacia racial) determinou essa urgência e vontade “civilizadoras”. A Europa é ainda uma referência de status, numa ligação a um passado que aliou a força militar com a arte, e as convicções religiosas com a intemporalidade do poder. A Europa desde o século XV iniciou a sua própria mitolo-

gia, com a criação de um imaginário associado às descobertas “de outros mundos”, hoje contestado por tantos povos autóctones que deles foram vítimas. Como falar de arte europeia sem referir esse binômio criação/destruição? Será a Europa o Éden ou o crepúsculo? Serão as memórias do passado europeu mais importantes do que as do resto do mundo? Porque revisita o mundo permanentemente a história da Europa?

2 – Serão os séculos passados uma invenção composta a partir das imagens que vamos absorvendo da fotografia e do cinema, que depois passam a ser reais, como uma mentira que tantas vezes contada passaria a ser verdade? Poderá o passado ser revisitado e recriado no futuro ou isso já acontece? Irá o século XXI continuar a reinventar o passado como vem sendo feito desde há séculos por ditadores, políticos e historiadores?

3 – Considerando o poder da imagem em movimento, o cinema, mais recentemente o vídeo, e ainda a internet, podemos perceber que Hollywood, a chamada indústria cinematográfica criou um imaginário mundial sobre o que é a Europa e ser europeu, de como o resto do mundo vê e celebra a Europa, ou seja, foi o cinema mais eficaz em criar uma Europa imaginária do que a própria Europa? Será Hollywood o responsável pela criação de uma memória coletiva seletiva, divulgando os valores europeus (através da sua arte), aculturando o resto do mundo à imagem do “velho” mundo? Qual o papel do cinema na criação de uma imagem do passado? Seremos todos o resultado de um processo de aculturação midiática seletiva, que visa criar no imaginário global essa sensação de perda de memória criada pelo desaparecimento de uma grande parte do patrimônio artístico e cultural europeu no último século? Serão os séculos passados uma invenção criada

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

pelo cinema de Hollywood? O cinema europeu de autor nunca conseguiu competir com a indústria cinematográfica americana, máquina extremamente funcional e efetiva, que se debruçou de forma incisiva sobre os efeitos da Segunda Grande Guerra Mundial. Com objetivos políticos bem definidos, Hollywood criou até hoje a verdadeira imagem do que foi a guerra e os seus efeitos na arte e na cultura. Todos os anos inúmeros filmes e seriados têm como tema as duas grandes guerras mundiais, centrando-se principalmente na segunda, possivelmente por ter atingido uma dimensão de perversidade e destruição humana dificilmente imagináveis. Nesse sentido, a cada produção cinematográfica a nossa visão sobre o passado se altera.

Estas problemáticas são particularmente atuais, pois assistimos quotidianamente a aniquilação de povos e etnias, à destruição de bens culturais fundamentais na compreensão da complexa história da humanidade, as diversas tentativas de domínio totalitário sobre a informação livre e o direito à diferença. Tenta-se apagar a memória coletiva e a genealogia cultural dos povos como forma de lhes retirar a identidade, de privar do sentido de ser parte integrante, para mais facilmente os dominar. A presença da memória crítica e sedimentada em valores culturais específicos e singulares é ainda o que separa o homem da barbárie, uma linha muito fina que é testada e ultrapassada todos os dias. E a arte é determinante na criação dessa identidade, é a fronteira que separa a elevação e genialidade humana do mais puro obscurantismo.

A arte do vitral revela a destruição do patrimônio artístico como destruição da identidade cultural

O grande artista Marc Chagall referiu-se poeticamente ao vitral:

“uma janela de igreja representa a divisória transparente entre o meu coração e o coração do mundo” (BAAL-TESHUVA, 2008, pg.243). E que melhor exemplo do que a arte do vitral para refletir sobre todos os assuntos afluídos anteriormente? O vitral é a fragilidade e resiliência da condição humana corporizada numa das formas de arte mais singulares e espantosas de todos os tempos. O vitral é, simbolicamente, iconograficamente, técnica e artisticamente, uma das formas de expressão artística mais dinâmicas e diversas da história da arte, permitindo múltiplas leituras, dando corpo a projetos de afirmação religiosa e secular, contribuindo para demonstrar status e afirmar o poder simbólico e efetivo de vários atores sociais.

A segunda Guerra Mundial provocou na Europa uma vasta destruição no seu património. Em muitos países as cidades ficaram totalmente dizimadas, e com elas todo o seu património artístico. Na Alemanha e França a destruição operada em imensos edifícios, nomeadamente igrejas, catedrais, edifícios públicos e palácios, onde se encontravam inúmeros vitrais, provocou o desaparecimento do património artístico, uma vez que, na grande maioria os vitrais ficaram completamente destruídos. Os registos que existiam sobre esses vitrais perdidos na guerra eram escassos, e não podemos esquecer que as poucas fotografias eram a preto e branco. Perante este cenário de destruição, as autoridades decidiram realizar novos vitrais, ao invés de refazer os que foram destruídos. A cidade de Frankfurt, na Alemanha é um exemplo vivo, tornando-se neste momento um estágio obrigatório a todos aqueles que se debruçam, estudam, ou se interessam pela arte do vitral contemporâneo. Percebendo a necessidade das suas populações em encontrarem elementos visuais de fácil identificação iconográfica fundamentais para a coesão nacional, contribuindo para a

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

identidade do país e do seu reconhecimento por parte de outros povos, a atenção dada ao patrimônio revela o grau de importância atribuído à cultura e à história. Permite igualmente a estes países apresentarem-se ao mundo através de abordagens de qualidade nos diversos campos artísticos, da cultura em geral à arquitetura.

Grandes pintores do século XX foram chamados a intervir numa operação de mudança que levou a presença da arte contemporânea aos locais sagrados, especialmente às catedrais onde os vitrais desapareceram. Estes artistas transferiram para o vitral a estética e simbologia das suas pinturas, podendo destacar-se alguns nomes como George Raque, Fernand Léger, Georges Rouault, Henri Matisse, Josef Albers, Alfred Manessier, Jean Bazaine, Jean Cocteau e Marc Chagall, que realizou uma obra mais vasta do que os demais artistas, nomeadamente os magníficos trabalhos na Igreja de Notre Dame de Toute Grace, Assy e Catedral de Saint- Étienne Metz, (Baal-Teshuva: 2008), Catedral de Reims, em França e Mainz na Alemanha. Podemos ainda de assinalar grandes nomes na Alemanha, nomeadamente Georg Meis- termam e Johannes Schreiter, Joahannes Beeck; Joaqchim Klos, Ludwig Schaffath, entre outros, também responsáveis pelo reviver do vitral na Alemanha. Johannes Schreiter (1930), com formação em desenho e pintura, foi professor na Bremen Academy of Art e na School of Decorative Arts em Frankfurt. Os vitrais da igreja de Bürgstadt/Main realizados nos estúdios Derix são um exemplo da obra deste artista. Alinha de chumbo fica interrompida sob as imagens e os planos de fundo e nas janelas permaneçam os tons monocromáticos.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »



FIGURA 1 - OS VITRAIS DA IGREJA DE BÜRGSTADT/MAIN CRIADOS POR JOHANNES SCHREITER E REALIZADOS NOS ESTÚDIOS DERIX. FONTE [HTTP://WWW.DERIX.COM/PROJEKTE/PROJEKT_EV_MARGARETHE_KIRCHE_WETTENBERG.PHP](http://www.derix.com/projekte/projekt_ev_margarethe_kirche_wettenberg.php)

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Muito além da aplicação dos vitrais em igrejas, o poder econômico também utilizou o vitral como forma de seduzir o público, direcionando-o para os seus espaços através de um deslumbramento dos quais pretendia retirar compensações econômicas. Na área comercial, em particular nos grandes magazines franceses, como as galerias Printemps ou Lafayette em Paris, utilizaram o vitral de forma nunca antes vista em espaços comerciais, criando um precedente de luxo e ostentação que deram o mote para muitas outras galerias comerciais. Resultado da emergência de algumas grandes capitais do século XX como Paris, Londres, Nova Iorque, Milão ou Berlim, e inserindo-se social e economicamente na crescente apetência para o consumo urbano nas cidades, os grandes espaços comerciais evocavam, de igual forma, as antigas catedrais. Assim sendo, muitas galerias foram aparecendo na malha urbana, cobertas por vitrais ou apenas por vidraças trabalhadas, conseguindo um efeito de grande espetacularidade. Estes vitrais permitiam, de certa forma, democratizar o acesso a uma arte centenária, que não exigia uma devoção ou conhecimento litúrgico, antes apelava ao prazer dos sentidos, que progressivamente vão definir as sociedades ocidentais na busca incessante pelo prazer. Esta democratização estendeu-se a vários espaços públicos ao longo do século, como centros comerciais, estações de metro, mercados, entre outros. (QUINTAS, 2014).

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

O vitral como identidade brasileira nas igrejas, edifícios públicos e residências.

Conhecer a trajetória do ateliê Casa Conrado, pioneiro na difusão da arte do vitral no Brasil é fundamental para compreender a sua importante inserção na sociedade brasileira, principalmente nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, onde, na virada do sécu-

lo, as principais cidades aspiravam emergir ao status das grandes capitais europeias. O ecletismo na arquitetura se instalou com o retorno de arquitetos que foram a Europa estudar, e voltaram ao Brasil com gosto e aspirações moldadas naquela sociedade. A história do vitral brasileiro começou em 1875 com a chegada ao Brasil do artesão Conrado Sorgenicht, vindo de Essen, região ao norte da Alemanha repleta de imensas catedrais góticas. Fugindo da guerra franco-prussiana, aportou com esposa e quatro filhos em Cananeia, litoral sul do Estado de São Paulo. Buscava uma terra quente para curar-se do reumatismo, mas foi surpreendido pela brilhante luminosidade dos trópicos que lhe impressionou profundamente, conforme descreveu em cartas e escritos pessoais. Seu encantamento pelo sol que tornava as cores do vidro ainda mais intensas fazia crescer o desejo de trazer a arte do vitral ao Brasil. Dois anos depois, instala seu ateliê na cidade de São Paulo, trabalhando inicialmente com pinturas de faixas decorativas em paredes, imitações de madeira e tapeçaria e no final da década de 1890 começa a criar os primeiros vitrais. A família cresceu e seguiram-se três gerações de vitralistas: pai, filho e neto com o mesmo nome, Conrado Sorgenicht. Em cem anos de trabalho foram criados mais de 600 conjuntos de vitrais no país todo, a maioria localizada no Estado de São Paulo, mas com exemplares significativos também nos Estados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais (MELLO, 1996).

O crescimento de encomendas de vitrais à Casa Conrado refletia as aspirações da elite nascente, reproduzindo, nos países onde existia uma herança colonial relacionada às potências europeias, seus modelos artísticos e arquitetônicos. São desta época a Confeitaria Colombo no Rio de Janeiro e o Café Tortoni em Buenos Aires, repletos de vitrais e recentemente eleitos como estando

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

entre os mais bonitos do mundo. Os cafés representavam o modelo de vida cosmopolita e a aproximação aos rituais das classes altas, com sua decoração refinada, repleta de signos socialmente reconhecidos. Em 1908 aconteceu no Rio de Janeiro a Exposição Universal que pretendia mostrar ao mundo, e aos próprios brasileiros, um Brasil urbano inserido no contexto mundial, “marcar no caminho dos séculos o primeiro estágio da vida no Brasil no mundo civilizado, contemplando quatro ramos da atividade nacional: agricultura, indústria, pecuária e artes liberais” conforme citado em folhetos publicitários do ateliê Casa Conrado. O imenso pavilhão paulista foi projetado pelos arquitetos Ramos de Azevedo e Ricardo Severo, que utilizavam com frequência painéis de vitrais em suas obras.

Em São Paulo, o bairro de Higienópolis refletia muito bem a situação econômica da sociedade emergente, acolhendo grandes casarões onde moravam os maiores e mais ricos produtores agrícolas, principalmente da cultura do café, bastante em alta naquela época. A imensa maioria tinha vitrais em claraboias e também eram frequentes as janelas fixas iluminando os vãos de escada. As famílias alternavam entre estadias nas fazendas de sua propriedade e nos casarões, onde procuravam cultivar às atividades materiais e espirituais das metrópoles européias. Importavam tais valores por meio de livros, objetos de luxo, moda, hábitos culinários e gêneros alimentícios. Como referência, Paris era a capital do espírito e a Inglaterra era o que havia de mais avançado em tecnologia. Na avenida Paulista, ainda hoje uma das principais na capital paulistana, dos palacetes que reluziam o esplendor do momento restaram poucos; o melhor conservado tornou-se um centro cultural administrado pelo estado, a Casa das Rosas. Residência da família Ernesto de Castro, genro de Ramos de Azevedo, a Casa

das Rosas possui um belo vitral da Casa Conrado, feito em 1934, que permanece bem preservado, iluminando o vão da escada.

Símbolo de status, luxo e ostentação, o vitral sempre dependeu das contingências econômicas das sociedades onde foi produzido. Dado tratar-se de uma arte de realização complexa e demorada, sempre exigiu meios de organização e produção dispendiosos, possíveis apenas ao poder público e as classes altas, que custearam também boa parte dos vitrais apostos em igrejas, mantendo uma tradição enraizada na Europa medieval. No longo período de atuação da Casa Conrado, entre modismos arquitetônicos, melhores ou piores relações com o poder público, a decadência dos senhores do café seguida da valorização do capital na indústria brasileira, observa-se que as encomendas de vitrais para igrejas nunca cessou, mantendo a estabilidade econômica e consequente sobrevivência do ateliê por mais de cem anos (MELLO,1996).

O surgimento de vitrais em espaços públicos mais populares, como o conjunto do Mercado Municipal de São Paulo, acompanha as modificações sociais da sociedade brasileira. Merece destaque especial a temática dos vitrais. A encomenda foi feita no sentido de procurar um tema que tivesse uma íntima relação com a utilização do edifício; mas o desenvolvimento do mesmo reflete um novo momento na arte brasileira. Não é por acaso que no mesmo ano em que o vitral foi inaugurado(1933), Tarsila pinta “Operários” e “Segunda Classe”, e Portinari, pouco tempo depois, pinta “Café”, obra com a qual recebe segunda menção honrosa na Exposição do Instituto Carnegie de Pittsburgh, USA. Até aquele momento, o trabalho fora representado por alegorias, em tons mais acadêmicos que pareciam distantes da realidade, mas nestes vitrais os trabalhadores surgem flagrados em seu ofício, como a colheita do

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

café e da banana, trabalhando de forma bem rudimentar, numa época anterior à mecanização. Belos e bem preservados até hoje, estes vitrais foram alvo de vandalismo antes mesmo de sua inauguração, durante a revolução Constitucionalista de 1932.



FIGURA 2 – COLHEITA DE BANANAS, VITRAL DO MERCADO MUNICIPAL DE SÃO PAULO, CASA CONRADO, 1933, SÃO PAULO. FONTE REGINA LARA S. MELLO.

O Mercado Municipal de São Paulo foi construído à beira do rio Tamanduateí, para receber a produção dos pequenos sítiantes assentados a margem e abastecer a cidade de frutas, verduras e pequenas criações. O edifício ficou pronto em 1926 e os vitrais foram instalados em 1929, mas a crescente convulsão social impedia o seu funcionamento regular. Em entrevistas, Conrado Sorgenicht (o neto) que se orgulhava de ter sido soldado constitucionalista e lutado na revolução, afirmou que um batalhão fez sua trincheira dentro do mercado, e atiravam propositadamente nas cabeças dos agricultores retratados no vitral, estilhaçando o vidro de tal maneira que todas as janelas tiveram que ser reconstruídas depois

que a convulsão passou e a revolução terminou. Os vitrais foram restaurados exatamente como foram desenhados, para a inauguração oficial do mercado, em 1933.

Conclusão

Outros conjuntos de vitrais tiveram que ser restaurados, porém na maioria das vezes pela sua natural fragilidade, que sofre com a ação das intemperes, com o vento que pouco a pouco abaula os panos de vidro, com a poluição que se deposita, ou o rompimento da malha de chumbo promovida pelo desgaste do tempo. No caso do Mercado Municipal de São Paulo, houve o desejo explícito de destruir aquelas imagens, pois a Revolução Constitucionalista de 1932 decorreu, entre os principais fatores, da perda de poder dos fazendeiros paulistas; embora não representados diretamente nos vitrais, não viam com bons olhos os pequenos criadores independentes, a economia através de vendas diretas sendo partilhada entre pessoas comuns, na maioria imigrantes europeus recém-chegados, vistos como estrangeiros sem raízes locais. Trabalhadores arando o campo, a colheita do café, a banana que passa no carrinho percorrendo o chão do mercado ao mesmo tempo que é retratada no vitral. São traços característicos do processo criativo da Casa Conrado que contribuíram para a formação de uma linguagem própria ao vitral, encontrando um lugar especial na arte brasileira, valorizando elementos da nossa cultura e procurando distinguir-se de modelos importados.

A extrema fragilidade do vitral vem resistindo a passagem do tempo, sendo constantemente recriado, seja restaurado como era antes ou totalmente refeito no mesmo vão da janela, acompanhando os movimentos contemporâneos da arte. O vitral ocupa um espaço simbólico importante na cultura de uma sociedade, que pode ser

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

atacada e rompida materialmente ao simples atirar proposital de uma pedra, mas permanece vivo na memória coletiva, como identidade e patrimônio.

Referências

BAAI-TESHUVA, Jacob. Chagall. China: Tachen, 2008.

GALBRAITH, John Kennet . A Anatomia do Poder. Lisboa: Edições 70, 2007.

MELLO, Regina Lara Silveira. Casa Conrado: cem anos do vitral brasileiro. Dissertação de mestrado em Artes, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, São Paulo, Brasil, 1996.

PORCELLI, Joe. Stained Glass: jewels of light. Italy: Friedman/Fairfax, 1998.

QUINTAS, Fernando. Vitral: Contemporaneidade e sedução do poder. Tese de doutoramento em Belas-Artes, Especialidade Pintura. Universidade de Lisboa, 2014.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



NOT A PLACE OF HONOUR

ARTE, RADIOATIVIDADE E DEPÓSITOS DE LIXO
ATÔMICO

CATARINA WEIDLE

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« **ANTERIOR** | **PRÓXIMA** »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

RESUMO

Este artigo trata da relação entre energia atômica e arte, particularmente o depósito americano WIPP (Waste Isolation Pilot Plant) e os estudos linguísticos para demarcação desta área, que não pode ser escavada, perfurada ou sofrer qualquer tipo de interferência por 10.000 anos. O interesse no WIPP deu-se por uma reflexão a respeito da importância da arte contemporânea para a sociedade, que foi levantado num artigo publicado na October Magazine pela acadêmica Julia Bryian-Wilson. Em uma análise maior dos relatórios dos trabalhos dos grupos de estudo para o WIPP, reconhece-se que diferentemente do que apontou a acadêmica, houve a ideia de convidar ou utilizar trabalhos de artistas contemporâneos, entre eles James Acord. O uso da arte apareceu nos estudos dos grupos também para os marcadores da área contaminada, apropriando-se da imagem de O Grito de Munch para comunicação. Integram este artigo também representações de anormalidades identificadas em insetos em áreas adjacentes à plantas nucleares que são consideradas seguras, e a menção ao crescente interesse manifesto em exposições de arte contemporânea sobre o tema radiação.

CAPA Sobre os depósitos WIPP

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

WIPP é uma sigla que significa Waste Isolation Pilot Plant, um depósito de lixo atômico que está sendo construído no deserto de Chihuahuan perto da cidade de Carlsbad no Novo México, nos Estados Unidos da América, numa região onde o subsolo é composto por sal rocha, formado há 250 milhões de anos. A escolha do terreno foi motivada especialmente por esta formação geológica, pois o sal pedra, mesmo que fendas na terra se abram, teria a capacidade de se auto-selar, evitando o vazamento de radiação.

O Projeto WIPP é bastante abrangente, pretende guardar num só lugar todos os rejeitos contaminados por radiação na fabricação de armamentos nos Estados Unidos, desde que estes foram concebidos. A construção deste depósito foi autorizada em 1979, sendo este portanto um assunto que perpassa décadas.

O principal elemento a ser depositado é o urânio. O depósito consiste em espaços cavados no interior da terra, buracos de escuridão para guardar por milhares de anos restos de uma cultura militar atual. Estes reservatórios não contemplam corredores onde os tambores com o material radioativo poderia ser acessado. É este um depósito permanente.

Em 14 de fevereiro de 2014 este depósito apresentou problemas, na ocorrência de um vazamento na sala 7, nos subterrâneos do WIPP, e que foram detectadas na superfície. Esta falência colocou uma interrupção dos movimentos de depósitos até agora. Este acidente se deu na sequência de outro acidente nuclear recente, em Fukushima no Japão em 2011, que deixou grandes marcas no imaginário coletivo, por terem tido imagens amplamente divulgadas. A população da região de Carlsbad, onde o WIPP está implantado, encontra-se dividida entre aqueles que dependem da atividade promovida pelo WIPP e os trabalhadores da atividade mineradora da região

Tomei conhecimento deste depósito através de um artigo sobre arte contemporânea da autoria de Julia Bryian-Wilson, redigido como resposta a um questionário proposto por Hal Foster na October Magazine¹, no qual a acadêmica questionou a importância dada pela sociedade à arte contemporânea e mesmo à arte em geral, tendo em vista que nenhum historiador ou artista fora con-

¹ BRYIAN-WILSON, J. Questionnaire. in October magazine issue 130, p. 4-6.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

vidado a participar dos grupos de discussão para elaborar as mensagens e imagens capazes de comunicar aquelas mensagens por tanto tempo.

Sobre o sistema de demarcações WIPP

Not a Place of Honour é a frase proposta nos projetos para escrita nos marcadores que delimitam a região do WIPP. Not a Place of Honour não é um local de comemoração, diferenciando-se assim de qualquer ideia de monumento entendida pela escultura. A escultura, sempre esteve ligada à lógica do monumento, ocupando um lugar simbólico, religioso ou comemorativo. Estas demarcações portanto apesar de seu caráter tridimensional, carregam consigo o inverso da lógica do monumento.

Toda a sinalização que é feita no local tem a finalidade de indicar o perigo de contaminação, afastar a curiosidade, deixar o lugar quieto, sem construções ou escavações. Um sistema de mensagens está sendo estudado por dois grupos de especialistas para veicular esta mensagem que deve ser capaz de assegurar comunicação por dez mil anos. De acordo com um dos painéis (A) que compõe a discussão sobre o teor da mensagem, aproximadamente a seguinte mensagem deverá estar gravada em diversos pontos da superfície sobre o local do depósito:

Este lugar é uma mensagem...e parte de um sistema de mensagens. Preste atenção a ela. O envio desta mensagem foi importante para nós. Nós nos consideramos uma cultura poderosa. Este lugar não é um lugar de honra. Nada muito estimado é comemorado aqui. O que está aqui era perigoso e repulso para nós. Esta mensagem é um alerta sobre

este perigo. O perigo está em um local especial... que aumenta em direção a um centro...o centro do perigo está aqui...de tamanho e forma particular e abaixo de nós. O perigo ainda está presente, em seu tempo, como era no nosso. O perigo é para o corpo e pode matar. A forma do perigo é uma emanção de energia. O perigo é desencadeado apenas se você perturbar substancialmente este lugar fisicamente. Este lugar deve ser evitado e deixado inabitado.²

Os painéis de discussão para a elaboração de um sistema de demarcação e sinalização do depósito foram compostos³ em dois grupos, de forma multidisciplinar, contando com a participação de físicos, geólogos, antropólogos, linguistas. Diferentemente do que afirma a acadêmica Bryian-Wilson, que nenhum artista ou historiador participava do projeto, encontramos o nome de Jon Lomberg (1948)⁴ como indicação do 'grupo B', como artista independente, designer e escritor. Jon Lomberg é um artista gráfico com grande conhecimento de astronomia. Já ilustrou inúmeras obras de ficção e trabalhou em equipes da Nasa na elaboração de imagens do universo e esquemas para compreensão visual de

² Fonte: http://www.wipp.energy.gov/picsprog/articles/wipp%20exhibit%20message%20to%2012,000%20a_d.htm (acesso em 05/09/2016). This place is a message... and part of a system of messages. pay attention to it. Sending this message was important to us. We consider ourselves to be a powerful culture. This place is not a place of honour. no highly esteemed deed is commemorated here... nothing valued is here. What is here was dangerous and repulsive to us. This message is a warning about danger. The danger is in a particular location...it increases towards a center... the center of danger is here... of a particular size and shape and below us.The danger is still present, in your time, as it was in ours. The danger is to the body, and it can kill. The form of the danger is an emanation of energy. The danger is unleashed only if you substantially disturb this place physically.This place is best shunned and left uninhabited.

³ Fonte: <http://prod.sandia.gov/techlib/access-control.cgi/1992/921382.pdf> (acesso em 25/05/2013).

⁴ Ibid, p. 11

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

fenômenos astronômicos. O seu trabalho, no entanto, não é circunscrito pelos paradigmas da arte moderna e não se pretende uma reflexão acerca da linguagem artística contemporânea, e é de caráter predominantemente ilustrativo.

No relatório, aparece como sugestão do 'grupo A' a possibilidade de inclusão de obras de arte no sistema de marcação, com os nomes de James Turrel (1943), Charles Ross (1937) e James Acord (1944-2011) como artistas indicados. Assim é justificada a proposta de incorporação de obras de arte no sistema de marcação:

A arte é uma das formas básicas pelas quais os homens se expressam e, por isto, é uma candidata a inclusão em qualquer sistema de mensagem projetado para atravessar dez milênios. Nesta seção, nós nos referimos à incorporação no desenho do lugar, de uma obra de arte em especial feita por um artista que é contratado para criar uma peça que irá transmitir a mensagem básica "Perigo – não cavar aqui."⁵

A sugestão dos nomes dos artistas acima está claramente baseada numa orientação temática, indicando artistas que tem a astronomia como interesse. James Turrel é um artista que trabalha com a percepção direta de fenômenos da natureza, como a luz. Mas decisivo para que seu nome constasse dentre os indicados certamente foi seu projeto Roden Crater (Flagstaff, AZ), cuja proposta é transformar um vulcão em um observatório astronômico.

⁵ "Art is one of the basic ways that humans express themselves and is therefore a candidate for inclusion in any message system designed to span ten millenia. In this section, we refer to the incorporation in the site design of a specific work of art by an artist who is commissioned to create a piece that will pass on the basic message of "Danger - do not dig here". No mesmo relatório, *Ibid*, p. F-135.

Também Charles Ross construiu um observatório, o Star Axis em New Mexico.

James Acord

James Acord entraria na seleção não por um interesse em astronomia, mas por trabalhar com materiais radioativos nas suas esculturas. Ele utilizou durante sua carreira diversos materiais como sal, granito e ouro. Seu trabalho é inspirado nos relicários cristãos, tendo porém como objetos, ao invés de símbolos cristãos, símbolos da era nuclear. Numa entrevista em 1999 para o jornal britânico *The Guardian*, declarou:

Eu não posso deixar de sentir que a indústria nuclear de hoje não é diferente da igreja dos séculos XII e XIII. Temos uma comunidade de sacerdotes vivendo em áreas remotas, interagindo apenas uns com os outros. No entanto, estas são as pessoas que tomam decisões por você e por mim.⁶

Como desenhista Accord tinha um especial interesse por morte e decomposição, criando desenhos de cadáveres de atropelamentos. Era um estudioso da alquimia e da física nuclear. A ideia fundamental de transmutação, central para a alquimia, era também aplicável à radioatividade e à escultura.

O fato é que, gostemos ou não, nós criamos toneladas e toneladas — milhares de toneladas — de material radioativo. Os resíduos do Manhattan Project

⁶ "I can't help feeling that today's nuclear industry is not unlike the church of the 12th and 13th centuries. We have a priesthood living in remote areas, interacting only with each other. Yet these are the people who make decisions for you and me." Fonte em: <<http://www.newyorker.com/online/blogs/backissues/2011/01/postscript-james-acord.html>> (acesso em 25/05/2013).

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

ainda está conosco, em Hanford, e, de um jeito ou de outro, permanecerá conosco por um bom tempo. Nós estamos falando da contenção de material radioativo cujas meias-vidas excedem a nossa história escrita por milhares de anos — plutônio, por exemplo, tem uma meia vida de cerca de 25 milhões de anos. E agora nós temos de lidar com isto, todos nós, pela própria sobrevivência do planeta...

Se nós olharmos para trás, no entanto, vemos que existe arte que data da idade do gelo, trinta mil anos atrás. Aliás, eu muitas vezes especulei que meus sombrios e esquecidos colegas de tão antigamente criaram aqueles trabalhos de arte em materiais resistentes justamente para durar e ultrapassar a breve vida de um ser humano, ou até mesmo da tribo ou sociedade que o criaram. Algumas destas esculturas e pinturas ainda nos falam hoje com uma eloquência que todos nós somos capazes de perceber, eu acho. Então, a arte é uma resposta. Eu não sou contra palavras e matemática, mas não estou contando com elas. A linguagem da arte talvez seja a melhor forma que temos para avisar as pessoas de que isto é uma coisa ruim e é melhor manterem distância.⁷

⁷ "The thing is, is like it or not, we've created tons and tons—thousands of tons—of radioactive material. The waste from the Manhattan Project is still with us, out at Hanford, and, one way or another, it'll be with us for a long time. We're talking about containing radioactive materials with half-lives that exceed our written history by thousands of years—plutonium, for instance, with a half-life of about twenty-five thousand years. And now we've got to deal with it, all of us, for the very survivability of the planet... If we look back in the other direction, though, we do have art that dates from the Ice Age, thirty thousand years ago. In fact, I've often speculated that my shadowy, forgotten colleagues from long ago created these works of art out of enduring materials specifically to span the time, to outlast the individual short life of a human being, or even of the tribe or the society that created them. Some of these sculptures and paintings still speak to us today with an eloquence that we can all respond to, I think. So art is an answer. I'm not against words and mathematics,

Acord passou a viver em Richland, Washington, uma cidade dormitório de Hanford Nuclear Site, estabelecida ao longo do rio Columbia no estado de Washington em 1943. Hanford teve o primeiro reator de plutônio do mundo, desenhado e construído pela empresa Du Pont, na qual foi manufaturado o plutônio usado na bomba de Nagasaki. Com a Guerra Fria, a planta de Hanford foi muito ampliada chegando a 9 reatores e 5 processadores de plutônio. A corrida armamentista nuclear teria deixado um rejeito de 200.000 metros cúbicos de lixo altamente radioativo, 710.000 metros cúbicos de lixo radioativo sólido e 520 km quadrados de água contaminada⁸. Hanford é hoje o lugar mais contaminado radiotivamente dos Estados Unidos.

Em 1993, Acord seria o único homem a receber uma permissão para manipular material atômico. Ele tatuou o número desta permissão em sua nuca. Antes porém de receber a licença, teria tido problemas legais por possuir e manipular Mango Red Fiesta Pottery em grandes quantidades.

A Fiesta Pottery era originalmente uma manufatura de Homer Laughlin China Company, de Newell, West Virginia. Trata-se de uma cerâmica esmaltada em cores sólidas, com desenho moderno e casual, desenhada por Frederick Hurten Rhead nos anos 30 e introduzida com sucesso comercial em 1936. As cerâmicas Fiesta continham óxido de urânio na composição do esmalte, principalmente para obtenção de tons vermelhos, mas outras cores **também o tinham em sua composição**⁹. Antes da segunda guerra you know, but I'm not counting on them. The language of art may be the best way we have to let people know that this is bad stuff, and they'd better keep away." Fonte:: <<http://www.newyorker.com/online/blogs/backissues/2011/01/postscript-james-acord.html>> (Acesso em 14.09.2010)

⁸ Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Hanford_Site> (Acesso em 14/09/2010)

⁹ Fonte: <<http://www.orau.org/ptp/collection/consumer%20products/fiesta.htm>> (aces so em 06/04/2013)

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

mundial quase todas as manufaturas cerâmicas usavam óxido de urânio, até que seu uso foi proibido nos Estados Unidos porque o Departamento de Defesa precisava de todos os estoques do minério para uso militar. As cerâmicas Fiesta são as mais colecionadas até hoje nos Estados Unidos. De 1959 a 1973 estes esmaltes continuaram a ser manufaturados, mas com urânio empobrecido.

James Acord faleceu em 2011, algum tempo depois do relatório dos estudos para o WIPP, em 1993, onde o nome dele foi apontado. Não tivemos acesso a nenhuma interferência de James Acord nos estudos do WIPP.

A expressão e as deformações

Para a demarcação do território diversos desenhos foram propostos pelos grupos de estudo. Um deles é um desenho cobrindo a superfície do terreno com formas pontiagudas, como se brotando do solo, ou formas de espinhos gigantes. Todos os estudos têm a preocupação de marcar uma movimentação grande de terra em um padrão não natural, feita obviamente pelo homem. Em torno do terreno, formas de obeliscos demarcarão a extensão do depósito. Estes marcadores devem durar dez mil anos, para sinalizar que aquela terra é um lugar de eliminação de resíduos com material radioativo, ainda vivo e capaz de dano. Mensagens devem estar escritas nestes marcadores que somente serão construídos em 2034, e por enquanto os grupos estabeleceram que a seguinte mensagem em inglês seja escrita em diversas línguas, inclusive Navajo, acompanhadas por uma imagem: Danger, poisonous radioactive waste buried here. Do not dig or drill here until 12,000 AD.¹⁰

¹⁰ "Perigo, resíduos radioactivos venenosos enterrados aqui. Não cavar ou perfurar aqui até 12.000 AD." Ibid.

A imagem por nós conhecida como símbolo da radiação muito facilmente pode ser confundida com a imagem de um anjo – foi uma das conclusões dos grupos de estudo. Ao invés deste símbolo, então, uma das imagens escolhidas para levar a mensagem foi O Grito de Edvard Munch (1863-1944). Esta imagem não foi muito bem compreendida quando de sua criação. Munch foi uma artista precursor do Expressionismo, movimento artístico ainda recente, (dado o escopo do alcance da mensagem intencionada) mas que teve suas raízes no Primitivismo e com isto uma ligação com ideias de autenticidade e expressão, e que não se atinha a regras convencionais artísticas da época, comunicando diretamente emoções e sentimentos. (HARRISON, F, P, p. 63)

O Grito foi uma imagem bastante reproduzida, inicialmente pelo próprio Munch, que fez quatro pinturas com o mesmo traçado, e depois litografias. Tornou-se parte da cultura popular, estampada em camisetas, cartazes e diversos objetos, e portanto assimilada. Talvez seja devido a essa popularidade que os grupos de discussão para os Marcadores entendeu que a imagem era de alguma forma universal. É no entanto estranho pensar que imagens de origem expressionista, que justamente não obedeciam regras estabelecidas, adotando a distorção, o exagero nas formas e uma crueza de realização no seu meio, possa ser disposta em um sistema que propõe a comunicação de uma mensagem precisa.

A outra imagem foi tirada dos estudos de Eibl-Eibesfeldt¹¹, mostrando vários estados emocionais humanos, neste caso a imagem de desgosto e repugnância, obtida através de estudos da etologia humana.

¹¹ Irenäus Eibl-Eibesfeldt (1928) é o fundador da etologia humana, ramo da zoologia que estuda o comportamento dos animais e do ser humano.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



DANGER
POISONOUS RADIOACTIVE WASTE BURIED HERE
DO NOT DIG OR DRILL HERE BEFORE 12,000 A.D.



FIGURA 1

Um dos desenhos com mensagem para os marcadores aparece na figura 1, apresenta as duas imagens, a da face presente em O Grito de Munch e a da expressão de repugnância de Eibesfeld.¹²

No projeto subsequente dos marcadores, o desenho de Munch foi bastante esquematizado perdendo muito de sua expressividade¹³, principalmente por subtrair e esquematizar as formas curvilíneas de O Grito, formas estas. Mesmo no desenho de Eibesfeld, a versão mais sintética tornou a mensagem da expressão de repugnância mais vaga e ininteligível.

Considerarei interessante a escolha de expressões faciais para representar uma mensagem tão específica quanto a intencionada pelos marcadores. Separadas pelo texto que explica o perigo ali colocado, as duas faces, uma de origem científica e a outra subjetiva, são perfeitamente entendidas pelo conhecimento e cultura do século XX. A face de repugnância de Eibesfeld tem teor científico, e pode ser comprovada desta forma, apesar de graficamente ser mais inexpressiva do que a de Munch. A de Munch, por sua origem expressionista, é de caráter subjetivo, e utilizar esta para comunicação pressupõe entendimento de seu contexto.

¹² WIPP pdf disponível em < <http://www.wipp.energy.gov/wipprecovery/recovery.html>>. p. F.123 (acesso em 23/08/2016)

¹³ Permant Markers Implementation Plan, disponível em <<http://www.wipp.energy.gov/wipprecovery/recovery.html>>. p. 20 (acesso em 23/08/2016)



FIGURA 2

Outros estudos onde não figuram faces, mas incorporam deformações foram encontradas através do trabalho da artista e ilustradora científica Cornelia Hesse-Honegger (HESSE 2007, p.62.). Estes não foram mencionados nas discussões dos grupos de estudo para o WIPP. Poderiam ter sido, uma vez que o relatório de estudos data de 1993 e estes estudos foram feitos depois do acidente de Chernobyl, em 1986. Cornélia Hesse-Honegger, pode ser inserida aqui como uma representação científica das alterações ocasionadas pela radiação. Cornelia desenhava insetos em geral

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

e especificamente moscas de frutas que haviam sofrido mutação genética, para pesquisa taxonômica no Instituto Zoológico da Universidade de Zurique nos anos 60. Em 1985 passou a pintar e modelar moscas mutantes de laboratório, estas não mais intoxicadas com químicos, mas com Raios X. No ano seguinte ao desastre da usina de Chernobyl em 26 de abril de 1986, Cornelia viajou para a Suécia, país que detectou os índices mais altos de radiação, para desenhar insetos. Lá encontrou espécies deformadas de besouros. Continuou posteriormente a desenhar insetos encontrados no entorno de plantas nucleares na Suíça, França e Alemanha, que emitiriam um nível baixo de radiação considerado incapaz de dano aos seres vivos. A radiação, invisível enquanto energia, torna-se visível nas alterações genéticas deformantes em animais como insetos que têm vida curta e uma reprodução mais frequente, com diversas gerações em um período muito mais breve do que a média de vida humana.

O primeiro inseto que aparece na figura 2 é uma Joaninha, *Adalia bipunctata*, desenho datado de 1990, encontrada em Brugg, Suíça, perto de 3 usinas nucleares. O segundo inseto, cujo desenho é datado de 1991, é um *Raphigaster nebulosa* encontrado em Küssaberg, Alemanha a dez quilômetros de planta nuclear de Leibstadt, e o terceiro desenho, também de 1991, um *Phyrrhocoris apterus*, encontrado no lado oriental de Berlin.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Sobre as representações de perigo radioativo

A radiação é uma energia invisível. Apenas em explosões de bombas atômicas apresenta-se como uma imagem visível na forma de cogumelo; do contrário, mesmo em níveis altos é imperceptível. Os danos por ela causados aos seres vivos, no entanto, aparecem com o tempo, de acordo com o grau de exposição. Níveis baixos

de radiação são dados como inofensivos à saúde em regiões vizinhas a plantas nucleares, lugares considerados seguros.

Imagens para demarcar estes lugares por milhares de anos estão aqui colocadas, dispostas nos Marcadores do WIPP, em lados opostos. Uma é a mais perfeita representação, no desenho científico da expressão de repugnância, e a outra, de caráter profundamente expressionista, colocada para significar algo que nem se tinha completa compreensão na linguagem artística, quando a imagem foi concebida. No entanto, para ambas graficamente, sua simplicidade linear pode garantir a sua permanência física por um período de tempo, dependendo da durabilidade do suporte em que estão inscritas. O suporte é uma das garantias da permanência da mensagem escrita, porém sabemos que mensagens são passadas de mão em mão, isto quer dizer de forma imediata, relevando a apreensão da mensagem no receptor. Não existe possível linguagem, escrita ou visual, que não seja interpretada conforme o tempo de sua leitura. Desta forma o artigo procura trazer algumas representações da radiação proposta para a comunicação e contemporânea e a eficiência ou não do uso da arte para comunicação de alertas e marcadores de áreas contaminadas pela radiação, principalmente considerando o tempo que a mensagem precisa permanecer válida, que é muito maior que o período que a humanidade conhece a escrita.

Temos hoje por exemplo, informações sobre os malefícios do tabaco. Existem imagens no verso de cada carteira ou maço do mal que aquele produto traz. São imagens também repugnantes, por retratar pessoas doentes ou mortas, de órgãos cobertos de cigarros ou necrosados. Questiona-se e pesquisa-se o quanto estas imagens têm reverberação na população fumante. Estas são ima-

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

gens contemporâneas, veiculando em objetos de consumo, estão impressas em cor e em resolução fotográfica. São desta forma também um alerta, mas operam em linguagem e meio completamente diferentes, pois o meio impresso é efêmero e ou outro aplicado aos depósitos atômicos é permanente por milhares de anos. A possibilidade de permanência da comunicação parece ser a questão então de diferença entre mensagens num espaço restrito ou largo de tempo.

A guerra e suas tecnologias geraram no século XX mecanismos que foram aproveitados para outros fins. Como os restos da cultura beligerante radioativa do século XX, temos outros exemplos menos perigosos, como a máquina de escrever, que pode ser aproveitada para a fabricação em larga escala mediante o conhecimento gerado pela produção de rifles pela companhia Remington. Esta transposição gerou possibilidade de emprego de milhares de mulheres, que puderam assim ultrapassar condições impostas pela sociedade da época. Transposições de tecnologias para uso social em larga escala, dentro do meio radioativo, são mais exíguas.

Exposições recentes como Material Nuclear Culture, que ocorreu em Plymouth na Inglaterra no ano de 2016, procuram acessar a radiotividade como tema para a arte contemporânea. Exposições como estas, alavancam interesses sobre o assunto radioatividade, são pertinentes e importantes, pois agregam reflexão e material plástico e visual sobre o tema.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Referências

BRYAN-WILSON, J. Questionnaire on The Contemporary . October 130, Cambridge: MIT Press, 2009.

HARRISON, C.; FRASCINA, F.; PERRY G. Primitivism, Cubism, Abstraction . Yale University Press, New Haven&London, 1994

HESSE-HONEGGER, C. Mutations . Cabinet magazine. New York: Immaterial Incorporated, 2007

MICHAUD, J. Postscript: James Acord, Alchemist for the nuclear age. publicado em 19 de janeiro de 2011, no The New Yorker magazine

<http://www.newyorker.com/books/double-take/postscript-james-acord-alchemist-for-the-nuclear-age> (acesso em 01/09/2016)

SANDIA REPORT: disponível em: <http://prod.sandia.gov/techlib/access-control.cgi/1992/921382.pdf> (acesso em 22/08/2016)

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



VIDEOGAMES

O VAZIO COMO NARRATIVA DE TERROR

CAROLINA VIGNA

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« **ANTERIOR** | **PRÓXIMA** »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Os videogames mais recentes¹, particularmente após a influência do designer japonês Hideo Kojima, utilizam repetidamente o vazio² em suas narrativas de terror.

Podemos observar isso plasticamente em cenas que nos remetem às artes visuais tradicionais japonesas, que por sua vez têm sua origem no vazio xintoísta.

Os japoneses inventaram um mecanismo para fazer algum ponto de contato com os deuses que habitam a natureza, que eram intocáveis. Eles colocam quatro estacas finas em quatro cantos e esticam uma única corda em seu entorno, criando uma unidade vazia, um espaço. Porque o vazio equivale à possibilidade de preenchimento, os deuses podem encontrá-lo e entrar. (...) Esse quadrado, unidade vazia com corda, é chamada de shiro. Quando um yane (telhado) é anexado ao shiro, forma-se um yashiro. Cercado por uma cobertura ou uma cerca, torna-se o santuário padrão do xintoísmo, Shinto. Com isso, a possibilidade de que os deuses entrem nesse espaço vazio ganha uma forma estrutural. O núcleo do santuário é o seu vazio, e é para essa possibilidade que oramos. (tradução e adaptação livres³ de MENEGAZZO, 2004, pp. 14-15)

1 Entende-se por recentes os jogos surgidos após o conceito de open-world. Não tanto cronologicamente, mas em termos de impacto no mercado, considera-se Fallout 3 (Bethesda Game Studios, 2008) como o grande marco inicial dos jogos open-world. Os jogos open-world não são o único tipo disponível no mercado atualmente, mas suas inovações tecnológicas e de narrativa fazem com que sua relevância na questão seja merecedora de nota.

2 Tanto silêncio quanto vazio são utilizados aqui poeticamente, sem qualquer menção ou aproximação com suas acepções no campo da Física.

3 The Japanese people devised a mechanism to make some point of contact with the gods dwelling in nature, who were impossible to touch. They put up four thin stakes in four corners and stretch a single rope around them all, creating an empty unit or space.

Para a cultura oriental, o vazio é uma possibilidade. Para a cultura ocidental, que preenche todos os silêncios e vazios possíveis com produtos ou conteúdo de terceiros, essa ideia é um trampolim para o terror. Preenchemos os silêncios da mídia com músicas, efeitos sonoros, não existem silêncios na televisão ou no rádio. Não existem espaços em branco em revistas ou jornais. O vazio e o silêncio não são permitidos pelo consumismo.

Apesar de as questões do vazio (plástica e conceitual) terem sua origem no teatro, quando falamos de videogames elas precisam ser pensadas a partir do cinema. Falar em cinema, tanto live action quanto o de animação ou computação gráfica, significa, necessariamente, falar de persistência da visão⁴ e diegese.

Persistência da visão é a capacidade que o olho humano tem de reter a imagem que se forma na retina por aproximadamente 1/24 de segundo após a interrupção do estímulo visual. Em 1826, o médico e filólogo inglês Peter Mark Roget (1779-1869) publicou um estudo sobre a persistência da visão e é considerado o primeiro pesquisador do assunto. Todo o fundamento do cinema é de que pequenas diferenças na repetição da imagem geram a sensação de movimento. O físico belga Joseph-Antoine Plateau (1801-1883) foi o primeiro a medir o mínimo necessário para criar a ilusão de movimento, chegando ao resultado de 10 imagens por segundo. Esta é uma medida importante para animações experimentais e para as desenhadas quadro a quadro. Entretanto, com essas exceções, qualquer padrão inferior a 24 quadros por segundo não é

Because empty equals the possibility of being filled, the gods may then find it and enter. (...) This square, empty unit bound with rope is called shiro. When a yane (roof) is attached to this shiro, a yashiro is made. Enclosed by a hedge or fence, it becomes the basic Shinto shrine. With this, the possibility that gods may enter this empty space takes structural form. The nucleus of a shrine is emptiness, and it is to this possibility that we pray. (MENEGAZZO, 2004, pp. 14-15)

4 Também conhecida como persistência retiniana ou retenção retiniana

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

mais utilizado. Quanto maior a quantidade de quadros por segundo, mais contínua é a percepção de movimento.

Diegese é o espaço onde acontece a ficção⁵, a dimensão da narrativa. Ou seja, é aquilo que acontece no mundo ficcional e que é mostrado nesse espaço. Informação extradiegética é aquela que ocorre fora desse recorte espacial (enquadramento) mas é percebida pelo espectador. Um exemplo clássico de extradiegese é um ruído de origem desconhecida que faz com que o personagem tenha uma reação (proteja-se por causa do barulho de um tiro, corra ao ouvir passadas do tiranossauro se aproximando etc.). De uma certa maneira, a alegoria da caverna do Platão é a primeira ocorrência de conteúdo extradiegético. O conceito é bem antigo, portanto. Muda apenas a tecnologia.

Podemos observar o vazio como parte da narrativa em cenas onde existe uma grande quantidade de informação visual mas não há visão de quem promove a ação, ou seja, a narrativa acontece na extradiegese. Esse é um recurso muito comum também em videogames, com a invisibilidade do inimigo ou do perigo, por exemplo.

A persistência da visão é muito explorada como elemento narrativo, tanto no cinema como em videogames, pela via de sua interrupção. Pode ser um clarão inesperado que nos cega temporariamente, a dificuldade de focar algo etc.

Naturalmente, o Terror não “inventou” o vazio ou o silêncio. No campo das artes plásticas, cito Xu Wei (1521-1593), Hasegawa Tohaku (1539-1610) e Joseph Mallord William Turner (1775-1851) como alguns dos artistas que entendem o vazio como espaço repleto de significados.

⁵ Apesar de ser menos usual, o termo também pode ser utilizado em narrativas documentais.

Os videogames contemporâneos mesclam a permanência do vazio com a exclusão do silêncio, especialmente com sons extradiegéticos. Ou seja, usam o espaço do silêncio preenchido como o elemento narrativo que avisa ao jogador do perigo iminente.

O vazio é repleto de informações e trocas, e isso significa a impossibilidade de reduzi-lo. O silêncio se faz com sons, como já nos demonstrou o compositor John Cage (1912-1992), em sua obra 4'33". O silêncio é percebido não pela ausência de sons, mas por sua oposição: se faz com os ruídos do ambiente e da plateia. No caso dos videogames, o silêncio se faz com os rastros sonoros do perigo.

Um grande mestre contemporâneo do vazio como elemento tensional é o cineasta Quentin Tarantino (1963-). O filme *The hateful eight* (2015), por exemplo, tem como parte importante da narrativa os planos sequência nos grandes espaços vazios tomados pela neve. As trilhas sonoras de Tarantino são uma assinatura do diretor, e também fornecem informações narrativas extradiegéticas.

Há, portanto, uma construção por camadas, tanto de informação quanto de significados, no vazio e no silêncio. Quase como um palimpsesto de si próprio, o vazio se constrói com resíduos. Novamente, temos incontáveis artistas anteriores a Kojima a utilizar desse recurso poético. Anselm Kiefer (1945-), com seus resíduos de memória, é certamente um bom exemplo.

O videogame *Resident Evil*⁶ recorre constantemente a resíduos de memória como elemento disparador do terror.

⁶ Resident Evil é uma série de jogos produzida pela Capcom, com diversas versões desde 1996. A versão mencionada nesse artigo, Biohazard, será lançada em 24 de janeiro de 2017 e encontra-se em pré-lançamento.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



FIG. 1. CENA DO VIDEOGAME RESIDENT EVIL: BIOHAZARD⁷.

Resident Evil mostra em seu cenário elementos familiares à memória dos jogadores, tais como quadros com retratos de família, objetos e decoração antigos etc. Com isso, o jogo acessa um lugar afetivo do jogador, ao mesmo tempo que, justamente pelo vazio, aterroriza.

É inegável também o conceito do vazio aterrorizante nas religiões. É a ausência do Estar que instiga as explicações mitológicas do Ser. O desconhecimento do início (origem da Terra, do homem etc.) e do final (morte) causa uma angústia que, para a maioria, torna-se um peso com o qual é impossível conviver. Criam-se, então, as explicações sobrenaturais de mundo como paliativos à solidão intrínseca de todos nós.

O capitalismo repete o mecanismo religioso, tanto de preenchimento desse vazio primordial quanto do fornecimento de um sentimento de pertencimento.

É assim que a religião representa uma maneira conveniente de atender a certas necessidades emocionais. Ela pode inculcar disciplina moral, fortalecer a ordem social e proporcionar um certo grau de formalidade cerimonial, ressonância estética e profundidade espiritual a vidas rasas. Trata-se de um flagrante caso de duplicidade intelectual. Reflete a mesma confiança na ficção capacitante e na mentira redentora que encontramos em tão diferentes latitudes, de Nietzsche e Ibsen a Conrad, Vaihinger e J. M. Synge. As sociedades liberal-capitalistas, como vimos, muitas vezes saem em busca de uma judiciosa dose de espírito comunitário para compensar sua natureza espontaneamente reprodutiva. (EAGLETON, 2016, p. 187)

Não conseguimos – e não conseguiremos jamais – preencher todos os nossos anseios, então preenchemos as prateleiras.

Não suportarmos a solidão, então usamos marcas ou produtos que nos identifiquem como parte de um grupo.

Há, ainda um outro terror social que surge no vazio: o da abdicação do poder. Ficar em silêncio é abrir mão de controlar e/ou de determinar o que preenche o vazio. Entretanto, é nesse vazio que reside a única possibilidade de criação e crescimento. Como sabem todos os adolescentes, crescer dói. O terror do crescimento, que acontece apenas no vazio, é uma das ligações emocionais que conecta essa faixa etária, mais do que outras, aos videogames.

O receio do que não vemos é atávico e durante muito tempo nos

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

⁷ Fonte: CAPCOM. Resident Evil: biohazard. Disponível em: <<http://www.capcom.co.jp/residentevil7/us/index.html>>. Acesso 11 JUL 2016.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

protegeu do leão na savana, da cobra no matagal etc. Sabendo que ao nosso lado está o perigo, ver o leão (metafórico ou real, não importa) é sempre melhor que não o ver. A ameaça do desconhecido, real ou imaginária, nos acompanha desde a época em que corríamos atrás dos bisões. Não por acaso, começamos dentro de cavernas. Cavernas possuem limites visíveis, é um espaço sob controle com a vantagem frequente de poucas possibilidades de entrada. A necessidade de limitar o acesso ao nosso habitat perdura até hoje: as casas e os prédios costumam ter, no máximo, dois ou três pontos de acesso.

O vazio (invisível e/ou silencioso) é também o método de ataque do soldado em uma guerra. A estratégia militar conta com o despreparo do inimigo e utiliza o elemento surpresa como tática ou como ameaça (ou ambos). Se o inimigo conhece o ataque a priori, reagirá preventivamente, mesmo que essa reação seja a fuga. O conhecimento e/ou a visibilidade da ação conduz à falência do ataque.

Todos esses estratagemas nos são conhecidos e os reconhecemos constantemente, tanto ao longo do tempo quanto do espaço. Ou seja, é algo repetido em todos os momentos da História e em todos os lugares onde humanos habitam.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Somos seres de linguagem, a linguagem nos define. Vazio, em sua etimologia, é tanto esvaziado, deserto, quanto livre (livre como em vago e livre como em liberto, ser livre). Essa é uma peça fundamental para a compreensão de como funcionamos, desde o preenchimento da ausência com a televisão e afins ou o desconforto do silêncio em momentos de socialização até os regimes totalitários. Ser livre é assustador.

Ser livre, permanecer em silêncio, aceitar o vazio e entender a solidão do nascimento e da morte são questões que estão na base de toda peça de comunicação, publicidade ou arte voltada para o terror. E, ousado dizer, estão na base de todos os nossos medos mais profundos. São, entretanto, fundamentais para a compreensão do *Self*.

É o silêncio entre as palavras que dá sentido à fala, e o mesmo acontece com o pensamento. A questão do saber e do não saber, diz Paul Valéry, “parece-me eternamente em suspensão diante do meu silêncio”. E é a partir do silêncio, que parece estabelecer um equilíbrio entre o homem e o espírito do homem, que Valéry pode dizer ainda: Não sei tudo o que sei. Mas não se trata, aqui, de um “silêncio interior”, psicológico, que procura penetrar surdamente no mundo dos sentimentos; também não se trata do “silêncio das ideias” em busca da essência diferente do sensível; trata-se do silêncio que é parte do homem, dos “fenômenos” e do próprio fenômeno da fala. Levemos em conta o que resta, à nossa volta, de mais silencioso, invisível e não aparente, “opiniões mudas implicadas em nossa vida”, como escreve Merleau-Ponty. (NOVAES, Aduato, 2014, p.20, grifo do autor)

É saboroso perceber a coincidência da suspensão da questão do saber e do não saber de que trata Valéry (apud NOVAES, *ibidem*) e da suspensão da descrença que tanto o cinema quanto os videogames necessitam. Entretanto, não acredito em coincidências. Trata-se, na verdade, do mesmo conceito. Ao suspender a dúvida

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

do (não) saber, somos capazes de suspender a descrença. E então acreditamos. Acreditamos no cinema, no videogame, no sistema jurídico, em um deus etc. Repetimos esse processo até que ele se torne, para nós, uma verdade inquestionável.

As ilusões são movidas pelo “princípio do et cetera”; ao ver os elementos de uma série, supomos de bom grado ter visto todos. (BERNARDO, 2002, p. 145)

Aprendemos, então, desde a mais tenra idade, que o vazio é amedrontador. É algo passado, se não geneticamente, de forma comportamental de geração em geração. Passamos a acreditar que, a qualquer momento, o leão irá nos atacar. Mesmo não havendo nenhum leão real, mantemos vivo o do inconsciente.

Somos egocêntricos e percebemos a ausência do humano como vazio. Lugares inabitados podem nos causar tanto a sensação de paz e tranquilidade quanto de medo e terror, dependendo quase que exclusivamente da iluminação e dos sons ambientes (ou seja, das informações “extradiégéticas” ao nosso campo de visão). Uma praia deserta ao amanhecer é entendida como um lugar agradável. A mesma praia à noite e com sons estranhos ao contexto é percebida como um lugar perigoso.

Layers of fear, produzido pela Bloober em 2016, é caricato em seu terror, utilizando de sangue que escorre pelas paredes e outros clichês. Seus cenários, assim como em filmes B que referencia, são inabitados. O videogame *Soma*, produzido pela Frictional Games em 2015, é menos caricato mas também é construído quase inteiramente de cenários inabitados. O mesmo acontece com o *Deadlight*, produzido pela Tequila Works em 2012.

Amnesia: The Dark Descent, produzido pela Frictional Games em 2010, traz ainda uma outra questão de ausência/vazio, a ausência de sanidade. Como em muitos jogos, há um indicador de saúde (ou vidas) do personagem. Em *Amnesia* há também um de sanidade. O personagem principal está em um castelo escuro em ruínas e sofre de alucinações. Uma das opções dadas ao jogador é esconder-se nas sombras, necessariamente custando-lhe pontos em sanidade.

Limbo, produzido pela Playdead em 2010, tem uma clara influência dos filmes noir, e sua estética sombria, escura e vazia é referência quando se fala em videogame como arte. Trata-se de um menino que acorda sozinho em uma floresta e procura sua irmã desaparecida. Esse início de narrativa – despertar sozinho em um espaço vazio – é recorrente em videogames.

Kojima entende, talvez melhor do que qualquer outro produtor/diretor de videogame, que os medos inconscientes são infinitamente mais assustadores que os palpáveis. Seu novo jogo, *Death Stranding*, ainda em pré-lançamento, tem como início narrativo alguém que se descobre sozinho. Claro, pitadas de aparições e desaparecimentos sobrenaturais dão mais sabor ao terror, mas é a solidão aquilo que é primeiramente percebido.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



FIG. 2. CENA DO VIDEOGAME DEATH STRANDING⁸

Assim como em literatura, música ou artes plásticas, existem diversos gêneros de videogames. Os mais conhecidos são aventura, arcade, luta, atirador em primeira pessoa, RPG, *Massively multiplayer online role-playing game* (MMORPG) e terror. Com exceção de Limbo, todos os jogos citados aqui são classificados como terror, variando o subgênero (terror psicológico, survival horror etc.).

Como dizia acima, somos seres de linguagem. Usamos termos como “permanecer no escuro” como sinônimo de ignorar, desconhecer. Agambem fala de arte contemporânea, mas acredito que o conceito possa ser extrapolado para toda produção intelectual contemporânea, videogames inclusos:

Não é talvez o escuro uma experiência anônima e, por definição, impenetrável, algo que não está direcionado para nós e não pode, por isso, nos dizer respeito? Ao contrário, o contemporâneo é aquele

⁸ Fonte: KOJIMA Productions. Works. Disponível em: <<http://www.kojimaproductions.jp/>>. Acesso 11 JUL 2016.

que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo. (...)

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar. (AGAMBEN, 2009, p. 65)

Talvez seja essa capacidade de interpelar o escuro do nosso tempo que faça com que os gênios sejam gênios. Confrontar essa escuridão é o que faz do Tarantino um tarantino e do Kojima um kojima.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honekso. Chapecó : Argos, 2009.

BERNARDO, Gustavo. A dúvida de Flusser: filosofia e literatura. São Paulo : Globo, 2002.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

EAGLETON, Terry. A morte de Deus na cultura. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro : Record, 2016.

MENEGAZZO, Rossela; PIOTTI, Stefania; HARA, Kenya. WA: the essence of japanese design. Londres : Phaidon Press, 2014.

NOVAES, Adauto. Treze notas sobre O silêncio e a prosa do mundo. In: NOVAES, Adauto (org). Mutações: o silêncio e a prosa do mundo. São Paulo : SESC, 2014.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« **ANTERIOR** | **PRÓXIMA** »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



TEATRO DE BONECOS

IMPRESSÕES E EXPRESSÕES DO MEDO

CLARINDA CONCEIÇÃO ROCHA DE SOUSA

MIRIAN CELESTE FERREIRA DIAS MARTINS

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

RESUMO

Os desenhos e bonecos criados por professores e alunos de escolas municipais de São Paulo são gatilhos para pensar sobre o terror, o medo, a ficção e a realidade. Na pesquisa sobre o Projeto Teatro de Bonecos “Mamulengo” em seus 38 anos de atuação na Rede Municipal de Ensino, encontram-se desenhos de experiências vivenciadas por alunos a partir das apresentações dos espetáculos de teatro de animação e registros das ações docentes dos professores participantes nos cursos de formação oferecidos pela Secretaria Municipal de Educação de São Paulo. O que desvelam os encontros com personagens como Lobo Mau, o vilão Frollo da peça O Concurda de Notre Dame, a monstruosidade da Fera da peça A Bela e a Fera, o Fantasma da Ópera, os Fantasminhas da peça A Viagem Mágica? Nos encontros com as obras e com os personagens nos deparamos com o medo, a feiura, o estranhamento. Neste artigo, os desenhos e bonecos, se articulam à fundamentação teórica pautada em Amaral (1991,1995), Benjamin (2014), Larossa (2002), Vigotsky (2014), Eco (2007) e Martins (2014), dialogando com a experiência estética, o teatro de formas animadas, a imaginação, a percepção, a mediação cultural e a arte educação contemporânea tornando-se mote para novos diálogos tão provocadores quanto o tema deste CIANTEC'16.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

PALAVRAS-CHAVES: Medo. Teatro de Bonecos. Produção expressiva. Formação de Professores. Mediação cultural.

Introdução

Por mais de três décadas a Rede Municipal de Ensino (RME) da Cidade de São Paulo, conta com o Projeto Teatro de Bonecos “Mamulengo”. Iniciado na Seção de Setores Especiais da Secretaria

Municipal de Educação de São Paulo, permanece em atividade até os dias atuais. Ao levantar sua historiografia como objeto da dissertação de mestrado e remontar a trajetória de suas ações junto aos professores e alunos da RME, desvelou-se um universo de vivências significativas que se faz povoar por bonecos, máscaras, objetos e formas animadas, que impulsionam a curiosidade pelo mistério que envolve o boneco vivo; acerca do objeto imóvel, inanimado que ganha vida e desperta, entre outras emoções, o medo.

O teatro de animação, implica num dialogo mágico de compartilhamento de vida entre manipulador e objeto. É uma arte ambígua entre o animado e o inanimado, segundo AMARAL (1991); entre realidade e fantasia. O teatro de animação remete ao teatro de bonecos, porém esta linguagem inclui não só bonecos como também máscaras, formas animadas e objetos. Ana Maria Amaral nos traz uma definição para o teatro de animação:

Teatro de animação é um teatro em que o ator se expressa através de bonecos, formas, figuras, objetos, luz, movimento. Diz-se teatro de animação e não simplesmente teatro de bonecos, por não se restringir apenas a representações figurativas ou realistas e incluir também imagens, formas, símbolos. (AMARAL, 1995, p.3).

O teatro de bonecos, assim como o teatro de máscaras e de objetos, possui especificidades e, juntos, numa combinação heterogênea, constituem o que chamamos de teatro de formas animadas, segundo Ana Maria Amaral (1991). Consideramos “forma” como um termo genérico que expressa a materialização de uma ideia; a forma compreendida como imagem linear, como volume, bonecos, máscaras, objetos naturais ou objetos criados pelo homem. A forma se torna animada a partir do movimento.

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Rever o Projeto Teatro de Bonecos “Mamulengo” sob o foco das impressões e expressões do medo, traz ao debate contemporâneo a linguagem do teatro de bonecos como um caminho de experiências lúdicas, criativas, estéticas e interdisciplinares para alunos e educadores.

O Projeto Teatro de Bonecos “Mamulengo” da Secretaria Municipal de Educação de São Paulo

Criado em 1978 para desenvolver e apresentar espetáculos nas Escolas Municipais de Educação Infantil (EMEI), a partir de 1986 passou, também, a oferecer cursos de formação sobre a linguagem do teatro de bonecos para os educadores da RME e a contemplar gradativamente as Escolas de Ensino Fundamental e Médio com as apresentações de espetáculos.

O Projeto vem sendo desenvolvido, ao longo de sua existência, por um grupo de educadores da própria Rede, responsáveis pela criação e montagem de peças teatrais com a linguagem do teatro de animação; pela confecção de bonecos, adereços, cenários; pela atuação como manipuladores nas apresentações e pelo desenvolvimento de cursos de formação para professores da Rede, do qual faço parte desde 1996.

Os cursos de formação, destinados à professores de Educação Infantil, Ensino Fundamental I, Ensino Fundamental II e Médio de todas as áreas do conhecimento, Coordenadores Pedagógicos, Diretores Escolares e Supervisores de Ensino, promovem o aprendizado de diferentes técnicas de confecção e manipulação de bonecos, construídos essencialmente com materiais recicláveis e preveem o desenvolvimento de ações docentes no contexto

escolar, decorrentes destas vivências.

Tanto por meio dos cursos de formação como por meio dos espetáculos, alunos e professores vivenciam as possibilidades de apreciação, apreensão e expressão de emoções; dentre elas, em especial, o medo.

As expressões e impressões do medo em vivências com teatro de animação

O medo destaca-se como uma das emoções mais marcantes em todas as experiências vivenciadas durante os cursos de formação e nas peças teatrais desenvolvidos pelo projeto. Há sempre um vilão, um monstro, um bicho papão, um lobo mau ou uma bruxa, em cada conto, em cada história; os quais são desvelados através de desenhos e bonecos produzidos pelos alunos e professores no contexto escolar.

Durante os cursos de formação, os professores vivenciam a confecção de bonecos e a criação e montagem de pequenas peças teatrais, onde manipulam e dão vida aos bonecos confeccionados. Estas experiências são compartilhadas posteriormente com seus alunos, onde os mesmos têm a possibilidade de confeccionar e manipular bonecos. A manipulação consiste no ato de movimentar o boneco; e o movimento é a base da animação. Para Ana Maria Amaral,

No teatro de animação ou de bonecos o foco de atenção do público não se dirige ao ator, mas sim ao objeto que ele anima. É uma situação mágica em que se confere vida à matéria inerte. O ator ao imprimir movimento a um objeto imprime-lhe um impulso que nada mais é do que reflexo de sua

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

própria vida. Quando esse impulso é autêntico, cria-se uma verdadeira ilusão de vida. (AMARAL, 1995, p.3).

O ator-manipulador confere vida ao boneco, objeto inanimado. Quanto maior o elo e a cumplicidade entre o objeto inanimado e o ator-manipulador, mais vivo se torna esse objeto (boneco). Este ato de dar vida ao inanimado pode conduzir ao sentimento do medo, dependendo do objeto manipulado e animado. Um boneco monstruoso, como um fantasma, uma bruxa ou um vampiro, ao ganhar vida, pode tronar-se extremamente assustador.

Entre os anos de 1996 e 2004, os espetáculos O Fantasma da Ópera e A Bela e a Fera, adaptados para a linguagem do teatro de bonecos foram apresentados em 486 unidades escolares, para mais de 270.000 alunos da Rede Municipal de Ensino de São Paulo, e estas apresentações eram acompanhadas da entrega de um material informativo sobre a peça e de um conjunto de sugestões de vivências para o desenvolvimento de ações docentes acerca dos conteúdos abordados, com o objetivo de fomentar reflexões, trocas de significações e o compartilhamento de impressões. Entre as inúmeras produções, destacam-se a criação de desenhos feitos por alunos do Ensino Fundamental, entre 7 e 14 anos de idade. As cenas mais notáveis dos espetáculos são retratadas nos desenhos que revelam, entre inúmeras impressões, retratos do medo e do terror.

A animalidade e monstruosidade da Fera, no espetáculo A Bela e a Fera e a ferida e deformidade do Fantasma da Ópera, são retratados em detalhes nos desenhos coloridos com predomínio de vermelhos, cinzas e preto. Revelam o interesse e a importância que o sentimento do medo exerce na criança e no adolescente.

O suspense e o terror instigam à curiosidade, retêm a atenção, propiciando reflexões e formações de pensamentos acerca dos conteúdos abordados nas peças.

Segundo Schiller (1792, apud ECO, 2007, p. 282), “é um fenômeno geral na nossa natureza que aquilo que é triste, até horrendo, nos atrai com irresistível fascínio; que nos sintamos repelidos e atraídos com a mesma força por cenas de dor e de terror”. As produções de bonecos decorrentes dos cursos de formação, igualmente refletem a ênfase e o destaque dados à personagens como o lobo mau, a bruxa, o bicho papão, homem do saco, cuca, vampiros, fantasminhas entre outros; onde, curiosamente, os movimentos e sentimentos de repúdio seguem lado a lado aos sentimentos de compaixão e atração a estes vilões.



IMAGEM1: DESENHOS PRODUZIDOS POR ALUNOS DE ESCOLAS MU-

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

MUNICIPAIS DE ENSINO FUNDAMENTAL DE SÃO PAULO, 1996/1997
E BONECOS PRODUZIDOS POR ALUNOS DE ESCOLAS MUNICIPAIS DE
EDUCAÇÃO INFANTIL DE SÃO PAULO, 2013. ACERVO: TEATRO DE
BONECOS 'MAMULENGO'.

Umberto Eco, em sua obra *História da Feiura* (2007), examina os sinônimos de belo e feio, fazendo um contraponto entre ambos:

[...] enquanto se considera belo aquilo que é bonito, gracioso, prazeroso, atraente, agradável, garboso, delicioso, fascinante, harmonioso, maravilhoso, delicado, leve, encantador, magnífico, estupendo, excelso, excepcional, fabuloso, legendário, fantástico, mágico, admirável, apreciável, espetacular, esplêndido, sublime, soberbo; é feio, aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, hórrido, horripilante, nojento, terrível, terrificante, tremendo, monstruoso, revoltante, repulsivo, desgostante, aflitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado [...] (ECO, 2007. p. 16).

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Mas as figuras horrendas e horripilantes são notavelmente atraentes. Exercem um fascínio, instigam à curiosidade e despertam o interesse e a imaginação.

A imaginação, segundo Vygotsky (2014, p. 4), coloca-se como fundamento de toda a atividade criadora, que se manifesta em

todos os aspectos da vida cultural, possibilitando a criação artística, científica e tecnológica. Neste sentido, afirma: “absolutamente tudo o que nos rodeia e que foi criado pelo homem, todo o universo cultural, ao contrário do universo natural, é produto da criação e imaginação humana”. Vygotsky relaciona os processos criativos ao brincar e esclarece:

Na primeira infância encontramos processos criativos que se manifestam, sobretudo nas brincadeiras. [...] A vontade das crianças de fantasiar as coisas é resultado da sua atividade imaginativa, tal como acontece na sua atividade lúdica. [...] A capacidade de elaboração e construção a partir de elementos, de fazer novas combinações com elementos conhecidos, constitui o fundamento do processo criativo. (VYGOTSKY, 2014, p. 6-7).

As vivências com a linguagem do teatro de bonecos se relacionam tanto com a imaginação quanto com o brincar. Por meio do teatro de animação, a criança tem a oportunidade de fantasiar e brincar ao criar e manipular os bonecos.

A ação de criar bonecos abre a possibilidade de brincar também com eles e BENJAMIN (2014, p. 85) alerta sobre a importância das atividades lúdicas para o desenvolvimento das crianças: “Não há dúvida que o brincar significa sempre libertação. Rodeadas por um mundo de gigantes, as crianças criam para si, brincando, o pequeno mundo próprio”. Vygotsky (2014, p. 89) acrescenta ainda, que: “A representação teatral está mais próxima e mais diretamente ligada às brincadeiras do que qualquer outra forma de expressão artística”. Assim acontece igualmente com o teatro de animação; onde a criança, além de representar, tem a oportuni-

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

dade de vivenciar o processo criativo da construção de bonecos e dar-lhe vida, por meio da manipulação.

Nas vivências com teatro de animação em sala de aula, os alunos desenvolvem produções de bonecos que revelam frequentemente o interesse por personagens assustadores, com os quais expressam suas impressões do medo e do terror.

Nas cenas dos espetáculos onde o medo e o terror são abordados, os vilões são normalmente caracterizados por alguma deformidade; levando à associação da feiura à personagens perversos e maus; em contrapartida, as personagens belas são associadas à bondade. No espetáculo O Corcunda de Notre Dame, apresentado para mais de 70.000 alunos da Rede, entre os anos de 2010 e 2015, Quasímodo, o corcunda, é tido como um monstro por sua deformidade física; entretanto seu bom caráter leva o público à compreensão de que sua aparência física pode não ser um fator determinante para julgá-lo um ser dotado de malignidade.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »



IMAGEM2: BONECOS PRODUZIDOS POR CLARINDA SOUSA PARA OS ESPETÁCULOS "O FANTASMA DA ÓPERA" (FANTASMA, 2000), "A BELA E A FERA" (FERA, 1996), "O CORCUNDA DE NOTRE DAME" (CORCUNDA E FROLLO, 2010). SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO DE SÃO PAULO. TEATRO DE BONECOS 'MAMULENGO'. FOTOS: CLARINDA SOUSA. SÃO PAULO, 2016.

Diante das reações dos alunos durante os espetáculos, acerca destas personagens, tidas como vilões, podemos reconhecer que a feiura e a deformidade físicas, num primeiro momento, ou numa primeira impressão, podem ser as características determinantes para a definição das personagens do "mau", as quais desencadeiam o sentimento do medo.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

As diferentes impressões são desveladas através das reações energizadas do público de alunos e educadores ao apreciarem os espetáculos de teatro de animação.

No espetáculo o Fantasma da Ópera, o fantasma apresenta-se com seu rosto protegido por uma máscara, a qual esconde uma abominável cicatriz de queimadura. A ferida de seu rosto, ao tornar-se exposta, causa repúdio, medo e rejeição, ao mesmo tempo que conduz o público à sensibilização e sentimento de pena acerca de sua triste condição física. O mesmo acontece com relação à Fera, em A Bela e a Fera, onde a mesma sofre por ter se tornado um monstro, em função de suas más atitudes; entretanto, há um arrependimento e uma mudança de comportamento que leva o público a ter compaixão e a torcer para que ela, a Fera, retorne à sua forma física original, de um homem amável.

O espetáculo A viagem Mágica, destinado a um público de bebês e crianças de até 08 anos de idade, surpreende com uma cena de fantasma que aparecem durante o sonho da menina. A aparição inesperada de fantasminhas entorno da caminha da menina, provoca gritos de medo, tanto quanto gargalhadas do público infantil.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Nas ações docentes onde os alunos desenvolvem a construção de seus próprios bonecos, artesanalmente com materiais recicláveis, vivenciam a experiência da criação, numa ação de protagonismo. Como vimos, Vygotsky (2014) valoriza a representação teatral como sendo o gênero mais frequente e mais comum da criação artística infantil, enfatizando a importância no processo do fazer artístico em detrimento do resultado, enquanto produto, bem como o protagonismo existente neste processo:

Nas verdadeiras produções infantis, tudo, desde o pano de cena ao desenrolar do drama, deve ser feito pelas mãos e pela imaginação das próprias crianças. Apenas desse modo, a representação dramática adquire importância e significado plenos para a criança. (VYGOTSKY, 2014, p. 90).

Segundo o autor, em seu texto A criatividade teatral na idade escolar, a linguagem teatral “é a raiz de toda a criatividade infantil e por isso é a mais sincrética, isto é, contém em si elementos das várias modalidades de expressão artística”. (2014, p. 89), pois reúne outras linguagens artísticas, como a expressão corporal, a música, a dança e as artes visuais.

A sensação de medo está presente tanto nos desenhos como na produção de bonecos e refletem os contos de fadas. Seria o medo, uma emoção necessária para a formação do aluno? Segundo BETTELHEIM (2002),

Há contos de fadas que falam da necessidade de sermos capazes de sentir medo. Um herói pode sobreviver a aventuras de arrepiar os cabelos sem qualquer ansiedade, mas só pode encontrar satisfação na vida quando lhe é devolvida a capacidade de sentir medo. ” (BETTELHEIM, 2002, p. 295).

O medo tanto apavora como traz o conforto de termos a certeza de nossa condição humana. Os super-heróis não tem medo; os humanos, sim. É esperado que sintamos medo; um sentimento que nos desestabiliza, nos paralisa, mas que ao mesmo tempo nos coloca em alerta, nos impulsiona a prosseguir e a transcender.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Considerações finais

Nas vivências com teatro de animação, a criança tem a possibilidade do contato com outras linguagens artísticas, especialmente as artes visuais, contemplada pela vivência com a criação e confecção de bonecos. Como linguagem, o teatro de bonecos provoca a transformação. Transformação nos alunos que criam e confeccionam os bonecos, nos alunos que manipulam e dão vida a estes bonecos, que constroem os cenários e elementos de cena, que elaboram o roteiro, que produzem a trilha sonora, que criam os figurinos, que assistem e apreciam à apresentação teatral e no educador que media todas estas vivências.

Com base nos registros históricos e fotográficos do Projeto Teatro de Bonecos “Mamulengo”, nos relatos de prática dos professores participantes dos cursos de formação e resultados de suas ações docentes, podemos concluir que a experiência foi intensa, porque tocou, afetou, aconteceu para cada participante, como preconiza Larrosa (2002). Experiência porque se torna uma interrupção do cotidiano para que a magia dos bonecos aconteça. Podemos concluir também que o fascínio pelas personagens deformadas e monstruosas é revelado pela intensa produção artística, tanto nas linguagens visual como cênica; pelos inúmeros desenhos e bonecos manipuláveis, construídos por professores e alunos em vivências com teatro de animação.

SUMÁRIO

Olhar as vivências lúdicas por meio da produção, apreciação e contextualização artística com bonecos, podem despertar da liberdade de expressão, fomentando o encantamento e o olhar livre e aberto a novas conexões e ao processo criativo. Por meio da linguagem do teatro de animação, os alunos têm a possibilidade de expressarem-se, comunicar pensamentos e emoções, ao mesmo

tempo em que podem usufruir das experiências vivenciadas em conjunto, absorvendo aprendizagens e compartilhando saberes, o que nos leva a prosseguir na pesquisa e na ação, divulgando e provocando o pensar sobre a potência do teatro de bonecos em processos educativos, com arte, sensibilidade e inventividade.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. Teatro e teatro de animação. In Revista do Festival Internacional de Teatro de Bonecos de São Paulo. SESC. São Paulo, 1995.
- BENJAMIN, Walter. Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. São Paulo: Editora 34, 2014.
- BETTELHEIM, Bruno. A Psicanálise dos Contos de Fadas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- ECO, Umberto. História da Feiura. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- MARTINS, Mirian Celeste. Pensar junto mediação cultural: [entre] laçando experiências e conceitos (org.). São Paulo: Terracota Editora, 2014.
- VYGOTSKY, L.S. Imaginação e Criatividade na Infância: Textos de Psicologia. Tradução de João Pedro Fróis. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



O PODER DAS IMAGENS

O ATIVISMO ARTÍSTICO DE BANSKY, A ARTE
COMO PROTESTO

CRISTINA SUSSIGAN

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

RESUMO

Nem todas as imagens são iguais: há imagens que ficam guardadas na memória. E há outras, por mais fortes que sejam, que não tocam tanto o espectador e desaparecem rapidamente de sua mente. Mas o que transforma uma imagem num ícone? Como a imagem consegue captar não apenas um momento, mas é capaz de eternizar o zeitgeist ou contextos complexos num único instante e se transformar em agentes catalizadores de reação? O historiador da arte e curador Felix Hoffmann acredita na força das imagens. Para ele, estas podem influenciar e mudar o pensamento e a ação. Mas somente se elas perdurarem por determinado tempo e se fixarem nas mentes das pessoas. As imagens apocalípticas do ataque as Torres Gêmeas do 11 de Setembro foram repetidas à exaustão e permanecem em nossa memória. Mais recentemente, as imagens de Aylan Kurdi, o menino sírio de três anos de idade que morreu afogado no Mediterrâneo e foi encontrado na costa turca, provocaram reações e emoções intensas nas mídias sociais, dando um rosto que personifica a catástrofe. O campo das artes plásticas, por sua própria história, foi a que mais encarnou esse ideal de ruptura e transgressão, tanto estética quanto comportamental. É preciso criticar e buscar novos modos de produção artística e de ocupação dos circuitos de exposição das obras, indo além dos limites de galerias e museus. As artes visuais assumem primeiramente uma forma crítica e reflexiva a esse contexto histórico, na forma de um questionamento de seus próprios meios de criação. Seguindo esta premissa, este artigo tem o intuito de analisar as imagens do artista ativista inglês Banksy que expressa através de grafite e estêncil ilustrações de conteúdo declaradamente contestatório, muitas vezes se apropriando de imagens ícones da História da Arte, para expressar seu conteúdo de mani-

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

festo e contestação e seu ativismo político. Seu trabalho envolve críticas ácidas de cunho político e social. O autoritarismo é um alvo constante, ora representado na figura policial, explorada incessantemente em seus grafites, ora indo mais a fundo na crítica às guerras. Seu trabalho ao mesmo tempo ironiza e protesta. No entanto, não podemos deixar de olhar de outra maneira para sua obra, que pode ter reflexo no plano político, porque pode chamar a atenção para algumas janelas de observação do mundo que até agora não têm sido exploradas. E fica o questionamento: suas imagens ficarão na memória ou apenas terão o efeito de mercadoria, segundo o conceito do filósofo Theodor W. Adorno?

PALAVRAS-CHAVE: arte; arte urbana; Banksy; ativismo político.

Contextualização: um breve histórico

A arte desde que reconhecida como representação e expressão dos sentimentos humanos, sejam elas as artes plásticas, a literatura, a dança, a música, o teatro e mais recentemente o cinema e a fotografia são uma importante ferramenta política, não apenas por refletir a cultura de sua época, mas de colocar ideias em oposição e fazer um questionamento dos posicionamentos da reprodução cultural, atingindo através de suas várias vias, um maior número de espectadores.

No caso específico das artes plásticas, o mundo moderno Europeu (começo do século XIX) com o desejo de revolucionar, começa a produzir uma arte que não era uma miragem, era real, e estava acontecendo, com o intuito de desrespeitar as regras impostas pela tradição. A volta do passado era algo que deveria ser banida, para os modernos o passado era para ser negado e desejavam o culto para o que viria a ser. Para Nicolas Bourriaud (2011, p. 22),

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

a modernidade surge “a cada vez que a tradição é posta em crise, tão logo um período histórico toma consciência de uma ruptura em relação ao passado”. A obra de arte deixa de ser algo à parte da realidade – retratos da realiza, paisagens, esculturas de deuses, etc. – e passa a ser inserida na vida cotidiana a respeito de vivências cotidianas. Segundo Baudelaire, teremos a “heroicização da vida cotidiana”¹, a paixão pela época, o aqui e agora.

Num período margeado de Revoluções – 1841 até 1871, com as barricadas até a Comuna de Paris - a cidade será o grande o grande palco das revoluções e dois pintores iram se destacar como representativos na representação do momento político na época: Jacques-Louis David (1748 – 1825), mas principalmente Eugène Delacroix (1798 – 1863), com a sua famosa obra A Liberdade Guiando o Povo (c. 1830). Feita no contexto das barricadas de 1830, pode ser considerada um marco revolucionário, em primeiro lugar por colocar a mulher em destaque, a mulher moderna, afinal as principais personagens da Comuna foram mulheres, dando relevância ao papel da mulher fora do contexto doméstico, empoderando seu papel na sociedade, e em segundo, apesar do quadro conter todos os elementos de uma obra de arte tradicional, representa, como dissemos acima a cultura da sua época, um momento político de relevância, deixando de ser apenas uma obra de arte, para ser uma imagem da cultura. Se pararmos para analisar, o quadro se organiza de forma, ascendente, piramidal, circular, onde a narrativa está no povo em marcha. A luz advém da explosão para iluminar a mulher – a Marianne, símbolo francês da Liberdade – que guia a pátria segurando a bandeira e a arma. A luz é a própria mulher, ela é o feminino e o masculino, ela é um misto

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

¹ BAUDELARIE, Charles. O Pintor da Vida Moderna. Belo Horizonte: Autêntica, 2010: 160

da estatuária greco / romana, neoclássica, mas que sai à rua. É um quadro onde não há silêncio, o povo está em movimento.

Mas será a partir das denominadas vanguardas artísticas (Futurismo, Construtivismo Russo, Surrealismo, etc.), e principalmente com o movimento Dadaísta, que surge como o primeiro a fazer a desconstrução das instituições, tendo a própria instituição da arte como alvo, pois considerava que suas obras não eram arte, mas algo classificado, uma intriga ou desafio.

O movimento Dada, fundado em Zurique (Cabaret Voltaire, 1916) pelo poeta alemão Hugo Ball (1886-1927), e continuado em Paris (Dada Manifesto, 1918) pelo poeta e ensaísta romeno Tristan Tzara (1896-1963) e pelo pintor francês Francis Picabia (1879-1953) e posteriormente em Berlim (Berlim Dada, 1920) através dos alemães John Heartfield (1891-1968), George Grosz (1893-1959) e Raoul Hausmann (1886-1971), manteve um percurso de crítica dirigida aos conceitos de arte elitista burguesa e à emergência de uma cultura de massas, desenvolvendo estratégias de produção aleatória de significados e, no caso de Berlim Dada, ensaiando um modelo de propaganda ativista, fortemente politizada.

Ao analisarmos outra imagem, Corte com faca de cozinha Dada pela última Weimar – época cultural alemã das barrigas de cerveja (1919-1920), de Hannah Höch (1889-1978) que pertencia igualmente ao Berlim Dada, mais uma vez teremos uma representação de carácter nitidamente político, uma crítica satírica do período da República de Weimar, na Alemanha e o seu contagiante espírito nacionalista. Nesta época, o império alemão era uma das nações europeias mais fortemente industrializadas, nomeadamente no domínio da eletrônica, química e metalúrgica e Höch var tornar visível através da técnica de fotomontagem várias figuras da es-

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

fera política, - como o próprio Kaiser Wilhelm II (1859-1941), líder regente do estado alemão desde 1889, ou o chanceler Otto Von Bismark (1815-1898) -, uma contestação evidente às suas políticas imperialistas.

Os artistas deste período, se autodenominaram, apropriando-se do termo de origem militar avant-garde, a vanguarda, como pontas de lança de um exército em movimento. Neste sentido a vanguarda, que no pensamento de Zygmund Bauman (1998, p. 121) “é considerada ‘avançada’ na suposição que ‘os restantes lhe seguirão o exemplo’”, inaugura o culto ao novo, ao efêmero, gerando uma postura política e econômica de questionamento da ordem vigente.

Não podemos deixar de citar a importância da Pop Art apoderando-se das contribuições da indústria de consumo e publicidade (um exemplo é a famosa lata de sopa Campbell, eternizada na obra de Andy Warhol) e incorporá-las à sua criação, expressando claramente seus objetivos de ativismo político, como de expor uma sociedade de cultura de massas e diretamente ligada à produção de mercadorias em geral. O próprio artista Pop Richard Hamilton², definiu, esta cultura:

[...] popular (destinada ao público de massa), transitória (solução de curto prazo), descartável (facilmente esquecida), barata, produzida em massa, jovem (destinada à juventude), espirituosa, sexy, atraente, glamorosa e muito lucrativa. (GOMPertz, 2012, p. 310-311).

² Richard Hamilton (1922-2010), natural da Inglaterra, foi pintor e artista de colagem. Em 1956, na exposição *This is Tomorrow* em Londres, Hamilton contribuiu com sua colagem *Just what is it that takes today's homes so diferente, so appealing?*, que é considerada por críticos e historiadores da arte a obra que inaugurou a Pop Art

Arelados ao movimento Dadaísta, aos ready-mades de Marcel Duchamp e a action painting de Jackson Pollock surge o movimento artístico Fluxus, através da Revista Fluxus, pelo espírito de contestação de valores estabelecidos e o princípio anárquico do movimento, que marcou as décadas de 1960 e 1970. Fundado por George Maciunas (1931 – 1978), que se referia ao movimento como: “[...] purga o mundo da loucura burguesa, da cultura intelectual, profissional e comercializada. Purga o mundo da arte morta, da imitação, da arte artificial”³. Entre 1961 e 1963, Maciunas organiza uma série de festivais, os Festum Fluxorum, em distintas cidades da Europa, no qual artistas do mundo todo apresentam suas obras comprometidas com um fazer artístico que rompia as barreiras entre a arte e a não arte. Os artistas do Fluxus inseriam a arte no cotidiano, defendendo a ideia de que todos deveriam compreendê-la. Nesse sentido, mais do que um estilo, Fluxus representa uma atitude diante do mundo, do fazer artístico e da cultura que se manifesta em distintas formas de arte.

Paralelamente ao Fluxus, nos anos que se seguiram a Segunda Grande Guerra, surge o Situacionismo Internacional. Movimento internacional de cunho político e artístico, surgiu na Itália com a fusão de várias tendências artísticas, mas que teve como membros mais proeminentes, Raul Vaneigem e o francês Guy Debord. A crítica do Situacionismo Internacional era a vida cotidiana do capitalismo, crítica que se propunha a desmontagem do que Debord denominou como a “sociedade-espetáculo”, o mundo da economia do consumo, o mundo do espaço-tempo da “monotonia imóvel”, o mundo em que o viver tornou-se uma representação caricata da própria forma-mercadoria, enfim, o mundo em que o valor de tro-

³ Entrevista de George Maciunas, Consulta ao site: <http://www.fluxus.org/FLUXLIST/maciunas/>

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

ca das mercadorias acabou por dirigir o seu uso (DEBORD, 1997: 33). O Situacionismo deu o mote para as manifestações urbanas espontâneas que acabaram por culminar no Maio de 68 em Paris, como exemplo podemos citar o cinema de Jean-Luc Godard, e sua preocupação com a manipulação do cinema de Hollywood e o teatro de Bertold Brecht, ao considerar que a arte deveria ter a função de conscientização política.

O mês de maio de 1968 representou o auge de um momento histórico de intensas transformações políticas, culturais e comportamentais que marcaram a segunda metade do século XX. A partir de manifestações estudantis ocorridas nas universidades francesas de Nanterre e Sorbonne, irromperam sucessivos movimentos de protestos em diversas universidades de países da Europa e das Américas, que ganharam uma dimensão ainda maior com a ampliação das revoltas para a classe trabalhadora. No campo das artes não será diferente. Mais do que nunca, as artes vão se engajar nos protestos. Em França, o *nouvelle vague* de François Truffaut e Jean-Luc Godard tentavam transpor para a tela as transformações das ruas, em filmes como *Acosado* e *Os Incompreendidos*. Os muros Paris tornam-se suporte para inscrições de cunho poético e político em sinal de protesto dando visibilidade às insatisfações populares em relação às elites culturais. A prática do grafite⁴ torna-se uma forma de manifestação que se generaliza pelo mundo.

Mas o grafite está inserido no que chamamos de *street art*, ou arte urbana, que são intervenções urbanas artísticas com temáticas que contornam desde a política até religião, passando por proble-

⁴ Tanto o grafite quando à pichação usam o mesmo suporte e o mesmo material. Uma das diferenças entre o grafite e a pichação é o primeiro advém das artes plásticas e o segundo da escrita.

mas sociais e etc. Esta arte pode ser feita por meio da pintura, esculturas ou instalações. Seja de que forma for, a arte urbana é uma arte marginal, e não está atrelada a nenhum padrão estético. Sendo assim, considera-se a arte urbana uma arte livre, sendo a expressão máxima da sociedade e do ser cidadão.

A arte do grafite é uma forma de manifestação artística em espaços públicos. A definição mais popular diz que o grafite é um tipo de inscrição feita em paredes. Existem relatos e vestígios dessa arte desde o Império Romano, e se retrocedermos aos primórdios da História da Arte, poderíamos dizer que as primeiras inscrições da arte rupestre são os primeiros grafites. Seu aparecimento na Idade Contemporânea se deu na década de 1970, em Nova Iorque, nos Estados Unidos. Alguns jovens começaram a deixar suas marcas nas paredes da cidade e, algum tempo depois essas evoluíram com técnicas e desenhos. O grafite está ligado diretamente a vários movimentos, em especial ao Hip Hop. Para esse movimento, o grafite é a forma de expressar toda a opressão que a humanidade vive, principalmente os menos favorecidos, ou seja, o grafite reflete a realidade das ruas, a arte como protesto associado à marginalidade e ao vandalismo, principalmente a grupos alinhados a ideologia anarquista e guetos étnicos.

De acordo com Celso Gitahy, “postes, calçadas, viadutos, etc. são preenchidos com enigmáticas imagens, muitas vezes repetidas à exaustão (1999, p. 16). As características que segundo Gitahy são predominantes do grafite conceituando-o são:

[...] subversivo, espontâneo, gratuito, efêmero: discute e denuncia valores sociais, políticos e econômicos com muito humor e ironia; apropria-se do espaço urbano a fim de discutir, recriar e imprimir a

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

interferência humana na arquitetura da metrópole; democratiza e desburocratiza a arte, aproximando-a do homem, sem distinção de raça ou de credo; produz em espaço aberto sua galeria urbana, pois os espaços dos museus e afins são quase sempre inacessíveis (GITAHY, 1999, p. 18).

O primeiro grafiteiro a ganhar notoriedade foi o nova iorquino Jean-Michel Basquiat (1960 – 1988), pelo desconforto causado pelos seus desenhos obscuros em cruzamento com frases de contestação que deixava nos prédios abandonados de Manhattan, expondo sua trajetória pessoal marcada pela injustiça social. Basquiat fará de sua própria arte uma forma de manifestar sua inquietude interior e do mundo, neste sentido, os artistas do grafite não se incluem em uma modalidade estética definida, mas pelo conteúdo de manifesto e contestação que expressam.

Banksy: o homem atrás da máscara

Será que um artista do século XXI, que utiliza a técnica do grafite, uma forma de arte ainda classificada por muitos como radical ou como antiarte, pode ser considerado um flâneur, figura caracterizada por Charles Baudelaire, em *Um Pintor da Vida Moderna* (2010), como um viajante que vagueia tranquila e lentamente pela cidade, sem aparente destino mas secretamente vigilante? Se olharmos por duas premissas, a resposta é sim.

Na primeira, no caso do relato de Baudelaire sobre um pintor do final do século XIX, que o autor denomina apenas de Sr. G.⁵, pois este prezava o anônimo e transpondo para os dias atuais, a figura de Banksy se encaixaria na narrativa. Segundo Baudelaire:

Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, constitui um grande prazer fixa domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e continuar escondido do mundo, esses são alguns pequenos desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua não pode definir senão canhestamente. O observador é um príncipe que usufruiu, em toda parte, de sua condição de incógnito. (BAUDELAIRE, 2010, p.30)

Em relação a segunda premissa, Walter Benjamin que também explora a figura do flâneur, irá aproximar o artista descrito por Baudelaire, que toma a ideia que o pintor da vida moderna (grifo do autor) deve abandonar o espaço do estúdio e vaguear pelas ruas da cidade, com a prática usual dos grafiteiros: utilizar a superabundância de imagens que a cidade promove reconfigurando seu modo de olhar. Na sua obra *O Flâneur*⁶, Benjamin afirma que a rua torna-se a moradia desse espetador, que, “entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes” (2000, p. 39), fazendo uma relação entre os muros que se tornam escrivatinhas onde apoiam-se o bloco de apontamentos. Banksy faz dos muros sua tela, as ruas o seu ateliê.

A abordagem deste artigo tem o intuito de analisar as imagens de Banksy na vertente de seu conteúdo de manifesto e contestação e seu ativismo político. No entanto sua obra tem outros campos de interesse e seria possível pensar na questão do anônimo como

⁵ Sabemos hoje, que este artista se tratava de Constantin Guys.

⁶ BENJAMIN, Walter. *O Flâneur*. Disponível em: <http://pt.scrib.com/doc/52826681/O-Flaneur>. Consultado em 18 de setembro de 2016.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

forma de se autopreservar, devido à natureza transgressora da prática do grafite, afinal na maior parte dos países, “escrever nas paredes” (grifo do autor) é crime punível como vandalismo. Na Inglaterra não é diferente. Segundo Wiil Jones-Ellsworth:

[...] toda pela de grafite é a uma afirmação de que não vão dizer pra você o que fazer, você vai decidir o que fazer por conta própria, você vai deixar a cidade do jeito que você quer que ela fique (ELLSWORTH-JONES, 2013, p. 97).

Mas o anomimato também é uma ferramenta poderos de autopromoção, de marketing, apelando para o efeito mercadológico de suas obras e estimulando a imaginação de seus fãs. Confere-lhe, segundo Jones-Ellsworth uma aura, que permite que se pronuncie e fale sobre qualquer assunto (2012, p. 105).

Outra vertente que suscita interesse de discussão em sua obra é a questão do grafite como mercadoria no mundo da arte. A partir do momento que suas obras deixam de habitar apenas as paredes de Bristol, ou de qualquer outro lugar no mundo e entra para o circuito fechado da GaleriaTate, ou de outros museus⁷, passa a ter valor de mercadoria e não apenas de transgressão. Ou seja, apesar de se autoproclamar um outsider, utilizando o termo de Norbert Elias, Bansky incorporou sua arte para o comércio nos mais variados objetos (desde canecas, a camisetas, de lápis a imãs de geladeira.), “[..] tais incursões não valeram apenas como publicidade, mas foram – em última instância – financeiramente lucrativas”. (ELLSWORTH-JONES, 2013, p. 19).

Também poderíamos analisar as obras de Bansky usando a teoria

⁷ Desde 2004, Bansky “expôs” suas obras ou como prefere chamar “fez suas performances” em sete museus. Da Galeria Tate ao Louvre, ao conceituado MoMa.

do habitus de Pierre Bourdieu⁸, que descreve as decisões relativas ao gosto e se relaciona com os comportamentos adquiridos pelo indivíduo, experiências do passado e posicionamento da classe que remonta a infância.

Ou então, na análise de Jean Baudrillard, em *Sociedade de Consumo*, onde o objeto artístico e sua caracterização no interior da cultura de massas, definio como uma cultura que se organiza de acordo com uma economia de desejo, que funciona dentro de um território social determinado e que controla e organiza as necessidades do consumidor com os produtos de consumo. De acordo com Baudrillard⁹ a lógica social de consumo, define-se numa “lógica de produção e manipulação dos significados sociais (1995, p. 59) em que o processo de consumo pode ser analisado por um lado como “um processo de significação e de comunicação”(p. 59), em que as práticas de consumo se manifestam por uma codificação dos seus objetos de troca, definindo uma linguagem própria e estruturante do seu modo de funcionamento; por outro como “um processo de classificação e de diferenciação social” (p. 60), que se organiza de acordo com uma hierarquização do valor estatutário dos objetos de consumo. Baudrillard defende que o objeto industrial é equiparado ao objeto artístico através de uma lógica reflexiva, impulsionando inevitavelmente a arte a uma condição de múltiplo ilimitado em que “multiplicar as obras não implica necessariamente qualquer ‘vulgarização’ ou ‘perda de qualidade’: o que acontece é que as obras assim multiplicadas enquanto objetos seriais se tornam efetivamente homogêneas ‘ao par de meias e à poltrona de jardim’, em relação com os quais adquirem sentido. Deixam

⁸ BOURDIEU, Pierre. *A Distinção – Crítica Social do Julgamento*. Tradução: Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: RS: Zouk, 2007

⁹ BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 2008.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

de se opor azos outros objetos ‘finitos’ como ‘obra’ e substância de sentido, como significação ‘aberta’ tornando-se também elas objetos finitos e integrando-se na panóplia e na constelação de acessórios (...) do cidadão médio.”(p. 111).

Então quem é o misterioso artista que começa a vida como um outsider, um grafiteiro que foge da polícia, ganha notoriedade, espaço museológico, enriquecimento? Banksy é o pseudônimo de um artista de rua, natural de Bristol, Inglaterra. Não se sabe ao certo a data de seu nascimento, calcula-se entre 1974 / 75, tornando-se um artista único no século XXI: famoso, porém anônimo. Ainda que os dados a respeito de sua identidade sejam incertos e desconhecidos os detalhes de sua biografia, segundo um estudo recente da Universidade de Queen Mary em Londres, Robin Gunningham seria o artista atrás do pseudônimo Banksy.¹⁰

Banksy, segundo Jones-Ellsworth (2013) se envolveu com o grafite durante o boom do aerosol nos finais da década de 1980. Seu trabalho, na maior parte das vezes, são críticas satíricas ou de forte constenação, sobre política, cultura pop, apropriação de imagens dos ícones da História da Arte, guerra e etnias, que mescla frases contundentes, utilizando o estêncil¹¹, pois esta técnica permite grafitar com maior rapidez, permitindo fugir da polícia. As obras são populares e por vezes chocantes (como seu último projeto Dismaland – um parque temporário, cuja temática é mostrar o lado negro do capitalismo, simbolizado pelo desmantelamento da

¹⁰ Fresneda, Carlos (4 de marzo de 2016). «La ciencia descubre a Banksy». El Mundo. Consultado em 19 de setembro de 2016.

¹¹ Um estêncil é uma técnica usada para aplicar um desenho ou ilustração que pode representar um número, letra, símbolo figurativo ou qualquer outra forma ou imagem figurativa ou abstrata, através da aplicação de tinta, aerossol ou não, através do corte ou perfuração em papel ou acetato. Resultando em uma prancha com o preenchimento do desenho vazado por onde passará a tinta. O estêncil obtido é usado para imprimir imagens sobre inúmeras superfícies, do cimento ao tecido de uma roupa.

Disneyland, e segundo seu idealizador: ““é um parque temático de família e inadequado para crianças”.”¹²

Começa seu trabalho em sua cidade natal, Bristol, onde na década de 1950 foi construído uma série de conjuntos habitacionais populares, de má reputação de Barton Hill, onde habitavam pessoas de baixa renda, com péssima reputação, crescendo num lugar associado a criminalidade e tráfico de drogas. Seu primeiro grafite, The Mild Mild West, de 1997, está no muro em que foi grafitado até hoje.

Banksy é um artista habilidoso, técnica e teoricamente falando, levando a arte a lugares onde ela nunca esteve. É ao mesmo tempo um artista e um comentarista social, com a sutileza de um cartunista. Devido às temáticas que aborda é comumente chamado de “artista de guerrilha” (grifo do autor), e será esta vertente que nos interessa aqui discutir. É o seu lado de ativista político que Banksy ficará conhecido, como pintar painéis irônicos no lado palestino do muro que separa a Cisjordânia de Israel em 2005, a menina que revista o soldado americano (a menina pode ser identificada como uma criança de um dos países onde os americanos enviaram tropas),

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

¹² Banksy Dismaland show revealed at Weston’s Tropicana – BBC News”. BBC News. Retrieved 20 August 2015. Consultado em 18 de setembro de 2016.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »



FIGURA 01. GIRL SEARCHING A SOLDIER (2012). SPRAY. MUROS DA CISJORDÂNIA, BELÉM, ISRAEL¹³

o boneco inflável vestido de prisioneiro de Guantánamo que Banksy literalmente “plantou” (grifo do autor) no parque da Disney, ou o

jovem que ao invés de arremessar um coquetel molotov, arremessa um buquê de flores¹⁴, apenas alguns exemplos de seu trabalho que envolve críticas ácidas de cunho político e social.

O autoritarismo é um alvo constante, ora representado na figura policial, explorada incessantemente em seus grafites, ora indo mais a fundo na crítica às guerras. Seu trabalho ao mesmo tempo ironiza e protesta, como é o caso dos grafites que pintou nos muros da Cisjordânia. Todas as imagens foram fotografadas e publicadas em seu livro *Wall and Peace*; no capítulo que ele introduz estas imagens, diz que: “[...] a Palestina é hoje a maior prisão ao ar livre e destino derradeiro para grafiteiros” (BANSKY, 2005, p. 142)¹⁵.



FIGURA 01. OBRA SEM TÍTULO (2005). SPRAY. MURO DA CISJORDÂNIA, BELÉM, ISRAEL¹⁶

¹⁴ O artista não atribuiu título para a maior parte destas obras.

¹⁵ Tradução livre do autor.

¹⁶ *Wall and Peace*. Century: London, 2005, p. 138

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Na obra que vemos acima, Banksy faz a simulação de uma praia tropical, onde o indivíduo apenas precisar descerrar as cortinas para ter uma visão paradisíaca, colidindo com a realidade daquela população. Ao mesmo tempo que dá a ver ao mundo uma realidade cruel, satirizando-a, também é confrontado com a opinião de um morar local que se pronuncia contra o grafite, dizendo a Banksy que a obra dele deixa o muro ficar mais bonito, mas que eles não querem que o muro fique mais bonito, pois odeiam o muro, mandando o artista ir embora. (BANSKY, 2005, p. 142). O que na nossa ótica pode ser uma obra que tem um cunho de alerta, de chamar a atenção do mundo para uma situação grave, que o artista contemporâneo se apropria e utiliza para produzir sua arte, que pode até chamar de “ativista” (grifo do autor), no olhar do residente, do que sofre, pode ser bem contrária ao intuito do artista.

Considerações Finais

Não há dúvidas quanto à eficácia da arte como ferramenta de ação, intervenção e resistência política e o amplo envolvimento de artistas nos movimentos sociais é um dos aspectos da interconexão das artes com o ativismo. Um dos aspectos da arte é a expressão e comunicação de emoções; quando um sujeito chega ao ponto de expor sua indignação em protesto, ele já foi transpassado por uma série de emoções, alimentadas por conflitos e opressões sociais. A expressão artística surge como uma via para compartilhar um sentimento atrelado a uma revolta a outros indivíduos no mesmo contexto sociopolítico, potencializando os laços de uma comunidade. A arte é uma poderosa fonte de produção de significado e de comunicação dos mesmos, influenciando a variação de táticas de intervenção do ativismo político. Não só mobiliza mais indivíduos a se manifestar pela possibilidade de infiltrar

questionamentos como atrai a atenção da mídia para os movimentos sociais (nem sempre de forma positiva).

E voltando ao questionamento inicial em forma de reflexão: as imagens de Banksy ficarão na memória ou apenas terão o efeito de mercadoria, segundo o conceito do filósofo Theodor W. Adorno e Max Horkheimer?

Segundo os filósofos alemães Theodor W. Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), no ensaio, *Dialética do Esclarecimento* (publicado apenas em 1947), em seu primeiro capítulo, *O iluminismo como mistificação das massas*, autonomia e poder crítico das obras artísticas derivariam de sua oposição à sociedade. No entanto, o valor contestatório dessas obras poderia não mais ser possível, já que provou ser facilmente assimilável pelo mundo comercial¹⁷. Adorno e Horkheimer afirmavam que a máquina capitalista de reprodução e distribuição da cultura estaria apagando aos poucos tanto a arte erudita quanto a arte popular. Isso estaria acontecendo porque o valor crítico dessas duas formas artísticas é neutralizado por não permitir a participação intelectual dos seus espectadores. Na opinião de Adorno:

Em nossos esboços tratava-se do problema da cultura de massa. Abandonamos essa última expressão para substituí-la por “Indústria Cultural” a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; esses pretendem, com efeito, que se trate de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma de forma contemporânea da arte popular” (ADORNO, 2002, p. 286).

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

17 THOMSON, Alex. *Compreender Adorno*. Petropolis: Vozes, 2010.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Nesse sentido, uma nova questão se coloca: Banksy ao promover suas obras ao nível de espetáculo – do “ser” e “parecer” (grifo do autor) -, como simples aparência segundo o conceito de Debord, não seria mais importante para o artista do que estar imbuído no momento da criação de suas obras do verdadeiro espírito político, como foi o caso dos dadaístas? Ou sua arte, o grafite, por si só transgressora dos limites legais, também não é utilizada como recurso para caracterizar o cunho político que Banksy quer exprimir com suas telas em muros?

Referências

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural – o Iluminismo como Mistificação das Massas. In: Indústria Cultural e Sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BAUMAN, Zygmund. O Mal-estar da Pós-Modernidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1998.

BOURRIAUD, Nicolas. Formas de Vida: a Arte Moderna e a Invenção de Si. Martins Fontes – selo Martis: São Paulo, 2011.

DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

ELLSWORTH-JONES, Will. Banksy: por trás das paredes. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

GITAHY, Celso. O que é Grafite? São Paulo: Brasiliense, 1999.

Site oficial do artista: <http://banksy.co.uk/>

Site do The Guardian: <https://www.theguardian.com/artanddesign/banksy>

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



AS PESSOAS COMO PAUTA DO JORNALISMO

O QUE DIZEM OS PROFISSIONAIS DA
IMPrensa BRASILEIRA SOBRE A COBERTURA
INTERNACIONAL DOS DIREITOS HUMANOS

ENIO MORAES JÚNIOR

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Introdução

Os direitos humanos sempre foram pauta do jornalismo e são o valor basilar da imprensa no mundo todo. Nesse sentido, o fazer jornalístico é permeado por uma conduta ética, levando-se em conta a relevância pública da informação capaz de subsidiar a participação política do cidadão na comunidade e no mundo onde ele vive.

No cenário internacional, a cobertura jornalística dos direitos humanos ganhou novos contornos a partir de 2001, após o atentado ao Pentágono, em Washington, e às Torres Gêmeas, em Nova York, nos EUA. Desde o chamado 11/09, a imprensa passou a pautar de forma intensa ataques praticados pelo Estado Islâmico (EI) e, em decorrência disso, a agendar na mídia questões humanitárias trazidas à tona por esses episódios. De forma geral, além dos chamados “atos terroristas”, o jornalismo vem cobrindo ações governamentais e de organizações pacifistas, bem como dificuldades enfrentadas por cidadãos de países em conflito, refugiados e imigrantes.

Na comunidade jornalística, a midiatização desses fatos tem aberto espaço para debates sobre a qualidade da cobertura internacional no que diz respeito aos direitos humanos. Ironicamente, isso tudo acontece em um momento em que o modelo econômico-empresarial de jornalismo do século XX entra em colapso, tendo implicações na qualidade da informação pública. Este tem sido um fenômeno observado não apenas no jornalismo brasileiro, mas também na cobertura da Europa e dos Estados Unidos.

Ademais, mudanças do ecossistema midiático mundial também despertam interesse da comunidade jornalística. As tecnologias

alteraram a forma de se fazer jornalismo e de circular a notícia, tirando o jornalista do seu lugar sacrossanto, dando ao público – a audiência – novas possibilidades de protagonismo na decisão sobre a pauta e a agenda da imprensa.

É na observância dessas questões que o trabalho do jornalista é objeto de análise da própria categoria. O jornalismo torna-se, assim, alvo de si mesmo em um contexto em que seus profissionais discutem e avaliam a conduta de seus pares, utilizando, na maior parte das vezes, instrumentos e narrativas típicas do jornalismo. Eis a essência do metajornalismo.

Partindo desse ponto e entendendo o jornalismo como processo de gatekeeping, este texto apresenta uma análise de artigos publicados no site brasileiro Observatório da Imprensa, com o objetivo de entender a avaliação que os jornalistas nacionais fazem da qualidade da cobertura de assuntos ligados aos direitos humanos a partir das ações do Estado Islâmico.

A base metodológica do estudo é a análise de conteúdo. O recorte dos 19 artigos estudados (ver apêndice) vai de janeiro de 2015, quando ocorre o atentado ao jornal Charlie Habdo, em Paris, a janeiro de 2016, quando o Estado Islâmico liberta 270 civis sequestrados na cidade síria de Deir Ezzor.

Jornalismo, metajornalismo

Movido entre registrar os fatos e servir de instrumento de compreensão do mundo, o jornalismo ocupa espaço privilegiado na vida contemporânea. As teorias que tentaram explicá-lo a partir do século XIX o alçaram à condição de frenético seguidor da objetividade, do relato dos fatos tais quais eles aconteciam. Nessa época, a primeira corrente que tentou elucidar o papel da imprensa

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

foi a teoria do espelho. Para essa abordagem, o jornalismo seria “reflexo” da realidade e conseguiria contar os fatos e as notícias sem subjetividade ou interesses.

Entretanto, as teorias que vieram a seguir, ao longo do século XX, tomaram caminho contrário e, por isso, talvez mais elucidativo para se compreender o jornalismo. Jornalismo, afinal, assinalam as abordagens construcionistas, é por si só construção. Esses estudos avaliam que, em vez de refletir os fatos, a imprensa os reconstrói. Para a teoria do gatekeeper, por exemplo, jornalismo é produto das escolhas do jornalista. Para a teoria organizacional, as determinações empresariais do veículo consolidam o resultado final da cobertura da imprensa. Para as teorias da ação política, a notícia é resultado de interesses políticos e ideológicos; de uma visão de mundo.

A partir dos anos 1980, ao propor os estudos de gatekeeping e seus níveis de análise, Pamela Shoemaker (2011) articula as contribuições das teorias construcionistas, enfatizando a compreensão da notícia a partir do seu processo de produção. A autora propõe uma análise multivariada da construção da informação, em que a atuação das partes é colocada de forma sinérgica, embora seja possível isolar os “níveis” para analisar cada um deles.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Nos estudos de gatekeeping, as partes estabelecem relações bivariadas de apoio e/ou tensões entre si e/ou o todo permanentemente. A notícia seria produto, então, de atitudes e de valores pessoais, inclusive de jornalistas (nível individual); das práticas profissionais (nível das rotinas de comunicação); da estrutura da propriedade dos meios de comunicação e do seu posicionamento no mercado (nível da organização); do próprio mercado, dos governos e das empresas (nível das instituições sociais) e, final-

mente, da economia, da política, da ideologia e da cultura (nível do sistema social).

Além disso, Shoemaker reconhece que no atual cenário do século XXI, as tecnologias de comunicação abrem possibilidades para maior intervenção dos cidadãos na notícia. A audiência, desta forma, começa a ocupar espaço cada vez mais relevante no processo de construção da informação.

Sendo o jornalismo processo e construção que envolve tantos fatores e interesses – gatekeeping –, ele é passível de ponderações, análises e críticas, e pode ter sua performance avaliada, portanto, não apenas por parte do público a quem se dirige, mas também por parte dos próprios jornalistas. Quando estes últimos o fazem utilizando as ferramentas do jornalismo, como a entrevista, a análise, o comentário, a crônica ou o artigo, criam-se as condições para o metajornalismo.

Ao tentar elucidar as comunhões, os conflitos e as tensões que caracterizam o gatekeeping, a imprensa encontra no metajornalismo subsídio para os debates contemporâneos. A pesquisadora Madalena Oliveira afirma que essa prática constitui um modelo de produção em que o jornalismo se ultrapassa e conversa consigo mesmo:

(...) a experiência jornalística não se confina no estabelecido universalmente. A experiência jornalística, como toda a experiência comunicativa, é contingente e eminentemente conflituosa. Vive em tensão permanente, porque relações há que a superam: são as relações de mediação entre a realidade e o público. O discurso metajornalístico é,

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

pois, um discurso ambicioso. Ele visa aceder, vigilante, aos abatimentos morais e aos cansaços do discurso mediático. Categoria crítica por excelência, é, não só o desafio de combate, mas quiçá a própria promessa moderna de resposta à fatalidade histórica do jornalismo (OLIVEIRA, 2007: 19).

Nesse momento em que o jornalismo se torna objeto e ao mesmo tempo sujeito da própria imprensa, o jornalista se vê e se posiciona como quem lê, assiste ou acompanha a notícia. Tudo isso, estimulando o debate com base em uma perspectiva dialógica, jamais impondo uma perspectiva moralizadora que subjuga ou pune.

No começo do século passado, um texto que se tornaria clássico marcava a prática do metajornalismo o Brasil. “A imprensa é a vista da nação. Por ela é que a Nação acompanha o que lhe passa de perto e ao longe¹”, escreveu Rui Barbosa em 1920, em *A Imprensa e o Dever da Verdade*. Hoje, no cenário da economia e da política globalizadas, que têm como importante aliado o desenvolvimento das tecnologias de comunicação, o jornalismo internacional firma-se como um dos principais agentes de vista do mundo, ainda que os olhares que inspire sejam produtos de muitos interesses e gere tensões.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Princípios, ‘terror’ e direitos humanos

Os dez *Princípios Internacionais da Ética Profissional no Jornalismo*², um dos documentos que norteia o trabalho da imprensa no mundo ocidental, afirma em seu item IX, em relação à cobertura

¹ BARBOSA, Rui. *A Imprensa e o Dever da Verdade*. Coleção Clássicos do Jornalismo Brasileiro. São Paulo: Edusp, 2003. p. 37

² Princípios Internacionais da Ética Profissional no Jornalismo. Site ABI (Associação Brasileira de Imprensa): Legislação. Paris, 1983. <http://www.abi.org.br/institucional/legislacao/principios-internacionais-da-etica-profissional-no-jornalismo/>. Acesso: 30 de julho de 2016.

das pessoas e dos direitos humanos:

O compromisso ético para com os valores universais do humanismo pede que o jornalista se abstenha de qualquer justificação para, ou incitação para, guerras de agressão e a corrida armamentista, especialmente em relação a armas nucleares, e todas as outras formas de violência, ódio ou discriminação, especialmente o racismo e o apartheid, a opressão de regimes tirânicos, o colonialismo e o neocolonialismo, como também outros grandes males que afligem a humanidade, como a pobreza, a desnutrição e as doenças. Fazendo assim, o jornalista pode ajudar a eliminar a ignorância e o desentendimento entre os povos, fazer com que os nacionais de um país sejam mais sensíveis em relação às necessidades e desejos dos outros, assegurar o respeito aos direitos e à dignidade de todas as nações, todos os povos e todos os indivíduos sem distinção de raça, sexo, idioma, nacionalidade, religião ou convicção filosófica.

Assinada em 1983, a declaração permanece atual no mundo globalizado, em que valores culturais tentam se impor, implicando conflitos que envolvem poder, fronteiras e, especialmente, religião. Jaime e Carla Bernstein Pinsky observam exatamente sobre este último ponto:

As religiões, que em princípio, deveriam servir para aperfeiçoar o ser humano, aproximando-o da divindade têm sido responsáveis por manifestações acabadas de fanatismo. Massacres, torturas, guer-

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

ras, perseguições, intolerância e outras atitudes e práticas deploráveis têm testemunhado o que de pior o ser humano apresenta, e muitas vezes tais atrocidades são feitas em nome de Deus. (PINSKY; PINSKY: 2004: 15)

Na cobertura do que tem sido chamado de fanatismo religioso (idem: 2004), se por um lado o jornalismo é aliado incondicional dos direitos humanos, por outro tem cometido desacertos. Questões dessa natureza são base de discussões metajornalísticas, inclusive na cobertura do Estado Islâmico. O jornalista António Oliveira e Silva (2016), da Euronews³, pondera exatamente sobre o assunto:

Os ataques terroristas que têm marcado a atualidade internacional, em particular na Europa e no Médio Oriente, colocam desafio aos jornalistas e ao seu trabalho, assim como aos meios de comunicação a que pertencem.

É o caso da cobertura de acontecimentos como os atentados de Paris, em novembro de 2015, os atentados de Bruxelas, em março, o ataque em Nice, o tiroteio de Munique ou a tomada de reféns numa igreja perto de Rouen, em julho deste ano.

A principal questão prende-se com a necessidade de ser estabelecido um equilíbrio entre a liberdade de informação e o necessário respeito pelas vítimas, evitando, por outro lado, a chamada glorifica-

³ OLIVEIRA E SILVA, António. Terrorismo e terroristas, jornalismo e jornalistas. Portal Euronews: Mundo. Disponível em: <http://pt.euronews.com/2016/07/28/terrorismo-e-terroristas-jornalismo-e-jornalistas>. Acesso: 30 de julho de 2016.

ção dos atos cometidos por indivíduos considerados como terroristas perante a lei, seja qual for o motivo dos ataques.

Oliveira e Silva chama atenção para o fato de que se deve levar em conta que, ao ser construção, jornalismo é também mediação. Portanto, como pressupõe a ideia de gatekeeping (SHOEMAKER, 2011), a narrativa jornalística está intensamente carregada de valores subjetivos e ideológicos de quem a constrói, além das condições e das contradições dessa construção.

Ao enxergar jornalismo como um processo de forças dinâmicas, o gatekeeping alerta para a ideia de não-isenção da mediação jornalística. No entanto, os princípios éticos nacional e internacionalmente consolidados são o fiel da balança dessa mediação. Ao discutir ética e interesse público no trabalho da imprensa, Francisco José Karam alerta nesse sentido:

(...) o jornalismo tem uma natureza intrínseca, que não é natural, que não é uma construção humana e, portanto, uma construção dos próprios jornalistas. É, a meu ver, uma construção política, ideológica, cultural, que reflete, com sua técnica específica, o mundo em andamento, sem concessões, a serviço da sociedade ou da universalidade humana. (KARAM: 2004: 46)

Ao ser gatekeeping, o trabalho da imprensa está longe de ser imparcial. Entretanto, entre ser isento e ser ideológico, o trabalho jornalístico precisa ser responsável e ético. Isso significa compreendê-lo dentro de linhas que contam o que acontece no mundo, mas que também polemizam e estimulam o debate sobre es-

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

ses acontecimentos. Talvez seja essa a medida para o jornalismo que promove o cidadão e a diversidade humana. Como observa Karam:

Ao contar, lembrar, recontar, registrar, debater, polemizar, o jornalismo ajuda a memória coletiva e individual a tornar-se social e histórica, além de contribuir consigo mesmo para que seja, como outras áreas, memória da humanidade. E contribuir para que tal memória constitua referência para a ação, para a opinião, para a democracia, para a constituição da cidadania. (...) No registro e na memória do presente imediato é que se constrói a memória coletiva ou história e, com ela, a memória humana que vive no cotidiano e no presente o ápice da experiência e do testemunho. Com isso, o jornalismo afirma-se com maior referência real e torna-se, no presente, memorável. (idem: 251-252)

Para os jornalistas e para os Princípios que norteiam a profissão, a imprensa deve ser uma instituição capaz de oferecer elementos concretos em defesa das pessoas e dos direitos humanos. E é no cumprimento desse dever ou na falha dessa diligência que vão residir as críticas do jornalismo sobre o próprio jornalismo.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

As pessoas como pauta do jornalismo: um estudo do Observatório da Imprensa

O site Observatório da Imprensa surgiu em 1996, ligado à Universidade Estadual de Campinas, tendo à frente o jornalista Alberto Dines. A partir de 1998, passou a ter uma versão televisiva. Essencialmente metajornalístico, o site conta com 15 seções que

discutem aspectos da formação de jornalistas, trazem notícias sobre tecnologias aplicadas à área, registram a história da imprensa e fazem monitoramento midiático da cobertura nacional e internacional.

Por essas características, o site interessa a este estudo, que toma como objeto o olhar de profissionais da imprensa brasileira sobre a cobertura internacional dos direitos humanos, especialmente no que diz respeito às ações do Estado Islâmico e suas consequências. Para isso, foram analisados 19 textos da seção Jornal de Debates (ver apêndice) do Observatório.

Optou-se por essa seção, em primeiro lugar, por causa da necessidade de um recorte metodológico. Em segundo, por entendermos que neste espaço concentra um maior número de textos opinativos, preocupados em debater publicamente a cobertura jornalística.

Os autores dos textos, além de jornalistas, são eventualmente profissionais de outras áreas. Consideramos estes autores tendo em vista que, ao exporem seu pensamento, eles fazem (meta) jornalismo. Consideramos também textos republicados (não publicados em primeira mão no Observatório), mas que, de todo modo, mostram a mentalidade nacional sobre o tema deste estudo.

No recorte realizado, foram analisados apenas textos opinativos – que constituem a maior parte das publicações do Jornal de Debates – e dispensamos eventuais notícias e entrevistas. Como as análises se propõem a entender o pensamento de jornalistas brasileiros, foram excluídos textos de outras nacionalidades. Vale ressaltar que a maior parte dos textos da amostra terminou por versar sobre o episódio envolvendo o jornal Charlie Hebdo ocorri-

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

do em 2015, em Paris.

Para a análise dos artigos, foi utilizada a análise de conteúdo, que ponderamos ser bastante aplicável aos estudos dos textos jornalísticos. Como avalia Laurence Bardin (2008: 33), “não se trata de um instrumento, mas de um leque de apetrechos; ou, com maior rigor, será um único instrumento, mas marcado por uma disparidade de formas e adaptável a um campo de aplicação muito vasto: as comunicações”.

Optou-se por fazer tabulação manual simples do conteúdo dos textos, elegendo-se como categorias de análise os direitos humanos e remissões aos princípios do jornalismo e à diversidade humana, cultural e religiosa.

Com resultado, o estudo conseguiu colaborar no sentido de caracterizar o olhar metajornalístico dos profissionais brasileiros sobre as pessoas e os direitos humanos na cobertura das ações do Estado Islâmico e suas consequências.

A análise dos textos indica que:

1. A cobertura internacional das pessoas e dos direitos humanos é produto de tensões entre diferentes forças (jornalista, empresa, público, ideologia etc.).

As “forças” e “tensões”, bastante discutidas por Shoemaker (2011), evidenciam que a informação jornalística está longe de ser consensual. Pelo contrário, seus atores estabelecem disputas na construção do produto final e essa narrativa tende a tornar-se ideológica. Em *Do califado virtual à barbárie real* (ver apêndice), de Muniz Sodré, fica evidente a ideia de uma cobertura estandarizada e tensionada, mais interessada em chocar do que informar:

A leitura contínua dos jornais e do noticiário multiforme da internet sobre o dito Estado Islâmico (EI) acaba gerando uma impressão desconcertante: o maior aliado do EI, além do evidente bloco financiador, parece ser a mídia internacional. A “notícia-choque”, essa destinada a impactar a consciência do público ocidental, é a moeda midiática favorável ao “câmbio” terrorista. Na internet, a última é o arremesso de homossexuais do alto de um edifício: segura pelos tornozelos, a vítima é obrigada a encarar o solo antes de encontrá-lo de cabeça.

(...) No Globo, dizia o texto: “Parecia uma cena de filme de terror. Dava para ver que era bem jovem, não passava dos 20 anos. E por que alguém tão jovem ia se matar de um jeito tão violento entre seus próprios compatriotas num lugar religioso e de reflexão espiritual?”. (SODRÉ, 2015: online)

O valor atribuído à audiência aparece claramente no artigo *Somos todos figurantes?*, de Dorrit Harazin, que problematiza a participação do público como figurante/divulgador do “espetáculo terrorista”:

Para atingir seu potencial máximo, o espetáculo terrorista conta com nossa participação – seja como figurantes movidos pela curiosidade, seja como divulgadores do horror. Não faltarão novos testes de elenco. Segundo fontes de inteligência dos Estados Unidos, ainda há perto de 20 reféns estrangeiros em mãos do Estado Islâmico. (HARAZIN, 2015: online)

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

2. A liberdade de expressão é um valor jornalístico que, no jornalismo que cobre as pessoas dos direitos humanos, estabelece importante tensão com a cultura.

Um dos pilares do jornalismo é exatamente a liberdade de expressão. Este foi um ponto que mereceu especial atenção dos autores estudados, até por conta do recorte deste estudo ter coincidido com o episódio envolvendo o Charlie Hebdo. Em Quem ri por último ri melhor, Gerald Thomas defende essa liberdade e enaltece o jornal francês:

Sou intransigente no que diz respeito à liberdade de expressão de cada um: e sou ainda mais intransigente quando matam em nome de Alá, de Maomé, de Cristo, de comunismo, de nazismo, de fascismo etc. Caricaturar nunca é crime. Caneta e lápis não matam. Exageram, humilham, fazem rir, mas não matam. (THOMAS, 2015: online)

Marcelo Barbosa, em Coisas que aprendi no ato de solidariedade ao 'Charlie Hebdo', também defende o jornalismo opinativo do veículo francês:

Por mais respeito que se possa nutrir pelas religiões, o direito de opinião não pode ser regulado pela Bíblia, o Alcorão ou a Torah, ou qualquer outra grande narrativa confessional. Pelo menos nunca em uma sociedade democrática na qual o Estado já se separou da religião. (BARBOSA, 2015: online)

Flávio Tavares, em 'Charlie' também aqui, discute que os limites da liberdade de expressão são o respeito pelo outro e pelos direitos humanos:

O nó górdio da tragédia do Charlie Hebdo não é o ultraje à liberdade de expressão. O problema brutal é o significado como mudança do estilo de vida, do comportamento e dos hábitos de uma sociedade que apontou ao mundo a tolerância e o diálogo como direito inerente à vida diária.

(...) O choque de culturas torna agudos os conflitos, atropela e embrutece ainda mais o fanatismo religioso fundado na "verdade única". E sair de um labirinto é mil vezes mais difícil do que entrar. Nisso consistem a tragédia e o desafio. (TAVARES, 2015: online)

3. Na cobertura internacional, a narrativa jornalística e os usos que ela faz da linguagem reproduzem preconceitos em relação à cultura.

Obviamente, todos os textos estudados filiam-se às abordagens construcionistas das teorias do jornalismo. E, ao ser construção, a narrativa da imprensa carrega marcas ideológicas de que o jornalismo internacional não tem conseguido escapar, como discute Oliveira e Silva (2016). A crítica ao discurso do preconceito fica evidente em A demonização do mundo muçulmano, de Francisco Fernandes Ladeira:

Segundo o linguista e ativista social Noam Chomsky, conceitos como "terrorismo", "retaliação", "radical" e "moderado" são usados pela mídia como termos de propaganda ideológica, e não para descrever a realidade. Organizações árabes que rejeitam e não se curvam perante a política dos Estados Unidos

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

são tachadas de “radicais” ou “extremistas” e, em contrapartida, os grupos que aceitam os ditames de Washington são considerados “moderados”. Assim, é comum ouvirmos ou lermos nos grandes meios de comunicação expressões como o “radical Hamas” e o “moderado Fatah”. Não obstante, as intervenções israelenses na Palestina são consideradas “ações preventivas” ou “retaliações” e a resistência dos palestinos frente ao Estado sionista é tratada como “terrorismo”. (LADEIRA, 2015: online)

Em O ceticismo necessário diante do discurso oficial, Guilherme Scalzilli, um ano depois do atentado ao Charlie Hebdo, discute também a carga ideológica da informação:

A denúncia de que o governo dos EUA mentiu sobre o assassinato de Osama Bin Laden, comprovou a necessidade de mantermos cuidado especial com informações veiculadas em certos contextos dramáticos. Sob a comoção provocada por ataques terroristas, essa cautela pode fornecer o único antídoto contra radicalismos e xenofobia de toda espécie.

Um caso que ainda me parece desconfortável, no seu triste aniversário, é o tenebroso atentado contra o Charlie Hebdo. (SCALZILLI, 2016: online)

4. A cobertura internacional que expõe a violência envolvendo conflitos não pode ser mais importante do que a pauta dos direitos humanos e do respeito aos povos.

Mais que informar, a função da notícia é subsidiar o debate públi-

co que qualifica a vida do cidadão em comunidade, como alerta Karam (2004). Entretanto, os artigos apontam que, muitas vezes, essa função se perde em um espetáculo midiático que expõe preconceito e sangue. Francisco Fernandes Ladeira, no texto citado no item anterior, ilustra com clareza essa questão:

(...) categorias como “fundamentalismo”, “ódio ao Ocidente” e “antiamericanismo” são usadas como “armas de guerra” não somente contra os inimigos externos da Casa Branca, mas também para rotular os indivíduos que não compactuam com o discurso de Washington. (...) a revista Veja utiliza-se constantemente de expressões como “barbudos”, “fanáticos islâmicos ensandecidos”, “sociedades dos turbantes”, “fascismo islâmico”, “universo de turbantes” e “loucos de Alá” para se referir aos povos islâmicos. Para a mídia hegemônica, ataques terroristas estão ligados exclusivamente aos indivíduos que seguem a religião fundada por Maomé. Dificilmente os grandes veículos de comunicação vão se referir às ações do IRA como “terrorismo católico” ou às atrocidades cometidas por Israel como “terrorismo judeu”. (LADEIRA, 2015: online)

Marcelo Barbosa, no texto referido acima, insinua também essa premissa expondo sua interpretação a respeito do jihadismo:

De início, devo confessar a minha incapacidade de enxergar o jihadismo na condição de resposta equivocada dos “oprimidos” (sic) ao domínio militar e político das grandes potências (Estados Unidos, à frente) sobre a geopolítica do Oriente Médio, Norte

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

da África e Eurásia.

A Al Qaeda???

Os filhotes de Bin Laden et caterva (sic) constituem, na verdade, criaturas de estufa geradas no laboratório do departamento de Estado dos EUA. Pertencem a uma engenharia genética concebida para pôr fim aos movimentos democráticos e de esquerda em ascensão no mundo islâmico até a década de 1980. O grande laboratório dessa praga, hoje se sabe, foi a guerra do Afeganistão. Naquele canto da Ásia Central inaugurou-se – sob o patrocínio da CIA – a política de apoio ao Taliban. Sob o pretexto de combater o “Império do Mal” Soviético, jorrou dinheiro e armamento para os mujahidin. O problema, hoje em dia, é que a criatura saiu do controle do criador e exibe uma agenda própria. Virou um espantalho que, oportunamente, deve ser exibido pelos países da coalizão da Otan e de Israel para justificar a política de “guerra ao terror”. (BARBOSA, 2015: online)

CAPA

Em texto citado acima, Dorrit Harazin também critica a mídia que expõe sangue e “terror” em detrimento de elementos que permitam ao público interpretar os fatos:

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

A perplexidade dos especialistas não foi pequena. “É exatamente o que o El queria. Esses grupos precisam de uma plataforma. Precisam da mídia para disseminar o terror (...), aterrorizar as mentes das pessoas globalmente”, sustenta o diretor do insti-

tuto Terror Asymmetrics Project on Strategy, Tactics and Radical Ideology, ouvido pelo diário “The Guardian”. (HARAZIN, 2015: online)

5. A cobertura internacional deve reconhecer e pautar as pessoas e as religiões do ponto de vista da diversidade cultural e religiosa.

Jornalismo é uma construção, como alerta Shoemaker (2011). Entretanto, a cobertura internacional tem deixado de lado a ideia da “universalidade humana” (KARAM, 2004), desafiando seus princípios éticos. Em A propósito da visita do diretor do Charlie Hebdo, Rafael Montovani evidencia essa constatação. Ao falar de uma entrevista do diretor da publicação francesa a um programa brasileiro, Montavani enfatiza a importância do respeito à diversidade cultural e religiosa como valor jornalístico:

A complexidade da sociedade ocidental permite uma grande variedade de valores morais que deslocam o sagrado para diversos outros aspectos da vida, que não necessariamente o religioso. A coisa mais importante e intocável da vida de um indivíduo não precisa ser necessariamente a sua religião. Pode ser uma ideia política, objetos de consumo, uma crença partidária, um time de futebol, a manutenção do corpo sadio – ideias que podem ter o mesmo caráter congregacional, ritualesco e de culto. (MONTAVANI: 2015, online)

Em Humor sem limites, Cláudio Gonçalves Couto reforça esse ponto de vista, problematizando a charge de Maomé publicada pelo Charlie Hebdo:

Sociedades que recebem muitos imigrantes, de tra-

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

dições culturais distintas, tornam-se, por isto mesmo, multiculturais, mesmo que reneguem tal transformação. A França de hoje não é mais apenas a de Voltaire, De Gaulle ou Truffaut. É também a de Zidane, Benzema e Dieudonné. (COUTO, 2015: online)

6. Ao estabelecer como critérios de noticiabilidade determinadas regiões, o jornalismo negligencia e exclui, da cobertura internacional, pessoas e discussões sobre os direitos humanos em outras áreas do mundo.

De uma forma geral, os textos acima mencionados permitem fazer essa inferência, ao tematizarem, quase todos, sobre pautas hegemônicas do jornalismo. Em O abismo entre Charlie, Baga e Nigéria, Sylvia Debossan Moretzsohn entra com clareza nessa questão ao discutir como o jornalismo pauta “os seres humanos”, decidindo quem tem e quem não tem espaço na mídia:

A disparidade é, antes de mais nada, reveladora da distinção entre os seres humanos: ocidentais brancos, especialmente se têm prestígio social, valem mais que negros africanos ou pessoas que nasceram e habitam na periferia do mundo. Geopoliticamente, faz sentido, por mais que seja cruel: o que ocorre nos países mais importantes tem mais relevância, inclusive pelas consequências políticas que pode provocar. (...) E o jornalismo se guia por esses critérios. (MORETZSOHN, 2015: online)

E segue a autora:

Seria necessário mudar os critérios para que a

barbárie pudesse ser apresentada em toda a sua dimensão? Talvez, mas essa não é uma questão simples de resolver, porque não bastam as boas intenções de quem produz um jornal ou deseja disseminar uma informação: é preciso cativar o interesse do público, acostumado – pela própria imprensa, aliás – a prestar atenção apenas ao que, aparentemente, lhe diz respeito, por proximidade física, cultural ou ideológica. (idem)

7. Ao constituir um patrimônio social que se associa aos direitos humanos, mas que também vacila por conta das tensões que o caracterizam, a qualidade do jornalismo internacional deve ser alvo de discussões.

Isso fica claro na análise geral do conteúdo dos textos, levando-se em conta que as reflexões encarnam e reforçam princípios éticos da profissão, sinalizando a relevância da crítica de mídia e a importância do metajornalismo.

8. O metajornalismo tem uma missão “supra” jornalística em relação à cobertura internacional das pessoas e dos direitos humanos, descortinando e problematizando constrangimentos ideológicos e mecanismos de gatekeeping que se colocam entre o dever do jornalismo e sua missão.

É o que mostra Dorrit Harazin, em A rebelião de existir:

Dois dias atrás [sexta-feira, 16/1] o blogueiro Raif Badawi foi retirado da cela que ocupa numa prisão de Jidá logo cedo e submetido a uma avaliação médica. O teor do diagnóstico alterou a programação agendada para o fim da tarde: diante da insu-

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

ficiente cicatrização de seus ferimentos, o jovem saudita não estava apto a suportar a segunda sessão de 50 chibatadas semanais a que fora condenado. O prosseguimento da condenação a um total de mil chibatadas – além de dez anos de prisão, uma multa equivalente a quase 700 mil reais e a proibição de usar a internet até 2034 – teve de ser adiado em uma semana. (HARAZIN, 2015: online)

É possível observar que em um nível ideológico a crítica metajornalística recai, principalmente, sobre um jornalismo que não reconhece a diversidade cultural e humana incorporada em vítimas de guerras e de conflitos internacionais. No nível de gatekeeping, o olhar dos autores chama atenção para aspectos formais das rotinas profissionais, como a necessidade de reorientar a pauta e a narrativa da imprensa.

Considerações Finais

Por conta da propulsão do tema e por razões metodológicas do recorte, caracterizar o olhar dos profissionais brasileiros sobre as pessoas e os direitos humanos na cobertura internacional é um trabalho que não se encerra aqui. Entretanto, é inegável que o jornalismo internacional, assim como todo jornalismo responsável, assume como razão de ser os valores humanos e a defesa da pessoa, como apregoam a Declaração Universal dos Direitos Humanos e os Princípios Internacionais que norteiam a ética da profissão.

Esse parece ser o caminho para as discussões trazidas nos textos estudados. As observações dos autores apontam para a preocupação constante com a disseminação de uma ideologia dominan-

te. Por isso, merece atenção, por parte dos jornalistas, a necessidade de visões mais pluralistas do mundo, especialmente em tempos de globalização.

Os artigos também deixam claro que não há sentido pensar as pessoas e os direitos humanos na imprensa sem levar em conta as contradições do fazer jornalístico que, ainda que imerso em uma cultura global, tem nas culturas locais um importante foco a ser respeitado. Há tempos que o jornalismo deixou de ser a “vista da nação”. Hoje, ele é um canal para ver e tentar compreender as pessoas no mundo, sua diversidade e as contradições que as envolvem, inclusive nos seus valores mais entranhados.

Enfim, os textos analisados, como todo debate que envolve metajornalismo, parecem sinalizar uma preocupação com o fato de que, em curto prazo, jornalismo é notícia, e em longo, ele faz a história. Por isso, apesar das tensões, as narrativas jornalísticas sobre as pessoas precisam ser o mais próximo possível do equilíbrio e dos princípios que consolidaram e continuam a consolidar a profissão.

Referências

BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Tradução: Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Extra Coleção. Lisboa: Edições 70, 2008.

KARAM, Francisco José. *A Ética Jornalística e o Interesse Público*. São Paulo: Summus, 2004.

OLIVEIRA, Madalena. *Metajornalismo*. Lisboa: Grácio Editor, 2010.

PINSKY, Jaime; PINSKY, Carla (Orgs). *Faces do Fanatismo*.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »



São Paulo: Contexto, 2014.

SHOEMAKER, Pamela J; VOS, Tim P. Teoria do Gatekeeper: seleção e construção da notícia. Tradução: Vivian Nickel. São Paulo: Editora Penso, 2011.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



NA MÚSICA E NO CINEMA

O PASSADO REINVENTADO NA SOCIEDADE
GLOBALIZADA

GUSTAVO LACERDA

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

RESUMO

A adoção do retrô e a eclosão de uma cultura da memória, enquanto proposta de revolução estética e cultural, podem ser resultado de um processo de reconhecimento da eficácia de uma vanguarda anterior e, ao mesmo tempo, da re-afirmação de um desejo de mudança diante de um contexto marcado por profundas transformações na vida social e do homem a que chamamos crise. Ainda que denote um certo esvaziamento criativo, denunciam-se como estratégias de compensação em uma era marcada por diversos atravessamentos.

PALAVRAS-CHAVE: memória, cultura, crise, tempo, indústria

Ao tratar das rápidas mudanças tecnológicas que se deflagram no contexto mundial a partir do século XX, e ganham cada vez mais intensidade na virada do século XXI, Huyssen (2000) considera tais processos como responsáveis por um encurtamento da noção clássica de tempo, impactando de forma direta nas dinâmicas sociais.

Muniz Sodré (In: MORAES, 2005, p. 29) considera este rápido avanço tecnológico como “a última das promessas realizáveis do capitalismo”. Esta nova consciência culmina, por outro lado, com a contraditória ilusão de um progresso universal e ilimitado, antes apoiado na supremacia da instância econômica sobre a política e, atualmente, transposta para as tecnologias da informação. “Velocidade, probabilidade e instabilidade ou caos tornam-se parâmetros de aferição ‘do mundo da vida’ (op. Cit.)”.

Enquanto este aceleração no fluxo de circulação de informação progride, a obsolescência, outra consequência deste processo, fixa-se como atributo de garantia para a continuidade e a própria

fluidez deste novo mercado global. À medida que eles se tornam velhos, novos produtos passam a ocupar seu espaço, em um curto espaço de tempo, fazendo eclodir um fenômeno social que Huyssen chama de “síndrome de memória” (p. 25).

Hall (2006) afirma que os efeitos gerais sentidos pelo impacto de uma transculturalização consequente da globalização são contraditórios, uma vez que “algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama de ‘Tradição’, tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas” (p. 87). Na contramão deste processo, uma musealização da vida passa a ser estabelecida no sentido de fazer frente a tão impactante processo.

Em paralelo, somam-se os “medos derivados” descritos pela tese baumaniana como um medo inculcado socialmente, principalmente através da mídia. “Os temores emanados da ‘síndrome do Titanic’”, considera o autor, referem-se a um imaginário contemporâneo marcado pelo medo de “um colapso ou catástrofe capaz de atingir todos nós [grifo do autor], ferindo cega e indiscriminadamente, de modo aleatório e inexplicável, e encontrando todos despreparados e indefesos” (2006, p. 28).

Quando apostamos nos discursos sobre a ideia de crise, no entanto, podemos apontar uma perspectiva para sua compreensão a partir de Gramsci (1972). De acordo com o autor, “a crise consiste precisamente do fato de que o velho está morrendo e o novo ainda não pode nascer; neste interregno aparece uma grande variedade de sintomas mórbidos” (p. 276). E como não conceber em seus quadros sintomáticos o de uma indústria viciada em ressuscitar mortos? Esta é uma primeira reflexão sobre uma década marcada pelo re-lançamento de antigas experiências estéticas.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

A partir dos estudos de Lubbe e Pierre Norat, Huyssen considera que este processo de musealização da vida e da produção constante de lugares de memória “compartilham verdadeiramente a sensibilidade compensatória que reconhece uma perda de identidade nacional e comunitária [em detrimento de uma global]” (p. 29), aspectos marcantes em um contexto de crise, firmando-se como estratégias de compensação.

Beatriz Sarlo (2005) afirma que, no processo de busca incessante por uma identidade presente, a sociedade tecnológica que se estabelece durante a modernidade produz indivíduos cada vez mais insatisfeitos com a representação de si mesmos. No sentido prático da vida cotidiana, produziu-se um vazio de passado que, agora, as operações da memória tentam compensar.

Não é recente o vício de Hollywood em produzir refilmagens, ou em uma atualização do termo, reboots, mas nunca se observou uma produção tão intensa de remakes a fim de re-contar a origem de certas tramas, ou re-ver, a partir de uma ótica contemporânea, uma história já contada. A lista é enorme e abrange desde os filmes chamados cult, ou raros e épicos, aos blockbusters: Ben-Hur (1925-1959), Scarface (1932-1983), O Cabo do Medo (1962-1991), Drácula (1931-1992-2000-2012), A Fantástica Fábrica de Chocolates (1971-2005), King-Kong (1933-1976-2005), Batman (1989-2005 – reboot e início da trilogia), Sexta-Feira 13 (1980-2009), Superman (1978-2013), Carrie, A Estranha (1976-2013), entre outros são alguns nomes da longa lista.

Além do cinema, a indústria fonográfica dos primeiros anos da década de 2000 também projetou o passado com intensidade, seja através de um apelo estético, seja pelo retorno de artistas/bandas à cena musical: Kiss, Cream (de Eric Clapton), Led Zeppelin, The

Police, Soundgarden, Black Sabbath, Queen, Guns N’ Roses, Pink Floyd, Pixies, Faith No More, Yes e até Paul McCartney são alguns nomes da música internacional que ficaram longe dos palcos e retornaram à ativa.

A partir deste quadro, torna-se oportuno levantarmos algumas hipóteses sobre possíveis consequências deste processo: muitos destes artistas foram motivados por reações geradas em rede; tais retornos derivam, sobretudo, de uma conveniência financeira por parte da indústria e, além disto, de efemérides. Por outro lado, os novos artistas que surgiram no mainstream, curiosamente, aderiram majoritariamente a uma estética retrô: The Killers, Arctic Monkeys, The Pippettes, The Long Blondes, The Flogging Molly e a emblemática Amy Winehouse, que inspirou muitos outros posteriormente, são representações de outros diversos produtos que reviveram símbolos do passado.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. Medo líquido. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- GRAMSCI, A. Los intelectuales y la organización de la cultura. Buenos Aires: Nueva Visión, 1972.
- HUYSEN, Andreas. Seduzidos pela memória. Arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1ª ed, 2000.
- MORAES, Dênis de (org.). Por uma outra comunicação. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2005.
- SARLO, Beatriz. Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



O TERROR E A EMERGÊNCIA DE UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE CONTEMPORÂNEA

À COMUNICAÇÃO HIPERMIDIÁTICA E A
CIRCULAÇÃO DA CULTURA

JANAÍNA QUINTAS ANTUNES

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« **ANTERIOR** | **PRÓXIMA** »

Doutoranda em Comunicação e Semiótica -
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
(PUC-SP) - tcheina@hotmail.com

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

RESUMO

No decorrer do tempo a humanidade já passou por diversas desmistificações dos seus terrores. Porém, não parece que a liberdade capaz de espantar o medo e a escuridão tenha sido alcançada. O terror passa por transfigurações assumindo novas formas, mas se perpetua tendo na natureza humana de sentir medo o seu alicerce.

Em momentos de terror, desespero e desesperança, o que acontece com a produção de arte e de cultura? Talvez se ponderaria como maior possibilidade uma diminuição ou até mesmo uma cessação desta. Entretanto, na contemporaneidade temos um novo fator a ser considerado: a emergência de novas tecnologias e mídias que potencializam o poder da comunicação.

Deste modo, temos reflexos diretos desta nova sociedade hipermediática contemporânea na arte e na cultura, não apenas em sua circulação e divulgação, mas também em sua estética.

Com a introdução de novas mídias e do ciberespaço, o fluxo cultural passou a ter o potencial de circulação mundial instantânea. Antes determinado territorial e temporalmente pelos meios de comunicação tradicionais, ele supera tais fatores e passa a ganhar uma multidimensionalidade ao tornar possível que artistas do mundo todo fossem influenciados por artes e culturas de todos lugares e de todas as épocas simultaneamente e fora de uma ordem lógica definida; assim como também trazendo a possibilidade de que esses artistas influenciassem culturalmente todo o globo.

A comunicação hipermediática deu voz a artistas em situações de terror, desalento e de isolamento territorial, não apenas permitindo que estes continuassem a produzir em circunstâncias ad-

versas, como também fez surgir novas formas de manifestações artísticas, novas cenas culturais e uma nova estética com a modificação do ambiente, do espaço da arte.

Com a superação do hibridismo territorial, a arte contemporânea alcançou uma nova estética “além-híbrida”. Surge uma nova arte, resiliente, com uma identidade única e com grande potencial de mudança.

PALAVRAS-CHAVE: Terror; Estética da Arte Contemporânea; Fluxo Cultural; Comunicação Hipermediática; Ciberespaço; Novas Mídias.

Introdução

Por mais que o ser humano sempre tenha demonstrado certo interesse pela tragédia, o consumo desta sempre se deu a uma confortável distância. A tragédia sempre tomou forma de simulacro e com o passar dos anos e com o avançar da tecnologia, ela se tornou entretenimento ainda mais do que nunca.

Acompanhar as manchetes diárias de uma guerra no jornal impresso trazia a sensação de leitura de história seriada da mesma maneira que todos tinham ao ler um livro no decorrer de vários dias. Notícias no rádio proporcionavam tamanha abertura ao imaginário pessoal de cada ouvinte que cada um destes tinha uma visão completamente diferente do que estava ocorrendo. Depois o choque nos tomou um pouco mais ao assistirmos na televisão cenas explícitas de violência que já haviam decorrido; contudo, a serialidade das matérias televisivas, sua frequência, nos anestesiou novamente. Ainda no momento em que passamos a ter a possibilidade de assistir ataques bomba no Oriente Médio ao vivo em nossos televisores, mergulhamos um pouco mais fundo no si-

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

mulacro - Um hiper-real, doravante protegido do imaginário, e de qualquer distinção entre o real e o imaginário, deixando espaço apenas para a recorrência orbital de modelos e para a geração simulada de diferenças (BAUDRILLARD, 1994) - perdendo a noção da diferença daquela transmissão ao vivo da realidade e de um filme fictício de guerra qualquer.

Mesmo com o desenvolvimento de teorias comunicacionais que demonstraram que não era possível tirar o indivíduo da equação da propagação comunicacional, que demonstraram que a imagem tradicional da persuasão de massa deveria abrir espaço para as “pessoas” como um fator interveniente entre o estímulo da mídia e a mudança de opiniões e ações - como a teoria do Two-Step Flow, que significa mais do que o simples fato de que as relações interpessoais intervêm no processo de persuasão de massas; esta teoria situa a mídia em um contexto social, e coloca a sociedade no meio do processo de transmissão e recepção; vendo na sociedade em si um meio de comunicação - esses líderes de opinião tinham mais predisposição a se expor à transmissões e especialmente ligadas ao seu nível de educação e de interesse, sugerindo que a influência transbordante dos media contactava os líderes de opinião, que em troca, as passavam para outras pessoas (LAZARFELD, KATZ, 2006); a mídia de massa passa a utilizar as pessoas como ferramenta para propagar ainda mais e de maneira mais profunda o sentimento de simulacro.

Não há mais uma mídia no sentido literal: é agora intangível, difusa, refratada no real, e ninguém pode mais dizer que a mídia é alterada por isso. (...) Tal mistura, tão viral, endêmica, crônica da alarmante presença da mídia, sem possibilidade

de isolar os efeitos espectralizados, - (...) a dissolução da TV na vida, da vida na TV - (...) estamos condenados não à invasão, à pressão, à violência e à chantagem da mídia, mas à sua indução, à sua infiltração e à sua ilegível violência (BAUDRILLARD, 1994, p.30).

Agora, a introdução do ciberespaço cortou o papel de intermediário da mídia de massa, (e conseqüentemente cortou também todas suas estratégias audiovisuais de simulacralização), e conectou de maneira direta as vítimas da tragédia a cada indivíduo do mundo.

Muitos indivíduos, começaram a buscar alternativas para se afastar da realidade que batia a sua porta e mergulhar ainda mais no simulacro, desde filtros em websites a pedidos em posts em redes sociais para que outros não postassem imagens de violência, pedindo encarecidamente que mantivessem as redes sociais um ambiente alegre, justificando exatamente que já havia violência de mais no mundo real e que pelo menos as redes sociais deveriam servir como um ambiente de escape deste mundo – estão, consciente ou inconscientemente, pedindo a todos que os deixem mergulhar no simulacro para esquecerem os problemas do mundo real.

A abstração hoje não é mais aquela do mapa, da duplicata, do espelho ou do conceito. A simulação não é mais aquela de um território, de um ser referencial ou de substância. Ela é a geração, por modelos, de um real sem origem ou sem realidade: um hiper-real. (BAUDRILLARD, 1994, p.2).

Mas o ciberespaço nos trouxe justamente a possibilidade de aces-

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

so direto a tudo e a todos, a um oceano de big data. Ele se tornou o meio principal pelo qual pessoas do mundo inteiro, recém-apropriadas de novas mídias e tecnologias, disseminaram e educaram sobre suas culturas, assim como também tiveram contato e foram educados sobre culturais anteriormente inalcançáveis por elas. Ele deu voz à cada indivíduo que sofria com uma violência anteriormente invisível, à qual ninguém tinha acesso ou sequer tomava conhecimento. Ele fez a violência real anteriormente ignorada – propositalmente ou não – ser vista.

Desta maneira, hoje o ciberespaço é utilizado como meio para a internacionalização de culturas; sintetizando o produto criativo da confluência planetária de características culturais. Neste momento histórico atual dominado pela tecnologia, nesta sociedade hipermediática, a troca de informações imediata e universalizada influencia de modo decisivo os processos de convivência social e os processos de criação cultural. Devido à disseminação universal da cibercultura, cada indivíduo sofre influência cultural de conteúdos do ciberespaço, e mesmo as pessoas que não têm acesso a ele sofrem essa influência de forma indireta – não só sofrem influência, como também podem influenciar, fazendo com que cada indivíduo em situações extremas de perigo possam fazer parte de todo processo cultural mundial, ao invés de serem violentamente arrancados deste e ignorados. Trata-se de um fenômeno de articulação cultural simultaneamente local e global, assim profundamente mergulhado no conceito tipicamente cibercultural de glocalidade.

O glocal (...) é, antes de tudo, a invenção tecnocultural precípua e não raro olvidada (...) de um estirão social-histórico distinguido desde o final

do século XIX por avanços sociotécnicos sem par no âmbito das telecomunicações e que acabou por condicionar a expansão (...) do modo de produção capitalista industrial para o universo sociomediático das ondas eletromagnéticas, em coincidência histórica provável com sinais evidentes de esgotamento material e presencial dessa formação social. (...) Numa palavra, uma invenção transepocal, cuja materialidade multitecnológica, na forma dos variados dispositivos de interconexão em tempo real (...) está incrustada em todos os domínios sociais. (TRIVINHO, 2012, p. 23-24).

Glocalidade e Fluxo Cultural

Glocal é o sítio no qual estamos quando não nos encontramos nem no local nem no global. Quando, por exemplo, visitamos um museu virtual, não estamos literalmente na cidade, na localização desse museu; porém também não nos encontramos na cidade onde nosso corpo físico se encontra, pois não estamos vivenciando o ambiente desta localidade, mas sim o ambiente glocal da localização do museu que nos recebe pelo virtual, aquele que se apresenta por meios virtuais que foi teletransportado pela tecnologia (ANTUNES, 2015, p.3).

Tanto o fluxo cultural quanto a criação artística vivem sob os determinismos da cibercultura e das coordenadas glocais, trazendo novos questionamentos em relação àquele desenvolvimento humano apoiado em um contexto societal territorial, já que o mundo

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

humano foi transformado pela realidade da internet, já que a cidade ganhou novos predicados virtuais.

O processo de glocalização reescala para o território planetário e potencializa ao infinito o fenômeno dessa hibridação de “planos” de existências, experiência e atuação, transformando o mundo num caleidoscópio de redutos locais entrecruzados de e para a circulação de informações, imagens e dados. (TRIVINHO, 2012, p. 13).

A condição glocal é justamente aquela de um planeta territorialmente dado, mas mundializado, portanto apequenado, pelas redes de comunicação. O glocal atualiza a singularidade na dimensão global da universalidade.

A Glocalidade traz a internacionalização e mundialização de culturas, ela une o todo o globo, ao mesmo que estamos isolados – literalmente ou não - no glocal. É um fenômeno mundial que atinge todas as pessoas do mundo através do ciberespaço e atinge até mesmo as pessoas sem acesso à internet, que são influenciadas da forma indireta anteriormente mencionada, pois elas sofrem essa influência ao entrar em contato, por mais esporádico que este seja e sem importar a dimensão do isolamento, com um indivíduo que tem influência direta do ciberespaço, e mesmo este último sujeito pode estar em isolamento do mundo territorial ao mergulhar no ciberespaço. A cibercultura sofre uma disseminação universal proporcionada por todos os indivíduos que têm contato com o ciberespaço de uma maneira ou de outra.

Ninguém (...) sobrevém ao “mundo” exceto por atuação no a partir do contexto glocal; ninguém

pode aparecer ou falar ao outro, bem como agir no real de modo mais rápido e eficaz senão no e através do universo instantâneo de signos midiáticos, portanto por efeito da glocalização; e, ainda com gravidade, ninguém pode predizer de si ou de qualquer objeto ou marca que existe ou é, que seja um ser (...), senão com o auxílio estrito e potencializador da condição glocal. Esse mesmo feixe de injunções epocais, de ares totalitários, se transfere para todos os objetos, concretos ou abstratos. Assim, tudo passa ou tende a passar pela rede sígnica em tempo real (...), socialmente estruturada como espécie de sistema mediático-operacional (de guarda, na saída e na entrada) da cultura contemporânea, em sua fase interativa, instituída como dromocracia cibercultural. (TRIVINHO, 2012, p. 25-26).

A realidade tem se configurado de modo acentuadamente sutil em que contornos físicos deram lugar a outras dimensões da realidade e passaram a permitir a existência de processos culturais que prescindem de parâmetros lógicos e que passam a operar na transversalidade de uma realidade que substitui o que é próprio e local sem desautorizá-lo porque o transcende; sem desqualificá-lo o substitui por códigos alternativos que são regidos por uma realidade reestruturada – da rede comunicacional global, universal que sofre adaptações locais e transmuta-se na condição glocal.

A sociedade contemporânea expandiu suas fronteiras para além de limites concretos das localidades geográficas, tornou-se globalizada e ampliada com o ciberespaço, sendo que este estabe-

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

lece uma expansão ao fluxo cultural em relação aos processos de interação nos quais os parâmetros concretos da experiência são impostos pelos limites geográficos e temporais.

Anteriormente éramos influenciados culturalmente pelo o que estava próximo de nós, nossas fontes de cultura eram aquelas que estavam visíveis e acessíveis territorialmente e temporalmente. Não tínhamos grandes possibilidades de influências de culturas longínquas no espaço e no tempo, ao mesmo tempo havia pouco contato com registros históricos da nossa história humana. A nova condição de Glocalidade impõe uma restrição, a de que não é mais possível separar conteúdos que são circulares internacionalmente, ou nacionalmente ou localmente, ou ainda, em termos do lugar que você ocupa e do lugar em que está seu corpo.

A evolução e o claro delineamento linear temporal da cultura deixam de existir no advento da cibercultura, pois a Glocalidade torna possível que um indivíduo seja influenciado por culturas e movimentos culturais que na nova ordem de conectividade encontram-se “fora” de uma determinada ordem temporal ou geográfica (ANTUNES, 2015, p.9).

A influência cultural que se mostra apoiada nos subsídios que o ambiente dispõe, com a natural dependência dos recursos existentes, superou o limite da materialidade com o ciberespaço. O modelo de pensamento sofreu inovações transcendendo o espaço geográfico e o tempo cronológico. O fluxo cultural, anteriormente territorialmente dado, ganhou amplitude mundial, gerando uma

nova interculturalidade jamais vista.

Um artista (ou qualquer pessoa, em seu papel de produtor de cultura) pode ser, por exemplo, conjuntamente influenciado por um artista neolítico asiático e por um expressionista africano. (...) O ciberespaço nos trouxe um enorme número de possibilidades de influências vindas de diversas culturas, de diferentes épocas e localizações. Somos imersos em um mar de influências infinitas, muitas vezes não sendo pessoalmente capazes de reconhecer quais são elas ou suas origens, consequentemente enfrentando uma grande dificuldade em nomear ou nos integrarmos a um movimento cultural singular, já que hoje somos completamente atemporais e ageográficos. (ANTUNES, 2014, p.5).

Além-Hibridismo

Essa influência global atemporal e ageográfica traz como consequência novos produtos, novas obras ou novos bens culturais que estimularam a evolução do conceito de hibridismo para um “além-hibridismo” e tornaram-se inclassificáveis devido à interatividade típica da cibercultura e às novas tecnologias e mídias.

Os novos produtos culturais resultantes dessa influência em amplitude mundial são de natureza inclassificável porque são fruto da multidimensionalidade de todos os processos de produção e da influência cultural multiaspectal; distribuído de algum modo por qualquer meio, seja pela internet, pela televisão, por diversas mídias.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« **ANTERIOR** | **PRÓXIMA** »

A cultura foi redefinida por esta nova realidade, fazendo-a deixar de ser apenas uma soma de fatores culturais que resulta no hibridismo e tornando-a algo novo, único e inclassificável, além-híbrido; isto é, um resultado no qual não é possível reverter a operação matemática do ciclo de influências culturais para revelar seus componentes incógnitos (ANTUNES, 2015, p. 9).

É exatamente a nova multidimensionalidade tecnológica e midiática que faz o Hibridismo transcender para o “Além-Hibridismo”.

Esse Inclassificalismo contemporâneo é a evolução do hibridismo, vinda da interatividade típica da cibercultura, para além do hibridismo. É a consequência do diálogo entre culturas e da troca de tradições culturais plenamente universalizados pelo ciberespaço, é o surgimento de uma produção de cultura independente de herança cultural local e/ou temporal. É um novo fenômeno na história cultural que caracteriza o século XXI; e está surgindo como a cultura do século XXI, nascida sob condições tecnológicas e culturais específicas da contemporaneidade. É a articulação do mundo, é a internacionalização de culturas de todos os lugares por meio da comunicação proporcionada pela tecnologia. (ANTUNES, 2015, p. 10)

Os artistas são inundados com influências infinitas, de diferentes locais e tempos, e principalmente, de diferentíssimas situações sociais, de grandes metrópoles à zonas de guerra. É o nascimento de uma nova estética da arte, de uma nova arte que surge superando o conceito de hibridismo, e trazendo uma nova cultura

única, além-híbrida, cujas origens são tão heterogêneas que não podem ser traçadas.

Enquanto bens culturais híbridos têm características de diversas tendências juntas em um único trabalho, e enquanto elas podem ou não estar ligadas à cibercultura, os bens culturais além-híbridos são únicos: suas origens e influências podem ser várias e é impossível reconhecê-las ou traçá-las, tornando sua classificação impossível. Os objetos desta cultura não são necessariamente vinculados ao digital e ao interativo; eles não estão obrigatoriamente no ciberespaço. Contudo, cada obra foi influenciada pelos traços da cibercultura; cada uma recebeu influências diretas ou indiretas de outras produções e seus produtores do mundo inteiro pelo ciberespaço. (...) É pela articulação social no ciberespaço que a estética dessa cultura inclassificável além-híbrida e seus bens culturais são internacionalmente estabelecidos. (ANTUNES, 2015, p. 10)

A arte foi redefinida por esta nova realidade, fazendo-a deixar de ser apenas uma soma de fatores culturais que resulta no hibridismo e tornando-a algo novo, único e inclassificável, além-híbrido; isto é, um resultado no qual não é possível reverter a operação matemática do ciclo de influências culturais para revelar seus componentes incógnitos, sendo assim, inclassificável.

Conclusão

A cibercultura e o ciberespaço nos permitem um enorme número de possibilidades de interação e produção de influências infinitas vindas de diver-

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

sas culturas, de diferentes épocas e localizações.

Anteriormente a cidade, a geografia, o nosso ambiente territorial, eram os elementos-chave da influência cultural, os meios pelos quais se dava o desenvolvimento criativo, e eram eles que ofereciam a matéria prima do hibridismo cultural territorial. Mas com sua superação e com a introdução do ciberespaço, essas enormes possibilidades mencionadas fizeram a sociedade expandir os seus meios de circulação e de influência cultural. Novos modos de interatividade deram origem à Glocalidade, e justamente através da Glocalidade surge uma nova cultura além-híbrida e inclassificável que desafia nossos conceitos.

É necessário buscar uma nova estrutura de entendimento, mais flexível e que se apoie na compreensão dinâmica de fenômenos humanos que estão para além do visível e do classificável, mas que não por isto, seja menos válido e representativo. A cultura além-híbrida é um fenômeno cultural irreversível e disseminado por todo o globo. (ANTUNES, 2015, p. 11)

O Além-Hibridismo é a união de tudo na indeterminação; é a possibilidade de categorização de obras que na cultura contemporânea são inclassificáveis. Categorizar uma cultura como “não-categorizável”, é uma grande antítese da qual temos plena consciência. Mas a nomeação desta nova arte, desta nova estética inominável advém da necessidade de focar na maneira como lemos esses novos processos, e não em defini-los. O que nos cabe é entender

seu modo de ação. Não necessariamente deve haver um projeto em comum a cada época, a cada localidade, e contemporaneidade. É necessário haver um novo pesquisador, um novo crítico que se abra para as possibilidades, ou senão, ele simplesmente declarará o quanto um objeto não é arte, não é determinado tipo, gênero de arte ou cultura. O crítico se coloca em uma posição normativa, extremamente fechada, decidindo o que entra ou não entra em determinada classificação. Não é questão de qualidade, da velha discussão sobre o que é ou deixa de ser cultura, mas sim de se abrir para o que está acontecendo. É o conseguir sair das segmentações das pré-definições, pois caso contrário as novas obras inclassificáveis do século XXI simplesmente não se encaixarão, e assim se perderão.

É muito fácil nos perdermos em big data, ou rodeados de livros e mais livros, bibliotecas inteiras de material sociológico, filosófico, crítico-literário e crítico artístico existente sobre a comunicação, a cultura e suas histórias. Ainda assim, se faz necessária uma tentativa de encontrar uma visão panóptica a ser alcançada por uma abordagem ocasionalmente seletiva a certos teóricos individualmente, e a certas variantes individuais isoladas da propagação de suas teses, buscando chegar a um conceito, em uma definição, sem restringir conceito a uma única palavra, e ao mesmo tempo, sem tornar tudo isso em um mero dicionário de citações e definições. Desse modo, por meio da análise de conceitos, e de suas definições, poderemos alcançar perspectiva e clareza para discutirmos a repercussão desta nova cultura (...). Em um momento histó-

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

rico de divisões disciplinares, e, consequentemente, de visões limitadas; há uma grande necessidade de colocarmos uma visão interdisciplinar, panorâmica. Em um papel de críticos, devemos buscar deixar “pré-conceitos” e “pré-definições” de lado, na busca do verdadeiro julgamento. Uma síntese crítica não necessariamente implica em redundância, apenas em reforço, assim como a releitura de um bom gancho literário não precisa implicar uma perda de tempo, mas sim em uma recaptura de insights anteriores. Todo esse questionamento se destina a sinalizar a nossa consciência para as dificuldades que cercam essas distinções e definições, e nossa necessidade de passar por cima desta análise (ANTUNES, 2016, p.9).

O século XX potencializou diversos fenômenos culturais e fez surgir diversos outros novos. A cultura se desenvolveu plenamente. Com a convergência de fatores comunicacionais, culturais e sociais como o hibridismo, a cibercultura e a globalização, se fertilizou o terreno para o nascimento, na virada de milênios, do chamado Além-Hibridismo: um novo fenômeno comunicacional diretamente ligado às novas tecnologias e novas mídias, em especial ao ciberespaço, que fez surgir uma nova arte de mesmo nome com o fluxo cultural e o diálogo universalizado de informações proporcionado pelo empoderamento tecnológico em escala mundial; trazendo consequentemente uma democratização dos bens materiais e imateriais criados pela cultura. É um novo momento na história cultural do século XXI.

Assim sendo, em um momento extremo da humanidade, no qual a

própria definição desta entre em jogo; em um momento de terror, desespero e desesperança, imaginaríamos que não haveria produção artística alguma. Entretanto, a emergência de novas tecnologias e mídias que potencializam o poder da comunicação mudou esse cenário. A comunicação hipermidiática deu voz a artistas em situações de terror, desalento e de isolamento territorial, não apenas permitindo que estes continuassem a produzir em circunstâncias adversas, como também fez surgir novas formas de manifestações artísticas, novas cenas culturais e uma nova estética com a modificação do ambiente, do espaço da arte. Nessa cultura além-híbrida que faz cada pessoa do mundo ser influenciada por cada pessoa do mundo, não há como não sentir na pele o desespero dos que encontram-se em tais críticas situações.

É uma cultura que não apenas deu voz às vítimas do terror, como também fez surgir uma nova arte, única, resultado direto da confluência de culturas universalizada e do compartilhamento da tragédia que bateu à porta de cada habitante do planeta Terra. Surge uma nova arte, resiliente, com uma identidade única e com grande potencial de mudança.

Referências

ANTUNES, Janaína Quintas. O Ciberespaço como Novo Meio de Influência Cultural: A Teoria Comunicacional da Cibercultura Onipresente. In: VIII Simpósio Nacional da Abciber, VIII, 2014, São Paulo. Anais do VII Simpósio Nacional da Abciber - Comunicação e Cultura na Era de Tecnologias Midiáticas Onipresentes e Oniscientes. São Paulo, Volume 8, 2014.

ANTUNES, Janaína Quintas. A emergência do ciberespaço e

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

a imergência do território físico: processos comunicativos hipermidiáticos e a circulação da cultura. In: Congresso Internacional de Comunicação e Cultura, V, 2015, São Paulo. Anais do V Congresso Internacional de Comunicação e Cultura - V ComCult - O que custa o virtual?. São Paulo, Volume 5, 2015, p. 1 – 11.

ANTUNES, Janaína Quintas. Comunicação e Cultura Nobrow: Fluxo Cultural no ciberespaço. In: XXXIX Congresso Intercom, 2016, São Paulo. Anais do XXXIX Congresso Intercom – Comunicação e Educação: Caminhos integrados para um mundo em transformação. São Paulo, 2016.

BAUDRILLARD, Jean. Simulacra and simulation. Michigan: University of Michigan Press, 1994.

LAZARSELD, Paul F. & KATZ, Elihu. Personal Influence: The part played by people in the flow of mass communications. New Brunswick: Transaction Publishers, 2006.

TRIVINHO, Eugênio. Glocal: visibilidade mediática, imaginário bunker e existência em tempo real. São Paulo: Annablume, 2012

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



A ERA DO MEDO

O MEDO COMO COMPONENTE DOS MOVIMENTOS
DE DESEJO INFLUENCIANDO O CONSUMO NA
CONTEMPORANEIDADE

JESSICA MONTEIRO LESSA

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

RESUMO

No decorrer do tempo a humanidade já passou por diversas desmistificações dos seus terrores. Porém, não parece que a liberdade capaz de espantar o medo e a escuridão tenha sido alcançada. O terror passa por transfigurações assumindo novas formas, mas se perpetua tendo na natureza humana de sentir medo o seu ali-
cerce.

A sociedade pós-moderna, nos torna ainda mais reféns do medo, visto sua liquidez, pois como Bauman pontua ele é ainda mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço e nem motivos claros. Sendo assim “medo” é uma das formas que as nossas incertezas se manifestam no nosso corpo e psique.

O tempo que estamos vivendo por muitos autores, como Adauto Novaes, é visto como a “Era da Incerteza”, dessa forma o medo ganha ainda mais força e poder na pós-modernidade. Sua forma atual não se dá por repressão e correntes visíveis, mas atormenta nossas mentes caminhando na subjetividade ao lado das nossas incertezas e das cobranças em torno do sucesso e da aparente demonstração de satisfação e felicidade.

O objetivo do artigo é analisar o medo como um dos componentes dos movimentos de desejo que se convertem em consumo dentro do contexto de incertezas que somos submetidos pela pós-modernidade e a sua fluidez, levantando questionamentos acerca da natureza obscura dos nossos desejos que são em maior ou menor medida estimulados por nossos temores.

PALAVRAS-CHAVE: medo, terror, consumo, desejo, pós-modernidade, incertezas, faltas, identidade

Introdução

Em verdade temos medo.
Nascemos no escuro.
As existências são poucas;
Carteiro, ditador, soldado.
Nosso destino, incompleto.

(...)

Nossos filhos tão felizes...
Fiéis herdeiros do medo,
Eles povoam a cidade.
Depois da cidade, o mundo.
Depois do mundo, as estrelas,
Dançando o baile do medo

(O medo, Carlos Drummond de Andrade)

O medo está na ordem do dia. Percebemos isso na quantidade de informação veiculada sobre o tema na atualidade. Em todas as plataformas o medo tem sido constantemente retratado, noticiado, analisado e questionado em suas várias dimensões.

Mas não é de hoje que o medo persegue o homem. O medo nasceu conosco e tem percorrido as eras assim como nós, se modificando e se ajustando a novos contextos. Dessa forma o medo assume novas facetas, mantendo a sua natureza incerta. O tema medo se divide entre a sua atemporalidade como sentimento humano fundamental e a atualidade das questões que o envolvem.

O homem criou novas tecnologias, desvendou mistérios do tempo e espaço e desenvolveu e aperfeiçoou as mais diversas técnicas e estudos. Porém, o medo continua nos aterrorizando.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Nossa sociedade todos os dias nos concede violência em doses altíssimas, que nem toda a midiatização e sensacionalismo sangrento consegue dar conta de cobrir. A violência é um objeto visível, objetivo e legítimo para a origem do medo.

Porém o medo não é desperto apenas por objetos visíveis, muitas vezes somos aterrorizados por diversas outras características da sociedade que nem nos damos conta que influenciam nossos movimentos e decisões de vida e consumo.

Discutir como o medo subconsciente e subjetivo das exigências contemporâneas pode ser componente dos movimentos de desejo que nos levam a consumir tanto produtos como ideais, estilos de vida, carreiras, sonhos e perspectivas como um todo é o objetivo da dissertação que será desenvolvida.

O trabalho, dessa forma apresenta como proposta a seguinte estrutura: Definição do termo medo, contextualização, o medo na Era da Incerteza, o movimento de desejo, o medo como componente do movimento de desejo e conclusão.

Definição de medo

O vocabulário do medo é imenso e o campo semântico que o constitui é muito rico, porém discrimina muito pouco. Alarme, acovardamento, angústia, ansiedade, apreensão, apavoramento, pânico, pavor, receio, sobressalto, susto são apenas algumas das palavras que podem ser vinculadas a medo. Mas a que melhor se aplica à contemporaneidade é a incerteza.

Segundo uma atualização proposta por Adauto Novaes (2007) da definição de Thomas Hobbes o medo surge do sentimento da pos-

sibilidade de que algum mal possa nos afetar, tanto um mal real, quanto conhecido por nossas experiências, devendo ser acrescido a isso a incerteza, pois o medo traz em si a vulnerabilidade e o desconhecido.

Bauman também tem a incerteza como princípio para sua definição de medo, ele fala de um medo carregado de incerteza por todos os seus ângulos pois é difuso e não delimitado. E assim como a sociedade atual ele é líquido, sem forma escorre pelas nossas mãos.

“Medo” é o nome que damos a nossa incerteza: nossa ignorância da ameaça e do que deve ser feito – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrenta-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance. (BAUMAN, 2008, p.8)

Medo é incerteza, é o mal-estar psíquico e também físico que nos afeta diante do desconhecido. Dessa forma na pós-modernidade, também conhecida como a Era da Incerteza, o medo ganha ainda mais força na condução que damos as nossas vidas, na medida que consumimos dos mais diversos itens e ideias para tentar ao máximo assegurar alguma certeza.

A Era da Incerteza

A pós-modernidade é o período pós questionarmos nossas crenças, tanto religiosas quanto científicas, restando apenas dúvidas, ou seja, incertezas. Nessa era segundo Kodo (2001) em Blefe, O Gozo Pós-Moderno: “(...) Não há nada seguro”.

Como afirma Dominic Strinat (1999), na obra Cultura Popular: Uma Introdução, as metanarrativas (discursos religiosos, morais,

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

políticos, familiares, culturais e sociais) da sociedade estão em declínio, fortalecendo a sensação de insegurança.

Os alicerces firmes, a estaticidade e as poucas opções de escolhas das eras passadas não são mais a realidade vigente em muitos aspectos. A destruição das estruturas e bases nos levaram a um momento de possibilidades múltiplas. Poucos se veem obrigados por tradições e protocolos a serem ou viverem algo. O que poderia parecer maravilhoso e libertador, se essas inúmeras possibilidades não gerassem um novo tipo de coerção, que pode ser ainda mais perigosa, castradora e limitante devido a sua invisibilidade.

As nossas escolhas e decisões não nos são mais impostas. As imposições passaram a ser possuir sucesso e felicidade, ou pelo menos aparentar. Faça o que quiser da sua vida, mas consuma tudo aquilo que demonstra que você conseguiu chegar lá, mostre ao mundo que você é feliz e bem-sucedido, afinal você faz o que você ama, pois, a sociedade te permitiu escolher, essa é a ordem do momento. Na pós-modernidade o caminho da felicidade tem como denominador comum mais notável a ênfase na responsabilidade, na escolha e na transformação individual.

Desde as últimas décadas do século XX, a expansão da capacidade e das possibilidades de ser feliz – aqui e agora, sem bússolas ou compromissos transcendentais – sobressai como um poderoso leitmotiv cultural. Na era da felicidade compulsiva e compulsória, os estigmas da inoperância e do desajuste pairam sobre quaisquer manifestações de desencanto e insatisfação, mesmo aquelas mais compreensíveis socialmente. A tristeza se encon-

tra inteiramente destituída de sentido ou dimensão positiva, o mal-estar existencial mais oportuno é repellido como um estorvo. Convém aparentar-se, invariavelmente, bem adaptado ao ambiente, irradiando confiança e entusiasmo, alardeando uma personalidade extrovertida e dinâmica. (FREIRE FILHO, 2010, p.1)

Passamos a buscar de todas as formas demonstrar que sermos nós mesmos através das nossas escolhas nos faz indivíduos vitoriosos afinal agora não é apenas os nossos rótulos como profissionais, membros de uma família, grupo ou organização que estão em xeque, mas a nossa própria identidade.

Como confirma Siciliano (2006), na dissertação “Reinventando a si mesmo no fio da carreira”, na cultura da felicidade privada e imediata que a contemporaneidade propõe, os indivíduos são incitados a reencontrar em si mesmos forças e projetos que legitimem e fecundem a existência. Estar sintonizado com o “verdadeiro eu” (núcleo íntimo composto por aptidões, necessidades, sentimentos e habilidades criativas que supostamente nos fazem únicos e valiosos) assume uma elevada significância moral, figurando como justificativa autossuficiente para a escolha de estilos de vida e trajetórias profissionais. “É este descompasso entre o eu interior e o trabalho praticado que causa o mal-estar (sic) e promove a busca por um novo caminho” (p.128).

Um maior número de possibilidades implica em maiores incertezas sobre a vida. Buscar satisfação ao nosso eu interior é difícil, pois nossa personalidade e identidade não é estática, ela se modifica através do tempo e no decorrer das experiências a que nos submetemos ou somos submetidos. Isso se torna ainda mais difícil

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

quando o tempo em que vivemos tem como imperativo a felicidade e por consequência capitalista também o sucesso.

O medo na Era da Incerteza

E onde o medo se encaixa no contexto apresentado? Da mesma forma que as possibilidades de felicidade e sucesso foram ampliadas as possibilidades de fracassar também foram. Dessa maneira o medo tem na incerteza seu dispositivo. Somos aterrorizados pela sombra do fracasso, o que nos gera intensas angústias. Em cada momento de nossas vidas somos cobrados em relação a demonstrar auto realização, independente das nossas escolhas.

O medo está na incerteza das nossas escolhas, a incerteza se aquilo realmente preenche o nosso eu-interior de tal forma que traga felicidade para as nossas vidas e é ainda mais reforçado pelo medo da cobrança e do julgamento. As nossas escolhas são uma forma de refletir a nossa identidade, mas muitas vezes desconhecemos o que somos ou simplesmente mudamos, o que é totalmente legítimo. Mas o imperativo da felicidade e do sucesso nos levam a ter medo da possível falha que qualquer escolha implica.

CAPA Temos medo do fracasso pois ele não torna a nossa escolha mal-sucedida apenas, mas torna o nosso “eu” fracassado. Afinal a sociedade contemporânea e pós-moderna nos deixa tomar nossas próprias decisões, mas não aceita com facilidade as possíveis falhas, o mal-estar e a infelicidade. Pois afinal você tinha tantos possíveis caminhos para optar, se você fez escolhas que não te levaram a felicidade e ao sucesso a sociedade de forma sutil e velada diz que o problema está em quem você é, na identidade que te levou a tomar certas decisões.

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

Se no passado tínhamos medo do que era imposto, de não ter a possibilidade de escolher, hoje temos medo das inúmeras opções possíveis. Temos medo de fazer escolhas e viver as suas consequências, boas ou ruins. Temos ainda mais medo que nos vejamos vivendo o mal-estar que a liberdade de escolha inevitavelmente uma hora ou outra traz para nossas vidas.

A natureza incerta do medo e a Era da Incerteza se entrelaçam de uma maneira que um fortalece o outro. Ambos são difusos e líquidos, mas resistentes em aterrorizar cada tomada de decisão em nossas vidas. Esse medo então se torna sempre presente conseguindo influenciar o mundo social, nossas sociabilidades, organizações sociais e cotidiano, inclusive nas formas de consumo. “(...) A coerção é dolorosa: a defesa contra o sofrimento gera seus próprios sofrimentos.” (BAUMAN, 1998)

O Homem contemporâneo e o Homem moderno são bem distintos em sua forma de consumir como propõe Santi (2011). O Homem contemporâneo é o Homem do crédito e do consumo compulsivo, enquanto o homem moderno fazia poupança, se continha e assim era capaz de reter parte do seu ganho, o que era estruturado internamente a custo da neurose. A sociedade contemporânea por outro lado faz com que o homem se sinta dependente de uma estruturação externa que lhe dê contornos.

Assim nosso consumo atende essa necessidade de dar contorno e textura ao nosso eu. Temos nossa identidade social formada pelo acesso ao consumo: onde moramos, que faculdade fizemos, a escola dos nossos filhos, o carro que temos na garagem, as roupas que usamos, lugares que já visitamos, o estilo de vida que vivemos e as ideias que compramos. Tudo é visto como conquistas pessoais símbolos de felicidade e sucesso. Mas nem sempre elas

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

são motivadas pelo nosso eu interior, por nossa personalidade e identidade. Essas conquistas muitas vezes são somente nossas formas de tentar demonstrar para o mundo que fomos capazes de com as nossas escolhas termos sucesso, tudo por medo de que o nosso eu seja visto como fracassado. Porque isso pode tornar tudo que você acredita menos legítimo aos olhos da sociedade.

O movimento de desejo

A psicanálise afirma que os desejos não têm objetos naturais. Acredita-se que o homem perdeu uma série de engates biológicos (instintos) em favor de sua capacidade de adaptação e transformação da natureza. E deste processo resulta que sentimos faltas, delas surgem impulsos na direção dar conta delas, mas devido a perda de muitos dos comportamentos reflexos que poderiam ser ações específicas para dar conta da falta, encontramos objetos contingentes para isso.

Segundo Santi (2011), o movimento de desejo se caracteriza pela repetição com eventuais realizações da busca pela satisfação através de objetos contingentes. E assim, conquistado o objeto, nosso desejo desliza historicamente para outros, indefinidamente. A felicidade assim é momentânea é o breve momento entre o fechamento de um ciclo de desejo e o começo de um novo ciclo.

O desejo humano não tem objetos certos ou legítimos. O desejo implica em um excesso intrinsecamente ligado a condição da vida. Ao buscar por objetos contingentes para satisfação tentamos amenizar aquilo que nos falta. A contemporaneidade transborda incertezas, assim sentimos falta de terreno seguro, de certeza em relação ao futuro e de possibilidades já percorridas.

riavelmente repentina) satisfação de necessidades represadas até um alto grau e, por sua natureza, só é possível como fenômeno episódico”. Sem dúvida: liberdade sem segurança não assegura mais firmemente uma provisão de felicidade do que segurança sem liberdade (BAUMAN, 1997, p.10)

Esta falta não é escancarada, não reclamamos de nossa liberdade, mas no fundo temos medo do que vamos fazer com ela e assim buscamos objetos de consumo, materiais ou não, capazes de diminuir a nossa sensação de viagem em um navio a deriva. Tentamos de alguma forma garantir algo, nem que seja a aparente felicidade e sucesso que a sociedade nos cobra. Como pontua Bauman (1997) não há nenhum ganho sem perda e a esperança de que haja só ganhos é tão tola quanto o sonho proverbial de um almoço de graça.

O nosso consumo não está ligado apenas ao uso ou acúmulo de bens, mas ele envolve características experienciais, de sensação e fantasia. Dessa forma ele assume um caráter quase que espiritual, nos afastando de nossos terrores assim como as crenças e religiões que por muito tempo, foram quase que exclusivamente as únicas ferramentas que o homem utilizava para combater o medo do que era incerto, como os fenômenos da natureza e o pós-morte por exemplo.

O medo como componente dos movimentos de desejo

O vazio assim como o medo é temática constante na atualidade. Como um dos sintomas da contemporaneidade, pode-se dizer que na pós-modernidade a intensificação da falta compensada em ob-

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

(...)”o que chamamos felicidade (...) vem da (pree-

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

jetos tem feito com que os estudos no campo da psicologia e do consumo se debrucem ainda mais sobre o saber em torno dos vazios existenciais do homem atual. Vazios esses que a partir da constante repressão de engates biológicos (instintos) passam a ser preenchidos por objetos materiais e imateriais que compen-sam e amortecem os nossos sentidos.

O processo em que tentamos a partir de objetos ocupar esses va-zios é o chamado movimento de desejo. O movimento se dá em espiral na medida que o ciclo nunca se fecha completamente já que a satisfação e o ápice da felicidade se encontram no breve momento entre o seu fim e o início de um novo ciclo.

A sociedade contemporânea tem incertezas na mesma proporção que possui vazios e arrisco afirmar que o vazio e a incerteza são a mesma sensação com vetores opostos. A incerteza é externa e está relacionada com as consequências incontrolláveis das nossas escolhas, que por sua vez nos dão contorno e textura. Por outro lado, o vazio é interno e está relacionado ao recalçamento das nossas angústias, que devem ser reprimidas na falta de engates biológicos.

Eles têm uma mesma origem. Tanto o vazio quanto a incerteza têm na destruição das bases e alicerces, no declínio das metanar-rativas, na dissonância cognitiva das múltiplas possibilidades e na angústia gerada pela dúvida do que fazer com a liberdade seu mais forte estopim. Visto que ambos se tornam ainda mais inten-sos na contemporaneidade.

Tanto a incerteza quanto os vazios resultam em medo. Como Bau-man (2008) afirma medo é o nome que damos à nossa incerteza. Assim na medida que temos incertezas e sentimos um vazio a ser

preenchido nos tornamos reféns do medo. Mesmo que indireta-mente o medo passa a fazer parte da nossa existência, influen-ciando nossa maneira de interagir com o mundo e com o consu-mo. O ponto é que definimos nossa existência em torno de nossa sensibilidade, como pontua Santi (2011), e isso abre espaço para o medo ser componente dos nossos movimentos de desejo.

O processo se inicia na perturbação que o vazio e a incerteza pro-vocam no nosso eu interior. Temos medo da falta de segurança, garantias e controle da vida tanto quanto temos medo de que esse vazio nunca se preencha e a angustia seja infundável. E a esses medos ainda podemos somar o medo da cobrança e do julgamento por felicidade e sucesso, que são imperativos na sociedade atual. Afinal não há ganhos sem perdas, liberdade de escolha implica em mais responsabilidade pelas suas decisões. Nunca o fracasso esteve tão intrinsecamente ligado à nossa identidade pois nossas escolhas nunca foram tão autênticas, como na contemporaneida-de.

E assim podemos considerar que o medo é que nos leva a uma movimentação no intuito de preencher o vazio e garantir alguma certeza, funcionando como um componente do movimento de de-sejo apertando o gatilho de nossas ações de consumo.

Conclusão

O medo ganha força em nossos movimentos e decisões de vida e consumo como um dos efeitos dos tempos incertos que vivemos e dos vazios que eles provocam. Considerando o consumo, em sua literalidade, inerente a condição humana podemos dizer que na Era da Incerteza ele praticamente reina sob o controle das nossas vidas. Um terror angustiante que nos dá impulsos necessários

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

para iniciar infinitos ciclos de desejo na busca por alguma certeza.

Ao enfatizarmos – na análise conceitual do tema – O medo é a incerteza que carregamos diante de um mundo com cada vez mais possibilidades e conseqüentemente escolhas e decisões a serem tomadas. E isso ainda tendo como imperativo felicidade e sucesso aparente com a cobrança e o julgamento sempre a postos.

A contemporaneidade conquistou a liberdade em vários aspectos – políticos, econômicos, sociais etc. – mas ousou dizer que nunca seremos totalmente livres pois essas conquistas eliminam as amarras castradoras visíveis e podemos ser limitados por correntes invisíveis que envolvem toda a nossa capacidade de sentir. O medo então é uma dessas prisões. É muito mais difícil combater um carrasco sem face e que vive dentro de você.

A abordagem levantada nesse artigo busca uma revisão de literatura a fim de sustentar uma tese em torno do medo como componente dos movimentos de desejo influenciando nossa forma de consumir o mundo. A temática sob essa ótica foi pouco explorada na literatura acadêmica e ainda tem diversos aspectos em que pode ser estudada, analisada, criticada e aprofundada.

CAPA Levando em consideração o caráter psicológico e subjetivo do medo e dos movimentos de desejo humano uma análise do ponto de vista da psicanálise ou da neurociência seriam bastante enriquecedores a temática. Assim como um levantamento histórico de como o medo tem feito parte do consumo no decorrer do tempo.

SUMÁRIO

Dessa forma podemos perceber que apesar de diversas obras já desenvolvidas poderem ajudar na formatação inicial dessa ideia, conferindo textura e certa validação, o tema ainda tem muito o que ser explorado e aprofundado.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. Medo Líquido. Rio de Janeiro: Zahar, 2008
- _____. O Mal-Estar da Pós-Modernidade. Rio de Janeiro: Zahar, 1997
- FREIRE FILHO, João. Fazendo Pessoas Felizes. Rio de Janeiro: Compós - PUC-RJ, 2010
- NOVAES, Adauto. Políticas do Medo In Novaes, A. Ensaios sobre o Medo. São Paulo: Editora SENAC, 2007
- SANTI, Pedro Luiz Ribeiro de. O consumo: da falta à fantasia; do vazio à dependência. São Paulo: 201-

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



ALESSANDRA



KELLER



ALEXANDRA



CLAUDIA

SENHORA PONTE TORTA E OS MENINOS QUE VOAM

KELLER REGINA VIOTTO DUARTE / ALESSANDRA GIASSETTI
MALATESTA / ALEXANDRA CARNEIRO MATTOS / CLAUDIA CRISTINA
RODRIGUES - GRUPO JUNDIÁ Y

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio histórico e cultural; Ponte Torta – Jundiaí; notícias apavorantes; Ocupação.

Não é de hoje que a Ponte Torta, localizada numa região central da cidade de Jundiaí, SP – Brasil, gera polêmicas. A Biblioteca Municipal Profº Nelson Foot, inaugurada em 1975, abriga um acervo com recortes de jornais de renome no país. Estes jornais estamparam notícias apavorantes para a camada da população que cultiva e preserva memórias e o patrimônio histórico e cultural Jundiaense. Em 1971, o jornal “O Estado de São Paulo”, afirmou que devido a construção da marginal ao rio, a velha ponte não escaparia da condenação, gerando um desconforto aos passageiros ou seus descendentes que a atravessaram por meio de caminhadas ou de bondinhos com tração animal.

Dentre os meios de comunicação de massa, numa era anterior à internet, os jornais imprimiram em textos e em seus leitores palavras como: condenação, abandono, ameaças, demolição, rompimento, passado, atestado de óbito, esquecimento, ruínas, dentre outras referindo-se à ponte, causando medos, angústias e terror.

Contudo, a centenária ponte arqueada sobre o rio Guapeva, sobreviveu às palavras, ao tempo, ao descaso e as intempéries. Resistiu e ficou blindada com o título de patrimônio histórico e cultural de Jundiaí. Em 13 de dezembro de 2015, a Ponte Torta foi “devolvida” à população.

Cada tijolo restaurado, revela-nos seu valor material e imaterial. Atualmente esta ponte surreal nos permite a passagem para o resgate da memória, nos faz viajar por trajetórias pessoais, nos leva a um passado que marcou histórias de gerações. Um passado e presente. A velha ponte mantém-se em pé, num espaço ur-

bano ocupado pelos filhos da contemporaneidade, que empoderaram-se da ponte e de seus arredores, povoando seus espaços em manifestações, rodas de conversas, festas, encontros de tribos. Meninos, comparados à “senhora ponte”. Meninos que voam pelos ares em seus skates, misturando-se às andorinhas e aos pombos, que há décadas na ponte fazem morada.

Ensaio

“Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.

– Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? – pergunta Kublai Khan.

– A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra – responde Marco –, mas pela curva do arco que estas formam.

Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:

– Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.

Polo responde:

– Sem pedras o arco não existe”. (Ítalo Calvino. 1990, p.79)

Este ensaio leva-nos à Jundiaí, onde, tanto os viajantes quanto os habitantes desta cidade são convidados a conhecer o Monumento Ponte Torta. Esse relato inicial pretende revelar como surgiu o desejo desses encontros.

Na expectativa de reunir um grupo de pessoas na cidade de Jundiaí, com o propósito de especular sobre cultura, arte e arquite-

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

tura na cidade, formamos o grupo Jundiá Y, em junho de 2016. A Ponte Torta, enquanto objeto de estudo, foi sugerida já no primeiro encontro, ainda com três integrantes: Alessandra, Alexandra e Keller. Começava ali o desvelar de uma narrativa envolvendo observações, lutas, sentimentos e muita história. Estava lançado o desafio para novas experiências com as linguagens artísticas e com o pensamento criativo.

No mês seguinte, numa tarde de sábado nos reunimos na praça Erazê Martinho, junto à Ponte Torta, para desenhá-la. Parafraseando o hino da cidade, naquela bela tarde amena, fomos chegando uma a uma, com jeito tímido de mulheres do interior. Antes de nos acomodarmos, pedimos licença aos tais “meninos que voam”, pois sentimos que eles se empoderaram do local. Os adolescentes cederam-nos espaço, enquanto faziam seus saltos e suas manobras nos skates. Vez ou outra, seus olhares curiosos, direcionavam-se para nós, que já estávamos acomodadas sobre um tecido que forrava o chão, entre os lápis, papeis, pinceis, tintas, giz e gel âmbar, que seria delicadamente aplicado, aproximando-se da cor dos tijolos da Ponte. Receptiva, estava ela, com seu arco e a magnitude de 50.000 tijolos oferecendo-se às nossas percepções visuais e táteis. E na busca pela forma, pela justaposição e sobreposição dos tijolos, na expectativa do encontro com o ângulo ou com a curva do arco, estávamos nós.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

O desejo era de saber mais sobre aquele curioso monumento, a vontade era de tocar a matéria e o material, levando a realização de uma frotagem feita pela Keller com giz de cera preto e vermelho, sobre tecido de algodão, apoiado diretamente num canto da ponte, fazendo-a sentir sua textura e guardando assim parte da forma de seus tijolos.

Do mirante, em dia anterior, Alexandra desenhava uma visão geral da ponte e do seu entorno e nesse dia com o grupo, de perto, ela percebeu a vegetação que brota nas fendas dos tijolos, identificou a planta herbácea, conhecida no Brasil como “Tapete Inglês” e desenhava-a recordando seus traços e sua atenção aos detalhes, como nos tempos da universidade, no curso de arquitetura.

A cor da cerâmica banhada pela luz da tarde ensolarada de inverno encontrava semelhança com as manchas de tinta e gel âmbar na paleta da Alessandra.

A revoada dos pássaros e dos meninos que voavam sobre as rodas do skate desafiaram a percepção da Cláudia, enquanto Nara capturava as proporções, no entorno da ponte.

Na semana seguinte, num novo encontro, chegou ao grupo a Ariane com suas interpretações psicanalíticas. Neste dia compartilhamos as sensações e observações referentes à experiência com o desenho, bem como a leitura de trechos selecionados no livro *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino. Por coincidência ou não, nesta mesma tarde, surgiu a visita inesperada do amigo, jornalista e sociólogo José Arnaldo de Oliveira que enriqueceu nossos olhares sobre a Ponte Torta, contando diversos fatos e histórias sobre ela. Assim esta pesquisa foi ganhando corpo. Pouco a pouco, o grupo foi se apropriando do tema por meio de visita à Biblioteca Municipal Professor Nelson Foot, em busca do acervo de matérias em jornais, publicações na internet, fotografias feitas no local, visita ao “Ocupa Ponte Torta”, enfim, num processo colaborativo e criativo, que vem se revelando nesse ensaio a dez mãos. E desta maneira, tijolo por tijolo, traço a traço, foto a foto, palavra por palavra, de mãos dadas estamos construindo nosso arco, nosso aprendizado e nossa experiência com a Ponte Torta.

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Entre a consistências dos dados e a fluidez das percepções, vamos contando essa história:

Atualmente a Ponte Torta é um Monumento tombado pelo Patrimônio Histórico Municipal.

Arqueada sobre o Rio Guapeva, situa-se entre as ruas Dr. Odil Campos Saes, junto ao início da Rua José do Patrocínio, região central da cidade de Jundiaí, São Paulo, Brasil.

Construída no final do século XIX, em alvenaria de 50 mil tijolos de barro maciços da Companhia Cerâmica Jundiahense, foi erguida sem armação metálica e com arco central único. O arco, como um elemento arquitetônico, é um legado do Império Romano, que possibilitou ampliar o vão entre uma coluna e outra. Com tecnologia trazida pelos imigrantes europeus que fixaram-se na cidade de Jundiaí, ela apresenta as marcas das influências culturais recebidas desses povos que habitam suas terras.

No início do séc. XX a Ponte Torta exercia a função de ligação do Centro da cidade com o bairro da Vila Arens, onde localiza-se a estação ferroviária. Através de relatos é possível compreender a topografia da época e o projeto da ponte, posteriormente foi ilustrado como era o cenário naqueles anos. O bonde à burro passava em cima da construção e o transporte de mercadoria desta região de olarias era possível pela Ponte Torta. Essa travessia podia ser feita num trajeto praticamente plano, sem as ladeiras que hoje marcam essa região.

Com as mudanças no desenho das vias da cidade, ao longo dos anos, a ponte ficou isolada, sendo um problema a ser resolvido. Ela tornou-se estreita para o Rio Guapeva naquele trecho, que, nos anos 80, foi ampliado para sanar as inundações que ocorriam

na região. Com sua estrutura abalada, fez-se necessária a construção de um bloco de concreto reforçando o ponto de apoio da ponte, agora aparente no meio do rio, fazendo-a assim perder seu valor de uso.

Desde então, um grupo de profissionais e cidadãos se engajaram no movimento para requalificar a Ponte Torta. Recentemente foi desenvolvido um projeto de restauro e zeladoria e a ela conquistou o título de: Monumento tombado pelo Patrimônio Histórico Municipal como documento da industrialização de Jundiaí no começo do século XX.

A área em torno do monumento também foi revitalizada. Em julho de 2015, como finalista do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), na categoria de iniciativas de excelência em técnicas de preservação e salvaguarda, a Ponte Torta, de Jundiaí representou o Estado de São Paulo.

Alois Riegl, no livro *O Culto Moderno dos Monumentos*: sua essência e sua origem, refere-se ao termo monumento como uma obra criada pelas mãos do ser humano que tem o objetivo de manter na consciência das novas gerações algumas ações ou destinos humanos. Para o autor, o monumento suscita um valor de memória histórico. Por valor histórico entende-se um valor “objetivo”, irremovível e os mais representativos de seu tempo, que inclui o valor artístico, relativo à sua concepção, forma e cor.

Annateresa Fabris refere-se ao monumento do ponto de vista do valor histórico como um “testemunho de uma época, de um estágio da evolução humana que pertence ao passado”. E por ser portador de uma dimensão documental, ela enfatiza a importância

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

da fidelidade ao aspecto original que tal monumento teve na sua concepção, não interessando manter os vestígios da degradação provocada pelas forças naturais, a pesquisadora reitera a urgência da preservação preventiva. (RIEGL, 2014, p. 15)

Para chegar ao século XXI, a Ponte Torta passou por muitas ameaças: de abandono, de esquecimento, de ruínas, de demolição. Ela resistiu junto com todos aqueles que uniram forças para preservá-la e ressignificá-la. Cidadãos, visitantes, arquitetos, engenheiros, artistas, artesãos, historiadores, sociólogos, psicólogos, educadores, políticos, entre outros. Neste caso, a sociedade resistiu assim como os tijolos de cerâmica e organizou-se como o arco da ponte, ampliando o vão do tempo, sustentando o peso e vencendo as forças naturais, as políticas públicas, a instabilidade do solo e das águas, o descaso humano e a força da gravidade.

Sob o sol, as chuvas, o vento, sob a luz da lua ou dos holofotes, ela ocupa a paisagem urbana da cidade de Jundiaí. Passado e presente estão reunidos na sua forma, estrutura, no volume, nos materiais e nas tonalidades da sua cor, assim como nas lembranças e histórias dos indivíduos que passaram por ela ou ainda passam em memórias.

CAPA

A Biblioteca Pública Municipal Professor Nelson Foot guarda um acervo de recortes de jornais antigos que formam uma sequência dos acontecimentos e demonstram os sentimentos da população jundiaense sobre esse patrimônio.

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

As manchetes selecionadas e cronologicamente apresentadas imprimem as marcas do tempo: “A Ponte Torta em arco sobre o Guapeva”. “Jundiaí pode perder os marcos históricos” – essa é uma manchete que ameaça à memória da cidade despertando o

medo. “Um patrimônio histórico abandonado” – anuncia o descaso e provoca indignação! “Em defesa da Ponte Torta” – começam os protestos. “Secretário considera difícil o tombamento” estratégia ou indiferença das autoridades? “A Ponte Torta na história de Jundiaí” – Busca de significados alimentam a memória e sustentam as reações da comunidade. “A antiga ponte dos bondes” – reforça a importância da ponte para a história da cidade. “A ponte em arco ficou mesmo torta” – investigações e pesquisas num permanente desafio para as novas gerações.

“A ponte está cada vez mais abandonada” – a indignação impressa é reforçada nas manchetes dos jornais. “A Ponte saúda ao Vianelo quem chega” – sinalizando a valorização do monumento. “A ponte completa cem anos de história e ruínas” – um misto de resistência, protesto e comemoração. “Abandonada, Ponte Torta é um monumento perdido na paisagem” – a incompreensão provoca a invisibilidade. “A Ponte Torta” – busca existência. “A Ponte Torta é a marca registrada do Vianelo”. – apelo à cultura do consumo. “A Ponte Torta resiste ao tempo”. – referindo-se a um marco do progresso no passado e da preservação do monumento pelos moradores locais. “Ponte Torta é um dos marcos da arquitetura histórica da cidade”. – relatando sua construção, sua função histórica e social, seu apelido advindo da “Avenida Torta” (Av. Paula Pentead). “Abandonada Ponte Torta espera por revitalização”. – referindo-se ao aguardo de tombamento desde 1980, das pichações datadas no final do século XIX e da promessa de ponto turístico. “Cartão Postal de Jundiaí”. – revelando em foto a transformação ocorrida no cenário urbano, mas ainda cumprindo sua função para travessias. “Ponte Torta é casa dos pombos”. – fazendo menção das aves que ali construíram ninhos e diariamente bicavam seus tijolos em busca de insetos, comprometendo sua materialidade.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

“Será que a Ponte Torta sempre foi torta”? – revelando seus apelidos antigos como: Ponte redonda, ponte do Arco e Ponte dos Bondes. “Ponte Torta vai ser vista de perto”. – mostrando fotografia das reformas em andamento “Ponte Torta, restauração e área de lazer”. – anunciando a conquista da sociedade. Essas, dentre tantas outras manchetes nos jornais, alertam, informam, chamam a sociedade para a luta.

Percebe-se que as manifestações nunca cessaram, mas que foram feitas ora ou outra, de maneira sutil, por agentes dessa sociedade e mediadas pela imprensa que ao mesmo tempo que aterrorizou, foi mola propulsora para o engajamento na causa, para a reflexão e para a criação de um novo cenário. O terror, a revolta, o medo, a indignação, a luta sempre esteve presente. A angústia de uma possível ausência também, porém enfim, após anos de luta e descaso, chega a boa notícia ocupando a primeira página do jornal e circulando pela internet: “Ponte Torta ganha laço e se torna presente gigante”. Em 13 de dezembro de 2015, a Ponte Torta foi “devolvida” à população. E ao abrir tal presente, a sociedade recebe de braços abertos suas memórias, histórias, enfim, a centenária Senhora Ponte Torta. Mas afinal, que sociedade é essa que deseja, resiste, luta e conquista?

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Primeiramente é uma sociedade que percebe e reconhece os bens culturais como parte de sua memória, de sua cultura e de sua história. Por isso, preserva e zela pelos monumentos com a esperança de ampliar a consciência cultural dos cidadãos. Nesse processo, ações educativas e a divulgação desses bens, contribuem para a conscientização, acesso e inclusão cultural e social.

Não há mais lugar para a extinta função arquitetônica da ponte. E diante dessa percepção foi proposto um novo argumento esté-

tico, não mais para atender às antigas funcionalidades, mas para guardar as memórias, abrigar os devires dos sujeitos que passam ou daqueles que ficam por ali, para valorizar sua atualidade. Para tanto ela ganhou um mirante e uma praça: O mirante, ou belvedere, localizado num ponto estratégico, junto à rampa de acesso da rua barão de Jundiaí, na Esplanada do Monte Castelo, possibilita a fruição do monumento, provocando uma compreensão espacial e histórica do monumento. Já a praça, nomeada Praça Erazê Martinho, abre o espaço de convivência com a Ponte Torta. É possível chegar perto, tocá-la, acariciá-la, ou ainda gritar suas dores, marcar nela seus gritos, como fez aquele que “pixou” com tinta preta, as grandes letras sobre os tijolos cerâmicos.

O conceito moderno de preservação dos monumentos considera, mais do que o valor de memória, seu valor de atualidade, ou seja, o valor que nós, enquanto sujeitos, atribuímos a ele, pela satisfação de necessidades sensíveis ou espirituais que este monumento proporciona aos indivíduos.

O Estúdio Sarasá ficou responsável pelo projeto de Zeladoria da Ponte Torta, numa ação inovadora realizada pela gestão pública, liderada pela Secretaria de Planejamento e Meio Ambiente. Com a proposição de interagir com a população, promoveram gravações com testemunhos de diversas pessoas, palestras temáticas e também desenvolveram materiais lúdicos e oficinas para crianças.

– Para que serve a Ponte Torta como monumento?

Serve para a construção identitária dos cidadãos.

A identidade de um indivíduo é como se fosse uma consciência que o indivíduo tem de si mesmo, sua origem, filiação, as relações que estabelece, atri-

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

butos físicos e psicológicos e outros fatores capazes de os diferenciarem de outros indivíduos. Uma manifestação de preservação de identidade, é através de memórias, que para Chaves (1993) é definida como uma modificação semipermanente das relações do organismo com o meio que vive, resultado, prática, experiências ou observação. (EPELBOIM, 2004, apud Kruger, 1995)

Devemos levar em consideração que o ser humano, desde o nascimento (Strey, 2002), é um ser social pois, encontra-se em um sistema social criado por gerações anteriores e assimilado por meio das inter-relações sociais e para manutenção desse sistema, é necessário que as memórias sejam preservadas. Dentro desse contexto, podemos associar às memórias a pessoas, lugares, objetos, sentidos, dentre outras formas de manifestação, e sua preservação é também uma forma de preservação da própria identidade.

O patrimônio público representa memórias em comum, histórias compartilhadas. Sua preservação é vista como uma necessidade social e individual, assim como sua aniquilação afetará a sociedade de forma comum e atacará diretamente o sentimento de preservação de identidade dos indivíduos por ele representado. A perda deste patrimônio deixa de ser de apenas material mas passa a ser de ordem emocional.

As constantes lutas para manutenção e preservação deste espaço representam a luta para preservação do sistema social no qual o indivíduo se inclui, preservação de sua cultura e, por fim, preservação de sua identidade. Negligenciar este patrimônio é negligenciar a si mesmo e aqueles que amamos. Temos aqui, portanto, a

manifestação de muitos sentimentos como: dor, revolta, saudade, indignação, amor, nostalgia ... Os mesmos sentimentos que nutrimos por nós e por outros membros de nosso convívio.

O Monumento Ponte Torta evoca-nos à memória. Une o passado e o presente. Como a invisível cidade de Zaíra, imaginada por Ítalo Calvino, a Senhora Ponte Torta contém toda a sua história, suas memórias, nos tijolos de cerâmica, nas texturas, na cor, nas linhas, nos vãos, nos ângulos, na forma, no volume, no arco. Na praça de Isidora, visualizada por Calvino, em sua cidade invisível, “há o murinho dos velhos que veem a juventude passar” [...]. Lá, “os desejos agora são recordações”. (CALVINO, 1990, p.12). Se naquela praça há o murinho, nessa praça, a Senhora Ponte Torta aproxima a juventude, as mulheres e os velhos, acolhe os desejos, os sonhos e as recordações de uns e outros.

Desde 2015, uma proposta colaborativa apresenta-se nesse palco com o nome: “Ocupa Ponte Torta”.

Quem são eles? O que fazem lá? Quando? Como?

Meninos – filhos da contemporaneidade, crianças, adolescentes, jovens, adultos e velhos ocupam a Ponte Torta todo último domingo de cada mês, com cultura, música, conversas, encontros de várias “tribos”.

Lá as pessoas vibram junto com bandas de rock alternativo e os acordes das guitarras. Nestes encontros, vários ritmos se cruzam. A Ponte, democrática dá vez ao forró, samba, jazz, blues, reggae. As vozes dos músicos locais embalam as tardes de domingo no “Ocupa Ponte Torta” enquanto o céu se ilumina em tons alaranjados. O sol se põe entre os vãos dos prédios, dando passagem aos visitantes noturnos.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Imponente, a Senhora Ponte Torta marca sua presença. As pessoas vêm e vão, tudo ao seu redor evoluiu, os espaços foram ocupados por novas construções, mas a centenária Ponte permanece, contrapondo-se a paisagem urbana, já que os tons de sua cerâmica, sobressaem-se em meio ao asfalto, ao concreto, à mínima vegetação e ao corre-corre das pessoas.

Ela está ali, como história e matéria, causando estranhamento aos passageiros do cotidiano contemporâneo que circulam pela região e que sem conhecer sua trajetória, inevitavelmente perguntam:

“Para que serve uma ponte que não leva a lugar algum”?

Mal sabem eles que resistindo entre a força das águas e da terra, a ponte não dá mais acesso ao ir e vir, não perpassa obstáculos, não permite o mover dos homens sobre ela, mas une o subjetivo. Junta passado e presente, revitaliza memórias, simboliza a vitória de anos de lutas de grande parte da população. É uma conquista. O vão que dá passagem ao ar, o mover do vento a sua volta, os vôos e revoadas de pássaros e dos meninos, as histórias impregnadas em mais de cem anos de construção, poderiam não estar mais ali. Tudo seria refugio. Mas ela persiste fisicamente e no imaginário de muitos sujeitos que inspirados nela recriam-na, interpretam-na, exaltam-na.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Na década de 1960, a Ponte Torta foi homenageada tendo seu nome impresso em rótulo de aguardente e após 55 anos, a cachaça Ponte Torta, criada pela família de Aristides Leme da Silva é retomada pela mesma família, fazendo a alegria de seus apreciadores. Outra curiosidade é a reedição de uma história em quadinhos sobre a luta contra a ameaça de sua demolição na década de 1980, retomando o tema na memória social da cidade.

Ainda citando os eventos, há edições da “Feira entorta” que abre espaços para debates, discussões e exposições, reunindo num só lugar: artistas, músicos, gastronomia e arte.

Além disso, o carnaval ganha a cada ano mais componentes para o Bloco da Ponte Torta, o espaço ganha, de tempos em tempos, mais adolescentes na prática de ciclismo e skates. Estes filhos da contemporaneidade preferiram a Ponte do que as ruas e encontraram ao seu redor um refúgio, vivendo e provando deste ambiente tudo o que ele lhes oferece de novo. São gerações ultrapassando seus obstáculos e redesenhando seus caminhos.

Atualmente os manifestos não são mais para evitar seu desaparecimento, os filhos da contemporaneidade também ocupam seus espaços para manifestações políticas. A Ponte é um ponto de encontro para os gritos da população, na luta contra as desigualdades.

O projeto “Ações de Conservação e Zeladoria da Ponte Torta” recebeu no início de 2016 o Prêmio Internacional Domus de Restau-ro e Conservação, como uma das melhores iniciativas mundiais referentes ao Patrimônio Histórico, dentre os 84 projetos inscritos. Sediado na Universidade de Ferrara, na Itália, este prêmio reitera a valorização da parte afetiva desse projeto, realizada pelo Estú-dio Sarasá, juntamente com a restauração física do monumento.

Contudo, a luta não acabou. Cabe à educação patrimonial, à comunicação local e global, assim como à manutenção preventiva das estruturas físicas, garantir essa herança cultural às novas gerações. Cabe aos filhos da contemporaneidade valorizar e zelar por seus Patrimônios Públicos. Talvez se a centenária ponte falasse, aconselharia com sabedoria:

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

– Cuide bem do que é seu e do bem comum. Valorize o que realmente tem valor. Resista ao tempo e lute, assim será vencedor.

Referências

CALVINO, Ítalo. As cidades invisíveis. Traduç. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHAVES, Márcia L. F.. Memória humana: aspectos clínicos e modulação por estados afetivos. *Psicol. USP, São Paulo*, v. 4, n. 1-2, p. 139-169, 1993. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771993000100007&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 28 jul. 2016.

EPELBOIM, Solange. Identidade judaica: formação, manutenção e possível modificação à luz da Psicologia Social. *Psico-USF (Impr.), Itatiba*, v. 9, n. 1, p. 87-97, June 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-82712004000100011&lng=en&nrm=iso>. Acessos em 28 Jul. 2016.

RIEGL, Alois. O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem; Traduç. Werner R. Davidsohn. 1ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 2014.

STREY, Marlene Neves (Org.). *Psicologia Social Contemporânea*. 7. ed.. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« **ANTERIOR** | **PRÓXIMA** »



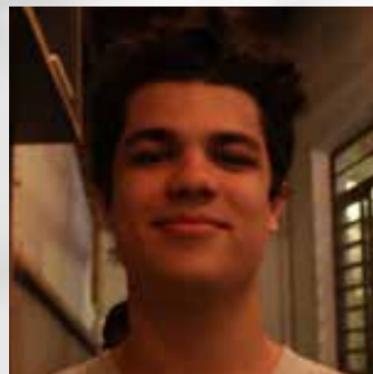
MIRTES



RITA



ROSANA



GUILHERME



KELLER

DE QUEM É ESSE LUGAR?

O ESPAÇO PÚBLICO COMO ESPAÇO DE CRIAÇÃO
E MANIFESTAÇÃO

KELLER DUARTE / MIRTES DE MORAES / RITA DEMARCHI / ROSANA
SCHWARTZ / GUILHERME FRANCO

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

RESUMO

Este ensaio tem por objetivo apresentar convergências entre as ações dos denominados “novos movimentos sociais urbanos”, suas manifestações nos espaços das redes sociais e da cidade de São Paulo, no ano de 2016, com os desejos do movimento de Maio de 1968. A relação entre eles foi estabelecida no tocante às pautas semelhantes apesar de contextos diferentes: o desejo de rompimento da sociedade com a “velha” ordem, “grisalha”, rumo à discussão sobre a construção de uma “nova” ordem social, cultural, política e econômica. Os movimentos do passado se fizeram presentes na atualidade, as reivindicações não são homogêneas, são múltiplas e heterogêneas, progressistas e conservadoras ao mesmo tempo. A dimensão simbólica de ocupar as ruas, museus, escolas e outros espaços, adensada pela rapidez das informações, dos compartilhamentos e dos fóruns de discussões nas redes sociais criam e recriam novas ações, novas possibilidades de transformação e manifestações artísticas. “Marcas” criadas e recriadas, registros mantenedores de memória foram quase que totalmente apagadas. Desestabilizar, manifestar-se e desejar mudança gera medo, desconforto, angústias e incertezas, mas também múltiplas formas de manifestações políticas, artísticas e culturais criativas nos espaços públicos. Vozes que não devem ser apagadas.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação; manifestações, espaço, criação.

O ano de 2016 é marcado por diversas manifestações populares espalhadas pelo Brasil. Segundo Nora (2007), qualquer acontecimento necessita de materialidade para entrar para a história. Realizados pelos denominados “novos movimentos sociais urbanos”,

refletem acontecimentos decorrentes da movimentação da história e da dialética presente/passado. As categorias de análise da História do Imediato e da Cultura, as artes e a educação propiciam mecanismos para a compreensão do afloramento dos antecedentes construtores dessas manifestações de rua/redes sociais, em museus, escolas entre outras. As suas estruturas, as permanências e continuidades das estratégias de lutas e as convergências e divergências com outros movimentos urbanos ocorridos em tempo próximo podem ser relacionadas.

No espaço físico da cidade de São Paulo, trajetos se construíram e reconstruíram lutas, reivindicações e imaginários sociais do passado à luz da contemporaneidade. Desde a Avenida Paulista, símbolo de poder bandeirante, dos barões de café e da elite paulista, em especial no “vão livre” do MASP – Museu de Arte de São Paulo, coração da Avenida, seguindo em direção à Rua da Consolação no sentido Centro, ou ainda, na Rua Augusta, e avançando pela Rua Maria Antônia, (espaços históricos de manifestações), ocupando a praça Roosevelt e imediações, dividindo-se, estrategicamente ora para um lado e ora para outro. Praça da República, Viaduto do Chá, chegando até a prefeitura da cidade de São Paulo, evidencia reivindicações específicas que dialogam com o trajeto.

Já, ao avançar para a Praça do Patriarca, indo até a Praça da Sé – o marco zero da cidade, simbolicamente representa convergências entre o sagrado e político.

E não é de se estranhar quando a relação é direta com a mídia, da Praça Roosevelt, o fluxo segue à esquerda adentrando a Rua Barão de Limeira até o edifício da Folha de São Paulo. E quando os manifestantes dirigem-se à Av. Nove de Julho, ícone da cidade

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

de São Paulo, o percurso segue à direita num grito entre sociedade civil e Estado.

E no intuito de agregar diferentes grupos de múltiplas regiões, pela facilidade de transporte público e concentração de pessoas, a partir da Av. Paulista, o trajeto segue para a Av. Rebouças até o Largo da Batata.

Como uma trama em rede, no espaço público, se costura e se apropriam das tramas de poder.

Forças e a vozes sociais ecoam.

Forças institucionais da Polícia, do governo, forças dos novos movimentos sociais urbanos, forças dos coletivos, da mídia alternativa, dos que se denominam Black Blocks, entre outros, assustam a sociedade pautada na ordem para se atingir o progresso.

Com motivação semelhante às do movimento que culminou no fenômeno denominado Maio de 1968 (desejo de rompimento da sociedade com a “velha” ordem, “grisalha”, rumo à discussão sobre a construção de uma “nova” ordem social, cultural, política e econômica), as manifestações de 2016 demonstram o que almejam alcançar. Via a organização dos “novos movimentos sociais urbanos”, em manifestações nas redes sociais, ruas, museus, escolas e múltiplos espaços, a rejeição aos modelos de sociedade, guardiãs de estruturas políticas ultrapassadas construtoras de estruturas de poder que não conseguem proporcionar vida cotidiana digna a todos os cidadãos.

A hipermodernidade vem acentuando as relações excludentes, inseguranças, medos, instabilidades construídas pela sociedade industrial moderna e é mantenedora e geradora de preconceitos de

gênero, raça e classes sociais. Os inquietantes sonhos, adormecidos dos anos 60 de desconstruir esses preconceitos, adquiriram materialidade e balizaram os anseios das manifestações contemporâneas. O comprometimento que fez sentido no passado se faz presente na atualidade, habita a história, pois não existiu o óbito dos sonhos, sentidos e fundamentos de Maio de 1968.

Diferentes dimensões e interligações passado/presente caracterizam esses “novos movimentos sociais urbanos” contemporâneos que se organizam nas redes sociais, em coletivos ou em tradicionais entidades. Expressam-se de múltiplas formas: pacíficas, democráticas, pela liberdade de expressão, com alegria por estar em ação, ou pela violência por meio do uso da truculência, causando pânico, medo, e até o terror nas ruas da cidade. São novos, desconhecidos e, portanto, ameaçadores à ordem.

Os registros provenientes dos veículos de comunicação, a espetacularização e banalização dos seus pressupostos das suas ações em manifestação, são gestados para acentuar a ideia de caos, de desordem proporcionada pelos mesmos. A sociedade disciplinada desejosa de ordem deve rejeitá-los e baní-los. O que explica os apagamentos das inúmeras “marcas” deixadas durante as passagens dos manifestantes no percurso das ruas da cidade. As diversas mídias alternativas, como cartazes, pichações/pixações entre outras, rapidamente desaparecem, deixando um vazio inquietante, onde outrora havia densidade de expressão.

Caminhando pelas ruas, olhos percorrem o espaço e procura-se o que já não está mais lá.

Quem limpou a cidade de São Paulo? Quem apagou essa memória recente das manifestações populares? Quem calou essas vozes?

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Nesse movimento de apagamento e recuperação de memórias, novas e tímidas “vozes” se refazem e respingam em novas pichações/pixações, alguns cartazes novos ocupam espaços mínimos diante da complexidade urbana desses atos nos espaços e relações de poder.

O “Espaço Público” pouco cuidado ou cuidado segundo interesses específicos?! As TAGs, inconsequentes de alguns pixadores permanecem por lá, o cartaz inofensivo também, o stencil de pequeno impacto fica, mas as frases imperativas, as letras grandes e duras, as marcas das lutas, sejam dos estudantes, dos grupos políticos, sejam das denominadas direitas ou esquerdas, as vozes dos coletivos feministas, dentre outros, enfim, todos aqueles que marcaram sua passagem por esse lugar.... Ah!.... foram apagadas.

Houve uma limpeza que parece intencional: “Cidade Limpa”! Expulsão limpeza do indesejável? Resta-nos a memória das redes sociais, das ambiências e imagens digitais, sejam fixas ou em movimento.

Entre ruas e avenidas, a “Rua Augusta, mostra sua cara, do lado centro, do lado que há décadas se caracteriza enquanto cenário de diversidade cultural, onde convivem estudantes, boêmios, grupos alternativos e até mesmo grupos e indivíduos à margem e que transgridem a ordem, a sociedade disciplinada estabelecida.

Considerada como espaço de amplas manifestações no campo político, social e cultural desde os anos 50, Augusta é o seu próprio nome.

Em suas calçadas vários grupos, predominantemente compostos por jovens, se utilizam das linguagens da arte urbana para se expressar de forma visual e possibilitam que os movimentos de

contra-cultura, naqueles anos e na atualidade marquem o espaço.

Organizações políticas entre outros movimentos se ressignificaram, se refizeram subindo a Augusta, da Rua Martins Fontes até a Av. Paulista.

Graffiti, pichações/pixações, lambes, flyers e pinturas em stencil exteriorizam questionamentos, denúncias, desejos, sonhos, medos e as inseguranças contemporâneas como antes.

Pela região, ao reconstruir o trajeto de algumas manifestações ocorridas nos últimos anos (2013-2016), saindo do vão do MASP até a Praça da República, nota-se que a Augusta não perdeu sua identidade, ao contrário reafirmou, recebendo cada vez mais essas intervenções em seus muros, calçadas num tipo de criação e recriação marginal, de enfrentamento e resistência. Resistência que ultrapassa os muros e postes e se relaciona com as redes sociais. Os novos movimentos sociais urbanos em espiral se manifestam nas redes sociais, nas ruas e das ruas novamente para as redes sociais.

As intervenções expostas também nas redes sociais possuem potencial para impactar tanto os transeuntes e frequentadores quanto os internautas que compartilham imagens e textos.

Não obstante, esse espaço da rua sempre pertenceu ao cidadão, lá sempre de uma maneira ou de outra o sujeito se expressou e se manifestou, mas o que pensar de uma manifestação dentro de um museu? Essa pergunta se impôs ao encontrar dentro do MASP uma instalação intitulada Espaço-Dispositivo.

O MASP, inaugurado em 1947 na Rua Sete de Abril, centro, foi transferido em 1968 para a atual sede na Avenida Paulista. O

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi, combinava materiais como vidro e concreto, ao mesmo tempo em que o desenho propunha leveza, indicava também formas arrojadadas, se tornando desde então um marco na Avenida Paulista e símbolo da cidade. Descendo e subindo pelo trajeto aqui exposto, todos levam à Avenida Paulista e ao passar novamente por todos eles, não mais em manifestação tradicional, depara-se com outra manifestação, o “Espaço-Dispositivo”. Considerado um ambiente entre o MASP, a exposição Playground e o coletivo Grupo Contrafilé novas estratégias se configuram no calor dos acontecimentos.

Apropriações e convergências entre passado e presente levaram ao museu a proposta de discutir as escolas ocupadas, por seus estudantes, na luta por melhores condições de ensino/aprendizagem e contra o modelo de educação imposto pelo Estado sem diálogo com a sociedade.

Maio de 1968 novamente se faz presente, num desvelamento em termos de educação. Ainda a relação de poder é de cima para baixo, permanece com resquícios significativos do modelo positivista do século XIX.

O modelo horizontal de decisão, sem depender dos partidos e do personagem político, é o que se deseja. Vem sendo proposto pelos novos movimentos sociais, em substituição às estruturas verticais e centralizadoras. Modelo gestado no século XVIII, pela República Representativa, reforçado no século XIX e permanente nos séculos XX e XXI.

Os jovens brasileiros, se sentindo excluídos, “sem voz” e poder sobre as questões urbanas e políticas, se aproximaram das estratégias de protestos convocados pelas redes sociais, utilizadas

pelos jovens dos movimentos sociais urbanos: nos Estados Unidos de Occupy Wall Street - Nova York e parque Zuccotti; movimento da Praça Tahrir - Egito; Praça do Sol – Madri – Espanha; Praça Syntagma - Grécia e Praça Taksim - Turquia. As novas tecnologias, não só trouxe a união, a informação e organização das manifestações dos novos movimentos sociais, como também a sensação de “happining” de estar fazendo algo.

Novos mecanismos de luta, novas estratégias, novos temores. A sociedade estranha e reage recuperando conceitos e estruturas conservadoras em oposição às contemporâneas.

Para os conservadores tudo está fora do “lugar” e o “lugar” tem que voltar a ser o da ordem, da disciplina, das coisas no mesmo lugar. Mas, na contemporaneidade esse lugar não existe mais, está em transformação: o “Novo” e o “Velho” entram em disputa.

As reivindicações não são homogêneas, são múltiplas e heterogêneas. Revelam projetos progressistas e conservadores ao mesmo tempo.

A contemporaneidade marca a relação passado/presente, a dimensão mágica de ocupar as ruas, de ocupar museus, escolas e outros espaços, adensada pela rapidez das informações, dos compartilhamentos e dos fóruns de discussões nas redes sociais. Criam e recriam novas ações, novas possibilidades de transformação em continuidade aos projetos e lutas do passado.

A internet possibilitou o imaginário social, a sensação, de se estar fazendo algo como os movimentos dos anos 60, 70 e 80, entretanto, com muito mais mobilidade, rapidez e pontualidade. Bastou só desejar e divulgar para fazer acontecer um evento político.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Utilizando-se da irreverência, do direito à resistência, abriram-se debates sobre novas práxis políticas, novas formas de organização e mecanismos de luta como em Maio de 1968.

Novas possibilidades de olhar, usufruir da cidade e de conscientização são recriadas para levar às inúmeras crises dentro da estrutura sólida de poder. A apropriação das artes como mecanismo de luta é educadora, politizadora e conscientizadora.

As manifestações nos espaços institucionais da arte (museu, FUNARTE, Bienal, entre outras), a primeiros olhos, causam sensação de estranhamento. Pensa-se no sentido da arte interagindo com a educação e política.

A instalação Espaço- Dispositivo ocorrida dentro do MASP, acomodou encontros com estudantes, educadores, artistas e pesquisadores que problematizaram a questão das escolas ocupadas. A partir de frases e cartazes esses sujeitos sociais propuseram repensar o espaço, o corpo e a escola.

Na instalação Espaço-Dispositivo é possível ver um sofá e ao seu lado, caixotes com livros centrados em várias temáticas, mas, sobretudo obras que trabalhavam a questão do espaço. O sofá convidava a folhear os livros com mais calma, entre os livros estão alguns cartazes que apresentam colagens, levando o visitante a pensar que trata de uma obra interativa haja vista os outros materiais e objetos que podem ser acompanhados na trajetória da instalação. Tesoura, canetões, computador, assentos que estão organizados em forma de círculo. Seguindo em frente uma mesa disposta com algumas cadeiras convidando o visitante a se sentar, entrar na obra. Com o corpo sentado é possível observar mais atentamente o espaço reservado para essa instalação: a mesa em frente à ca-

deira está completamente escrita, escrita com giz, a mesa já não é mais mesa e sim lousa.

Esse deslocamento de objeto, a questão do espaço e sua funcionalidade começam a sofrer questionamentos: O espaço reservado é de um museu, porém, não parece estar exatamente num museu e sim numa escola, mas a escola ali colocada, apresenta-se um tanto quanto estranha. Os olhos, da mesa/lousa seguem pensativos... e se direcionam para outros espaços percebendo uma grande quantidade de cartazes, fixados em vidros do museu ou soltos pela estante. Deles é quase que possível ouvir vozes, dizendo: “quero existir”, “morrendo por dentro” e com “medo e dor”.

A caligrafia dos cartazes embora escrita por uma única pessoa percorre a angústia de várias, não é possível ficar de modo impassível diante dessas letras que expressam questões existenciais demarcadas pela dor e pelo medo.

O que faz pessoas se expressarem e deixarem marcas dessa aflição?

Buscando mais afundo uma resposta para essa pergunta é possível visualizar cartazes pendurados nos vidros do museu.

As peças e espaços que a princípio pareciam estranhas começavam a se encaixar, o MASP recebendo uma instalação de estudantes secundaristas de escolas públicas abre possibilidades para diálogos com os novos movimentos sociais.

Em 2015, tensões demarcadas pela insatisfação de milhares de estudantes que foram às ruas protestar contra a nova política governamental de ensino levaram vários alunos de diversas escolas a ocupá-las.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

A ocupação se desdobrou em várias formas de protestos contra o sistema educacional e no adensamento do movimento 'escolas ocupadas'. Os alunos passaram a assumir várias tarefas que eram habitualmente desenvolvidas por pessoas especializadas como atividades ligadas a segurança, limpeza, cozinha, atividades culturais e palestras. O movimento ganhou visibilidade na imprensa colocando em questionamento qual é papel da escola na vida dos estudantes.

Ao problematizar a escola como um todo, o espaço do MASP se abriu para diálogos entre artistas, mediadores, estudantes e movimentos sociais. A nova forma de representação da escola ganhou materialidade e ocupou o espaço do museu.

Nessa instalação, escola e museu são colocados de forma a repensar seu status quo, propondo, para tanto, um deslocamento simbólico dos espaços educativos (escola e museu), alvitando com esse gesto, repensar a formatação das funções espaciais.

Espaço-Dispositivo pode ser considerado um ambiente de encontro entre o MASP, a exposição Playground e o coletivo Grupo Contrafilé, que levou ao museu a proposta de se discutir as escolas ocupadas e abrigou encontros com estudantes, educadores, mediadores, artistas, pesquisadores e movimentos sociais com a proposta de se discutir o modelo de educação vigente.

Dispositivo – parte do título da instalação em questão e se relaciona de forma bastante direta com Michel Foucault, pensador francês que destaca o poder das instituições acompanhado por formas de saber. A escola, a prisão, o hospício vem seguido por discursos que nas suas conexões discursivas vão determinando sentidos de verdade para toda a sociedade, difundindo funções

sociais adequadas, para num mesmo movimento inserir procedimentos sociais ditos como incorretos. Deste modo, através do olhar crítico do filósofo é possível estabelecer uma cartografia dos espaços e as formas adequadas de se comportar neles. Para alcançar tal proeza, Foucault analisa o “dispositivo” disciplinar, em que por meio dele vai se adestrando o corpo social tornando-o dócil para o sistema. A disciplina tem o poder de valorizar e de punir os sujeitos sociais. Foucault destaca que através do “dispositivo” disciplinar esse sujeito vai recebendo várias formas de controle social, essas formas entram na subjetividade das pessoas por canais sutis e acabam se naturalizando, tornando-se um hábito social. O que Foucault destaca é que essas determinações normativas não são naturais e sim construídas por forças de saber e poder. (FOUCAULT, 2001). Deste modo, a instalação aqui destacada – Espaço-Dispositivo - tece relações entre os espaços saber e poder.

A escola pública atual foi representada à margem das visibilidades sociais, a voz do professor por vezes não é ouvida em sala de aula. Quando o mesmo se manifesta nas paralisações do ensino reivindicando por melhores salários e condições de trabalho, acaba sendo visto pela população de modo geral como pessoas que estão atrapalhando o trânsito e a vida dos trabalhadores. Sua figura é silenciada. A mesma desclassificação de importância os alunos recebem: total invisibilidade, ou então apenas são observados quando representam ameaças sociais, embora silenciados é possível ouvi-los através de suas vozes nos protestos: “Sou estudante / Não sou ladrão / Não vim para a escola para sair de camburão...”

A data de 06 de junho de 2013 é emblemática para pensar o espa-

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

ção público como espaço de manifestações, esses novos movimentos sociais se concretizaram em grande parte na Avenida Paulista em frente ao MASP. Local esse em que pessoas inflamaram a cidade com faixas e cartazes em decorrência do aumento de 20 centavos nas passagens de ônibus.

É possível acompanhar o surgimento de novos sujeitos históricos reinventando espaços de reivindicações, dando visibilidade à várias questões sociais, que por muito tempo não eram pautas prioritárias do poder institucional. Assuntos ligados à reforma política, questão de gênero, violência contra mulher, relações homoafetivas e outras tantas questões sociais ocuparam as ruas, as redes sociais, os corpos dos sujeitos da cidade.

Nessa paisagem urbana de contestação é possível acompanhar através dos cartazes um sentido poético demarcado pelo espaço da experiência de cada sujeito e o modo subjetivo de criticar o sistema através do uso da criatividade nas imagens, palavras e frases.

Historicamente, os movimentos dependem da existência de mecanismos de comunicação: boatos, sermões, panfletos e manifestos passados de pessoa a pessoa, a partir do púlpito, da imprensa ou por qualquer outro meio de comunicação disponível. Em nossa época as redes digitais, multimodais, de comunicação horizontal, são os veículos mais rápidos e autônoma, interativos, reprogramáveis e amplificadores de toda a história. As características dos processos de comunicação entre indivíduo engajados em movimentos sociais determinam as características organizacionais do próprio movi-

mento: quanto mais interativa e autoconfigurável for a comunicação, menos hierárquica será a organização e mais participativo o movimento. (CASTELLS, 2012, p. 23-4)

Castells se apropria dos novos meios de comunicação para pensar na forma amplificada das manifestações sociais e políticas podendo assim articular o espaço da comunicação com o da cultura. Observa-se que os novos veículos de comunicação disseminados pelas redes digitais se conectam com a contemporaneidade, dominados por fluxos, desenraizamentos e instabilidades, desestabilizando por sua vez os espaços sociais.

No que se refere a essa desestabilização, o filósofo Gilles Deleuze utiliza o termo “desterritorialização” para pensar as direções fluídicas, na medida em que a mesma aparece sempre conjugada com a proposta de reconstrução de territórios, tendo em vista, sob o olhar de Deleuze, que os territórios apresentam-se mais instáveis e descontínuos.

Entrelaçando Foucault com a questão do dispositivo disciplinar que controla os corpos sociais e Deleuze que repensa o espaço como território móvel e líquido, a instalação Espaço-Dispositivo, busca repensar a condição de controle desses corpos e espaços ocupados na escola, museu e ruas.

“A cadeira agora anda” – A frase que foi escrita em letra cursiva num pedaço de papel e fixada no vidro do museu, reflete esse questionamento do corpo que ocupa um determinado espaço. Corpo que é do aluno, espaço da escola, ambos sofrem as mesmas problematizações. O museu que recebe essa instalação sofre um deslocamento simbólico. A cadeira não é fixa, no seu lugar assim

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

como os alunos. A cadeira anda e os alunos lutam através de manifestações e ocupações reivindicando por melhores condições de ensino.

“Sair da cadeira e lutar”.

“Se tornar vivo é pensar com o corpo”.

“ Habitar o corpo”.

“Um corpo político”.

Questões propostas pelo grupo Contrafilé revendo conceitos e posicionamentos frente a escola, ao próprio aluno e ao sistema de educação: quantas vezes os estudantes chegam às escolas, sentam-se nas cadeiras, abrem seus livros, cadernos e estojos e nem pensam sobre esses gestos, sem pensar o que estão fazendo de fato ali. O que a escola ensina? Ou melhor, para quem serve esse tipo de educação? Essa e outras questões foram tomadas como pauta de discussão e problematização sobre a institucionalização escolar propondo uma revisão por parte do sistema educacional como um todo.

O corpo é vivo. Como pensar esses corpos?

CAPA

Tendo em vista os espaços comunicantes, a instalação Espaço-Dispositivo pode ser considerada um encontro de espaços entre o Masp com a exposição Playground (8/3 a 24/7/2016) e o coletivo Grupo Contrafilé, que levou ao museu a proposta para se discutir escolas ocupadas, e com isso repensar esses lugares não como espaços comuns, corriqueiros, mas incomuns, ou seja, sair do lugar comum e refletir sobre o seu papel social.

SUMÁRIO

Desestabilizar, manifestar-se e desejar mudança gera medo, des-

conforto, angústias e incertezas, mas também múltiplas formas de manifestações políticas, artísticas e culturais que este ensaio pretendeu problematizar.

Referências

CASTELLS, Manuel. Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da Internet . Rio de Janeiro: Zahar, 2015

DELEUZE, Gilles. Mil platôs .São Paulo : Ed. 34, 2007

FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

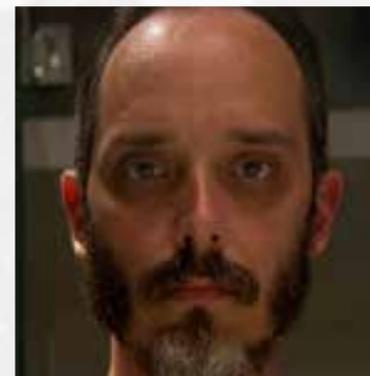
GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. Micropolítica: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2013.

MACHADO, Roberto. Deleuze e a Filosofia. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



EXUS DE MADRI

INTERVENÇÕES POÉTICAS A PARTIR DE
RECRIAÇÕES BASEADAS NO IMAGINÁRIO AFRO-
LATINO

LEOPOLDO TAUFFENBACH

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

A construção da imagem diabólica de Exu

Ao longo dos séculos a sociedade ocidental empenhou-se na construção da figura do Diabo, que acabou por se converter na expressão máxima do terror dentro da tradição cristã. O esforço empreendido mostrava-se tão importante quanto o de se construir a imagem do Cristo, pois criava um adversário forte o bastante para fazer justiça à necessidade de um salvador do mundo.

No Brasil, o senso comum tratou por dar ao Diabo um parceiro na responsabilidade pelo desvio de cristãos e não-cristãos: Exu, uma divindade de origem africana que passou por processos de transformação para se adequar tanto às necessidades dos cultos de matriz africana como das de orientação cristã.

O pesquisador Reginaldo Prandi (2001) nos lembra que, quando os europeus invadiram o continente africano para escravizar seus habitantes, naturalmente depararam-se com as divindades ali cultuadas. Dentre as entidades, chamadas de orixás, estava Exu, divindade mensageira, responsável pelos caminhos, pelos aspectos materiais da vida e pelas questões da sexualidade. Exu é representado nas cores vermelho e preto, e comumente surge portando um enorme falo. Orgulhoso, sua índole é questionável por certa perspectiva, já que não hesita em prejudicar aqueles que não o honram de modo apropriado. Diante de aparência tão contrária aos valores castos do cristianismo, prontamente os invasores associaram a entidade ao Diabo cristão, criando mais uma justificativa para as atrocidades cometidas contra os povos africanos.

Exu, ao desembarcar no Brasil, inicialmente conserva a imagem do orixá tal como concebida em solo africano: ornado de preto e vermelho, com um chapéu de ponta e carregando um instrumento

fálico chamado ogó. Durante o processo de sincretismo dado pela influência da orientação cristã, identificou-se com Santo Antônio, da mesma forma que o orixá Ogum incorporou-se a São Jorge e Xangô a São Jerônimo, por exemplo.

Vale lembrar que Exu é uma das materializações da divindade mensageira encontrada em terras africanas que em diferentes regiões a entidade ganha outras formas e nomes. Uma é Eleguá e outra é Papa Legbá. Quando os africanos foram trazidos às colônias americanas, trouxeram com eles estas três entidades. Exu predominou no território brasileiro, enquanto que Eleguá se fazia presente nas colônias espanholas, incluindo Cuba, apesar de Papa Legbá ter triunfado no Caribe. As três entidades, ainda que ocupem posição semelhante, possuem imagens distintas, inclusive na identificação com os santos católicos. Eleguá é representado como uma figura de estatura muito pequena, o que o leva a ser confundido com uma criança; carrega um instrumento chamado garabato no lugar do ogó e sincretiza com o Menino Jesus de Atocha. Papa Legbá, por sua vez, apresenta-se sempre com um descomunal falo à mostra e portando chifres, podendo ser representado por São Pedro, Santo Antônio ou São Lázaro.

Com a promulgação da Lei Áurea os ex-escravos passaram a juntar-se em comunidades onde quer que lhes foi permitido que existissem, para então, após séculos, organizarem um sistema fora da dinâmica escravagista. Exu, divindade resistente às violências cometidas por centos de anos, sai das senzalas e passa a co-habitar o espaço comum graças apenas a um respaldo legal. Mas a marginalização da negritude e todos seus aspectos culturais logo torna-se norma pelo próprio estado. Os terreiros, espaços dedicados aos cultos de matriz africana, foram sumariamente persegui-

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

dos pelas forças públicas de segurança até meados dos anos 50, partindo do princípio que todo culto que viesse das comunidades negras era, por natureza, mau. Tal raciocínio não é exclusividade dos europeus colonialistas de então, mas parece um padrão repetitivo e aplicável a todo e qualquer povo subjugado por outro.

Entretanto, foi ainda nos primeiros anos do século XX, que a religião dos africanos recém-libertos começou a ganhar a atenção das camadas mais proeminentes da sociedade, precisamente em 1908 com a anunciação de uma nova religião, a umbanda, pelo jovem Zélio Fernandino de Moraes. De acordo com a tradição umbandista o jovem incorporou, em uma reunião com membros da Federação Espírita do Estado do Rio de Janeiro, em novembro de 1908, o espírito de um índio – chamado de caboclo pelos adeptos da religião – que anunciava este novo sistema de crenças baseado na evolução – ou grau de pureza – espiritual dos indivíduos.

Mas esta nova umbanda, enquanto sistema de crenças que incorporava princípios do kardecismo, o espiritismo francês inaugurado por Hippolyte Léon Denizard Rivail – conhecido como Allan Kardec –, do sistema religioso indígena e do africano não permitia espaço a uma entidade tão amoral e espontânea como Exu, e logo tratou de classifica-lo como um desvio.

Com a substituição na umbanda, ao menos em parte, da ideia africana de tabu pela noção católica de pecado, a prática mágica tradicional, que no candomblé era destituída de imposições éticas, ficou aprisionada numa proposta umbandista de religião que desejava ser moderna, europeia, branca e ética, apesar das raízes negras que, aliás, procurou apagar tanto quanto possível. (PRANDI, 2001).

Apenas passados poucos anos depois testemunhamos que a própria organização umbandista passou a perceber que a ausência de conceitos incompatíveis à moral cristã.

A quimbanda tornou-se a via dos desertores da umbanda, baseada predominantemente nos princípios kardecistas, passando a dedicar-se ao culto aos exus, que seriam por definição os espíritos de indivíduos que experimentaram uma vida de excessos e pecados de acordo com princípios cristãos. É dentro do espaço dedicado a tais cultos que a entidade Exu irá se transfigurar em inúmeras almas maculadas por uma existência de desvios que buscam, dentro de uma lógica meritocrata e evolutiva, uma chance de remissão.

Assim, para que Exu fosse incorporado aos novos cultos, foi necessário reinventá-lo para que se adequasse aos princípios kardecistas que regem a umbanda. Destronado de sua condição de orixá, Exu converte-se em uma classe de espíritos que, em uma escala evolutiva, estaria mais próxima dos homens que daquelas espiritualmente avançadas. Entretanto, os exus e pombagiras – a contraparte feminina – diferem dos espíritos mais baixos, os atormentados e obsessores, por já desfrutarem de certos conhecimentos e poderes, o que lhes dá condições de ocuparem em uma posição que lhes permite evoluir e igualar-se aos chamados espíritos de luz, caso intercedam em favor do avanço espiritual da humanidade. O orgulho e a teimosia que caracterizam o comportamento do orixá Exu também servirá para moldar a constituição emocional dos exus e pombagiras que, não raro, se destacam nos terreiros pela falta de educação, mau-humor e ironia. Em contrapartida também podem estar tomados de excessiva animação, com invejável espírito festivo e ausência de pudores e freios morais. Gargalham e bebem quando estão em festa, mas gritam e

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

repreendem com sonoros palavrões se assim for necessário.

A eles será dado poder sobre os domínios que normalmente são evitados por outras entidades. Dado que os espíritos qualificados como superiores estão além da compreensão das necessidades da matéria, é confiado aos exus a responsabilidade sobre tais assuntos, principalmente aqueles ligados ao vil metal. Conservam os domínios sobre os caminhos, mas também recebem a incumbência de cuidar dos cemitérios e outras necrópoles, dos caminhos dúbios, dos lugares assombrados por almas atormentadas, mas também dos lugares de diversão da marginália, como os bares e prostíbulos. Protegem os socialmente desviados, como criminosos e prostitutas. Atuam onde as outras entidades não conseguem chegar, já que são afastadas pelas baixas energias que impregnam tais pessoas, lugares e situações.

Uma vez dadas essas características e considerando a anterior demonização pela perspectiva dominadora europeia, exus e pombagiras tiveram suas imagens físicas moldadas a partir do imaginário demoníaco: preto e vermelho são as cores que lhes foram dadas, tal como ilustrado nas representações do orixá, mas também receberão chifres, rabos de ponta e patas animais, por vezes amparados por ambientações infernais de fogo, pedras, crânios, serpentes e outros adereços repugnantes.

Finalmente os exus e pombagiras, entidades de esquerda, como são chamadas na umbanda e outros cultos sincréticos, tomam a forma tal como se mantém até os dias de hoje, representados nas inúmeras esculturas facilmente encontradas nas lojas de artigos religiosos. Entretanto, a aparência demoníaca dada às entidades pouco contribuiu para a diminuição do preconceito contra cultos de matriz africana. Ao contrário, para os adeptos cristãos, a insis-

tência em materializarem sob tais formas somente confirmava a ideia de que exus são entidades claramente demoníacas de propósitos malignos.

A reconstrução de exu

No ano de 2013, juntamente com o artista Alexandre Furtado, foi desenvolvido um projeto, posteriormente aprovado, para o programa de residência artística da Casa das Caldeiras, em São Paulo. O projeto, intitulado “Reconstruindo Exu”, partia da condição demonizada da entidade para propor a desconstrução da imagem diabólica da entidade por meio de ações poéticas que incluíam a criação de uma instalação apresentada na Casa das Caldeiras, obras postais e um site, inicialmente previsto para divulgação do processo desenvolvido ao longo do período de residência.

A boa receptividade na primeira exposição, realizada em julho de 2013, tanto pela organização do programa de residência como do público, fez com que o projeto fosse revisto e ampliando em suas possibilidades de discussão. O site passou a guardar não só informações a respeito do desenvolvimento da residência, mas toda e qualquer informação relevante em relação aos exus e pombagiras. Os resultados foram posteriormente registrados em artigo científico apresentado no 23º Encontro Nacional da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, em 2014, na cidade de Belo Horizonte e integralmente publicado nos anais do evento.

E experiência da residência artística fez surgirem diversas possibilidades poéticas que poderiam dar continuidade ao projeto. Neste sentido o site converteu-se no instrumento mais importante por concentrar não só os resultados do projeto, mas também in-

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

formações de diversas origens a respeito da natureza de exu e as diversos aspectos que se desdobraram ao longo do tempo.

Exus da Espanha

No final do ano de 2013 transferi-me à Espanha, para realização de estágio doutoral de 10 meses na Facultad de Bellas Artes da Universidad Complutense de Madrid sob a co-orientação da professora Margarita González Vásquez, do Departamento de Deseño e Gravura da faculdade. A tese, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unesp, intitulou-se “Gráfica coletiva digital - experimentos poéticos relacionais com obras gráficas em novas tecnologias”, sob orientação do professor doutor Agnus Valente. A pesquisa tratava de experimentos poéticos que testavam as possibilidades de criação coletiva de obras gráficas mediadas pelas tecnologias digitais.

Os trabalhos de arte postal realizados durante a residência na Casa das Caldeiras foram desenvolvidos como experimento para a investigação doutoral. Entretanto, naquele momento, não parecia existir espaço para uma eventual continuidade do trabalho relacionado aos exus em terras espanholas.

CAPA Independentemente da criação de um experimento que se adequasse às necessidades da investigação doutoral, a pesquisa a respeito das entidades seguia paralelamente e o site seguia regularmente atualizado.

SUMÁRIO

Um dos fatos levantados a respeito das entidades durante o período passado na Espanha foi a respeito da origem de muitas das entidades. Lembremos que Exu não mais era reconhecido como uma divindade ancestral, mas uma classe de espíritos e que, portanto, é formada por entidades que em algum momento experimentaram

uma existência terrena anterior a esta condição. Suas biografias eram dadas a partir dos relatos das próprias entidades, recebidos pelos médiuns nos terreiros ou mesmo fora deles, em momentos de inspiração espiritual.

Das diversas origens, que vão do malandro ou da prostituta anônimos, passando por soldados romanos, encontramos entidades cujas vidas se passaram na Espanha. Destas, a mais famosa é a pombagira Maria Padilha.

A entidade é tratada pelos adeptos da umbanda e da quimbanda como sendo o espírito da polêmica personagem histórica María de Padilla. Nascida na cidade de Palencia, em 1334, conheceu Pedro I, o Cruel, rei de Castilla, aos 18 anos e logo tornou-se sua amante. Mas o monarca já estava comprometido com um casamento arranjado com Blanche de Bourbon, filha de um duque francês e que selaria uma aliança entre a França e Castilla. Dois dias após a realização do casamento, em 1353, Pedro abandonou Blanche e exilou-a para assumir publicamente sua relação com María de Padilla. Esta atitude dividiu a sociedade e a situação do rei complicou-se com o envolvimento do Papa Inocencio VI, que o ameaçou de excomunhão. Em uma tentativa de aplacar a ira do pontífice, María fundou um monastério em sua província natal. Mesmo assim a situação para o monarca e sua amante apenas piorava, até que em 1361, cada vez mais ameaçado por simpatizantes da rainha, Pedro mandou assassiná-la para finalmente coroar María de Padilla. Mas seu reinado durou pouco, e no mesmo ano Padilla faleceu, supostamente vítima da peste negra.

De figura histórica elevada à categoria de pombagira, Maria Padilha passou a gozar de extrema popularidade, tanto que encabeça uma linha de pombagiras distintas, mas que compartilham carac-

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

terísticas comuns e acabam por levar seu nome, como Maria Padilha da Estrada, Maria Padilha da Lira ou Maria Padilha Rainha.

Outro exu de origem espanhola, segundo a tradição umbandista é conhecido como exu Sete Estradas. Os relatos são vagos ao tentar estabelecer o período que teria vivido, mas concordam que se tratava de um nobre de muitas posses que viveu nas cercanias de Toledo chamado Juan Montés. Diz-se que havia juntado uma boa quantidade de inimigos ao longo da vida e foi durante uma viagem de negócios, após chegar à sétima estrada que o levaria a seu destino, foi emboscado e morto.

A lógica que sustenta os dogmas e preceitos da umbanda não sugere quaisquer restrições geográficas à atuação das entidades. Em realidade, é justamente o contrário: os espíritos habitariam todas as camadas do planeta, independentemente da nacionalidade que tivera em sua passagem pelo mundo. Assim, aquilo que reconhecemos hoje como um exu pode ter nascido em qualquer tempo e lugar do mundo e, mesmo assim, atuar nos terreiros do Brasil, ou de quaisquer lugares que se faça necessário, como nos dois exemplos acima.

Vale lembrar que a umbanda também se popularizou na Argentina e no Uruguai e, de forma mais modesta, é possível encontrar terreiros de umbanda em lugares dos Estados Unidos e Europa. Tal informação não deve surpreender, afinal onde quer que haja estrangeiros é natural que estabeleçam seus hábitos culturais. A população estrangeira na Espanha corresponde a 10%, sendo a maioria de origem latina e caribenha. Atendendo as necessidades espirituais desta população existem lojas especializadas em artigos religiosos de santería, umbanda e outros cultos, sendo três de grande porte apenas na cidade de Madri. Além de literatura espe-

cializada, imagens e artigos para trabalhos espirituais de toda a sorte, algumas dessas lojas possuem locais próprios para a realização de rituais e contam com seus próprios sacerdotes, aptos a atender clientes pela leitura de oráculos e pela condução de trabalhos. Embora as lojas atendam imigrantes, mesmo a população de um país fortemente católico como a Espanha por vezes busca nesses locais as soluções oferecidas para os males do espírito.

Exus de Madri

A partir das considerações acima, algumas questões passaram a se formar. Partindo dos princípios da umbanda, indaga-se: como seriam os exus espanhóis, que formas tomariam e como seriam as oferendas dedicadas a eles?

Um dos exus mais populares no Brasil é Zé Pelintra. Sua importância e popularidade é tamanha que, em alguns locais, pertence a uma linhagem própria – a linha dos malandros – que não deve ser confundida com a linha dos exus. Existem diferentes versões de sua história. Em uma Zé Pelintra teria sido um malandro morto em uma briga, em outra teria morrido miserável após uma vida de excessos. De qualquer maneira a imagem que lhe foi dada foge aos padrões diabólico-cristãos encontrados na grande maioria das representações. Tradicionalmente aparece com terno, chapéu e sapatos na cor branca, com gravata e detalhes em vermelho. Suas feições são de um homem negro, podendo ter bigode. Há versões em que é materializado trançando as pernas como realizando passos de samba. Evoca a figura do típico malandro do começo do século do imaginário carioca. Um exu tipicamente brasileiro, que remete a um tempo e local específico.

As entidades espanholas citadas anteriormente não trazem ne-

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

nhum elemento da cultura de sua terra natal. Não são representadas em trajes típicos, por exemplo, nem pedem comidas típicas em suas oferendas, mas alimentam-se de tudo aquilo que é servido a outros exus e pombagiras; itens comuns aos brasileiros como farofa, azeite de dendê, pimenta e cachaça.

A concepção de exus e pombagiras atuantes em solo espanhol deveria considerar todos os aspectos culturais que os diferenciariam de entidades cultuadas no Brasil. Ao mesmo tempo, tal ideia também parecia devolver ao país que outrora escravizou os adeptos originais de Exu uma entidade que ele mesmo ajudara a criar. Uma entidade que só surgiu por um longo e doloroso processo que envolveu o contato entre habitantes de três continentes.

Tais questões serviram para nortear o desenvolvimento de uma série de intervenções artísticas em locais públicos, sob a forma de oferendas para possíveis entidades espanholas.

A primeira intervenção seria também um ensaio para as seguintes. Apresentava um painel com elementos gráficos típicos daqueles usados para identificar exus e pombagiras, como tridentes e uma estrela de cinco pontas. Aos pés do painel estava uma oferenda composta por velas, comida e bebida. Na culinária espanhola existem aperitivos que acompanham as bebidas pedidas nos bares e que são chamadas de tapas (tampas). O termo tapa faz referência ao hábito de tampar a taça de vinho com a comida no momento de servir. Em geral as tapas são fatias de pão com complementos variados, como embutidos, queijos ou conservas. Este hábito serviu como referência na composição da oferenda desta primeira intervenção. Dada a preferência dos exus por ingredientes fortes decidiu-se compor a oferenda com tapas de pimentão vermelho com molho de tomate e páprica picante. O vinho ofertado chama-

-se Puerta de Hierro, escolhido pelo desenho simples da garrafa, composto somente pelas cores negro, vermelho e branco, e por criar uma referência a um ponto cantado de exu que a certa altura diz: “portão de ferro, cadeado de madeira”.

A partir desta intervenção, foi planejada uma série composta por mais seis, que desta vez seriam concebidas a partir da ideação de entidades possíveis a partir do imaginário espanhol.

Muitas pombagiras trazem uma história de um passado junto a cortes e carregam aspectos desta realeza em suas representações. Assim temos a pombagira Rainha da Encruzilhada, pombagira Alteza, pombagira Rainha das Rainhas etc. A cidade de Madri, por sua vez, é a sede do reino da Espanha, onde se situa o Palácio Real, residência oficial do rei e da rainha. É notável ao longo de toda a cidade a influência dos séculos de história monárquica. Regentes surgem a todo momento, seja nas inúmeras estátuas, nomes de ruas, praças e estabelecimentos comerciais. Na cidade também se encontram alguns dos museus mais importantes do mundo. Entre eles está o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, mundialmente conhecido - entre outras coisas - por abrigar o quadro “Guernica”, de Pablo Picasso, e cujo nome foi dado em homenagem à esposa do rei Juan Carlos I, que governou o país de 1975 a 2014.

A estrutura monárquica que cerca o imaginário espanhol e coincide com a representação de diversas pombagiras serviu para imaginar-se uma entidade que atendesse pelo nome de Pombagira Reina, uma entidade cuja atenção se voltaria às posições sociais e aos aspectos materiais, evocando fartura e abundância.

Encontrou-se justamente o Museo Reina Sofia como lugar ideal

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

para receber a intervenção. Diante de sua entrada principal, sob um manto vermelho e outro com detalhes dourados bordados, foram colocadas rosas vermelhas com uma pequena coroa feminina por cima. Para a bebida ritual, foi escolhida a cava, típico espumante produzido na Espanha. O arranjo se completa pela distribuição de nove velas vermelhas e nove taças, agrupados em grupos de três, ao redor da oferenda.

A intervenção seguinte foi realizada na área externa de outro célebre museu, o Museo Nacional del Prado, aos pés de uma estátua dedicada ao artista Francisco Goya, conhecido por suas impactantes gravuras e por uma série de pinturas representando entidades sobrenaturais expostas naquele museu, conhecidas como “pinturas negras”.

De fato, a cor negra involuntariamente parece evocar os aspectos obscuros da natureza, aparentemente tão banais aos exus e pombagiras. Na cultura espanhola a cor negra surge também para destacar certos artigos de consumo de outros, demonstrando uma qualidade distinta. No Brasil, uma entidade extremamente popular no panteão da esquerda é o exu Capa Preta, em geral representado completamente envolto em uma capa, apenas com a cabeça descoberta. Soma-se a isso o fato de Madri abrigar uma loja de capas mundialmente famosa por vestir artistas e chefes de estado, a Casa Seseña, inaugurada em 1901.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Supõe-se então a existência de um exu espanhol que atue no domínio da obscuridade, lide com assuntos que são tabus e que desfrute de ingredientes e produtos negros. Semelhante à versão brasileira, esta entidade foi chamada Exu Capa Negra.

Sua oferenda foi composta com artigos de cor negra, ou que levas-

sem e referência da cor no nome ou na classificação. Como prato principal foi escolhido o arroz negro, prato típico semelhante à paella, mas que leva tinta de cefalópode para tingi-lo. O prato era guardado por duas patas do presunto espanhol conhecido como pata negra. Já a bebida escolhida foi um vinho chamado Isabel Negra, que conecta também com uma das maiores personagens da história da Espanha, a Rainha Isabel, a Católica, responsável pela expulsão dos mouros da península e por financiar a expedição de Cristovão Colombo ao continente americano. A oferenda se completa com cigarros de tabaco negro e velas negras.

O registro fotográfico destas intervenções foi usado como base para a confecção de duas obras postais (imagem 1). Em ambas se vê a imagem da intervenção sobreposta por outra de esculturas de entidades existentes, respectivamente, a pombagira Rainha da Encruzilhada e o exu Capa Preta. Ao alto dos postais lê-se o nome das entidades e abaixo “Madrid – España”. Tão pronto foram confeccionados os postais, iniciou-se um intenso trabalho de distribuição, que incluiu a colocação em locais de relevância, como em áreas do espaço expositivo do Museo Reina Sofia e no interior de sua loja, a faculdade de belas artes da Universidad Complutense de Madrid, a agência central de correios, o escritório central de atenção turística, a cinemateca espanhola e ainda o envio por correio a todas as galerias de arte da cidade e distribuição pontual diretamente a indivíduos.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



IMAGEM 1: OBRA POSTAL REALIZADA A PARTIR DE INTERVENÇÃO ARTÍSTICA NA ENTRADA DO MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA, MADRI, ESPANHA. FOTO DE LEOPOLDO TAUFFENBACH.

A instalação seguinte seria dedicada à Pombagira Gitana (cigana, em espanhol). De fato, as ciganas já ocupam uma posição no panteão da esquerda, além de pertencerem a uma linha própria de espíritos que, em grande parte, também possuem origem espanhola. As pombagiras de origem cigana são representadas a partir de um estereótipo espanhol, o que não condiz com a realidade das ciganas que de verdade habitam a Espanha.

É fácil encontrar ciganas dispostas a ler a mão dos turistas nas zonas centrais de Madri, principalmente nos pontos mais turísticos. Assim, escolheu-se a Plaza Mayor, um dos pontos mais visitados da cidade para a realização desta intervenção.

Na base desta composição estão o xale e o leque, produtos explorados à exaustão pelos comerciantes; itens obrigatórios em qualquer loja de souvenir. Os xales formaram uma base, sobra a

qual foram colocados três elementos que remetem à conexão dos ciganos com aspectos espirituais: um baralho de cartas espanhol, que se distingue por suas características ilustrações; uma reprodução de um diagrama de quiromancia do século XVII e ramos de alecrim, marca registrada das ciganas que circulam pelo centro de Madri que o usam para suposta limpeza espiritual do consulente.

Enquanto dois xales se uniam para formar um quadrado, as cartas foram dispostas no centro, formando um círculo que rodeava a ilustração. Ao lado ficavam os ramos e nas quatro pontas dispunham-se os leques abertos. Por fora, doze velas vermelhas iluminavam a obra.

A poucos metros dali foi realizada a intervenção seguinte, diante do Mercado de San Miguel, um dos mais tradicionais da cidade, fundado no século XIX, mas que, com o passar dos anos converteu-se em local de experiências gastronômicas para um público de turistas dispostos a pagar os exorbitantes preços que ali se cobram.

Um dos atributos dos exus, incluindo o orixá, é o de proteger as relações comerciais e os mercados. Na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, todos os anos o Mercado Central recebe um ritual em homenagem à entidade protetora do local, conhecida como o Bará do Mercado. Ali encontra-se um assentamento dedicado à entidade, cuja tradição pede que sejam lançadas cinco moedas como oferenda em troca de proteção nos negócios comerciais.

O Exu del Mercado, entidade imaginada para esta instalação, foi homenageado diante de uma das esquinas do Mercado de San Miguel. A oferenda compôs-se por um manto vermelho que rece-

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

beu cinco cazuelas de barro, pratos largos que servem tanto para cozinhar como para servir, ao que se encontrou certa semelhança aos alguidares tradicionalmente usados nas oferendas no Brasil. Destas, quatro cazuelas eram preenchidas por alimentos que fazem referência aos quatro elementos da natureza: legumes para terra, frutos do mar para água, frutas para o ar e pães para o fogo. A quinta cazuela, menor, foi colocada no centro e recebeu dezenas de moedas de euro, cercadas por oito reproduções de notas de cem euros, dispostas em fora de duas cruces.

A obra seguinte foi a primeira em que se imaginou um exu que não fazia referência a algum dos já existentes: Exu Torero. O toureiro, aliás, sempre serviu à construção de uma imagem estereotipada do espanhol ao redor do mundo, tal como o brasileiro muitas vezes se materializa sob a forma de um sambista ou lutador de capoeira.

A tourada, por sua vez, é um espetáculo com um grande corpo de atores pautados em dinâmicas e objetivos muito bem definidos, mas que também pode ser visto como um ritual de sacrifício de origens ancestrais. Não por acaso a plaza de toros, arenas dedicadas ao esporte, possuem o mesmo formato dos antigos coliseus romanos. Os registros mais antigos a respeito das touradas na Espanha datam do século XIII e o formato atual foi moldado a partir do século XVI. Embora os toureiros desfrutem de vantagem técnica e numérica – contando com diversos auxiliares – eventualmente há mortes humanas nas plazas. Tal como um terreiro, a plaza de toros é um local de sacrifícios, onde se derrama o sangue em rituais de expiação.

A Plaza Monumental de Toros de las Ventas, em Madri, a segunda maior do mundo, é cercada por diversas estátuas homenageando os toureiros que ali tombaram. Escolheu-se a estátua em home-

nagem a José Cubero Sánchez, morto de forma trágica em uma tourada em 1985, aos 21 anos, para que abrigasse a intervenção a seus pés.

Destaca-se nesta obra uma garrafa de sangria em formato de um toureiro, um artigo curioso que acabou por incorporar as funções de imagem e marafo (bebida ritual) ao mesmo tempo. Ao lado, duas taças de vinho de tipo toro, um par de banderillas, pequenas lanças usadas para fazer sangrar o touro e uma montera, chapéu típico dos toureiros. Diante da imagem-marafo foi colocado um boneco de touro, e à sua frente uma cazuela com um cozido de rabo de touro à moda andaluz, decorado com cravos, flores tipicamente oferecidas aos toureiros pelo público das arenas para saudá-los.

O último trabalho desta série foi realizado dentro do tradicional Parque del Retiro, nas proximidades do Museo del Prado e Reina Sofia. O parque guarda uma curiosa construção: uma fonte figurada por uma escultura de Lúcifer precipitado ao inferno. Com o título de “Monumento del Ángel Caído”, foi criada em 1877 pelo artista Ricardo Bellver. A obra foi premiada na Exposición Nacional de Bellas Artes do ano seguinte e logo integrada ao acervo do Museo del Prado. Posteriormente decidiu-se que a obra deveria ser exposta ao ar livre e iniciaram-se as obras de criação da fonte que suportaria a peça, sendo finalmente inaugurada em 1885. De acordo com dados oficiais, a obra encontra-se a exatos 666 metros acima do nível do mar.

Neste local de referências óbvias dedicou-se o último trabalho a Exu Lúcifer, uma entidade já existente no panteão umbandista. A instalação foi composta por um totem pintado de negro que trazia um desenho dos pontos riscados de Exu Lúcifer. Aos pés do totem, velas pretas e carvão serviriam para guardar o elemento

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

fogo e penas negras lembram as asas que já não lhe servem mais. Durante a montagem da obra a área sofreu com a ação de fortes ventos, o que impossibilitou que qualquer chama se mantivesse acesa. Tenha sido coincidência ou não, o registro teve que se realizar de acordo com as condições dadas.

Findas as instalações, deu-se início a outro projeto, que desta vez buscava trabalhar suportes de modo a oferecer maior permanência das obras em seus locais de execução. Em observância às leis locais, todas as instalações eram removidas no mesmo dia em que eram montadas, o que limitava a apreciação pelo público que porventura passasse pelos locais.

Uma solução foi encontrada na dinâmica de tratamento ao produto impresso na cidade. O graffiti é uma linguagem que não encontra grandes espaços expressivos em uma localidade com tantos patrimônios históricos. Tal condição gerou uma política de tolerância zero às pichações com pesadas multas aos infratores. Mas os materiais impressos são usados de modo indiscriminado. De anúncios de serviços, passando pela publicidade ordinária, política e intervenções artísticas, os papéis multiplicam-se por Madri em quantidades raras se comparados ao Brasil. Não é incomum deparar-se com pessoas colando seus trabalhos em algum muro de modo tranquilo, tanto quanto pessoas tentando descolar algum trabalho que lhes tenha atraído para levar para casa. O papel possui um papel de extrema importância na dinâmica cênica da cidade.

A partir desta consideração foi gerada uma série de obras impressas com o objetivo de serem fixadas ao público de Madrid. As imagens retratavam exus e pombagiras tal como concebidas escultoricamente e comercializadas em casas de artigos religio-

sos. Tratadas digitalmente, surgiam como impressos de tamanho médio de 1,60m, cada um representando uma entidade distinta. O projeto foi dividido em duas séries, cada uma trazendo sete diferentes entidades, a saber: Exu Capa Preta da Encruzilhada, Exu Encruzilhada, Exu Capa Preta, Exu Corcunda, Pombagira Rainha das Sete Encruzilhadas, Exu Sete Garfos e Exu Destranca Rua. A segunda série trouxe imagens de Pombagira Cigana, Exu Mirim, Exu Cemitério, Exu Cobra, Exu Zé Pelintra, Exu Duas Cabeças e Exu Marabô. As catorze obras foram afixadas na região central da cidade, nos bairros de Sol, Lavapiés, La Latina e Las Letras (imagem 2).



IMAGEM 2: OBRA IMPRESSA REPRESENTANDO EXU CAPA PRETA, AFIXADA NO BAIRRO DE LAVAPIÉS, EM MADRI. FOTO DE LEOPOLDO TAUFFENBACH.

Todos os projetos e suas ações aqui apresentados foram registrados no site “Reconstruindo Exu” conforme seguiam as execuções.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Ao fim da estância doutoral foi criado um mapa, também disponível no site, que traz a localização precisa e o registro fotográfico de cada uma das ações executadas. Ações futuras preveem a disponibilização gratuita e irrestrita de todo material gráfico usado neste projeto.

Referências

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

PRANDI, Reginaldo. Exu, de mensageiro a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu. Revista USP. São Paulo, n. 50, 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35275/37995>>. Acesso em 31/08/2016.

RECONSTRUINDO Exu. Blog do projeto artístico e de pesquisa de mesmo nome. Disponível em: <<http://reconstruindoexu.blogspot.com/>>. Acesso em: 31/08/2016.

TAUFFENBACH, Leopoldo. A reconstrução de Exu: análise e interpretação poética de aspectos do imaginário religioso e popular. In: Anais do 23º Encontro Nacional da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Belo Horizonte: ANPAP, 2014.

VERGER, Pierre Fatumbi. Lendas Africanas dos Orixás. Salvador: Corrupio, 1998.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



NARRATIVAS DE GÊNERO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

LUCAS PROCÓPIO DE OLIVEIRA TOLOTTI

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« **ANTERIOR** | **PRÓXIMA** »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Introdução

A contemporaneidade está imbricada de fatos sociais que se transformam em micropolíticas. Essas micropolíticas, junto com as narrativas enviesadas do momento atual, ressignificam os fatos sociais de Émile Durkheim e trazem a tona um debate importante sobre o poder coercitivo dos agrupamentos contemporâneos. A questão de gênero se insere no panteão dessas micropolíticas. Os corpos queer se posicionam política e ativamente na sociedade, sendo seres atuantes de possíveis transformações. A partir da análise da produção artística de Dios es Marica, conjunto de obras apresentado na 31ª Bienal de São Paulo em 2014, será feita a análise do discurso homossexual na arte contemporânea e como ele pode se relacionar com a sociedade de maneira geral que, em constante transformação, apresenta-se absorvendo esses discursos. Ao mesmo tempo, setores conservadores estão altamente articulados contra uma “ideologia de gênero”. O que é gênero na contemporaneidade, como é presente na sociedade e qual a visão que a arte contemporânea apresenta são alguns caminhos para compreender essas narrativas e micropolíticas que surgem em torno desse termo tão polêmico e muitas vezes incompreendido: gênero. O artigo tem por base a Pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida durante o ano de 2015 na Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo (ESPM-SP).

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Micropolíticas, simulações e narrativas de contemporaneidade

Émile Durkheim, ao elaborar o conceito de fato social, previa-o com as características de exterioridade, coerção e generalidade (DURKHEIM, 2007). Dessa forma, o Poder Político institucional é um fato social, já que estabelece leis que devem ser seguidas

pela população. Porém, a contemporaneidade configura-se e reconfigura-se, e um corpo social não se faz apenas pela totalidade dos indivíduos.

Nesse âmbito, pode-se dividir a política em macropolítica e micropolítica, preservando o caráter sociológico que nesses conceitos está imbricado. A macropolítica é o governo estatal, a lógica institucional que governa os indivíduos e os corpos. Mas e as micropolíticas? Segundo a psicanalista Suely Rolnik (2014, p. 11), “questões que envolvem os processos de subjetivação em sua relação com o político, o social e o cultural, através dos quais se configuram os contornos da realidade em seu movimento contínuo de criação coletiva”.

O filósofo Michel Foucault fala, em seu livro História da Sexualidade vol.1 (2015), sobre as ‘técnicas polimorfos do poder’. Esse poder que não é institucionalizado, mas presente de maneira discursiva e construída, seja nas escolas, nas casas de família, nos hospitais, etc. (FOUCAULT, 2015). O discurso em si para ele nada mais é do que “grandes grupos de enunciados que governam o modo como falamos e percebemos um momento ou momentos históricos específicos.” (SALIH, 2015, p. 69). A noção de poder preconizada por Foucault liga-se muito à sexualidade e à Teoria Queer¹.

A partir da década de 80 e começo da década de 90, revendo todos os conceitos que concernem a sexualidade, surgiram intelectuais que vão propor novas maneiras de enxergar o sexo, o gênero e as condutas sexuais. Vindo de uma ascendência da comunidade gay que, a partir da década de 70 começou a se afirmar como parte

¹ Queer é um termo anglo saxão para designar pessoas que fogem do padrão binário de gênero. Mais atualmente utilizado para representar os integrantes da comunidade LGBTQ. Originariamente significa estranho, esquisito, ridículo ou extraordinário (SALIH, 2015).

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

ativista da sociedade, esses intelectuais foram, de maneira heterogênea, o que pode ser chamado hoje de Teoria Queer (LOURO, 2001).

A teoria queer surgiu, pois, de uma aliança (às vezes incômoda) de teorias feministas, pós-estruturalistas e psicanalíticas que fecundavam e orientavam a investigação que já vinha se fazendo sobre a categoria do sujeito. A expressão “queer” constitui uma apropriação radical de um termo que tinha sido usado anteriormente para ofender e insultar, e seu radicalismo residem, pelo menos em parte, na sua resistência à definição – por assim dizer – fácil. (SALIH, 2015, p. 19)

A Teoria Queer, pois, se insere nas micropolíticas contemporâneas. Utilizando o corpo e a sexualidade para trazer a tona um discurso inflamado sobre a normatização daquilo que é imposto, enxerga-se um embate em relação ao que é coercitivo. Confronta-se o fato social com um novo fato social. Esse novo possui uma subjetividade que carece à institucionalidade imposta. O modo de articulação política dos movimentos da minoria, por exemplo, são as micropolíticas em ação.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

O filósofo Peter Pál Pelbart afirma que há a necessidade de entender uma política do cotidiano, do corpo, da sexualidade, da família, da escola, etc. trazendo para vários âmbitos cotidianos uma conotação política (apud CANTON, 2008). As micropolíticas dão um caráter contemporâneo ao poder político macro.

A contemporaneidade, inserida dentro de fatos sociais que cada vez mais se disseminam em micropolíticas, mostram um caráter

de realidade a respeito da sociedade. Mas o que é real na contemporaneidade? Como se trabalha com o real? O que é disseminado entre as micropolíticas se define como real, mas nada mais é do que uma realidade simulada (BAUDRILLARD, 1991).

O filósofo francês Jean Baudrillard, em seu livro *Simulacros e Simulação* (1991) definiu que “simular é fingir ter o que não se tem” (BAUDRILLARD, 1991). Baudrillard diz que, pelas imagens e contornos da mídia, o real não existe mais. Existe a simulação de uma realidade, feita para dissuadir a sociedade a acreditar que se vive em uma realidade tangível, sendo que na verdade o locus é a era da simulação e do hiper-real. Dentro das simulações, existem os simulacros, que são uma categoria de simulação que está aquém do nível do real proposto pela simulação, mas que serve ao espectador, mais do que a própria realidade, já que esta não pode ser considerada existente.

A simulação é capaz de produzir discursos que o real já não consegue mais, por causa de sua não existência. Ela é substituída, então, pela hiper-realidade, instaurando-se a confusão da sociedade de enxergar que a vida é feita a partir de simulacros e simulações. Pautada pelos meios tecnológicos e pela imagem, a hiper-realidade faz crer que se vive em mundo real, quando esse mundo já avançou para além do real, para o hiper-real, e que as simulações em jogo são partes desse hiper, partes contundentes de uma contemporaneidade que se mostra fragmentada.

Os discursos que permeiam a simulação são vastos e estilhaçados, enviesados. As ideias de narrativas contemporâneas corroboram a simulação. Contam-se histórias por meio da arte, histórias que são simuladas, pois não são reais. A obra se torna a simulação de uma simulação. Têm-se dois fatores: a realidade – simulação ou

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

hiper-realidade – e as políticas micro e macro, elevadas à categoria de simulação para fazer parte do contexto em que se estará apresentada. Segundo Katia Canton:

As narrativas enviesadas contemporâneas também contam histórias, mas de modo não linear. No lugar do começo-meio-fim tradicional, elas se compõem a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos. Elas narram, porém, não necessariamente resolvem as próprias tramas (CANTON, 2008).

Arte contemporânea e gênero

Nesse terreno de micropolíticas, simulações e narrativas enviesadas da contemporaneidade, onde a arte contemporânea se insere? Segundo Anne Cauquelin (2005), a arte contemporânea hoje faz parte de uma rede circular, na qual artistas, marchands, colecionadores, galeristas e público estão inseridos em um círculo de produção. Dentro da sociedade de comunicação, os produtores são todos os agentes de comunicação. As próprias obras “não são mais divididas entre academicismo e vanguarda. Elas estão ou não incluídas no circuito.” (CAUQUELIN, 2005, p. 83).

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

O tempo moderno da vanguarda, caracterizado por seus “ismos”, apresentou uma dilatação de conceitos que fez com que a noção de vanguarda e a superação teórica e filosófica de seus ideais implodissem (FOSTER, 2014). No pós-guerra, o minimalismo, o conceitualismo e a pop-arte tornaram-se sementes para o que hoje vem a ser a arte contemporânea.

Anne Cauquelin (2005) estabelece duas figuras artísticas que

encontram seus ecos na contemporaneidade. Marcel Duchamp e Andy Warhol. Seja pela característica de ruptura do primeiro ou pela ideia mercadológica da arte do segundo, a arte contemporânea se faz pela constante abertura dos meios e propostas.

Os elementos da arte contemporânea estão inseridos em um contexto micropolítico, que reage às macropolíticas vigentes. A reação dos artistas às ditaduras, golpes parlamentares ou aos governos de transição se deu de uma forma que fosse levantada, dentro das várias agendas de combate, a questão do gênero, por exemplo, como apresentado no conjunto de obras da 31ª Bienal de São Paulo, Dios es marica. Ao fato social da época (ditadura) correspondeu-se outro fato social (a micropolítica do gênero), permitindo o embate dialético-artístico, algo presente na contemporaneidade até hoje, e mais atual do que nunca.

Dois conjuntos de obras na 31ª Bienal de São Paulo retrataram a condição de gênero ou a homossexualidade. São elas: Dios es marica e Museo Travesti. Ambos os projetos tentam dar visibilidade a algo que, para muitas pessoas, não existe, indo ao encontro do tema da edição, que era, “Como falar sobre coisas que não existem”. O que está em jogo nessas obras é a representação da identidade de gênero perante a sociedade e perante a religião.

Dios es marica, uma mostra curada pelo peruano Miguel A. López, continha quatro artistas/coletivos, e o que eles têm em comum é a trajetória homossexual definindo seus trabalhos, instaurados numa época de ditadura ou pós-ditadura em seus países, e uma forte presença da religião dentro de suas obras. Está em voga a relação entre o sagrado e o profano perpetrado pela sexualidade, pela homossexualidade e pela sexualização.

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Ao engendrar o discurso homossexual e profano às coisas que não existem, na verdade a Bienal mostra o que existe de fato, e como essas questões já estavam situadas na arte desde a década de 1970, década que começa a produção artística dos artistas presentes em Dios es marica. Só agora, pois, atinge um âmbito mais significativo, seja com a explosão de teorias ou com a exposição desse assunto na mídia.

A 31ª Bienal de São Paulo trouxe um conjunto de simulações através de sua curadoria e projeto. O tema tem latente a questão das simulações e do hiper-real. Se as coisas não existem, mas estão lá, é porque não é a realidade que as compõe. A simulação novamente opera em duas categorias: nas obras de arte, que são simulações per se e seu conteúdo. Os artistas, em seus discursos, simulam uma realidade. O que se vê na Bienal, então, é uma torrente de simulacros e hiper-realidade que se materializam em obras. Obras que tratam de questões como violência, religião e sexualidade. Assuntos que são considerados como parte da realidade, mas na verdade são simulados em uma hiper-realidade. Desde o tema até as obras selecionadas, a Bienal resume o conteúdo da contemporaneidade: micropolíticas, narrativas enviesadas e simulações.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Qual o papel, portanto, das obras de Dios es marica no contexto contemporâneo? Contribuir para uma discussão que está longe de se finalizar. A arte funciona como um grande catalisador para discursos da contemporaneidade, e grandes exposições, como a Bienal de São Paulo, ajudam a colocar uma luz nas questões que inquietam: política e gênero perpetrados pelo discurso narrativo da arte contemporânea que nada mais é do que uma simulação. Portanto, à luz desses temas, serão analisadas uma obra de cada

artista que compôs o projeto Dios es marica.

Análise

Dios es marica foi um projeto curatorial dentro da 31ª Bienal de São Paulo, organizado pelo escritor, artista e pesquisador peruano Miguel López. Foram quatro artistas/coletivos selecionados: o mexicano Nahum Zenil, o espanhol Ocaña, o peruano Sergio Zevallos e o coletivo chileno Yeguas del Apocalipsis (CATÁLOGO FBSP, 2014).

Nahum Zenil apresenta sua criação católica, muitas vezes através de autorretratos junto com seu parceiro, Gerardo Vilchis. Zenil é defensor dos direitos LGBT no México, seja através da arte, seja na organização da Semana Cultural Lésbico-Gay desde 1987 no Museo Universitario del Chopo, em parceria com a Marcha del Orgullo Gay, na Cidade do México (CATÁLOGO FBSP, 2014). A obra analisada é Gracias Virgencita de Guadalupe (Obrigado à Virgencinha de Guadalupe), de 1984.

Desde o nome da obra, que remete a uma oração muito comum no México, até a apresentação de seu suporte, com as decorações em madeira e as imagens laterais, o elemento religioso é contundente. As imagens das bordas laterais representam à adoração e o temor à Virgem de Guadalupe, sendo um subtexto àquilo que se apresenta pintado pelo artista. A obra é um autorretrato do artista com seu companheiro, e a aparição da Virgem não contextualiza um julgamento, mas sim uma aparição que é exaltada ou quiçá para uma bênção.

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »



FIGURA 1 – GRACIAS VIRGENCITA DE GUADALUPE, 1984 – NAHUM ZENIL (FONTE: FUNDAÇÃO BIENAL, 2014)

A narrativa enviesada que se depreende da obra é a aproximação do sagrado e do profano como forma de duas simulações que se encontram na mesma categoria. Como mostram os conceitos de Baudrillard (1991) e Canton (2008), a narrativa homossexual

dentro da obra eleva o mundano ao encontro do religioso ao fazer presente à figura da Virgem dentro de uma relação homossexual, fazendo com que, coercitivamente, o fruidor tornar-se conivente com o ato e a aparição. Ao aproximar essas duas narrativas simuladas, o artista cria uma imagem de resistência ao dogma religioso e aproximação. Mais do que uma provocação, existe um convite a um novo olhar para diferentes narrativas que se complementam socialmente, culturalmente e religiosamente.

Ocaña, espanhol, utilizava-se do imaginário religioso de seu país e das festas populares religiosas para entrar na questão de gênero.. Ativista político, acreditava em travestir-se como ato performático (CATÁLOGO FBSP, 2014), performando como ato político um gênero, de acordo com preceitos mais tarde realizados pela Teoria Queer, (SALIH, 2015). Realizou a maioria de seus trabalhos na cena underground de Barcelona, e não se limitava à pintura, realizando, além delas, vídeos e esculturas de papel machê.

Immaculada de las Pollas (Imaculada dos Paus), de 1976, expressa o caráter polêmico e lúdico de Ocaña. Ao apresentar uma Virgem Imaculada rodeada de pênis, o artista apresenta uma obra que se realiza por meio de suas contradições, que questiona valores como o patriarcado da Igreja Católica e a submissão da mulher. A resignificação e releitura que dão o tom da arte contemporânea são presentes. Assim, a Madona do Renascimento se transforma em uma figura muito menos austera e mais propícia a uma sexualidade livre, renascendo, de certa forma, para o sexo e o prazer.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »



FIGURA 2 – IMMACULADA DE LAS POLLAS, 1976 – OCAÑA (FONTE: FUNDAÇÃO BIENAL, 2014)

Não há mais vigilância do prazer sexual, muito menos por uma das instituições que vigiam o sexo, a Igreja (FOUCAULT, 2015). O choque produzido pelo artista, de macular algo imaculado, e de fazer isso por uma via sexual, é combustível para retratar temas de gênero e sexualidade. Dessa vez, a narrativa do sagrado é perpetrada pelo sexo com uma mensagem de igualdade de gênero.

Sergio Zvallos, peruano, discute sobre a política dos corpos, sua relação com as múltiplas sexualidades e caminhos. O próprio artista, como Ocaña, se traveste, apresentando a discussão política que se dá a respeito dos corpos trans-formados e trans-formadores. As fotografias *Martirios* (Martírios), de 1983, apresenta o artista travestido de uma maneira andrógina, não sendo homem nem mulher, mas usado de seu corpo para poder dar a ele uma performatividade que seja fluída e não. Algo muito presente na obra de Zvallos também é a questão do corpo pornográfico, sexualizado, como forma de afirmação sexual. Esses corpos pornográficos são andróginos, apresentando órgãos sexuais masculinos e femininos, de uma maneira violenta. Essa violência, porém, se dá plasticamente, remetendo às violências sofridas pelas minorias.

Dessa maneira, a narrativa do gênero é corroborada pela ideia da simulação de Baudrillard (1991), já que masculino e feminino nada mais são do que hiper-realidades, simulações que se encaixam na realidade, porém não a são. A Teoria Queer, as teorias de Baudrillard e as obras pertencentes a *Dios es marica* convergem para a questão do gênero como performatividade e, conseqüentemente, simulação.

Por fim, há, em *Dios es marica*, o coletivo chileno *Yeguas del Apocalipsis*, formado por Pedro Lemebel (1955) e Francisco “Pancho” Casas (1959) (CATÁLOGO FBSP, 2014). *Yeguas del Apocalipsis*

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

fez parte, em Santiago, do movimento de contracultura na época do retorno democrático do país pós-ditadura de Augusto Pinochet. O coletivo baseava suas atividades artísticas em várias mídias, sendo elas performances, instalações, fotografia, vídeo e intervenções. *Las dos Fridas* (As Duas Fridas), na 31ª Bienal de São Paulo, é uma fotografia de 2014 que retrata a performance-instalação de 1990 que teve lugar na Galeria Bucci, em Santiago. A performance consistia na representação do quadro homônimo de Frida Kahlo, e por três horas os artistas ficaram sentados passando tinta a óleo no lugar do coração.

Mais uma vez, há uma narrativa de gênero, que dessa vez perpassa a questão política e micropolítica de uma minoria situada em um contexto de reconfiguração pós-ditatorial. O coletivo se baseia na reinterpretação, ressignificação e também simulação do quadro da célebre artista mexicana. Esse reinterpretar e ressignificar, próprios da arte contemporânea, corroboram com a simulação, tanto de gênero como da arte, de maneira que se atinge, dessa forma, o hiper-real trazido por Baudrillard (1991).

Como pôde ser visto então, na 31ª Bienal de São Paulo e, mais ainda, nas obras que compuseram todo o conjunto de *Dios es marica*, existe uma ligação da simulação às questões de gênero, narrativas enviesadas e micropolíticas. Dessa forma, no espaço expositivo da Bienal, as obras funcionam como um conjunto de simulacros, ao darem forma a algo que pode se apresentar como real, mas não o é. Pode ser feita uma alusão à Capela Rothko, nos Estados Unidos, porém uma alusão de complementariedade. Na Capela Rothko, o elemento religioso é estético, funcionando como um lugar de sacralização da obra de arte em seu momento máximo de fruição. Nos exemplos mostrados, a obra é política e

possui uma estética ativista, utilizando o religioso como símbolo de uma contravenção pretendida.

A narrativa homossexual nesta arte analisada se enviesa pela religião, como uma maneira de resistência e ressignificação, simulando, dentro de uma própria simulação (a arte) aquilo que se constrói como gênero e é destruído, através de uma performatividade cíclica.

Considerações finais

Percebe-se como a contemporaneidade articula as teorias propostas, e como a arte contemporânea realiza esse feito. Como filhos da contemporaneidade, somos bombardeados por considerações políticas e estéticas que, na maioria das vezes, conseguimos compreender seus alcances só mais para frente no tempo. As obras de *Dios es marica* começaram na década de 70, e são objeto de discussão até hoje. Mais do que uma obra que encara a micropolítica do seu tempo, ela se insere, enviesada, nas micropolíticas da sexualidade, de gênero, de resistência e de autoafirmação de hoje também.

Essa análise, pois, permitiu desvendar um pouco dos conceitos que interpelam todo habitante de uma contemporaneidade, como as micropolíticas, narrativas enviesadas e simulações. O que está em jogo é como articular esses fatores para uma produção de sentido dentro de uma esquizofrenia conceitual.

Como diz Canton (2008), “os sentidos, na obra dos artistas contemporâneos, não estão prontos, mas se configuram no acontecimento, isto é, na construção das múltiplas relações que acontecem entre a obra e o espectador”.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Dessa maneira, sendo a obra uma simulação, ela produz um sentido através de uma narrativa que assume o hiper-real como qualidade contemporânea de existência micropolítica e, como fato social, insere-se no cotidiano do fruidor, exercendo, como dito, um papel de catalisador das relações que se dão no mundo contemporâneo. Porque maior que o papel estético, não se pode negar o papel político da arte, o seu papel social e ativo em redes micropolíticas.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e simulações. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

CANTON, Katia. Da política às micropolíticas [Coleção Temas da arte contemporânea]. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Catálogo da 31ª Bienal de São Paulo. São Paulo, 2014.

SALIH, Sarah. Judith Butler e a Teoria Queer. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



EXUS INDIANOS

OBRA DE ARTE

LUCIANO ALARKON

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« **ANTERIOR** | **PRÓXIMA** »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

A arte tem, geralmente, uma capacidade maior do que a ciência e a religião de provocar questionamentos com uma visão mais simpática em relação a temas que nos tiram da zona de conforto. Cientistas, céticos e religiosos, todos olham para a arte e conversam com ela sobre assuntos que não conversariam entre si – pelo menos, não com boa vontade para entender o ponto de vista do outro, por conta de suas convicções e paixões. Com suas certezas, baixam a guarda diante da contemplação artística e, por um momento, aceitam o discurso que refutariam de imediato se viessem de outra “boca”. Obviamente, esta não é uma função primária ou obrigação da arte, mas todo artista, em algum momento, usará sua produção para discutir algo que o provoca ou incomoda.

Como docente de fotografia, sempre percebi o incômodo de parte dos alunos ao discutirem a produção do fotógrafo Pierre Verger e as imagens do Candomblé e suas oferendas.

Em maio de 2015, quando foram divulgados casos de intolerância religiosa contra os praticantes do Candomblé e Umbanda no Brasil, e em pleno verão indiano, embarco para uma residência artística na Fundação Sanskriti em Nova Delhi. Durante a estada na fundação, o professor Dr. Jyotindra Jain, diretor do complexo de museus de Sanskriti, se mostrou interessado na Umbanda e queria saber mais sobre Exus e Pombas Giras. A curiosidade respeitosa de Jain ecoou como uma provocação diante do preconceito noticiado semanas antes pelos jornais brasileiros. Resolvi, então, transformar as imagens sacras indianas de terracota - expostas permanentemente em um dos museus da Fundação, através de longas exposições durante a madrugada e iluminação com laser, em Exus, mesclando – através de uma alegoria imagética, seres sagrados do imaginário religioso hindu com o imaginário religioso

do Candomblé e Umbanda.

Parte da série foi exposta na galeria de arte do complexo e incorporada ao acervo de Sanskriti em maio de 2015. Entre janeiro e fevereiro de 2016, sob a coordenação da artista plástica Regina Carmona e com incentivo do MinC e da embaixada do Brasil em Nova Delhi, através do diplomata Hugo Lorenzetti, a série foi novamente exposta na Índia.

Ao retornar às atividades acadêmicas e mostrar o resultado às turmas, presenciei a aceitação aos Exus representados nas fotografias pelos mesmos alunos que se sentiram incomodados com a produção de Verger, mostrando agora uma boa vontade em discutir algo fora de suas crenças por conta da finalidade artística da produção.

Esta será a primeira exibição da série no Brasil, logo após mais um caso de intolerância religiosa, já que o Comitê Olímpico, como divulgado pela mídia, deixou de fora o Candomblé, o Espiritismo e a Umbanda do Centro Ecumênico para os atletas, alegando a falta de representatividade dessas religiões entre as delegações. Então, sem preconceitos e julgamentos, que Exu esteja na boca das pessoas durante o CIANTEC 2016, não para mudar crenças, mas para aceitar e conviver com as diferenças.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

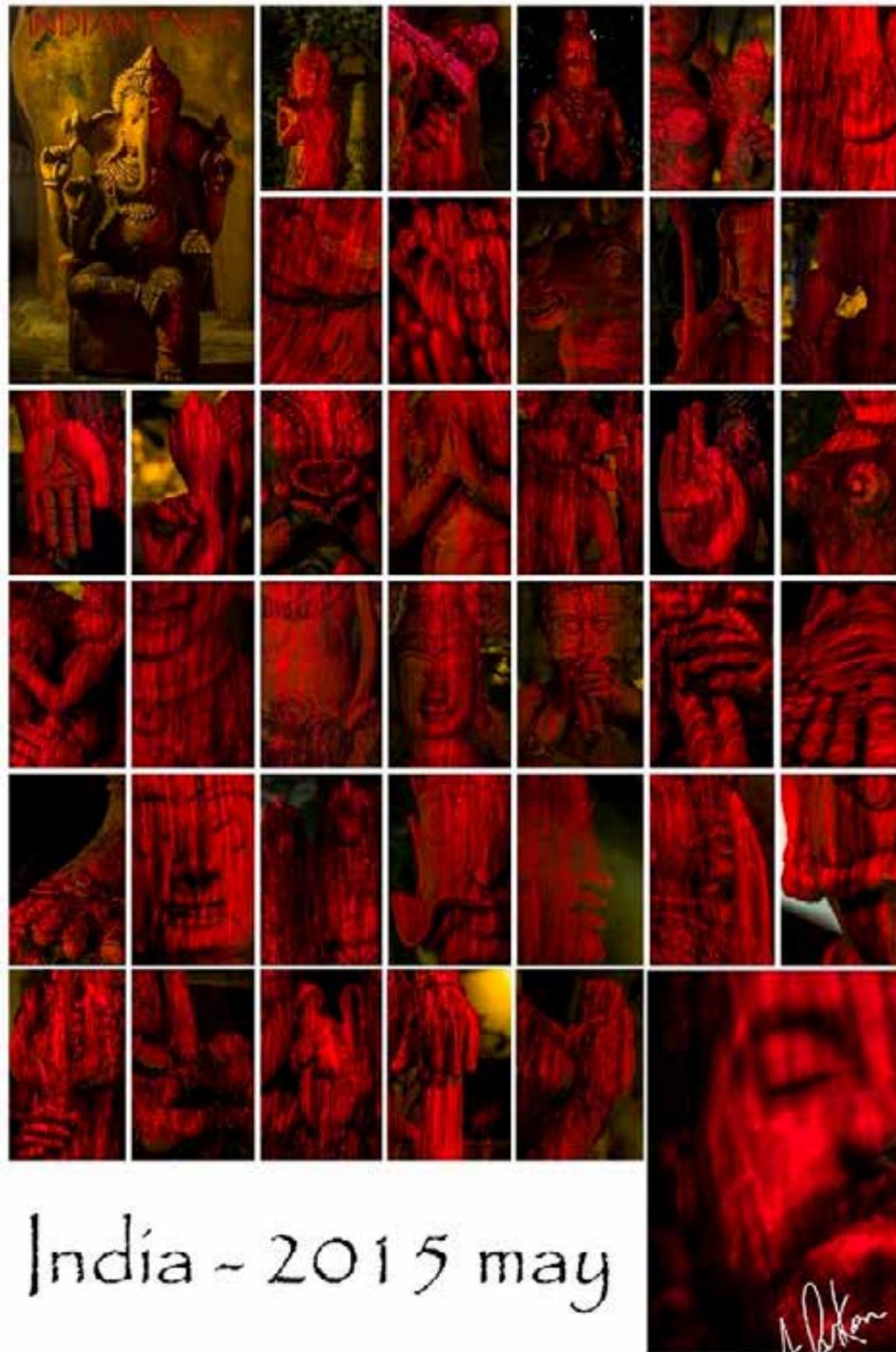
12-14
OUT

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »



Índia - 2015 may

Alfonso

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



PROPOSTAS SOCIOCULTURAIS PARA A LONGEVIDADE

OLGA SUZANA COSTA ARAÚJO

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

O envelhecimento populacional acompanha pressões sociais que originam a reflexão sobre as pessoas idosas. Novas oportunidades para os cidadãos com 60 e mais anos precisam ser entendidas dentro da diversidade de vivências que são muitas vezes polarizadas, ora pelo estereótipo do idoso marginalizado, vulnerável e abandonado ou pela imagem do idoso ativo, capaz de realizar projetos, praticando novas formas de lazer, de manutenção corporal e saúde, vivenciando a indústria do turismo e cultura. Um dos desafios deste cenário é desenvolver atividades para que os adultos mais velhos tenham as suas vozes e experiências reconhecidas, paralelamente identificar a necessidades de abordagens que contribuam para que os cidadãos se mantenham mental e fisicamente bem, e socialmente conectados.

Para a promoção dos adultos mais velhos como parte ativa da sociedade em geral, desenvolvem-se políticas sociais, normatizações e diretrizes que incentivam a cultura como meio de impactar positivamente a vida destes cidadãos, promovendo abordagens que contemplem os princípios psicossociais e físicos, mas também culturais dos idosos, dentro da diversidade que caracteriza o grupo.

CAPA A ideia de mudança social que leve ao bem-estar dos idosos como indivíduos culturais e ao benefício da instituição museal que promove estas relações, surge numa equação que tem tudo para dar certo. Percebe-se a necessidade de valorizar o saber-fazer e ser nas abordagens de cariz social, e são várias as possibilidades de relações curatoriais nas instituições museológicas que originam desafios e oportunidades com este público, engajando-se os indivíduos comunicacionais, num desafio prático (museográfico) e teórico (museológico).

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

A possibilidade de lidar com o envelhecimento bem-sucedido, através de atividades socioculturais e mnemónicas, estabelece-se na museografia por meio da ação comunicacional de modo mais visível, permitindo o desenvolvimento da função social dos museus no entanto dentro da curadoria detectam-se hipóteses de relações que podem ocorrer na salvaguarda e na pesquisa.

Entender as relações estabelecidas entre o museu e o público idoso privilegiando o contexto institucional, remete para o conhecimento do entorno, das parcerias possíveis, dos recursos, das relações institucionais, do entendimento dos vários públicos, dos vários acervos, história e missão dos museus, experiências anteriores, finalmente pelos interesses, motivações e necessidades de ambos, idosos e museus.

Esta discussão dentro da museologia surge pela expansão de públicos pela disseminação dos sistemas educativos, crescimento da indústria do turismo e lazer, evolução das cidades e êxodo rural, destaque de grupos sociais com movimentos de afirmação e direitos de acessibilidade, simultaneamente com o desenvolvimento dos meios de comunicação, naquela que muitos autores chamam de sociedade de informação.

As diretrizes recentes da museologia sugerem a incorporação de novas possibilidades de desenvolvimento compartilhado, a área reconhece ter hoje essa responsabilidade política, por meio do foco social, originada pela reflexão derivada desde metade do século XX (Conferências de Santiago do Chile, 1972; Quebec, 1984; Lisboa, 1985; Caraças, 1992) com reflexões reforçadas recentemente sobre “acesso e a inclusão social, que devem ser conduzidas em colaboração com o público, incluindo grupos que normalmente não visitam museus” (PARIS, 2015) e que precisam ser

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

amplamente adotadas nas ações e práticas.

Os museus trabalham, recentemente, questões de opressão e justiça social, desenvolvimento pessoal e bem-estar individual e das comunidades, a promoção de aprendizagem ao longo da vida e o diálogo intercultural (SANDELL, 2015), questões que permitem a reflexão e posicionamento dos idosos nos museus e na sociedade como desafios das instituições no século XXI.

As propostas socioculturais para este grupo são tão diversas, como a heterogeneidade de idosos e grupos onde se podem encontrar, são os caminhos experimentais que podem ser desenvolvidos pela museologia, respeitando a cultura de cada indivíduo ou grupo na sua adaptação ao processo de envelhecimento, que podem promover interações e socialização para uma melhor maneira de se envelhecer.

No processo de envelhecimento, as atividades socioculturais devem ser consideradas como estímulo de interação social significativa, porém fatores fisiológicos, psicossociais ou económicos acabam por desvalorizá-las, secundarizando a sua importância na manutenção do bem-estar físico e mental. Os museus e instituições culturais podem explorar o processo de envelhecimento nos seus programas, por meio de relações que valorizem a criatividade, curiosidade, e aprendizado contínuo.

Os idosos poderão beneficiar-se no museu por meio de um sistema de adaptação e interpretação de conhecimentos específicos ou dominados por determinados grupos, através de resultados cotidianos explorados através de:

- desenvolvimento de conhecimentos e compreensão (acerca de novas coisas ou informações, aprofundar

ou elucidar acerca de algo, e estabelecer relações sobre realidades e até entender como o museu funciona);

- habilidades (ser capaz de saber e fazer alguma coisa através das habilidades intelectuais ou física, ou através de habilidades sociais e de comunicação);
- entender propostas, comportamentos e progressões (o que fazem ou pretendem fazer, observar e relatar ações, e entender a mudança na forma como as pessoas vivem);
- divertimento, inspiração e criatividade (divertir-se, explorar, experimentar, inspirar-se e ter pensamentos inovadores) e por último;
- ter atitude e valores a defender (desenvolver opiniões sobre nós próprios e autoestima, ter opiniões ou atitudes em relação a outros com aumento da capacidade de tolerância e empatia, demonstrar atitudes positivas ou negativas em relação a uma experiência ou organização e aumentar a motivação) (HOOPER-GREENHILL, 2002).

Muitas esferas do cotidiano usam a cultura digital, como meio e canal de comunicação, por isso reforça-se que o domínio de certas capacidades é importante para que a cidadania seja exercida, não só por este grupo como por outros. Defendendo-se a promoção de novas habilidades no acesso sociocultural, o contato dos idosos com novas formas de cultura, o permite que se continue a formar um currículo na longevidade.

A inclusão na cultura digital, que domina cada vez mais as tecnologias e técnicas contemporâneas, dialoga com os museus e pú-

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

blicos, percebendo-se que se alguns idosos já dominam as mídias sociais, a maioria ainda não desenvolveu habilidades intuitivas para percorrer este universo, no entanto serão cada vez mais os que herdam esse “capital cultural”. As instituições museais usam meios tecnológicos digitais e mídias digitais como território de reflexão, apreciação e discussão nas abordagens comunicacionais, e proliferam na salvaguarda as ferramentas digitais na documentação e pesquisa.

Os museus podem equacionar o acesso dos indivíduos idosos, auxiliando a inclusão digital e o estabelecimento de um domínio técnico novo. Pensando a aprendizagem ao longo da vida como um processo para lidar com a dinâmica da realidade, e constatando que o mundo digital está cada vez mais presente, espera-se um aumento das possibilidades de adaptação a estas tecnologias, respondendo às necessidades ou motivações que os idosos possam ter. A apreensão destas técnicas dentro ou fora do museu, através dos setores de educação, expografia, ou sob outras formas de mediação, proporciona uma experiência de acesso à informação e possibilidades de relacionamentos, abrindo uma janela para os seus acervos e discursos.

CAPA Embora se perceba que a maioria dos idosos não se sentem à vontade com essas tecnologias, não se deve pressupor que a mensagem digital não chega a estes filhos do cotidiano contemporâneo, e chegará cada vez mais, pensando-se nas gerações futuras de idosos, e em especial naqueles indivíduos que encaram a tecnologia e o processo de envelhecimento como dinâmicos próprios da vida, em constante transformação e definição.

A fase mais avançada da idade é caracterizada por aprendizagens de modos de ver, pensar e agir como uma estratégia de adap-

tação e sucesso, no envelhecimento os museus posicionam-se como lugares gerontopedagógicos (ROBERTSON, 2015), as pesquisadoras nórdicas Fristrup e Grut defendem que os museus podem ser espaços de autodesenvolvimento, autoconstrução e até de autocuidado pensando a individualidade de cada idoso, este é o desafio que estes autores lançam às instituições museais, aproveitando o desenvolvimento de diferentes tipos de capacidades no currículo do cidadão que se constrói ao longo da vida. A capacidade digital é uma das quatro que referem como fazendo parte do currículo pessoal paralelamente aos cuidados de saúde, ao posicionamento cívico e à gestão financeira, capacidades que se adquirem interdisciplinarmente com a colaboração de várias organizações (FRISTRUP;GRUT, 2015, p. 280) parceiras.

Dialogando interdisciplinarmente, áreas que sugerem evidências de manutenção e desenvolvimento de melhorias na qualidade de vida, dos adultos no envelhecimento, defendem o trabalho de aprendizagens significativas, memória e reminiscência, para manter as atividades avançadas da vida diária através de estímulos e manutenção de níveis de cognição.

As instituições museais precisam conhecer o público, olhar o contexto no entorno das instituições e refletir as suas escolhas de possibilidades museográficas, focar em discursos que promovam um impacto positivo nos públicos (visitantes e não visitantes), conforme se sintetiza.

Os museus precisam escutar, posicionar-se em territórios fora dos objetos, para que consigam concretizar a sua função social.

Partindo das normatizações criadas derivadas de pesquisa teórica, na prática implementação das diretrizes depende de resistên-

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

cias diversas, da distribuição de recursos e da compreensão, ao nível do senso comum, da sua utilidade. O objetivo das normas é inovador, no entanto as práticas são condicionadas por modelos de ação mais ativos ou passivos (JENSEN; WAGONER, 2009), assim percebe-se que a adesão a propostas museográficas para o público idoso é ainda pouco valorizada, mesmo com o potencial de mudança social que decorrente delas, e que é assumido no campo museológico.

Os idosos não são vistos como público prioritário, não têm o destaque que os públicos das minorias têm vindo a reclamar, e não fazem parte das reflexões de público com necessidades de aprendizagem como o escolar, talvez ainda não encham bilheterias. Mas, certamente que um maior investimento de recursos, tanto humanos como financeiros, muitas vezes possibilitados pelo estabelecimento de parcerias, trarão um maior retorno social. As experimentações em parceria com o setor museológico têm ocorrido de modo mais abrangente em países cujo envelhecimento populacional é uma realidade vivenciada há mais tempo.

Proposições de relacionamento com os idosos são uma inspiração criativa para os museus. As estratégias de democratização, eliminação de barreiras atitudinais, de acessibilidade comunicacional por parte dos enunciadores e enunciatários dos projetos museológicos, possibilitarão abordagens e mediações utilizando diferentes linguagens ou técnicas, sem perder o foco num outro campo essencial de atuação da museologia, que é a salvaguarda.

A avaliação museológica, efetuada na vertente de estudos de recepção de público, trará dados sobre o alcance destas opções, se esta função está a ser cumprida, não por meio de quantidade de visitantes ou receita de entradas, mas como retorno social. Para

se alcançar esse museu ideal, acredita-se na experimentação que se revela no contemporâneo, e que se materializa em características de museu em transição com a possibilidade de aproximação entre o que se realiza e o que se vem idealizando. Um museu onde se contempla a diversidade, a diferença, a memória e identidade no plural, com narrativas múltiplas e multivocalizadas. Inclusivo, crítico e contestador com uma significação aberta, este museu procura uma comunicação com capacidade de diálogo, em mudança e permitindo o trabalho do patrimônio com muitas possibilidades de (re) interpretação, como ponte de aproximação de culturas. Uma instituição museal precisa do público, mas na forma ideal “emergente” é o público, em que os curadores são os profissionais e o público, usando-se a primeira pessoa gramatical para construir as narrativas (CURY, 2014, p.65 e 66).

Como se explica o que é o museu, hoje, a este público? Apresentar o museu, as suas narrativas e as propostas autorais permite um entendimento da instituição com que se relacionam. Muitas vezes a museografia herdada da “nova” museologia é dificilmente entendida pelos idosos, ou pelo público em geral, constatando-se que muitos indivíduos carregam a ideia derivada de conceitos prévios que têm de museus mais tradicionais, formas que coexistem também no contemporâneo, como, por exemplo, quando as práticas são mais centradas nos objetos. Se a ideia de museu mais tradicional se transformou em memória afetiva, cabe às instituições museológicas comunicar o posicionamento que escolheram conceitualmente, se forem suficientemente audazes, justificando as escolhas museográficas perante o público, que ainda são muitas vezes parte do conhecimento dominado pelos especialistas.

Acredita-se na ampliação do olhar de inclusão ou participação, pri-

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

vilegiando o idoso como diverso e potencial público na construção das relações compartilhadas com a herança patrimonial musealizada, tendo por base o desenvolvimento pessoal e bem-estar. Salieta-se a promoção de aprendizagem ao longo da vida, o diálogo intercultural levantando questionamentos e preocupações, reinterpretando acervos e narrativas museológicas, de modo a que se modifiquem e ampliem experiências, na vivência daqueles, que seremos todos nós amanhã.

Referências

CURY, Marília Xavier . Museologia e conhecimento, conhecimento museológico- uma perspectiva dentre muitas. *Museologia & Interdisciplinaridade* Vol.1II, nº5, maio/junho de 2014 Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/263247901_Museologia_e_conhecimento_conhecimento_museolgico__Uma_perspectiva_dentre_muitas. Acesso em 23 jul.2015.

FRISTRUP, Tine; GRUT, Sara. Self-caring in later life. In: ROBERTSON, H. (Org.) *The Caring Museum: New models of engagement with ageing*. Cambridge: Museum Etc, 2015.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. Developing a scheme for finding evidence of the outcomes and impact of learning in museums, archives and libraries: the conceptual framework. Leicester: 2002. Disponível em: <http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/rcmg/projects/>. Acesso em: 28 set. 2014.

ROBERTSON, Hamish L.. (Org.) *The Caring Museum: New models of engagement with ageing*. Cambridge: Museum

Etc, 2015.

SANDELL, Richard. *The 21st century museum. Behind the scenes at the 21st century museum, unidade 4.2 – Liverpool: University of Leicester, 2015 [Online] Disponível em: <<https://www.futurelearn.com/courses/museum/steps/33768>>, Acesso em: 22 junho 2015.*

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



TERESA ALMEIDA



PARINAZ FAGHIGI

PREVENTING VANDALISM IN PUBLIC GLASS ART

PARINAZ FAGHIGI

FERNANDO QUINTAS

TERESA ALMEIDA

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

ABSTRACT

Public art is an important and interesting vehicle of communication to make the general public more aware of recent developments in art. Recently many artists have employed glass art to express their conceptual approaches in public spaces and to represent glass as a very interesting and singular material around the world. Glass seems an easy material to be vandalized in public spaces. This paper aims, in particular, to investigate the approaches toward preventing vandalism on public glass art by studying some successful examples installed in public spaces and some vandalized examples on the contrary. The research reports on how, and why some public glass art are vandalized and some are not. Moreover, strategies and approaches to prevent vandalism on public glass art are addressed.

KEYWORDS: Public art, Glass art, Vandalism

Introduction

Today, the vitality is one of the critical importance to the prestigious urban environment. Public art is a tangible reflection of quality of life and is expected to improve urban residential environment. Public art contributes, not only to the visual attractiveness and aesthetic terms of urban spaces, but also towards urban regeneration (Hall and Robertson 2001). This contribution involves economic, social, environmental and psychological issues. Providing a definition of public art is rather difficult since the “Art” continually challenges and rewrites its own definition through its materials, methods and the value it places on innovation and change.

Before 1980, public art regarded as a synonymous with “sculpture in open air” but critic Lawrence Alloway stated it took “more than

an outdoor site to make sculpture public” (Selwood 1995). Rosalind Krauss in October magazine in 1979 mentioned previously public art were static bronze structures, monolithic stone structures, commemorative representation, memorial monument but today contemporary public art is not simply an aspect of the landscape, it has moved further that of permanence and solidity, goes beyond of murals, monuments, and memorials, it also looking for engaging the personal ideas and communities. Nonetheless on one side public art is an art for everybody which is accessible in public spaces. On the other side it takes the definition even further and does not restrict to public places as long as it is visible to general public, therefore public art can be on private property such as museums and art galleries.

Public art is a part of the societies’ public history and part of the evolving culture. It reflects and reveals the societies and adds meaning to the cities.

As far as public art is important, materials and techniques used to present artworks in public spaces hold its value. This field of expression is open-endedness as public art encompasses place-making, environmental activism, cause-related art, sound installations, interdisciplinary performance events, community-based initiatives, and much more (Becker 2004). Just as Ricke Helmut says in new glass in Europe: “A profusion of adequate technical design-possibilities had to be developed for the abundance of new conceptual beginnings” (Ricke 1990).

Regarding to the importance of different techniques, artists in Europe has recently employed glass to enhance and enrich public art. Transparency, translucence and brightness have presented glass as a versatile material that can be shaped in cold, warm and

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

molten states through different techniques.

With the invention of the small studio furnace some 50 years ago, making objects in glass was no longer subject to an industrial environment. Technical innovations made the glass furnace mobile and artist took the freedom of experimenting with this material in their own ateliers. In these early days whatever came out of these studios was automatically considered fantastic. Glass galleries opened one after another inducing a self-containing circuit with its very own group of collectors.

Safety and immortality of the materials are two important factors which have leaded artists to employ stone, wood and metal to present their artworks in public spaces for many years. Nonetheless these materials have their own defect. For instance, stone and metal are heavy and wood is easy to burn. The relationship between glass and public art is being developed since the medieval times, with the integration of the stained glass in churches/ cathedrals and religious places. Nevertheless, public glass art is more than stained glass windows. Glass was hired in public art since the lamination techniques helped the artists to safeguard the glass in public spaces despite the fact that glass seemed a fragile material for many years. Glass is a great asset to artists for presenting transparency, translucence and brightness while other materials do not provide these qualities. Glass art in public spaces plays, appropriately enough, an important role to demonstrate images conversion continuously, depending weather and the position of the sun that is changing over the day. Glass is a distinctive material for sculpture, installations and painting it is a contemporary material. it can be considered exclusive medium, as it has the ability to change color, texture, and seemingly mass.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

Many countries in the world have employed glass art in public spaces, especially European countries and the United States. But one of the obstacles which impeded artists to employing glass for public art projects is its fragility. This feature of glass makes it to be an easy material to be vandalized in public spaces. Hall and Robertson (2001) state that public art itself reduced vandalism as it can play in culture-led urban regeneration, while vandalism is a big challenge for Public art artists, authority and social science researchers.

This paper aims, in particular, to investigate the approaches toward preventing vandalism on public glass art by studying some successful examples installed in public spaces and some vandalized examples on the contrary. The research reports on how, and why some public glass art are vandalized and some are not. Moreover, strategies and approaches to prevent vandalism on public glass art are addressed.

To find out the prevention approaches, first we need to define what vandalism is and who vandals are and why they commit vandalism. To support the research, two case studies of successful and unsuccessful public glass arts are addressed.

Vandalism

There are many researchers trying to answer what is vandalism? Or what gets vandalized? Or what are the cost of vandalism? Or what can be done to stop or at least reduce vandalism? It is not easy to answer these questions while vandalism may happen everywhere and everything may get vandalized (like parks, playground, schools, public transportation facilities, libraries, artworks, archeological sites, cars, street signs, phone booths and etc.).

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Vandalism is a social activity with gesture of “negative honor” which reflects a complex of feelings. In Oxford English dictionary vandalism is defined as “the crime of destroying or damaging something, especially public property, deliberately and for no good reason “. In fact, a vandal does vandalism purposefully to destroy or damage something that is beautiful or public property. In this definition there are two elements which clarify vandalism: damaging public property, and doing it deliberately. These two elements indicate two very important factors for the incidence of vandalism; first is strong inner motivation and the second one is situational opportunities.

Willem van Vliet has an article by the name of “The cherry question or the role of social science research in designing against vandalism” which was published in “Vandalism: Research, Prevention, and Social Policy” book (Van Vliet 1992). In this article he describes the role of research in designing against vandalism. Van Vliet states that vandals are in rural areas and suburbs as well as inner cities, among middle-class, working-class families and in all ethnic groups. Despite this, in the real world, vandalism does not occur everywhere, and in places where it does happen, it doesn’t necessarily happen all the time. Therefore, public places with less surveillance and security are more vulnerable to vandalism because vandals have the opportunity to commit act of vandalism. For this reason, some environmental designers may suggest, “Lest just take away the opportunity and no more vandalism will occur.” The problem with this approach is that not each and every opportunity can be eliminated, and motivation still exists. In fact, evidence suggests that motivation generates its own opportunities (Van Vliet 1992).

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

Vandalism is not a new phenomenon. It has a long history as several years ago in 1982, Jim Wise states that first vandalism was occurred in the garden of Eden with human foot. The tombs of Egyptian pharaohs were vandalized acquisitively, and the ruins of Pompeii contain evidence of graffiti (Jim Wise, 1882). Nowadays we are witnesses to vandalism on public arts. The incident follows in a long tradition of people harming artworks in protest. But works of art have also been vandalized by accident, by overzealous fans and even for no apparent reason at all.

Hans-Edvard Roos (1992) argued that the interest in the motivation for vandalism concentrates attention on a psychological problem and on vandalism as an expression of “human drives”¹.

Many researchers are unanimous in their studies that the best way to stop or at least to reduce vandalism is an anti-vandalism program. To support an anti-vandalism program, we need to have a strong theory to understand why vandalism happens (Van Vliet 1992; Winter 1992).

When Rosemary A. Winter was manager of metro awareness program in Washington Metropolitan area transit authority, did a research to design an anti-vandalism package to reduce or eliminate graffiti and vandalism to the Washington Metropolitan Area Transit Authority in 1992. (Winter 1992) The result of her research concentrates on three basic elements: Education, Enforcement, and Elimination. In “Vandalism: Research, Prevention, and Social Policy” book, she has an article that described the organization of

¹ This theory defines four powerful and innate human drives that motivate all discretionary behavior. Those human drives are including: 1. Acquiring- 2. Bonding- 3. Learning- 4. Defending. All humans possess the four drives but different individuals may engage some or all of the drives to different degrees. Some individuals may favor one or more of the drives, such as a very friendly, warm-hearted person who favors the bonding drive, or a very combative, defensive person who favors the defending drive.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

a series of educational workshops for different groups of people which were successful to reduce vandalism. For this part, she organized some series of workshops for students at age 5 to 9, and slide show presentation for students in fourth grade through senior high. Smaller students saw ten-minute slide show which contains a message that a clean system depend on them and they are part of owners of system when they pay their fairs. Also each student received a “Think metro- Think safety” button or “Help keep metro keep clean” pencil to serve as a reminder of the visit. The older students saw 20-minuts slide presentation providing them with an overview of the region’s transit system, an explanation of who owns it, how much the equipment costs, and the safety measures to be followed when using the system. Also students are shocked to learn that they are arrested for writing on a seat and they could get a police record if they are arrested for destruction of property. This was the second factor for anti-vandalism program: Enforcement that makes teenager students know and obey the law about vandalism. A court system that is backed up with other serious crimes could be a generic example for the implementation of the anti-vandalism program. Rosemary A. Winter suggests that could be more effective if police arrest vandals and send them to the court.

CAPA Then the judge doesn’t allow Vandals who are first offenders to go free, they sentence to a four-hour class which is an educational course includes presentations by the court, the transit police, bus services, rail and facilities maintenance. By attending, offenders do not have the arrest on their records and are given a second chance. This method has proven to be very successful.

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

The last step to take is elimination. This factor explains that as soon as a vandalism is reported, it should be removed all damages as quickly as staff and material would permit. This element ope-

rates under the theory that graffiti breed graffiti and the hardest mark to make is the first one. Rosemary A. Winter reports after implementation of anti-vandalism program with considering those aforementioned three factors (i.e., education, enforcement, and elimination), they were witnessed %66 of decrease in incidents of vandalism in Metrorail during the first seven months of executing the program (Winter 1992).

Case studies

Material in public art installations is of vital importance in expressing artists’ thoughts, motives and emotions. In this context, glass has furnished an appropriate space for artists to employ sunlight and color to create distinctive artworks. Recently in Europe we are witness to an increase in using glass art in public spaces. In this section we present two examples of successful and unsuccessful public glass arts.

Andrew Moor is a British glass artist, a glass art consultant, and a project manager assisting other artists translate their visions into glass and a writer. He has been involved in running hundreds of glass art projects, through the UK and in many other parts of the world. We invited Andrew Moor for an interview on 12 August 2016 and asked some questions about his successes in public glass art. We asked him one question about the motivation behind the choosing the glass as the material to execute his artworks in public spaces, and he stated “the glass is a great medium for public art because it is kinetic; it will change with the weather, the seasons and the light. Also It can be monolithic, standing alone; or it can be integrated into architecture, either as cladding, glazing, balconies, canopies etc.”. We also asked him about how to prevent the act of vandalism in public spaces, and he argued “I always remind

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

clients that everyone can walk down a high street and break every shop window. But they do not. An external public glass artwork needs to be robust and in a well-lit public space.” Andrew executed a very impressive public glass art by the name of “Bridlington Spa” at Bridlington-Uk (2010) (Figure 1).

There are eight external glass screens which each of them shows a detail from the local environment, including the topography, local industry and local landmarks. Central and local government sponsored the development of the ‘Spa Gardens’ project. The goal was to convert a small triangular area adjacent to the sea front into a venue for a range of events and performances in an outdoor setting. The panels are made up of two layers of glass laminated together with an image both inside and outside the laminate, creating an interesting kinetic experience for the viewer. The panels have had a great response from local citizens and tourists, particularly the way they are designed to light up at night (Figure 1). In addition, they are well designed and the lamination technique that the artist has chosen to execute his idea, made a safe guard against vandals

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »



FIGURE 1. BRIDLINGTON SPA- ANDREW MOOR- BRIDLINGTON-UK- 2010.

NIGHT LIGHT © ANDREW MOOR

Joana Vasconcelos² is a Portuguese artist who designed and installed a glass sculpture, NECTAR, in Berardo Collection Museum, Lisbon in 2006. NECTAR is protected by security guard of Berardo collection museum to make this glass work safe from vandals.

² Joana Vasconcelos is a Portuguese artist who was born (8 December 1971) in Paris, France, but lives and works in Lisbon, Portugal. She has exhibited regularly since the mid-1990s. After her participation in the 51st International Art Exhibition– la Biennale di Venezia in 2005, her work became known internationally. Vasconcelos has participated in numerous solo and group exhibitions around the world and her work has been featured in many books. Much of Vasconcelos' work deals with feminism, as well as social and political issues.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



FIGURE 2. UNTITLED – JOAO SILVA - AT THE LAKE MARINHA GRANDE MUSEUM- PORTUGAL- 2006. © JOAO SILVA.

Besides those successful examples of public glass art, there are some unsuccessful glass artworks in public spaces which were vandalized. Joao Silva is an architect who had a lot of temporary art installations. I had an interview with him in August 2016 and he explained that he made 23 pieces of glass artworks (the technique was glass blowing and the shape of each piece was different from the other pieces in the range of 40x50x60 cm dimensions) in 2006 with the collaboration of glass blowers of Crisform³ and installed his pieces in the lake of Marinha Grande museum's garden. After one week of installation, 8 pieces were broken with stone by tee-

³ CRISFORM was a non-profit training center with administrative and financial autonomy, created in 2000 and operated in the new building from 2005 to 2011, provided exceptional training and other activities for the glass sector, workshops with international artists, demonstration with mestre vidreiros. CRISFORM supported many designers with innovate projects, with the economic difficulties of the country, CRISFORM closed in 2011. Luckily in the same year, CENCAL (institution for ceramic training) took over the facilities carrying on with some glass programs and continuing with the protocols and workshops

nagers. Therefore, the artist and authorities of Marinha Grande museum decided to take out all the pieces. The reasons behind this vandalism is indeterminate, nevertheless, at the first glance we understand that the pieces were so fragile and its design was fascinating the vandals to break the objects, as bursting soap bubbles appeal to people. Among all of this, Joao Silva states that "to discourage people from vandalizing, we put additional street lighting in the area, we wrote in the local newspaper that the area is under special surveillance (even if it isn't), we also asked the police for more patrolling. However, it's difficult to control people's reactions. There's always a very high risk in public glass art exhibitions that have no vigilance." Although vandalism may happen in public glass art, to reduce the risk of vandalization the artists are highly recommended to consider vandalism to their design.

Zora Palova⁴ is a Czech artist who devoted most of her life into educating glass art and has also worked extensively to commission glass art in public spaces in Bratislava, Rotterdam and Sunderland. She absolutely understands her medium and uses it with great simplicity and directness in sculptures that are abstract and compelling. She designed the monumental glass sculpture Light Transformer for the national glass center in Sunderland which reflects the feeling of absurdity, inner conflict or by contrast liberty and bravery. It was installed on the roof of the National Glass Centre in 1998. It is the largest work of cast glass in the UK weighing 1000 kilograms. The work was highly praised, not only by the gene-

⁴ Zora Palova was born in Bratislava, Czechoslovakia, in 1947. She studied at the School of Applied Arts in Bratislava (1967) and taught at the Public School of Arts in Nitra (1969). She then resumed her studies at the Academy of Fine Arts, Bratislava, specializing in painting (1971) and later in glass and architecture (1975). She became President of the Association of Applied Arts and Designers in 1995 and Research Professor at the University of Sunderland in 1996. She has received many awards including the WCC Prize, Interplays 92, Bratislava and the Triennial Prix, Glass Sculpture Triennial, Nuremberg. Exhibiting widely throughout Europe, her sculptures are in many public and private collections around the world.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

ral public, but also by other glass artists. Despite the glass sculpture Light Transformer is unreachable and accepted from publics, it was broken. It is not still obvious why and how it was vandalized; someone broke it for fun or vandalized for a special reason.

Vandalism prevention

In this section we present approaches that can effectively reduce vandalism.

Theoretical anti-vandalism program. One technique to reduce vandalism in public glass art is the study about the culture of people who live across and pass the place the glass art is installed as well as the topology overview of the place. Simone Osthoff states “topology allows one to go beyond the vanishing point and the habit of thinking about art. It allows for linking near and far, up with down, in with out, in a paradoxical continuous space.... Moreover, topology underlines a reader-response theory” (Osthoff 2009).

Education. Holding and organizing the educational programs and workshops for people, mainly teenagers, because vandalism is more likely to happen in their ages. These programs and workshops can present how an artist creates and installs a piece of glass artwork in a public space as well as the installation cost.

These workshops can also include the experience of working and becoming familiar with glass. Furthermore, advertisements in mass media with an anti-vandalism motto is another way to illuminate people’s thoughts.

Enforcement. Making laws about vandalism and enforcing people to obey the rules. A court system backed up with serious crimes can greatly reduce the act of vandalism.

Elimination. Quickly report the damages in public arts and immediate elimination of these damages prevents the chance of spreading the vandalism over the city.

Safe guarding techniques. Training the artists to know the techniques to safe guard the glass pieces. Artists should create strong glass pieces instead of using very thin glasses in public spaces. Andrew Moor believes that is necessary to make a strong glass objects to install in public areas and he argues “I always remind clients that everyone can walk down a high street and break every shop window. But they do not. An external public glass artwork needs to be robust and in a well-lit public space”.

The site of the glass artworks. Another issue is to choose a proper site for the installation of the glass piece. To create a dialogue with audience, artists are required to take account of the scale of the site and the artwork, whether the visitors are pedestrian or pass by a vehicle, culture of people who reside permanently near the site of the artwork, and commercial, cultural, historical and educational state of the site.

Site protection and cleanness. Protection of the artwork site by installing devices such as a CCTV (closed-circuit television camera) or putting a security guard is also an effective approach to prevent vandalism. Moreover, cleanness of the site as well as the artwork can extremely resist the act of vandalism. Andrew Moor says “Nothing deters vandalism more than the clean presentation of a site.”

Back up of pieces. Creating back up pieces of glass for each part of the artworks, in which if one part is broken, it could be easily replaced with the other pieces, can also help to reduce the chance

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

of vandalism. Edvin Öhrström is a Swedish glass artist who devoted most of his life in educating glass art and teaching in fine arts universities. He developed his sculptures to prisms of gemstone colors that played with light reflections and refractions in the glass. "Crystal, vertical accent in glass and steel" by Öhrström, is a glass obelisk installed in Sergel Square in Stockholm with 37 meter tall. It has been made from steel and covered with glass which has four lamps inside the obelisk as a light source. Öhrström states the idea of building extra parts of his glasses to substitute if other parts broke.

Conclusions

The term "prevention of vandalism" in public glass art was studied in this paper. We provided two successfully and two unsuccessfully executed glass arts in public spaces, and addressed approaches to reduce vandalism in public glass art. These approaches include the theoretical anti-vandalism program, educational program, enforcing people to obey the anti-vandalism laws by a court system, eliminating vandalism as soon as it is detected, safe guarding techniques, choosing a proper site for the installation of a glass piece, site protection and cleanness, and creating back up pieces of glass. Despite there is no certain way to create a vandal-proof environment and a trace of uncertainty always exist, any anti-vandalism program is nonetheless a valuable and fully effective approach.

References

Hall, Tim, and Iain Robertson. "Public art and urban regeneration: advocacy, claims and critical debates." (2001): 5-26.

Selwood, Sara. *The Benefits of Public Art: The polemics of permanent art in public places*. Vol. 770. London: Policy Studies Institute, 1995.

Becker, Jack. *Public art: An essential component of creating communities*. Americans for the Arts, 2004.

Ricke, Helmut. *Neues Glas in Europa: 50 Künstler-50 Konzepte= New glass in Europe*. Verlags-Anstalt Handwerk, Düsseldorf, 1990.

van Vliet, Willem. "The cherry question or the role of social science research in designing against vandalism." *Vandalism: Research, Prevention and Social Policy* (1992): 31.

Wise, James. "A gentle deterrent to vandalism." *Psychology Today* 16.9 (1982): 31.

Roos, Hans-Edvard. "Vandalism as a Symbolic Act in Free Zones." *Vandalism: Research, Prevention and Social Policy* (1992): 71-87.

Winter, Rosemary A. "Metro Awareness Program: Education, Enforcement, and." *Vandalism: Research, Prevention and Social Policy* (1992): 135.

Osthoff, Simone. *Performing the archive: the transformation of the archive in Contemporary art from repository of documents to art medium*. Atropos Press, 2009.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



A ESTÉTICA DA VERTIGEM E A EXPRESSÃO DO PÓS- MODERNISMO

PATRÍCIO DUGNANI

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

RESUMO

Reconhece-se no Barroco algumas características que se tornam constantes e que podem ser comparadas, através de analogias, à estética do Pós-modernismo. Dentre as várias características, foram destacadas algumas mais persistentes, que denominou-se as constantes barrocas, as constantes da vertigem, que caracterizam a estética da vertigem que reconhece-se tanto no período Barroco, como no Pós-modernismo. Esta pesquisa tem por objetivo analisar as produções midiáticas visuais de imagens produzidas na contemporaneidade pós-moderna, e compará-las às imagens do Barroco, de modo a compreender as semelhanças e diferenças que sustentam o rompimento ou o retorno a determinados modos de expressar os conteúdos que povoam o campo sógnico dos sujeitos nos dois períodos. Parte-se do pressuposto de que, em ambos os casos, recorrem análogas ações plásticas, quais sejam, processos discursivos de busca de referências através de processos intertextuais, de que resultam efeitos de parodização e de dispersão do sentido a serem tomados como recorrentes e comuns. A análise dos processos intertextuais, na base de redundância sógnica, apoia-se teoricamente em estudos que englobam tanto o Barroco quanto o Pós-modernismo. Com vistas a contemplar o objetivo deste estudo, o corpus da pesquisa é propositalmente híbrido e compreende obras de arte, com expressão barroca, como a pintura e a azulejaria, além de filmes, videoclipes e peças publicitárias do Pós-modernismo. Esta escolha se dá, sobretudo, por se considerar a imagem um sistema de signos que expressa conteúdos, tornando-se, nesse sentido, um suporte da comunicação, um meio de comunicação, uma forma de mídia. A relevância do trabalho prende-se à importância das imagens barrocas na construção da cultura brasileira e à relativa escassez de exames

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

comparativos entre os períodos, notadamente em nosso contexto.

PALAVRAS-CHAVE: Estética da Vertigem, Herança Simbólica, Pós-modernismo, Barroco

Um violoncelo persegue um outro em uma repetição tautológica, onde o segundo se espelha no som do primeiro, com pequenas alterações de tons, criando um diálogo, um jogo de pegador que faz o ouvinte penetrar num labirinto vertiginoso e lúdico. Esta é uma descrição simplista do Duplo Concerto para Violoncelo, para dois violoncelos, cordas e baixo contínuo em Sol menor, RV 531, de Antônio Vivaldi (1678 – 1741). Identificam-se na música algumas das constantes que foram eleitas para se definir a estética barroca. Reconhece-se no Barroco algumas características que se tornam constantes e que podem caracterizar, através de analogias, a estética do Pós-modernismo. Dentre as várias características, foram destacadas algumas mais persistentes, que denominou-se as constantes barrocas, as constantes da vertigem, que caracterizam a estética da vertigem. Entre as características, destacam-se as seguintes constantes: os jogos de labirintos, a mise en abyme, os espelhamentos, os excessos decorativos ou formas hiperbólicas, as dobras temporais, o ilusionismo, e as intertextualidades.

Assim como a música barroca, a poesia também apresenta constantes vertiginosas, como a exemplo da influência do poeta espanhol Luis Góngora y Argote (1561 – 1627) e seu culto às formas, o “cultismo” ou “gongorismo”, que se utiliza de uma linguagem exageradamente decorativa, rebuscada e hiperbólica. No trabalho de Góngora y Argote, os jogos de palavras e as estruturas labirínticas chegam a romper a lógica da leitura e da forma do verso em nome de uma visualidade, como ocorreu no poema Às altas prendas do desembargador Dionísio de Ávila, do poeta barroco

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Gregório de Matos Guerra (1623 – 1696). Neste poema, Gregório de Matos se distancia da estrutura clássica dos sonetos, criando uma estrutura labiríntica que possibilita novas formas de leitura e, conseqüentemente, a constituição de novos sentidos ao texto. Este jogo vertiginoso é que caracteriza toda a produção estética e filosófica barroca, seja no uso da palavra, seja na criação imagética. Assim como no início da Idade Moderna, a produção estética contemporânea apresenta estas constantes que aparecem, sim, em outros períodos, mas não com a mesma intensidade que se nota, tanto no Pós-modernismo quanto no Barroco.

Comparando-se, por exemplo, a pintura Miguel Arcanjo (1663), de Luca Giordano (1634 – 1705), com as imagens de David LaChapelle (1963), fica evidente a similaridade entre as duas peças, muito embora as razões e leituras das obras estejam muito relacionadas aos ideais políticos, religiosos e críticos de suas épocas. Luca Giordano abusa da gestualidade das representações, assim como apresenta as massas pictóricas, o movimento das diagonais e o excesso emocional característicos do Barroco.

Já a imagem fotográfica de LaChapelle, em seu conceito contraditório e no excesso decorativo, demonstra as constantes que unem os dois períodos. Além disso, a própria intertextualidade da foto, com a arte sacra, aproxima o Barroco do Pós-modernismo. Vê-se claramente que a foto de Michael Jackson, vestido como São Miguel, é uma paródia irônica da arte barroca. Porém, enquanto na primeira, o intuito, como em toda arte influenciada pela Contrarreforma, é valorizar o sagrado, atingir a emoção dos fiéis; na segunda peça, a fotografia visa a criar um aspecto irônico, jocoso e crítico: uma farsa, uma comédia. Neste sentido, o Pós-modernismo parece concordar frequentemente com a ideia de Karl

Marx (1818 - 1883), que a história tende a se repetir. Se em uma primeira vez ocorre como uma tragédia, na segunda, ressurgirá como uma farsa. Este fenômeno descrito por Marx nunca pareceu tão exato, como quando se investiga esta relação entre Barroco e Pós-modernismo. Pode-se pensar toda a estética do Pós-modernismo, em seu movimento de extrema provocação, como uma farsa do próprio Barroco, principalmente quando se utilizam em sua produção imagética estratégias constantes e comuns.

Mesmo em uma expressão artística mais específica como a azulejaria barroca, encontram-se ecos entre os dois períodos. Por exemplo, o caso da artista plástica contemporânea Adriana Varejão (1964) apresenta, em sua obra, reflexos e constantes inspiradas na arte do Barroco, principalmente a azulejaria. Entre diversas obras, destaca-se a pintura Varal, de 1993. Primeiramente, percebe-se a citação – pelas formas quadriculadas ao fundo da pintura, bem como pelos tons azuis – da técnica e da estética da azulejaria barroca, muito comuns, tanto na metrópole como no Brasil colonial. Além de resgatar formalmente os azulejos do Barroco, Varejão também resgata as representações dos primeiros cronistas e gravadores que criaram, com suas descrições verbais e visuais, um imaginário principalmente do Brasil colonial, seja de paraíso primitivo, de Eldorado, de Pindorama, como dos “quintos dos infernos” dos trópicos. Os pedaços de corpos, dispostos como em um açougue, fazem referência aos casos de canibalismo descritos na época, como, por exemplo, nas viagens de Hans Staden (1525 – 1579) e sua relação com os índios Tupinambás, as gravuras que ilustram o livro e Theodor de Bry (1528 – 1598).

Assim como Adriana Varejão buscou sua expressividade em um processo de intertextualidade com outras épocas e culturas, os

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

artistas do Barroco que desenvolveram os azulejos criaram a partir de um forte processo de citação e paródia de outras referências, enfim, a intertextualidade não era considerada uma cópia somente, mas, sim, um processo de criação, como no Pós-modernismo. Tomando-se o painel de azulejos assentados no claustro franciscano da Igreja e Convento de São Francisco em Salvador, será possível perceber algumas estratégias, principalmente em relação à intertextualidade entre os artistas do Barroco e do Pós-modernismo.

Tomando-se como exemplo para comparação o painel denominado Grande Malum Invidia, logo se percebe o jogo de intertextualidade entre o Barroco e as referências clássicas. Isso se inicia pela referência verbal que dá origem à representação visual. O painel foi inspirado na epígrafe Grande Malum Invidia – A inveja é um grande mal (cf. SINZIG, 1933), retirada do Livro 1, Epístola 2 do poeta clássico Horácio (SINZIG, 1933). Neste painel, observa-se a personificação da Inveja como Medusa, uma das Górgonas da mitologia grega, que tinha serpentes venenosas na cabeça e cujo olhar era capaz de transformar em pedra qualquer ser que a olhasse. Além da Medusa, também é possível observar um cão magro e um bode sob um rochedo. Em segundo plano, temos o fato histórico, uma representação que era retirada de algum acontecimento narrado. Esta estrutura era comum nas representações dos painéis de azulejaria, bem como nas gravuras, em geral. O fato histórico que representa a Inveja do painel mostra uma multidão atirando um homem dentro de um touro, que está sendo aquecido por uma fogueira. A história representa o fato nesse painel e se refere à lenda do touro de Phalaris, o cruel tirano que governava Agrigento. Por sua ordem, o escultor Perillo construiu um touro de bronze, o qual era aquecido para torturar seus adversários. Conta o mito

que o próprio escultor foi vítima de sua criação. Quando Telêmaco destronou Phalaris, o governante foi levado por uma multidão para sofrer as mesmas torturas que infringiu a muitos dos seus súditos, sendo atirado dentro do touro (SINZIG, 1933). Neste caso, a referência clássica grega é a primeira constante que se destaca, a intertextualidade, pois percebe-se como as referências, principalmente as verbais, influenciam a representação final dos painéis, assim como na criação de Adriana Varejão.

Quanto aos processos intertextuais, sabe-se também que se atribui a Bartolomeu Antunes e sua oficina a confecção dos painéis que compõem o claustro. Contudo, estas imagens foram, como se afirmou anteriormente sobre o livro *Theatro Moral de la Vida Humana y de Toda la Philosophia de los Antigos y Modernos* (1648), que, por sua vez, também buscou referência nas alegorias criadas pelo artista holandês Otto Van Veen. Neste processo, percebe-se a rede intrincada de citações e referências que são criadas para o desenvolvimento do imaginário barroco. Esta intertextualidade é similar aos processos contemporâneos, demonstrando a proximidade entre os dois períodos. Este processo constituiu um verdadeiro léxico das imagens do Barroco, como está, no Pós-modernismo, constituindo o modelo imagético da contemporaneidade.

O que é interessante ressaltar é que, assim como a produção da imagem no Pós-modernismo busca uma gama muito grande de referências que se misturam, embora elas nem sempre tenham afinidades, no Barroco, os artistas também não somente copiavam, mas, sim, recriavam, adaptavam; mudavam as imagens do fundo, acrescentavam elementos, faziam novos cruzamentos de referências, além de alterar as formas e composições. Por exemplo, no caso dos azulejos e das gravuras, a primeira tem composição ho-

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

rizental, enquanto a segunda tem composição vertical.

Na continuidade da verdadeira rede de referências e influências que se teceu na época do início da Idade Moderna, o próprio artista holandês não é o início do processo de criação, pois percebe-se, em suas obras, uma quantidade imensa de referências, tanto clássicas, como herméticas, alquímicas, literárias, dentre outras. Destaca-se, na obra de Otto Van Veen, relacionado a este painel, uma forte influência do livro *Iconologia* de Cesário Ripa (1555 – 1622). *Iconologia* tratava-se de um compêndio de receitas, verdadeiras referências criadas por Ripa para servirem de influências para os artistas da época. Assim, também se verifica como não havia mesmo o horror moderno da cópia no Barroco, que era mais comum do que parecia. Por isso é que o processo de intertextualidade era tão incentivado, se apresentava comumente na vasta produção da imagem no período. A primeira edição de *Iconologia* foi lançada em Roma, em 1593, e era apenas composta de descrições escritas de alegorias, virtudes, vícios, sentimentos, dentre outras representações. A versão apresentada é composta de ilustrações de uma edição feita por volta de 1758, com ilustrações de Gottfried Eichler (1677 – 1759).

CAPA Primeiramente, o que se pode reafirmar é que a semelhança entre a personificação da Inveja criada por Ripa e as de Otto Van Veen e Eichler é muito grande, o que demonstra haver uma relação de troca de referências durante o período. Contudo, a referência histórica, ou seja, o fato ligado à Inveja de Ripa não coincide com a referência de Otto Van Veen, pois o fato do artista holandês está ligado à lenda do touro de Phalaris, já o fato citado por Ripa, está relacionado ao trecho do livro do Gênesis, no Velho Testamento, sobre a vida do profeta José, que por inveja de seus irmãos mais

velhos, foi vendido como escravo e levado para o Egito.

No entanto, encontra-se na própria *Iconologia* a solução do enigma. Otto Van Veen trocou o fato da personificação da Inveja pelo da personificação da Crueldade, para a qual cita a lenda do touro de Phalaris. Então, na gravura de Van Veen e nos painéis de azulejos, encontram-se a mistura da personificação da Inveja com a Crueldade, ambos criados por Cesário Ripa.

Observando-se a influência da *Iconologia* nas obras de Otto Van Veen e, conseqüentemente, nos painéis de azulejaria portuguesa adaptados das gravuras do artista holandês por processos intertextuais, pode-se se confirmar a riqueza e a valorização da intertextualidade na produção da imagem barroca. Percebe-se que o processo de citação, de paródia, enfim, de intertextualidade, é frequente no Pós-modernismo. Afirmamos que existe uma semelhança muito grande no imaginário das duas épocas, inclusive, como foi o caso da obra de Adriana Varejão, um processo de troca direta entre as diferentes culturas que compõem o Barroco e a arte contemporânea.

A Escola de Frankfurt não cansou de afirmar e reafirmar que a razão industrial havia contaminado a produção cultural, fazendo com que a sociedade começasse a confundir cultura com mercadoria, e, assim, fazendo com que as regras do mercado, de certa forma, determinassem toda a cultura, os valores e o pensamento da sociedade pós-Revolução Industrial. Com isso, a sociedade que surgiria destas condições seria fruto de homogeneização, uniformização e massificação. Provavelmente, a Escola de Frankfurt esteja correta e a sociedade tenha sofrido uma massificação; e, pior, não seja capaz de perceber o processo, pois está inserida nele. Cada movimento que o sujeito massificado produz, mesmo

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

contrário à massificação, é absorvido pela Indústria Cultural, pois ela sempre busca a mistura de todas as culturas, de todas as razões, para que a sociedade possa encontrar sempre alguma similaridade entre o processo e o sujeito. A massificação absorve as diferenças, não fazendo com que elas desapareçam, mas que se misturem, criando um corpo apenas, um corpo social e funcional. A massificação, ao misturar as diferenças, cria seu corpo homogêneo, uniforme e produz este efeito de reconhecimento a todos os que vivem sob sua influência.

Não se pretende, neste texto, chegar a uma conclusão se o fenômeno descrito é positivo ou negativo, apenas pretende-se afirmar que ele existe, e que, neste processo, é que se desenvolve a linguagem publicitária, tema deste capítulo. A beleza da publicidade está em sua multiplicidade de discursos, em sua variedade de culturas abordadas, na diversidade de diferenças que se misturam, produzindo um efeito de uniformização das diferentes referências. Na publicidade não há fronteiras para os discursos, pois as referências culturais sempre são passíveis de se misturar, expressando, como em um espelho, o reflexo similar das ações dos sujeitos e culturas que compõem o seu discurso. Ou seja, a publicidade, em sua essência, desenvolve-se por um processo intertextual, onde o cruzamento de vários textos, de diversas culturas, possa criar um efeito de reconhecimento, já que o processo não faz sumir as diferenças, apenas as mistura. A publicidade não pretende agredir o sujeito, forçá-lo a determinadas ações, mas pretende que ele se reconheça dentro da multiplicidade de referências que ela oferece. Como afirmou Leda Tenório da Motta, a publicidade pretende apenas ser a continuação dos gestos do sujeito.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

Em tudo e por tudo, um objeto bem diverso, en-

tão, daqueles objetos agressivos de que tanto se fala, quando se fala da publicidade que nos alveja, como se fosse um dardo, quando é continuação de meus gestos, ou de mim mesmo. (MOTTA: 2011, p. 180)

Sendo a publicidade a grande forma de expressão dos conteúdos na contemporaneidade, ela reflete como ninguém as características do pensamento social, ou seja, ela se define e ajuda a definir o próprio Pós-modernismo. Multiplicidade, intertextualidade, mistura de estilos, jogos retóricos de linguagem, ou seja, jogos labirínticos, são características comuns à publicidade, reafirmando a semelhança entre a produção do discurso do Pós-modernismo e do Barroco.

Por que estudar a publicidade é uma pergunta que Barthes fez. Em sua resposta, pode-se perceber a consciência da intencionalidade do discurso publicitário, pois ele não apenas é dedicado à sua forma, mas à sua função e seu resultado, pois, muito além da beleza e da perfeição, quase como um ídolo medieval, a publicidade tem seu poder, pois cumpre um papel importante de divulgação de conteúdos bem definidos para uma sociedade de consumo. Para Barthes:

(...) em publicidade, a significação da imagem é, certamente, intencional: são certos atributos do produto que formam a priori os significados da mensagem publicitária, e estes significados devem ser transmitidos tão claramente quanto possível; se a imagem contém signos, teremos certeza que, em publicidade, esses signos são plenos, formados com vistas a uma melhor leitura: a mensa-

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

gem publicitária é franca, ou pelo menos, enfática.

(BARTHES: 1990, p. 28)

Neste sentido, a publicidade é uma das expressões que mais refletem os efeitos do Pós-modernismo na sociedade contemporânea, e, justamente por isso, encontra-se nesta produção uma quantidade grande de casos que demonstram suas estratégias semelhantes às do discurso do Barroco, como tem-se afirmado durante esta análise. A publicidade, como afirma Gilles Lipovetsky, se constitui através de transgressões, ou seja, em sua expressão, uma série de desobediências formais, morais, dentre outras, criam um espetáculo teatral de convencimento e de sedução, onde ao espectador, ao sujeito, resta render-se ao reflexo de seus quereres, de seus desejos, do espelhamento daquela imagem não verdadeira, mas em que o sujeito se reconhece.

Hoje, a publicidade criativa solta-se, dá prioridade dá prioridade para um imaginário quase puro, a sedução está livre para expandir-se por si mesma, exhibe-se em hiperespetáculo, magia dos artifícios, palco indiferente ao princípio de realidade e a lógica da verossimilhança. (LIPOVETSKY: 1989, p. 188)

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Destacando-se alguns exemplos, buscando-se apresentar as semelhanças entre o discurso visual da produção do Pós-modernismo e do Barroco, pode-se observar, primeiramente, a chamada publicitária do filme Beautiful, de 2008, do diretor sul-coreano Kim Ki Duk.

No filme, Kim ki Duk trata sobre a questão da aparência e das mazelas que ela pode causar quando tratada de maneira obsessiva,

onde a personagem chega à conclusão que sua beleza é uma maldição. Obsessão, maldição, beleza, esta tríade pertence a uma receita de um mito grego muito citado e, aparentemente, que expressa algumas questões da contemporaneidade, como o culto à beleza e ao hedonismo: o mito de Narciso. Embora haja diversas versões para o mito, usualmente considera-se Narciso um humano belíssimo, que se deixa capturar pela sua imagem refletida em um lago e acaba morrendo por isso, sendo transformado na flor de mesmo nome.

Além desta citação, que já demonstra ser um processo de intertextualidade, a peça, em si, guarda formalmente uma semelhança com a pintura do Barroco, e, mais definitivamente, com a de Michelângelo Caravaggio intitulada Narciso.

A chamada do filme apresenta uma forte semelhança na postura e no uso do reflexo em relação ao quadro de Caravaggio, demonstrando que o primeiro é uma citação do segundo, ou seja, nota-se um processo de cruzamento de referências, intertextualidade. Além disso, assim como no Narciso de Caravaggio, a chamada do filme de Kim Ki Duk apresenta algumas das características mais comuns à pintura barroca: a clareza relativa, a luz que guia a visão e uma forte oposição entre claro e escuro; as massas pictóricas; o movimento pelo uso de diagonais e curvas.

Utilizando-se da mesma referência, e fazendo mais uma citação ao Narciso de Caravaggio, a campanha da marca Sisley, de 2007, explora a obsessão da aparência no Pós-modernismo como um vício, e apresenta o produto moda de maneira transgressora, através de uma imagem polêmica de duas mulheres debruçadas sobre um vestido, como se estivessem consumindo drogas. A peça mantém as características mencionadas da pintura barroca e cria

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

o efeito de intertextualidade entre períodos distintos. As três imagens apresentadas formam este jogo de relações intertextuais entre períodos, uma constante que demonstra que o movimento de criação de imagens, seja no Barroco, seja no Pós-modernismo, guardam certas analogias que os aproximam estrategicamente e criam uma unidade em torno da estética da vertigem.

Outra constante importante que se pretende destacar, além da intertextualidade entre Barroco e Pós-modernismo, é o jogo labiríntico e vertiginoso do espelhamento, já que a produção do reflexo parece ser um procedimento comum aos dois períodos. A retórica dos espelhos, como uma dobra deleuzeana, sempre revela as diversas dimensões que compõem os discursos, criando o efeito de *mise en abyme*. Pode-se notar a frequência do uso da constante do espelhamento pela quantidade de peças que exploram este efeito, tanto na pintura do Barroco, quanto na publicidade do Pós-modernismo.

Na linguagem publicitária das campanhas dos perfumes da Dior, é muito comum o uso do espelhamento. Além da intertextualidade e de citações, como o resgate dos contos de fadas que compõem o imaginário de suas campanhas, pode-se verificar o uso dos reflexos como uma constante, criando o efeito labiríntico da dobra. Isso ocorre, por exemplo, na peça de 2007 do perfume *Midnight Poison*: observa-se o uso do espelhamento, assim como na pintura de Diego Velázquez (fig. 39), *Vênus ao Espelho*, produzida entre 1647 e 1651.

Nestes jogos de labirinto, nas dobras temporais e em sua intertextualidade, a produção do Pós-modernismo, assim como a do Barroco, apresenta uma vasta gama de exemplos do uso destas e de outras constantes. A antítese visual num jogo de contradições

é outra constante que se pode destacar. Na pintura do Barroco, em uma imagem como *O Enterro do Conde Orgaz* (1588), de Domenikos Theotokopoulos, o El Greco (1541 – 1614), percebe-se o uso desta estratégia (Fig. 40). Em meio a um excesso de formas que se sobrepõem, criando uma unidade em meio a uma multiplicidade de formas, El Greco nos apresenta uma pintura enigmática, labiríntica. Simultaneamente, ele nos mostra a terra, pesada e escura, num momento melancólico do enterro, e o Paraíso, onde a alma do virtuoso Conde Orgaz chega, sendo recebido, efusivamente, pelas figuras sagradas. Contrariamente à representação pesada e escura da terra, tem-se um paraíso com cores mais vibrantes e corpos em composições plenas de curvas e diagonais, dando a impressão de movimento. Céu e terra, claro e escuro, vida e morte, matéria e espírito, corpo e alma, rigidez e movimento: a pintura de El Greco apresenta todas as contradições típicas do pensamento que povoava o sujeito de sua época. Além das formas hiperbólicas e das antíteses, a questão da representação do tempo e do espaço é rompido, criando o efeito labiríntico e vertiginoso, pois, através de uma dobra temporal, o artista confunde os sentidos do observador mediante a apresentação simultânea de duas cenas em espaços diferentes. Assim, presente, passado e futuro se misturam em uma cena única, apresentando uma transgressão da lógica temporal, criando dimensões múltiplas e contraditórias. Ou seja, novamente o Barroco nos lança em um abismo de mistérios para atingir o fiel, o observador e demonstrar o poder do sagrado, da religião.

Estas estratégias são encontradas também de forma frequente na produção de imagens do Pós-modernismo. Na campanha polêmica que, durante os anos de 1982 e 2000, figurou como a identidade da marca Benetton, criada por Oliviero Toscani (1942), de-

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

nota-se um forte uso destas constantes da vertigem, comuns às representações do Barroco. Para criar o efeito de contradição e contraste, inspirada no slogan United Colors of Benetton, Toscani apresentava frequentemente estereótipos diferentes reunidos em uma cena: misturava pessoas de diversas cores de pele, raças, credos, criando um aspecto de diferença e união nas diferenças. Toscani trabalhava constantemente com as dobras deleuzeanas, onde a multiplicidade criava uma unidade, estratégia característica também do Barroco.

Finalmente, na exploração das constantes que permeiam a publicidade do Pós-modernismo e a arte do Barroco, destaca-se o efeito do *mise en abyme*, ou seja, dos labirintos que fazem os observadores se perderem em meio a uma retórica da imagem rebuscada e cheia de efeitos. Assim como na pintura de El Greco encontra-se este efeito, no filme de *A Origem*, de Christopher Nolan (1970), lançado em 2010, o efeito labiríntico, assim como os efeitos especiais, são explorados de maneira exacerbada. No filme, Nolan nos lança no labirinto da mente de Richard Fischer (Cillian Murphy), juntamente com a equipe de Dom Cobb (Leonardo de Caprio), fazendo com que penetrem mais fundo neste abismo, onde a lógica do tempo se apresenta de maneira mais lenta. A cada abismo, o observador se questiona sobre a veracidade dos acontecimentos, até chegar ao seu desfecho, que, em vez de nos resgatar, nos joga em um novo labirinto. Este efeito foi expresso, não somente no filme, como, também, no cartaz que o anuncia.

Nota-se no cartaz um cruzamento muito forte de linhas diagonais, formadas por aquelas outras linhas dos prédios e corpos, que produzem a impressão de movimento, além de um efeito de confusão labiríntica, pela impossibilidade de estes objetos ocuparem estas

posições, neste espaço e neste momento. A falta de verossimilhança na cena somente é aceita por se tratar de um processo que reside dentro da mente, e este efeito cria um diálogo formal com o próprio tema do filme. No cartaz, além das dobras temporais e formas labirínticas, ainda se encontra uma citação, uma intertextualidade, pois este efeito de estranhamento das posições dos objetos do cartaz ficou muito conhecido através das gravuras de Escher, em particular, em uma das imagens mais conhecidas do artista, a gravura *Relatividade*. Estes efeitos, considerados como jogos labirínticos, dobras temporais e intertextualidades desenvolvidos no Pós-modernismo, também são comuns ao Barroco, como foi visto nas pinturas *O Enterro do Conde Orgaz* e *o Martírio de São Maurício*, de El Greco, e vêm corroborar nossa hipótese de que existe uma estética constante que alimentam a criação do imaginário destes dois períodos.

Abismos que nos atiram em novos abismos, labirintos que se abrem em novos labirintos, tempos que se desdobram confundindo as noções de presente, passado e futuro. Estas estratégias, tanto da intertextualidade, como das dobras temporais, e, principalmente, a *mise en abyme*, criam um universo contraditório, de sensações vertiginosas que nos fazem questionar a racionalidade das representações e as verdades da razão. Este universo em ebulição, antitético e lúdico, composto por jogos de linguagem que não se completam, ou se complementam com novos jogos, são características comuns ao Barroco e ao Pós-modernismo e formam, através da produção do discurso visual, uma estética vertiginosa e labiríntica de constantes comuns: a estética da vertigem.

Referências

ÁVILA, A. *O Lúdico e as Projeções do mundo Barroco I*. São

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Paulo: Perspectiva, 1994.

BARTHES, R. O Óbvio e o Obtuso. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

DELEUZE, G. A Dobra Leibniz e o Barroco. São Paulo: Papi-rus, 2009.

DUGNANI, P. A Herança Simbólica na Azulejaria Barroca: Os Painéis do Claustro da Igreja de São Francisco da Bahia:. São Paulo: Editora Mackenzie, 2012.

LIPOVETSKY, G. O Império do Efêmero. São Paulo: Compa-nhia das Letras, 1989.

MARX, K, e ENGELS, F. O Capital: Crítica da Economia Polí-tica. Livro Primeiro: O Processo de Produção do Ca-pital. Volume I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

MASER, E. A. Cesare Ripa. Baroque and Rococo Pictorial Ima-gery. New York: Dover Publications, 1971.

MOTTA, L. T. Roland Barthes: Uma Biografia Intelectual. São Paulo: Iluminuras/ Fapesp, 2011.

SINZIG, Fr. P. Maravilhas da Religião e da Arte. Igreja do Con-vento de São Francisco da Bahia. Rio de Janeiro: Im-prensa Nacional, 1933.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



TRAGÉDIA HUMANA INSPIRAÇÃO PARA ARTE

PRISCILA ZANGANATTO MAFRA

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

A arte provoca e inquieta seus fruidores despertando sentidos e sentimentos. Cada época com seus acontecimentos cotidianos, sociais e políticos convida o espectador a apreciar uma obra com um olhar crítico. Muitas brigas, lutas, guerras que representam a tragédia humana já inspiraram obras de arte em diferentes épocas representadas em diferentes modalidades. Podemos citar um das pinturas mais famosas do mundo, Guernica, de Pablo Picasso, que com suas formas cubistas revelam efeitos da guerra em uma população da década de 30 e uma crítica a devastação da cidade causada pelas forças nazistas. Em exposição no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia até hoje o quadro é apreciado e provoca reflexões críticas, não só sobre a obra, mas também o acontecimento histórico da época. Atualmente, a população mundial acompanha notícias, nas diferentes mídias, mostrando alguns dos efeitos causadas pela guerra civil na Síria. Entre histórias de refugiados e mortos diariamente divulgado nos meios de comunicação, destacamos a importância do trabalho do fotógrafo e documentarista Gabriel Chaim que retratou mulheres, crianças e algozes, moradores que vivem ou viveram na Síria, e formou uma exposição denominada “Filhos da Guerra: O custo Humanitário de um conflito ignorado”. A exposição reúne nove fotografias de grande dimensão e um vídeo captado por drone em abril de 2015, também são apresentados detalhes das pessoas fotografadas e suas histórias. Para reflexão da leitura da sociedade será descrita uma breve reflexão da fotografia como forma de Arte, diferenciando-a da fotografia documental. As fotografias que formam a exposição citada, assim como sua articulação entre efeitos da guerra, dignidade e sentimento de cada indivíduo, tecerão nesse artigo uma reflexão sobre os movimentos contemporâneos e a guerra, em diferentes tempos, como inspiração para a Arte.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

Pintura e Fotografia

A História constitui-se de fatos nem sempre dignos de orgulho para a maioria das pessoas, exemplo são as guerras, que aconteceram e acontecem, por diferentes motivos que deixaram e deixam marcas nos espaços, no tempo e nas pessoas. A partir de diferentes reações das pessoas e das mudanças de paisagens, a história mostra-se em linguagens artísticas.

Entendem-se por linguagens artísticas as artes visuais, teatro, música e dança, nesse destacaremos as artes visuais, pintura e fotografia. Ambas, desde a sua existência, provocam sentidos e sensações aos seus apreciadores e são temas de inúmeros debates.

Autores ainda discutem sobre a fotografia como arte, mas segundo Benjamin, a invenção da fotografia havia transformado a própria natureza da arte, afirma “Gastaram-se vãs sutilezas a fim de se decidir se a fotografia era ou não arte, porém não se indagou antes se essa própria invenção não transformaria o caráter geral da arte”(1975, p.19).

O campo das representações revoluciona o campo artístico, como revela esta frase do pintor Picasso em diálogo com Brassai:

Quando você vê tudo o que é possível exprimir através da fotografia, descobre tudo o que não pode ficar por mais tempo no horizonte da representação pictural. Por que o artista continuaria a tratar de sujeitos que podem ser obtidos com tanta precisão pela objetiva de um aparelho de fotografia? Seria absurdo, não é? A fotografia chegou no momento certo para libertar a pintura de qualquer anedota, de

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

qualquer literatura e até do sujeito (PICASSO, 1939, apud DUBOIS, 1990, p. 31).

A fotografia é vista como um simulacro da realidade, “A fotografia-documento não mente, porque ela não inventa, porque ela não escolhe” (ROUILLÉ, 2005, p.67).

Reconhece-se a fotografia em diferentes gêneros, tais como: fotografia de guerra - às imagens fotográficas de conflitos armados e da vida cotidiana e militar em áreas em situação de guerra -, fotografia jornalística “ é aquela que empenha-se em oferecer uma visão objetiva... a principal medida para a aferição da qualidade de uma fotografia jornalística é seu valor informativo, sendo tudo mais, como valores meramente técnicos ou estéticos, secundário se comparado ao conteúdo¹, entre outros.

Nessa pesquisa demonstraremos a fotografia jornalística na transformação em exposição de arte e comunicação.

Os Painéis de Arte

No século XX, nos horrores da Guerra Civil Espanhola, exatamente em 26 de abril de 1937, a cidade basca de Guernica, com aproximadamente sete mil habitantes, foi violentamente bombardeada por forças nazistas, reduziu-se a ruínas em três horas e o ataque matou mais de 1.500 pessoas. Esse fato foi immortalizado na obra de Pablo Picasso, que morava em Paris e soube do fato através de jornais e o retratou com traços característicos do Cubismo em um painel.

Nas figuras desarmoniosa, subjetivas, em branco, preto e tons de cinza, a pintura de Picasso remete a ideia da força bruta, da injustiça e do terror estampados e retratados. A cena projeta otica-

mente o pânico exposto nas linguagens corporais. Seres humanos com seus corpos despedaçados, bocas abertas, olhos arregalados, explicitando o horror. Os aspectos simbólicos localizados na obra expressados pelas figuras da luz, do touro, do cavalo, da flor são fortes e passíveis de várias interpretações.

Exposto no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, nas dimensões de 3,49m por 7,77m, o painel encontra-se na sala mais visitada e comentada do museu. Porém, a pintura não pode ser fotografada pelos seus visitantes.

Em visita ao museu, vivenciei a experiência de um grupo de estudantes, acompanhado de um professor, apreciando Guernica e comentando seus traços, suas cores, suas formas, mas a educadora questionou sobre o que eles olhavam e a resposta imediata de um aluno foi “A Guerra”. O silêncio ecoou e os alunos “olharam” o painel. Infelizmente não sei como essa aula foi conduzida, mas espero que tenha continuado com os olhares e as sensações.

Muitas pessoas do mundo todo reconhecem Guernica pela exibição em livros de arte e de história, aonde educadores podem trabalhar aulas interdisciplinares, e mesmo sem a sensação de ver a obra ao vivo, podem ser convidados a “olhá-la”. Atualmente, a comunicação virtual é muito usada também, vários sites divulgavam e incluem comentários sobre a obra. No site oficial do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia pode-se visualizar a sala aonde está exposta Guernica, assim o visitante virtual consegue ter uma visão de espaço que não encontra em outro site.

E foi, a partir desse conhecimento virtual que senti a necessidade de expor a obra de arte clássica de Picasso, inspirada na tragédia humana, provocadora para comentar sobre a humanidade.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

¹ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3867/fotografia-jornalistica>

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Em uma das minhas aulas no ensino superior comentávamos sobre a situação dos refugiados e o número de mortos que aumenta diariamente por causa de conflitos políticos e sociais, porém fui interrompida por um aluno que me questionou:

Você está falando e eu imaginando Guernica. Aquelas cores acinzentadas, as formas destorcidas e aquela sensação de tristeza, de morte. Sinto até o cheiro de destruição. Toda vez que vejo notícias da guerra da Síria, lembro desta pintura. Muda a época, mas não acaba a crueldade.

As sensações e reações provocadas no aluno foram por conhecimento da obra pela imagem digital disponível em vários sites da internet, pois o aluno, morador da Cidade Tiradentes, zona leste de São Paulo, ainda não teve a oportunidade de conhecer outros lugares além da sua cidade.

Nesse momento da aula, outros alunos buscavam em sites de pesquisas mais informações sobre a obra, utilizaram seus materiais escolares, os tablets, os celulares e os computadores. Os comentários inquietaram os participantes da aula e Guernica foi o ponto de partida para mais pesquisas sobre Arte/História da humanidade.

Em pleno século XXI, acompanhamos notícias por vários meios de comunicação e ainda vemos demonstração de tragédias humanas, como por exemplo, os conflitos na Síria.

Desde 2011, a Síria vem passando por uma série de conflitos que culminaram numa guerra civil, mais de 270 mil mortos e milhões de refugiados ao redor do mundo, porém esses números crescem diariamente.

Um dos responsáveis pela atualização das notícias é o fotógrafo e documentarista paraense, Gabriel Chaim, que desde 2013, acompanha de perto esse conflito, é foi um dos poucos estrangeiros que conseguiu entrar em Kobane-a, cidade Síria próxima à fronteira com a Turquia.

Chaim demonstra em nove fotografias e um vídeo, parte do seu trabalho documental, agora transformado em arte.

Nomeada de “Filhos da Guerra: O custo Humanitário de um conflito ignorado”, a exposição reuniu nove fotografias de grande dimensões (1,5m por 2,25m) e um vídeo captado por drone em abril de 2015. A história dos personagens e dos lugares clicados por Chaim aparecem ao lado das fotografias, são elas:

- “um jovem soldado do grupo Jaish al Mujahideen em meio a destruição do bairro Salahidin, no centro de Aleppo, Síria”;
- “um garoto observa o buraco no teto de uma mesquita bombardeada por míssil do governo de Assad Huratan, Síria”;
- “Criança correndo pelos escombros da cidade de Aleppo, Síria”;
- “criança correndo no meio dos escombros em Aleppo”;
- “Um jovem combatente sentado em uma poltrona em meio a rua totalmente devastada pelo combate entre o Exército de Libertação da Síria e as forças de Bashar Al-Assad”;

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

- “Jovem olhando o teto de uma mesquita bombardeada por um míssil das forças de Bashar Al-Assad”;
- “Depois de assediada por um militar das forças de Bashar Al Assad ela o repudia e diz que é comprometida com um homem curdo. O militar diz que ela nunca mais o esquecerá e então a ataca com acido que queimou seu rosto e metade do seu corpo, passando por uma dor indescritível. Depois do episódio ela escapa da Síria e consegue asilo em São Paulo, em busca de uma nova vida. Depois da publicação mundial da foto, ela teve o corpo reconstituído por cirurgias e hoje mora na Alemanha com o marido e uma filha”.



FIGURA 1: PARTE DA EXPOSIÇÃO: “FILHOS DA GUERRA: O CUSTO HUMANITÁRIO DE UM CONFLITO IGNORADO”. DISPONÍVEL EM WWW.GOOGLEIMAGENS/EXPOSICAOGABRIELCHAIM.

Chaim comenta – figura 1 - “Zaira é uma refugiada morando sem parentes numa escola destruída em Marea, Síria, junto com outras 8 famílias que dividiam o espaço. Ela fez questão de mostrar a foto do seu marido, que foi morto no conflito”.

As imagens de objetos pessoais e o reflexo no espelho demonstram os efeitos da guerra nas mudanças de vida das mulheres. Em observação indireta durante a exposição presenciei comentários de visitantes, quase todos indignados com os fatos que estão ocorrendo e estão tão reais na exposição

Pode-se sentir a tristeza na expressão da mulher que perdeu a família. Ela é a representação de tantas outras mulheres que estão nessa triste situação. (comentário espontâneo de um visitante)



FIGURA 2 : PARTE DA EXPOSIÇÃO: “FILHOS DA GUERRA: O CUSTO HUMANITÁRIO DE UM CONFLITO IGNORADO”. DISPONÍVEL EM WWW.GOOGLEIMAGENS/EXPOSICAOGABRIELCHAIM.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Comentário exposto sobre a foto feito por Chaim, - figura 2 - “Essa menina refugiada Yazidi, que escapou do terror do Estado Islâmico quando eles invadiram, Sinjar, sua cidade. O massacre em agosto de 2014 como ficou conhecido o episódio, matou em um único dia 5.000 pessoas e refugiou 50 mil. A minoria curda yazidi foi violentada pelo Estado Islâmico, que escravizou sexualmente suas mulheres e meninas”.

A devastação fica explícita na foto, porém a imagem da criança que sobreviveu, inquieta os fruidores sobre o cotidiano dos inocentes que vivem nas áreas de conflito. Diz o visitante, “Perderam tudo, a casa, a infância, a inocência. Até quando vão ter essa vida?”

Considerações dialógadas entre os painéis: Guernica e “Filhos da Guerra: O custo Humanitário de um conflito ignorado”

as artes, um dos meios primários de conhecer a si mesmo e o mundo, são construídas sobre símbolos requerem habilidades por parte do usuário, habilidades que vão além de decifrar os significados aparentes ou referenciais (HOUSEN, 1983,p.192)

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Um clássico da pintura – Guernica – e uma exposição contemporânea – “Filhos da Guerra: O custo Humanitário de um conflito ignorado” – ambos foram referências para esse trabalho como painéis que comunicam a partir do mesmo tema, a guerra.

Em épocas diferentes, Pablo Picasso expressou o que sentiu ao saber, através de notícias, sobre a tragédia espanhola, já, Gabriel Chaim vivencia o conflito na Síria registrando diariamente com seus modernos equipamentos. As cores da pintura de Picas-

so diferem nas fotografias de Chaim, que explora os coloridos dos objetos, das roupas das mulheres, crianças e algozes, porém assemelham-se quando comparadas aos destroços das cidades fotografadas.

Guernica é comentada como uma obra de arte cubista e o terror que marcou a história, história do passado; a exposição “Filhos da Guerra: O custo Humanitário de um conflito ignorado” é a história que está sendo escrita, presente com diferentes personagens, a guerra na Síria continua e a fotografia/arte pede atenção para a realidade.

Guernica foi exposta em renomados museus e, desde 1981, faz parte do acervo de um mais famosos museus do mundo; a exposição de Chaim foi exposta somente em uma galeria de arte, em São Paulo, no período de 3 de dezembro à 16 de janeiro de 2016. Porém, ambas são divulgadas e pesquisadas em diferentes sites na internet.

Como maior veículo de comunicação a internet, acessada em diferentes dispositivos, as notícias mundiais são divulgadas rapidamente. Muitas pessoas usam as informações recebidas para divulgar em redes sociais, que poderão ser comentadas e compartilhadas.

Mas com tanta rapidez e tecnologia, ainda encontramos depoimentos de diferentes tipos de preconceito. O preconceito racial, social, cultural, linguístico, religioso, sexual, entre outros, circulam como notícias nas redes sociais. Esses acontecimentos geram manifestações de indignação na maioria das pessoas.

A arte tem o poder de transformar através dos sentidos e sensações. A pintura de Picasso e as fotografias de Chaim provocam

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

nos seus apreciadores a questionar-se sobre os momentos do passado e do presente, a dignidade humana e a vida do cidadão.

Reconhecidas ao vivo ou pela tela digital, as obras remetem o apreciador a pensar na história da humanidade e questionar sobre cada país, estado, bairro, como estão vivendo as pessoas, como estão sendo respeitados os direitos de cada um.

Referências

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. 1975 - In Os pensadores XLVIII. São Paulo: Abril Cultural.

DUBOIS, P. O ato fotográfico. Campinas: Papyrus, 1998.

HOUSEN, A. The eye of the beholder, measuring aesthetic development. Cambridge, 1983. Tese (Doutorado) – Harvard University.

ROUILLÉ, A. A fotografia: Entre documento e a arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2005.

Site pesquisado: [www.google imagens: exposicao gabriel chaim](http://www.google.com/images?q=exposicao+gabriel+chaim), acesso 27/ago/15.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



MARCELLO



RACHEL

MONSTRA IN URBEM

EXPERIÊNCIAS GRÁFICO VISUAIS SOBRE O MEDO
URBANO NA INFÂNCIA E JUVENTUDE

RACHEL YACOBIAN JORDAN / MARCELLO MONTORE

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Introdução

“Aos 10 anos, I. se viu no meio de um arrastão (...), quando voltava de um aniversário no shopping na companhia das amigas da escola. Sua reação ao ver criminosos armados foi gritar em desespero. Durante dois anos o trauma da violência vista da janela do carro acompanhou a pequena estudante. ‘Ela não podia ouvir barulho que se assustava. Acordava no meio da noite com pesadelos e perdeu semanas de aula’, conta a mãe, a comerciante S., 42. Ainda hoje I. tem dificuldades para dormir quando há tiroteios no bairro onde mora com a família”. (BARROS, 2015)¹

Essa epígrafe apresenta, de forma breve, a realidade vivida por parte dos paulistanos. Crianças e jovens sofrem não apenas os medos imaginários próprios dessa fase da vida mas sim uma violência potencial, real e palpável, derivada da percepção de perigo existente, que acabam por afetá-los. Essa realidade é consequência de diversas características da sociedade e da formação do país, como por exemplo a brutal desigualdade econômica, a segregação social (herança, entre outras, do passado escravocrata), a urbanização mal planejada, concentração populacional em espaços com infraestrutura deficitária. Tudo isso faz com que “a miséria se mantenha assolando importante parcela da população, e, a despeito dos tantos progressos realizados, continuamos apresentando índices que nos colocam entre os países campeões no quesito desigualdade social” (SCHWARCZ e STARLING, 2015,

¹ BARROS, Maria Luisa. Medo da violência afeta cérebro de crianças e provoca doenças. O Dia, notícia online, Mundo & Ciência, setembro. 2015. Disponível em: < <http://odia.ig.com.br/noticia/mundoeciencia/2015-09-13/medo-da-violencia-afeta-cerebro-de-criancas-e-provoca-doencas.html> >. Acesso em: 18 de maio, 2016

p.505).²

Neste projeto procuramos trabalhar o contexto urbano da cidade de São Paulo, no qual as crianças e os jovens são prejudicados pelos sentimentos de medo, angústia e ansiedade. Apresentar tal realidade por meio do design gráfico é uma contribuição para essa discussão. O trabalho pretende mostrar o assunto “São Paulo perigosa” aos cidadãos, de forma cautelosa, e destacar a importância e a seriedade desse tema, incentivando-os a tomar precauções em relação à saúde das crianças e jovens.

A partir da compreensão das implicações negativas de questões como perigo, criminalidade e inseguranças das crianças e jovens, o trabalho é abordado com um olhar gráfico, procurando entender como aquelas questões podem se manifestar visualmente, abrindo o olhar para diferentes meios de comunicação.

Após realização de pesquisa de projetos gráficos sobre o tema (cartazes, livros, cinema), foram definidos trabalhos que serviram como referências para a realização de nossas experimentações gráficas. As mesmas foram feitas com o objetivo de explorar diferentes meios de comunicar o tema, trazendo, assim, uma compreensão mais ampla do melhor caminho a seguir para a realização de objetos de comunicação de design com o objetivo de passar adiante as informações aqui contidas.

O Perigo e São Paulo

O perigo, ou a sensação de perigo, ocorre quando a manifestação do risco³ é iminente e é reconhecida por meio de sinais de alerta

² SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. Brasil: uma biografia. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

³ O risco é uma “combinação da probabilidade de ocorrência de um evento com as suas consequências negativas” (ISDR, 2009, apud LOURENÇO, 2014, p.64).

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

que são chamados de perigosidade. A perigosidade é a qualidade daquilo que é perigoso, e que permite o reconhecimento da existência mesma do perigo através desses mesmos sinais que indiciam a manifestação do risco iminente. (LOURENÇO, 2014).⁴

Um dos meios de percepção do perigo em São Paulo é a criminalidade divulgada de forma ostensiva pela mídia. É possível entender melhor essa questão observando o “mapa da criminalidade”⁵ que revela como a mesma se distribui, distrito a distrito, pelo município. O mapa mostra que tanto regiões com melhor quanto pior poder aquisitivo tinham presenças fortes de criminalidade - o que mostra que esse problema é generalizado pelo espaço urbano. O registro de casos em 2016 chegou, até o mês de junho, a aproximadamente 97 mil roubos e 5 mil episódios de tráfico de entorpecentes na capital, enquanto em 2015 chegou a 193 mil e 7 mil casos aproximadamente.

Além da percepção de perigo, manifestada pela mídia, e tabulada pelos dados do mapa da criminalidade, existem outras maneiras pelas quais as pessoas o percebem, e uma delas é por meio de características espaciais e visuais da cidade.

Essa percepção é analisada pelo “StreetScore”⁶, algoritmo que atribui uma pontuação a uma via baseada em quão segura aparenta ser para um ser. Este trabalho tem o apoio do MIT Media Lab Consortia e do Google’s Living Labs initiative. O algoritmo foi criado para avaliar a segurança a partir de uma imagem, através

4 LOURENÇO, Luciano. Risco, perigo e crise: trilogia de base na definição de um modelo conceptual-operacional. Coimbra, 2014.

5 Objeto interativo que pode ser encontrado em: <<http://infograficos.estadao.com.br/cidades/criminalidade-bairro-a-bairro/>>

6 StreetScore é um algoritmo que tem a capacidade de reconhecer quais áreas de uma cidade são percebidas como seguras. <http://streetscore.media.mit.edu/about.html>

de um conjunto de dados, que consistem em “notas” dadas a imagens de vias por meio do “Place Pulse”⁷. O processo revela, em forma de gráficos, as características específicas (mais ou menos segura, deprimente, rica, agitada etc) que podem ser associadas a percepção da (in)segurança de um local.

Algumas dessas características visuais são associados a percepção que uma pessoa tem sobre determinado local, como a presença de “pinturas nas paredes (alguns tipos de grafite), presença ou ausência de áreas verdes, presença de cercas metálicas e outros objetos, ou quantidade e tipo de desordem” (BERG e ORDONEZ, 2014, tradução dos autores)⁸. Dentre as características diretamente associadas a percepção negativa do espaço urbano, ou seja, da falta de segurança estão ruas vazias, prédios industriais, arbustos (como barreiras visuais e como esconderijo), cercas e outros elementos que obstruam a vista da rua (HIDALGO, 2014)⁹.

A partir dos resultados do “Place Pulse” a equipe responsável pelo algoritmo construiu tabelas/gráficos com as “notas” coletadas (descritos acima), um deles referente a percepção de segurança entre algumas cidades do mundo (avaliadas por esse algoritmo), no qual São Paulo obteve uma colocação baixa ficando em quarto lugar, sendo percebida como uma das cidades menos seguras do mundo.

7 Place Pulse é uma pesquisa crowdsourced que auxilia na atribuição de notas a imagens e cruzamento de dados. <http://pulse.media.mit.edu/loadstudy/50a68a51fd-c9f05596000002>

8 BERG, Tamara L.; ORDONEZ, Vincente. Learning High-level Judgments of Urban Perception. University of North Carolina at Chapel Hill, 2014.

9 HIDALGO, César et. al. Streetscore - Predicting the Perceived Safety of One Million Streetscapes. MIT Media Lab, 2014.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

Entrevistas

Para melhor compreender as implicações dessa relação “da percepção do perigo” em São Paulo, fizemos de entrevistas semiestruturadas de característica qualitativa com crianças e jovens e seus pais. Foram realizadas quatro entrevistas ao total, duas com crianças da faixa etária de 11 a 15 anos, nas quais é possível ver como a percepção do perigo se manifesta. Apenas a título de exemplo destacamos dois trechos dessas entrevistas que denotam como os jovens preocupam-se com essa questão e como adotam estratégias (previamente elaboradas) para lidar com situações de perigo, pois sentem-se potencialmente ameaçados. A jovem I.N. afirma:

Como eu ainda sou adolescente, está ainda na minha mente, que não vai acontecer nada comigo essas coisas, sabe? Para mim é fácil andar na rua, porque eu nunca vi acontecer nada, para mim são somente histórias que eu ouço. Mas quando ando na rua tomo muita precaução, cuidado com as pessoas (Informação Verbal)¹⁰.

Enquanto os irmãos gêmeos P. e J.P. M, quando perguntados se tinham medo de andar de carro pela cidade, afirmou:

Não... pois minha mãe tem carro blindado. Agora não tenho mais medo... só quando ando com meu pai, cujo carro não é blindado. O melhor é que o motor é forte e ele vai “no jato” [em alta velocidade] e o cara nem consegue parar. Aí quando tem trânsito e tá [SIC] tudo parado a gente tem que sair

¹⁰ Informação fornecida através da entrevista feita com I.N., 14 anos, em São Paulo, no dia 21 de fevereiro de 2016.

do carro e se render (Informação Verbal)¹¹.

É notável, marcante e irrefutável a influência que o perigo tem sobre a vida desses jovens cuja percepção gera insegurança.

Faixa etária do Grupo Pesquisado e sua relação com o tema

A faixa etária do público objeto desta pesquisa é de 11 a 15 anos, e foi selecionada com base nas etapas do desenvolvimento cognitivo do epistemólogo e educador suíço Jean Piaget (1896-1980). A partir dessa faixa etária o jovem se torna capaz de, diante determinada situação, identificar um possível risco ou perigo e avaliar suas possíveis consequências.

Com isso em mente, foi feita uma pesquisa mais aprofundada em relação às características do grupo pesquisado em relação ao tema do medo/perigo. Foram encontradas informações na pesquisa IRBEM (Indicadores de Referência de Bem-Estar no Município) – Criança e Adolescente, publicada em julho de 2015 pela Rede Nossa São Paulo em parceria com o IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística), tornando possível observar que para as crianças/jovens, entre as idades selecionadas, há uma clara insatisfação com a questão da segurança em São Paulo.

Na pesquisa foram ouvidas 805 crianças e adolescentes de 10 a 17 anos (faixa etária estendida em relação à faixa etária do grupo pesquisado neste trabalho) em todas as regiões do município de São Paulo, com o objetivo de aferir a percepção e o grau de satisfação desse grupo com a cidade. Um dos temas abordados foi

¹¹ Informação fornecida através da entrevista feita com os gêmeos P. e J.P. M, 11 anos, em São Paulo, no dia 06 de março de 2016.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

segurança e proteção e o resultado foi de que 61% das crianças/jovens disseram ter medo de assalto ou roubo, 56% têm medo da violência, 33% se sentem inseguros com o tráfico de drogas e 21% têm medo de sair à noite; são essas as principais motivações para a insegurança que sentem. Como pode-se observar são números bastante significativos e preocupantes que concordam com a percepção de insegurança na cidade observada na pesquisa Place Pulse, anteriormente comentada.

Numa escala de 1 a 10, sendo 1: totalmente insatisfeitos, e 10: totalmente satisfeitos foi obtida (na pesquisa) a nota 5,1 relacionada a satisfação (geral) com o tema segurança e proteção em São Paulo. Essa nota divide-se em notas específicas como 4,7 e 4,6 relacionadas à satisfação em torno da segurança no bairro e na cidade respectivamente (IBOPE, 2015). Entre as 13 situações relacionadas à qualidade de vida em São Paulo, a “segurança e proteção” foi a pior avaliada (nota 5,1), também observando que as áreas de pior avaliação remetem ao universo paulistano, onde a criança e o jovem enfrentam o “mundo”, observando a cidade “nua e crua” fora de seu ambiente social (IBOPE, 2015).

Porque o medo é um problema?

CAPA

Em entrevista com a psicóloga Claríce Fernandes de Castro Guimarães, que se deu para entender melhor a questão do medo, foi possível compreender mais profundamente as características do medo e o momento em que ele se torna patológico.

SUMÁRIO

Foi discutido o medo como um aspecto positivo da evolução humana e que auxilia as pessoas a se manterem atentas em situações de risco, porém quando submetidas frequentemente à situações de risco, o medo torna-se negativo para o desenvolvimento do in-

divíduo, pois afeta a apreensão da realidade e pode comprometer as atividades cotidianas.

Ao perguntar se o medo era algo positivo, Castro Guimarães afirmou:

Sim, na dosagem certa. O medo que paralisa, não. Ele vai te impedir de se relacionar com as pessoas, de cursar uma faculdade, de tirar uma carteira de motorista, de dirigir a sua própria vida (Informação Verbal).¹²

Em relação ao medo como algo negativo, avaliamos que o contexto histórico-social da cidade de São Paulo fornece dados sociais e culturais que dão forma ao imaginário do medo. O medo pode ser provocado por ameaças externas reais ou imaginárias e está associado a imagens de angústia devido a consciência que temos do passar do tempo e nossa eventual morte, e das experiências negativas advindas dessa consciência (DURAND, 1989, apud TEIXEIRA e PORTO, 1998)¹³. Por conta da incapacidade de “distinguir e encarar o desconhecido e os perigos que ele pode representar, esse imaginário cria imagens nefastas da angústia” (TEIXEIRA e PORTO, 1998, p.54). Cenas vindas diretamente do cotidiano são acrescentadas ao imaginário do medo, essas cenas permeiam as experiências da vida contemporânea. A violência no cotidiano acaba por se tornar familiar. Assim, a insegurança gera um fortalecimento do imaginário do medo.

Tais fatos podem ser, também, diretamente relacionados à “cul-

¹² Informação fornecida através da entrevista feita com a psicóloga e psicanalista Claríce Fernandes de Castro Guimarães, em São Paulo, no dia 19 de fevereiro de 2016.

¹³ DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário. Lisboa: Presença, 1989.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

tura do medo”¹⁴, na qual conteúdos veiculados pela mídia (como, aliás, foi colocado anteriormente) destacam assuntos como violência urbana e insegurança (BITTENCOURT, 2007).

Atualmente, a violência tem aumentado de forma significativa, os noticiários e outros meios de comunicação anunciam todos os dias temas como roubo, morte, violência e tantos outros. Como as crianças também têm acesso às informações e ficam expostas a alguns destes perigos reais, pensa-se que de alguma maneira essas questões poderiam estar relacionadas à fobia nas crianças. Em algumas circunstâncias observa-se que as crianças passam a temer que seus pais, pessoas próximas ou elas mesmas possam ser vítimas desta violência na vida real. (LEMOS e MUSSOI, 2010, p.21)

Com isso, vemos que os conteúdos culturais do indivíduo se acrescentam ao seu repertório imaginário criando “monstros” a partir de cenas reais do seu cotidiano. Assim, uma vivência negativa pode se tornar um “pesadelo”.

Há casos de crianças e jovens, para as quais o medo deixa de existir apenas no imaginário e passa a existir no mundo real, que se caracterizam “pela frequência da queixa de ‘problemas de comportamento’, que tanto incluem condutas de hiperatividade e agressividade como casos de extrema inibição e atrasos diversos no desenvolvimento cognitivo e social” (BITTENCOURT, 2007).

Essas crianças experimentam, em seu cotidiano,

¹⁴ “Cultura do medo refere-se ao temor exagerado da sociedade que abrange os aspectos da criminalidade, violência e vigilância que são disseminados pela mídia e pelo poder público” (GLASSNER, 2003 apud LEMOS E MUSSOI, 2010, p.25)

situações reais tão amedrontadoras que os tradicionais medos infantis do escuro e das diversas figuras imaginárias representantes da estranheza, saem de cena e dão lugar a medos que são frutos diretos da vivência da realidade. (BITTENCOURT, 2007)

Esses medos de situações reais podem fazer com que o jovem passe por situações traumáticas, afetando acontecimentos do dia-a-dia e o modo com que lidam com eles, impedindo um desenvolvimento normal em suas atividades cotidianas. A diferença descolhedora desse medo do real para o medo imaginário é que não se pode dizer a uma criança/jovem que o mesmo não existe ou que não vai acontecer (LEMOS e MUSSOI, 2010).

A partir do resultado da pesquisa e do aprofundamento dos conceitos aprimorados anteriormente, vemos a importância de conhecer a dimensão e o impacto psicológico da questão do perigo sobre a criança e o jovem, uma vez que vem gerando insegurança a partir de sentimentos como ansiedade, medo e angústia que podem acarretar a manifestações de problemas no desenvolvimento e implicações negativas referentes as áreas da saúde e psicologia.

Consequências no desenvolvimento

O medo gera sensações de incerteza, fragilidade, insegurança e fragmentação, e “se inscreve como fenômeno afetivo de ordem defensiva que, como tal, é recurso de enfrentamento e comunicação, constituindo-se em material diagnóstico da condição emocional da pessoa” (PONDÉ, 2012, p.82). A ansiedade “é um sentimento vago e desagradável de medo, apreensão, caracterizado por tensão ou desconforto derivado de antecipação de perigo, de

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

algo desconhecido ou estranho” (CASTILLO, 2000, p.20)¹⁵. Ambos: medo e ansiedade são reconhecidos como patológicos quando há um nível de intensidade elevada, onde podem interferir com a qualidade de vida, o conforto emocional ou o desempenho diário do indivíduo (CASTILLO, 2000).

A ansiedade, ao tornar-se patológica,

é acompanhada, então, de sintomas físicos originados principalmente do sistema nervoso autônomo e compromete o desempenho e bem-estar da pessoa por ela acometida. A angústia lhe é muito semelhante, sendo que apresenta um componente corporal mais acentuado (mesma raiz de angina, “aperto no peito”). (SESP, 2013, p.22)¹⁶

Assim a angústia se manifesta por uma sensação de constrição e sufocação e apresenta questões fisiológicas aparentes no indivíduo.

Todas esses sentimentos podem acabar por tornar-se problemas de saúde e desenvolvimento, ao se expressarem através de complicações como terror noturno¹⁷, distúrbio de bipolaridade¹⁸, de-

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

15 CASTILLO, Ana R. G. L. et. al. Transtornos de ansiedade. Revista Brasileira de Psiquiatria, 2000; (Supl II):20-3.

16 SESP - SECRETÁRIA ESTADUAL DA SAÚDE DE PERNANBUCO. Manual de orientação para acompanhamento de pacientes da Saúde Mental, pela Clínica Médica: medicamentos e cuidados. Recife, 2013. Disponível em: <http://www.farmacia.pe.gov.br/sites/farmacia.saude.pe.gov.br/files/manualsaude_mentalmedico_0.pdf>. Acesso em: 18 de abril, 2016.

17 O terror noturno se manifesta com o despertar do indivíduo acompanhado de “choro, gritos, olhos abertos, taquicardia, midríase, sudorese, a expressão facial é de medo intenso, a criança pode saltar da cama e correr sem direção” (NUNES, 2002, p.69).

18 “O transtorno bipolar se caracteriza pela alternância de fases de elevação do humor (mania ou hipomania) e de fases de rebaixamento do humor (depressão); podendo ainda haver fases em que estão presentes ambos os sintomas (episódio misto)” (SESP, 2013, p.17).

pressão¹⁹, esquizofrenia e transtornos de ansiedade²⁰ como síndrome do pânico, fobias e distúrbio obsessivo-compulsivo²¹.

Até a década de 80, havia a crença de que os medos e preocupações durante a infância eram transitórios e benignos. Reconhece-se hoje que podem constituir transtornos bastante freqüentes, causando sofrimento e disfunção à criança ou ao adolescente. (CASTILLO, 2000, p.23)

Entre as implicações negativas à saúde entendemos que enquanto o ataque de pânico é a manifestação fisiológica da ansiedade, onde há sintomas como arritmia, tontura e asma (PONDE, 2011); a fobia, segundo Lemos e Mussoi (2010, p.21), “se caracteriza por um temor incontrolável e tem como elementos principais, o medo e a angústia”. Entre outros distúrbios também há a esquizofrênia que promove alucinações, delírios e idéias persecutórias; a mesma entre os outros transtornos relacionados mostraram ser de maior incidência em crianças crescendo em um ambiente urbano (DSM-5, 2012-2013)²². Todas as implicações citadas anteriormente são prejudiciais ao desenvolvimento e a saúde do jovem que, além de ter complicações médicas como as citadas acima também pode prejudicar a autoconfiança e autoestima do indivíduo.

19 A depressão se caracteriza pela manifestação de “tristeza, melancolia, choro fácil e/ou freqüente, apatia (indiferença afetiva, ‘tanto faz como tanto fez’), sentimento de falta de sentimento, de tédio, de aborrecimento, irritabilidade aumentada (a ruídos, pessoas, vozes), angústia ou ansiedade, desespero, desesperança” (SESP, 2013, p.17).

20 Os transtornos de ansiedade são quadros clínicos em que os sintomas da ansiedade patológica são “primários, ou seja, não são derivados de outras condições psiquiátricas (depressões, psicoses, transtornos do desenvolvimento, transtorno hiperkinético, etc.)” (CASTILLO, 2000, p.20).

21 “A característica principal do TOC é a recorrência de pensamentos obsessivos e atos compulsivos” (SESP, 2013, p.24).

22 DSM-5 - DIAGNOSTIC AND STATISTICAL MANUAL OF MENTAL DISORDERS - 5th ed. (2012-2013) - American Psychiatric Association - Washington, DC - London, England. Disponível em: <http://psy-gradaran.narod.ru/lib/clinical/DSM5.pdf>

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

“O medo de perigos reais, com o qual tão comumente nos deparamos hoje, não só nos sinaliza um pedido de socorro urgente, como talvez represente, em muitos casos, a última oportunidade de uma intervenção, antes que seja tarde demais” (BITTENCOURT, 2007).

Design como ferramenta de ação

Este projeto se vincula ao design pois gera, após seu desenvolvimento, produtos gráficos de caráter educativo e reflexivo, mostrando, de forma direta ou indireta, a situação que está acontecendo na capital de São Paulo; onde as crianças e jovens se sentem inseguros e temem questões como assaltos, violência e tráfico de drogas.

“Fazer as coisas melhores para as pessoas” (tradução dos autores)²³; este é um modo de definir o que é design que enfatiza que um projeto é focado no comportamento humano e na qualidade de vida. Um designer é capaz de transformar conceito em algo que seja desejável, viável, e que agrega valor à vida das pessoas.²⁴

Com isso em mente, o objeto de comunicação de design pretende dar conta das questões relativas ao grupo pesquisado neste projeto, podendo gerar um impacto positivo sobre o comportamento das pessoas e seu modo de pensar, as levando, talvez, a agir diante o assunto.

Universo Gráfico

Com uma compreensão aprofundada das questões referentes ao uso do design como ferramenta de ação, e ao perigo em São Pau-

²³ Dito pelo designer Richard Seymour durante o evento do Design Council's, "Design in Business Week 2002". Disponível no texto "What is Design?" em: <http://www.mech.hku.hk/bse/interdisciplinary/what_is_design.pdf>

²⁴ "What is Design?" Disponível em: <http://www.mech.hku.hk/bse/interdisciplinary/what_is_design.pdf>

lo e sua relação com as crianças e jovens, podemos avaliar como esse mundo de medos, perigo e violência pode ser tratado por meio de representações visuais experimentais gráficas.

Uma pesquisa gráfica relativa ao tema deste trabalho englobou materiais impressos, digitais, fotográficos, audiovisuais e games. Foi realizada uma análise dos recursos gráficos utilizados nesses objetos. Há prevalência do uso de texturas, colagens, imagens figurativas ou abstratas, mas sempre ligadas conceitualmente ao tema tratado. A questão cromática (quadros monocromáticos com predominância de cores quentes ou frias) também foi analisada, e notou-se o uso e manipulação da cor como recursos expressivos nos ambientes e nas “figuras humanas”.

A partir das principais características gráfico-visuais, sendo elas a manipulação da imagem, a transmissão de determinadas sensações, o excesso de elementos, a repetição, o conceito, a monocromia, o uso de texturas/colagens e a sobreposição de elementos figurativos e abstrato, foram selecionados 2 designer (ítems 1 e 2, abaixo) e 2 objetos gráficos (ítems 3 e 4) que serviriam como referência para a realização dos trabalhos visuais experimentais.

1. O designer brasileiro Gilberto Tomé se utiliza de diversas técnicas manuais, e apresenta uma característica marcante que é a repetição e variação ao representar a cidade. Ele usa esses elementos, juntamente ao uso de diversas cores. Procura também trazer aspectos como as sensações que a cidade transmite.

2. O designer Dave Mckean tem trabalhos que refletem uma personalidade e estética única. O designer mistura diversas mídias como colagens, fotografias, texturas, desenhos, pinturas e tipografias únicas, além de usar cores chamativas/vibrantes; assim

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »



gerando uma grande variedade de contrastes. O que mais me chamou atenção neste profissional, além de seu trabalho estético próprio, foi seu trabalho tipográfico. Em suas obras as palavras fazem parte das imagens, uma completa a outra. Seu uso da tipografia sugere movimento e ação de diversas formas; desde a posição dos textos até a variação de famílias tipográficas que se complementam; além do uso diversificado de negrito, itálico e de tamanhos de fonte diferentes. Em cada obra a tipografia usada passa de certa forma os sentimentos refletidos pelo livro.

3. “Fear” é um projeto realizado pela designer britânica Laura Johnson, que consiste em um livro sobre o conceito da palavra “medo”. Ele procura transmitir as emoções de forma visual e provocar as mesmas em seu público. No livro predominam as imagens fotográficas unidas com colagem/montagem.

4. “The Babadook” (2014) é um filme norte-americano de terror psicológico, escrito e dirigido por Jennifer Kent, no qual o monstro Babadook “é a manifestação sombria de emoções humanas reprimidas” (JUHASZ, 2015, tradução dos autores)²⁵. O filme transmite sentimentos de ansiedade, claustrofobia e desconforto. Com o desenrolar da trama esses sentimentos ficam cada vez mais fortes e angustiantes. Em termos visuais o filme se utiliza de uma paleta cromática pálida (cores pouco saturadas), onde predominam as cores azul, vinho e azul esverdeado, além de ampla gama de cinzas.

Projeto Experimental

As experimentações realizadas, que não se esgotam no conjunto aqui apresentado, buscam expressar e refletir de forma gráfica as

questões temáticas abordadas por esta pesquisa. Essas explorações visuais/conceituais trabalham com diversas técnicas e recursos, tanto analógicos quanto digitais, como a fotografia, o desenho, a ilustração, diferentes tipos de papéis e plásticos, aliados ao trabalho tipográfico. Também foi possível experimentar com diferentes materiais e descobrir meios de comunicar aspectos sensoriais por meio de colagens e intervenções diversas no objeto gráfico, além de explorar o uso e a manipulação da cor.

Dentre os vários experimentos realizados, apresentamos a série de cartazes que explora o universo dos monstros e sua “inexistência” no mundo real, nos quais sugere-se que os verdadeiros monstros podem ser as próprias pessoas (figura 2). Esses cartazes exploram uma estética propositalmente “suja” e que privilegia a integração entre imagem e tipografia e a ilustração manual, que dá vida aos verdadeiros monstros.

CAPA
FICHA CATALOGRÁFICA
SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

25 JUHASZ, Alexander. The Babadook. Portifólio online, 2015. Disponível em: < <http://alexanderjuhasz.com/the-babadook/> >. Acesso em: 13 de abril, 2016.

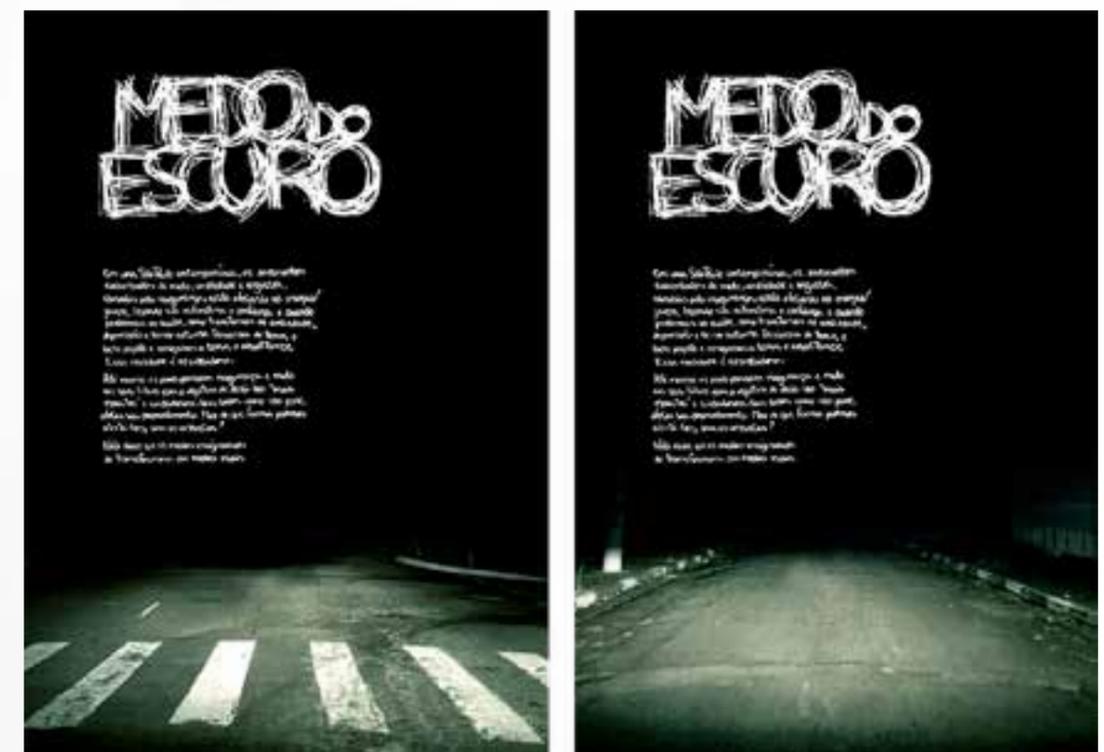


FIGURA 2: CARTAZES

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Foram elaboradas, ainda, uma série de postais e cartazes no limite da figuração, dentro de um universo imagético inspirado pelo projeto “Fear” (resumidamente descrito anteriormente). A série busca retratar os medos mais comuns que crianças e jovens normalmente apresentam, na sua relação com o espaço urbano e sensorial da cidade de São Paulo. Experimentações com a composição tipográfica partiram de referências do trabalho de Dave Mckean (também abordado anteriormente).

Primeiramente os postais partiram de composições tipográficas em vetor e experimentações fotográficas (figura 3). O refinamento das experimentações permitiu chegar a uma nova série (figura 4) com o uso de cores quentes nas fotografias e explorando a manualidade/gestualidade nos textos escritos a mão, que se aproximam da estética proposta de Mckean. A partir dessa mesma ideia, foi elaborada ainda uma nova série de cartazes nos quais se aproveitou o mesmo conceito porém, explorando o uso de cores frias.



FIGURA 3: POSTAIS PRIMEIRA VERSÃO (FRENTE)

As composições finais mostradas aqui tratam de 3 medos: medo do escuro, medo de fantasmas e medo de monstros. Ao mesmo tempo que há um contraste entre elementos do mundo real e do imaginário, permitindo leituras múltiplas proporcionada, entre ou-

tros, pela simultaneidade indicial a partir da polissemia da imagem. Também buscou-se uma relação conceitual entre imagem e texto. O universo visual noturno da cidade (reflexos, sombras, vidros, faróis), tratado por ângulos inusitados, pelo foco no detalhe ou pela manipulação digital da imagem e do cromatismo procura criar ao mesmo tempo uma percepção de familiaridade e estranheza. A predominância do escuro ativa imediatamente percepções ancestrais do medo do desconhecido e, também, daquilo que não se consegue ver/distinguir com clareza e é usado para acentuar determinados estímulos sensoriais relativos ao perigo.

Os cartazes e postais (ainda em fase experimental) apresentam textos sobre o tema (em fase de refinamento), nos postais esses textos se encontram no verso, e nos cartazes na frente. Temos aqui um exemplo:

“Medo, ansiedade e angustia, causados pela insegurança, afetam nossas crianças e jovens, lesam sua autoestima e confiança e causam problemas de saúde, como transtornos de ansiedade, depressão e terror noturno.

Pais, parente e amigos reforçam a sensação de insegurança e medo aos jovens com o objetivo de deixá-los “mais espertos” e cuidadosos, sem saber que isso afeta negativamente seu desenvolvimento. Alertá-los sem assustá-los - este é o desafio!

Esse trabalho experimental, ainda em fase de finalização, proporcionou a oportunidade de enxergar a cidade de São Paulo de maneira diferente, desconstruí-la conceitualmente e buscar novos meios de mostrar/sugerir uma ideia.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

O projeto se completa com a fixação dos cartazes no ambiente urbano e avaliação da interação do cidadão/transeunte com esses objetos gráficos por meio de registros e de entrevistas – etapas ainda a serem realizadas.

Considerações Finais

Este trabalho, ainda em andamento, procurou mostrar a relevância, a pertinência e a importância da discussão do tema do perigo e dos medos para as crianças e jovens na cidade de São Paulo. As consequências da exposição deles, de forma sensacionalista e excessiva, aos perigos reais pode comprometer seu desenvolvimento tornando-se, no limite, caso de saúde pública.

A contribuição aqui apresentada por meio do design gráfico, configura apenas uma dentre inúmeras possibilidades de intervenção visuais no ambiente urbano. Essas intervenções – que aqui tem caráter experimental – buscam, antes de tudo, chamar a atenção das pessoas para esse tema. Se, além disso, de forma ambiciosa, o trabalho for capaz de mobilizar alguma discussão e, na situação ideal, provocar a ação tanto dos cidadãos, quanto do poder público, o trabalho terá alcançado e, podemos dizer, até ultrapassado seus objetivos iniciais.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Referências

BITTENCOURT, Maria Inês Garcia de Freitas. Espaço real, espaço simbólico e os medos infantis. Lat. Am. j. fundam. psychopathol, São Paulo, v.4, n.2, p.229-237, nov.2007. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-03582007000200009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 05 de abril, 2016.

IBOPE (Org.). IRBEM Criança e Adolescente. São Paulo: Rede Nossa São Paulo, 2015. 78 slides, color. Disponível em: <<http://www.nossasaopaulo.org.br/portal/arquivos/irbem/criancaeadolescente-apresentacao2015.pdf>>. Acesso em: 10 de março, 2016.

LEMOS, L., MUSSOI, M. Os fatores relacionados à fobia em crianças e as contribuições do brincar para o seu tratamento. Mudanças - Psicologia da Saúde, Brasil, 18, apr. 2011. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/MUD/article/view/2166>>. Acesso em: 05 de abril, 2016.

PONDE, Danit Zeava Falbel. O conceito de medo em Winnicott. Winnicott e-prints, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 82-131, 2011. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-432X2011000200006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 05 de abril, 2016.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanches; PORTO, Maria do Rosário Silveira. Violência, insegurança e imaginário do medo. Cad. CEDES, Campinas, v.19, n.47, p.51-66, Dec.1998. Disponível: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32621998000400005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 13 de abril, 2016.

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



CRIS BIERRENBACH

A FOTOGRAFIA TRANSPARENTE E OS
DIPOSITIVOS DE REGISTROS DO CORPO VIGIADO

REGILENE AP. SARZI-RIBEIRO

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

RESUMO

Trata-se de um estudo sobre as imagens biomédicas, exames médicos e raios-x na Arte Contemporânea. O artigo apresenta parte dos resultados da pesquisa docente, trienal 2015-2017, que investiga como se constroem os imaginários corporais e as diferentes visualidades do corpo visto em seu interior. Visa descrever as relações estético-culturais das imagens biomédicas com as Artes Visuais, articulando a Filosofia Estética Contemporânea, a Sociologia, a Medicina e a História das Técnico-Imagens. A fundamentação teórica é centrada na abordagem Transdisciplinar que pressupõe a tessitura de novos nexos entre áreas, por meio de um pensamento complexo como propõem Edgar Morin e Nicolescu Basarab e no referencial histórico-crítico, partindo da aproximação conceitual entre pensadores como Michel Foucault (exames médicos, conceito de dispositivo), Gilles Deleuze e Félix Guattari (corpos sem órgãos e rizoma) e Luiz Claudio da Costa (meios de registro, arquivo e memória). Para esta apresentação, dentre os artistas do corpus, optou-se pelo estudo da série “Retratos Íntimos – fotografia transparente” de Cris Bierrenbach, composta por cinco imagens de radiografias de um corpo feminino cujo enquadramento registrou-o do estômago aos joelhos. As fotografias resultantes de raios-x atravessam e revelam o corpo em seu interior. Em cada uma, um objeto estranho foi introduzido ao corpo radiografado, no órgão sexual feminino, apagado digitalmente. Quando tomamos consciência das imagens, começam os questionamentos: como foram feitas tais imagens? Estes objetos foram introduzidos ao corpo? De quem são estas radiografias repugnantes e ao mesmo tempo obscenas e sedutoras? Os resultados apontam que o corpo se revela sujeito (artista/público) e objeto (imagem) que se esquivava, foge e resiste aos padrões de racionalização, normati-

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

zação e disciplina. O corpo vigiado em constante mutação se reinventa continuamente, rompendo modelos oriundos dos aparelhos e dispositivos. O artista, ao se apropriar das imagens de exames médicos, subverte e recodifica estas imagens dando a elas um novo significado, agora poético.

A pesquisa

O artigo é resultado de parte de uma pesquisa que estou realizando sobre as imagens biomédicas, exames médicos e raios-x na Arte Contemporânea. Como docente do curso de Artes Visuais da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – FAAC/UNESP/Bauru, eu estudo as conexões entre as Artes Visuais e da Medicina na contemporaneidade, através de uma investigação teórico-prática sobre a história das técnico-imagens e ou imagens geradas por técnicas e máquinas a partir da fotografia.

Entre os objetivos da pesquisa estão à investigação de como se constroem os imaginários corporais e as diferentes visualidades do corpo visto em seu interior e a descrição das relações estético-culturais das imagens biomédicas articulando a Filosofia Estética Contemporânea, a Sociologia e a História das Técnico-Imagens.

A fundamentação teórica é centrada na abordagem Transdisciplinar que pressupõe a tessitura de novos nexos entre áreas, por meio de um pensamento complexo como propõem Edgar Morin e Basarab Nicolescu. Para reflexões entre arte e a filosofia contemporânea articulamos as ideias de Gilles Deleuze e Félix Guattari (Filosofia da Diferença), sobre a modernidade como resultante da falência da representação e os corpos sem órgãos e Michel Foucault (Filosofia Pós-Estruturalista) e as sociedades disciplinares. O pensamento de Michael Foucault (Microfísica do Poder) incide

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

sobre o presente de maneira peculiar, como o problema do sujeito moderno cuja constituição se dá no presente e fabrica um tipo específico de indivíduo. Segundo o filósofo um dos fatos primordiais das sociedades industriais é o poder sobre o ser vivo, operado por uma gama de tecnologias de poder, as biopolíticas que regulam e intervêm nas condições da vida humana.

Gilles Deleuze e Félix Guattari estendem a analítica do poder de Michel Foucault à atual sociedade informatizada depois que seus estudos detectaram um colapso generalizado nas instituições de confinamento e o surgimento de novas estruturas de dominação. Em suma, como base para nossas reflexões sobre os registros do corpo e os dispositivos de vigilância e as imagens biomédicas apropriadas pela arte contemporânea, buscamos relacionar o maquinismo de Deleuze e Guattari (Mil Platôs) e a constituição do sujeito de Foucault à produção das imagens biomédicas.

Imagens biomédicas – entre público e privado

Na virada do século XX, as novas imagens do corpo causam estranheza e impacto, invadem a privacidade dos corpos e expõem o si mesmo. Em 1907, os raios X eram uma novidade que escancara as relações entre visão e legibilidade do corpo.

Quando surgem imagens de partes anatômicas de órgãos, a medicina se depara com um olhar decodificador necessário para compreensão das imagens de raio-x, com a necessidade de “uma linguagem capaz de nomear o que está sendo olhado, acompanha as tecnologias de imageamento corporal” (ORTEGA, 2008, p.128). Os primeiros encontros com o interior do corpo são marcados por sensações como estranheza, transgressão e fantasmagoria e a

agonia de não conseguir descrever o que se estava vendo.

De igual forma, a vivência daqueles que conviveram com o surgimento das tecnologias de visibilidade do interior do corpo no início do século XX, revelam que o conhecimento do interior do corpo se traduz numa ferramenta de conhecimento de si mesmo. Relatos de pacientes dão conta que estes ao verem imagens de raios-x de seu corpo declararam sentir-se mais instruídos sobre si mesmo. Até hoje, um século depois, a imagem ou visão do interior do corpo continua ligada ao conhecimento de si.

Mas a possibilidade de ver o interior do seu próprio corpo ou a consciência de si mesmo é acompanhada da perda da privacidade. As imagens do interior do corpo são cada vez mais populares, sobretudo com os novos aparelhos de registro e visualização do corpo. E mesmo aqueles que não tenham seus corpos registrados por exames ou diagnósticos por imagens podem ter acesso via programas de televisão, filmes e revistas.

Na atualidade, a intimidade é exposta diariamente nos “teatros dos eus” (ORTEGA, 2008) contemporâneos que ampliam os processos de externalização e espetacularização das imagens do corpo. E embora as imagens de exames sejam íntimas e pessoais estamos bastante acostumados com a sua presença, difusão e reprodutibilidade.

Mas há um século, era bem diferente. As pessoas se sentiam ultrajadas com a exibição de imagens do seu interior e estas imagens eram resguardadas, não eram públicas, eram privadas e íntimas, sendo zelosamente protegidas.

Dá para entender por que era assim. Quando o físico alemão Wilhelm Conrad Röntgen descobriu os raios-x, em novembro de

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

1895, os costumes da era vitoriana reprimiram a sexualidade e o corpo nu era uma vergonha, as pessoas tomavam banho de mar vestidas e pacientes femininas ficavam atrás de cortinas nos consultórios médicos.

Em *O corpo incerto*, Francisco Ortega ressalta que os raios-x e a psicanálise são contemporâneos, ambos são “fenomenologias do interior” do humano e enquanto a psicanálise buscou anatomizar e visualizar o psiquismo, o raio-x visava anatomizar e visualizar o interior do corpo. “A ligação com a sexualidade é comum nas fenomenologias da interioridade. Os raios-x ameaçavam expor a parte mais secreta do corpo humano, os órgãos genitais, especialmente os corpos femininos deviam ser zelosamente protegidos” (ORTEGA, 2008, p.130).

Naquele contexto, a sociedade vitoriana protegia a intimidade e defendia as fronteiras entre o público e o privado. O sujeito e a sua imagem eram duas instâncias bem distintas e essa prática demarcavam os espaços internos e externos do corpo. As imagens de raios X contribuem para extinguir essas fronteiras ou distinções morais e sociais e a própria ideia de privacidade e intimidade. Mas, os raios X também causam uma atmosfera de insegurança e desconforto. Ao ver o interior do outro, a sensação é de posse do corpo do outro que se revela em sua intimidade.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

No campo da medicina, a tecnologia foi recebida com entusiasmo. Os primeiros aparelhos para visualizar o interior dos órgãos datam de meados do século XVII. Mas é no século XIX que surgem instrumentos de visualização como oftalmoscópio (1850), laringoscópio (1857), e junto com eles outras ferramentas para visualizar a vesícula, o estômago, o reto, a vagina, auxiliados pela invenção da lâmpada (1881) e da fotografia. Todos esses instrumentos ti-

nam como foco a visão do corpo e são herdeiros da tradição anatômica na medida em que produziam concepções fragmentadas e anatomizadas do corpo humano (ORTEGA, 2008).

Neste sentido, interessa ressaltar que os raios X não representam uma ruptura radical com relação a outros meios de visualização do corpo como as dissecações das quais eram feitos desenhos anatômicos, pelo contrário a tradição anatômica cuja ênfase sempre foi à visão e a legibilidade do interior do corpo se apropriaram de mais um dispositivo eficaz de registro do corpo agora na era moderna.

No campo da ciência, os raios X não se restringiram ao campo biomédico, Francisco Ortega (2008) relata que se difundiram rapidamente no campo sociocultural e jurídico, passando pela religião e espiritualidade que se apropriam no final do século XX das imagens do cérebro para mapear as áreas com possíveis relações com a espiritualidade fazendo surgir novos campos de investigação como a neuroteologia, neuroesoterismo, entre outras.

Ortega afirma: “nos mais diversos contextos culturais e científicos, os raios X promovem uma mudança radical na imagem que os indivíduos tinham de si mesmos e de seus corpos, um novo ideal de transparência que dissolve a opacidade e a densidade do corpo, antecipando a sua virtualização pós-moderna” (ORTEGA, 2008, p.134).

Nas artes visuais, em 1970, o artista norte-americano Denis Oppenheim realizou uma ação performática a partir da movimentação do interior do seu próprio estômago e exibiu a modelagem que produziu na materialidade do seu corpo registrando a ação em imagens de raios-x, exibidos com os meios da época, fotografias

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

em grandes formatos.

Oppenheim, artista conceitual, explorou diferentes linguagens como a escultura e a fotografia e foi um dos criadores da land art e da videoperformance. No começo da década de 1970 ele já explorava filmes e vídeos para registrar suas performances nas quais o seu próprio corpo era apropriado como lugar para ações que desafiavam e transformavam o corpo. Muitas de suas performances visavam à comunicação por meio de situações ritualísticas que envolviam interatividade e risco pessoal.

A obra *Studies for Stomach X-Ray* (1970), figura 01, é uma série de imagens de raios-X que documentam a ação do artista pressionando as mãos em sua caixa torácica como se estivesse amassando materiais esculturais.



FIGURA 01. STUDIES FOR STOMACH X-RAY. (1970). DENNIS OPPENHEIM. FOTOGRAFIA A CORES MONTADA EM PAPEL CARTÃO (04 ELEMENTOS). 152x101.5CM CADA. COLEÇÃO FUNDAÇÃO DE SERRALVES. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PORTO.

O corpo aqui é um meio plástico a ser moldado como argila. O artista se torna sujeito e objeto, é ao mesmo tempo o artista que age sobre a materialidade para dar vida à obra de arte, o interior do seu estômago. O uso das imagens técnicas por Oppenheim,

os raios-X de seu próprio estômago, representam outro nível de mediação entre o interior e o exterior, o espaço privado e público do corpo, para superar a opacidade e apresentar as entranhas de si mesmo.

Do imaginário corporal feminino – Cris Bierrenbach

A série “Retratos Íntimos – fotografia transparente” (2003), figura 02, é composta por cinco imagens de radiografias de um corpo feminino cujo enquadramento registrou o corpo do estômago até próximo aos joelhos. As imagens, ampliações fotográficas digitais em preto e branco, resultante de raios-x atravessa o corpo e revela muito além da carne, o corpo exposto em seu interior.

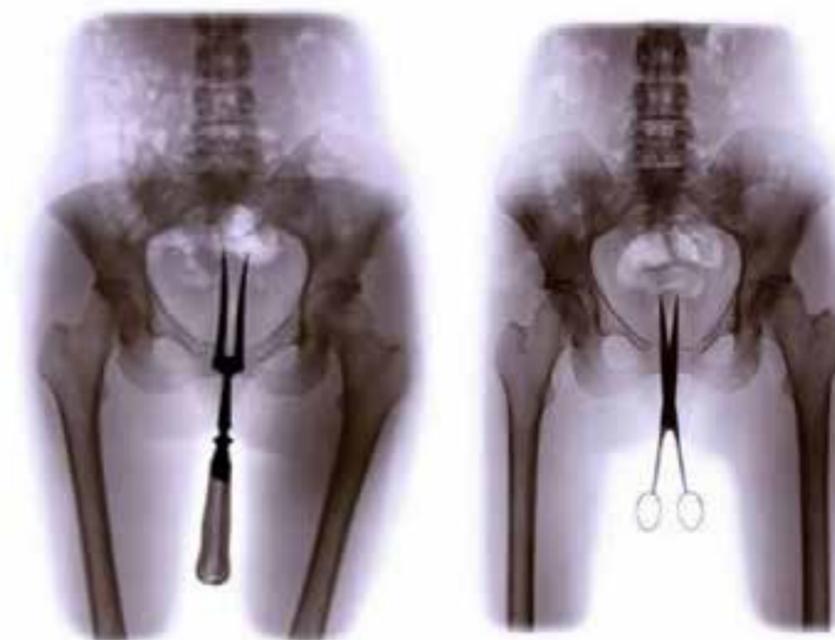


FIGURA 02. GARFO /TESOURA. SÉRIE RETRATOS ÍNTIMOS – FOTOGRAFIA TRANSPARENTE (2003). CRIS BIERRENBACH. C-PRINT DE RAIOS-X. 85x60CM. FONTE: [HTTP://CRISBIERRENBACH.COM/PES-SOAL/FOTO/RETRATO-INTIMO/#](http://CRISBIERRENBACH.COM/PES-SOAL/FOTO/RETRATO-INTIMO/#)

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Objetos estranhos foram introduzidos no corpo radiografado dentro do órgão sexual feminino, apagado digitalmente. Quando tomamos consciência das imagens, começam os questionamentos: como foram feitas tais imagens? Estes objetos foram introduzidos ao corpo? De quem são estas radiografias repugnantes e ao mesmo tempo obscenas e sedutoras?

Mas se num primeiro momento reconhecemos um corpo, imediatamente notamos em cada uma das fotos, um objeto: uma tesoura, um fórceps, um garfo, uma faca e uma seringa na região do órgão sexual que nos causa repulsa e estranhamento. Sim, aversão e desconforto, sobretudo quando recebemos a informação de que tais objetos cortantes e pontiagudos foram envolvidos em vaselina e introduzidos na vagina da artista.

Os autorretratos de Bierrenbach provocam descrença e surgem dúvidas sobre sua veracidade, são registros dos objetos dentro do corpo ou sobreposições digitais? São imagens manipuladas e criadas digitalmente? A recusa em acreditar na sua manufatura é proporcional à angústia que estas imagens geram no corpo de quem as observa.

Os objetos cirúrgicos são carregados de significado e sua introdução no corpo feminino remete-se a um jogo visual que nos leva a pensar as imagens ou sobre como elas foram criadas, o momento de sua produção, a artista na sala de raios X e sua exposição física e psicológica as condições impostas para a realização deste tipo de imagem, a nudez e as posições rígidas do corpo.

A ação de introduzir dentro do próprio corpo objetos configura-se em um ato performático, na realidade trata-se de uma série de autorretratos, cuja intenção é provocar crítica e reflexão sobre o

corpo feminino que tem sua intimidade profanada e revelada pela metáfora da violência. O corpo da artista torna-se lugar para uma escrita visual que delata e denuncia como o sexo, a penetração, a fecundação ou mesmo o prazer podem se tornar atos de crueldade contra a condição feminina da mulher, na medida em que tais objetos são instrumentos utilizados comumente em procedimentos médicos de intervenção cirúrgica como o fórceps e a tesoura.

As sutis diferenças entre as imagens ficam por conta do grau de penetração dos objetos, alguns são mais e outros menos introduzidos e quando mais olhamos mais repulsa nos causam. O desconforto gerado por aquilo que se vê, leva o outro a questionar se tais objetos foram mesmo colocados dentro do corpo. Mas as imagens podem funcionar também como dispositivos de tortura, contagiando quem vê que sente dor e aflição.

O corpo radiografado e exposto na obra de Bierrenbach é um corpo sem identidade, um corpo que não se sabe ser feminino ou masculino, já que na digitalização das radiografias o órgão genital feminino foi retirado, embora os objetos reiterem e tornem visíveis as entradas do corpo, por onde foram introduzidos os objetos. Esse ato transgressor é recebido por quem vê as imagens como algo incomum, agressor que invade a intimidade daquele corpo e novamente estamos na esfera da privacidade de tais imagens.

Esta claro que a artista explora o próprio corpo para escancarar a condição de violência que vivencia diariamente o corpo feminino na sociedade machista e capitalista em que vivemos. Corpos de mulheres são abusados, despidos, vigiados e corrompidos sem permissão por condutas hipócritas que ditam falsas liberdades como a beleza dos corpos malhados nas academias, desenhados nas clínicas de cirurgias plásticas, a sensualidade das roupas fe-

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

mininas que deformam os corpos, entre outras escolhas.

Cabe lembrar que Michel Foucault destaca que o poder que se impõe sobre o outro pressupõe esta impressão de liberdade, do contrário quem exerce o poder não terá ascensão sobre o outro, trata-se da contradição mais presente no dispositivo, sobre o qual falaremos mais adiante.

A crítica de arte Helouise Costa analisa as imagens de Cris Bierbach e relaciona aspectos simbólicos dos objetos ao uso do próprio corpo exercido pela artista como metáfora de liberdade e obscenidade do ato performático, cujo texto cabe destacar:

A artista assume a iniciativa de violação do próprio corpo subvertendo a expectativa da passividade feminina frente ao sexo, associada ao ato da penetração. A artista e seu corpo são ao mesmo tempo vítima e algoz, artista e modelo, sujeito e objeto da representação, posse do seu próprio corpo. Aqui eu posso fazer o que eu quiser, o corpo se transforma um lugar de afirmação da sua liberdade. Quando analisamos a imagem observamos que a obscenidade não está nas imagens e sim na ação que deu origem a elas, trata-se de uma performance do corpo que se prestou a ser penetrado por objetos e seu ato registrado pelas radiografias (COSTA, 2005).

Aflição, desconforto e dor se misturam à curiosidade e voyeurismo. Sentimos repulsa, mas ao mesmo tempo queremos entender aquelas imagens e por isso cedemos à obscenidade, mesmo desejando nunca estar naquela condição.

Dos dispositivos de visualidade aos registros de controle do corpo

As conexões entre a representação e as formas de registros do corpo se tornam complexas com as transformações conceituais e tecnológicas desencadeadas na passagem do século XVIII para o XIX. As representações, que antes tinham na ciência anatômica um grande campo de produção e difusão de imagens do corpo, ganham notoriedade no século XX com o advento da imagem fotográfica, sobretudo as que surgiram partir da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) que escancaram as atrocidades da guerra e a fragilidade do corpo. Com a evolução dos aparelhos técnicos de visualização como a fotografia e os raios-X inventados por volta de 1826 e 1895, respectivamente, os registros do corpo por imagens médicas e ou o seu interior passam por transformações sem precedentes na história das imagens do corpo.

Na segunda metade do século XX, conforme Luiz Claudio da Costa, uma crise dos suportes se instala no cenário artístico, fazendo com que numerosos dispositivos eletrônicos de produção e reprodução de imagens passem a ser explorados. Entre as décadas de 1970 e 1980, o suporte passa a ser questionado como lugar de memória e autoridade para dar espaço à arte como prática do tempo: arquivar, diferenciar, serializar, intermediar, transferir, reproduzir, se tornam operações organizadas por um regime visual foto-cinematográfico.

Além das relações dos aparelhos e das imagens com a cultura de sua época, para esta pesquisa interessa especialmente as relações entre a imagem e o dispositivo que a produz. Após os anos de 1980 o arquivo fotocinematográfico atua nos intervalos entre a obra e a sua extensão temporal (COSTA, 2009). A operação de

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

apropriação de imagens do corpo já produzidas por dispositivos maquínicos, exames médicos e processos de registro do corpo no campo da Ciência e da Medicina, resulta de uma cultura de vigilância, documentação, controle e normalização do corpo.

O filósofo francês Michel Foucault trata do poder implicado na disciplina que envolve o conhecimento científico e a medicina, cujo instrumento do exame provoca domesticação e objetificação da subjetividade. Os exames médicos surgem como estratégia política para controle e domínio de indivíduos e instituições. Foucault afirma: “É o poder de individualização que tem o exame como instrumento fundamental. O exame é vigilância permanente, classificatória, que permite distribuir os indivíduos, julgá-los, medi-los, localizá-los e, por conseguinte, utilizá-los ao máximo. Através do exame, a individualidade torna-se um elemento pertinente para o exercício do poder” (FOUCAULT, 2013, p. 182).

Neste contexto, Márcio Alves da Fonseca (2011) comenta o mecanismo dos exames e as relações com o poder e a disciplina no pensamento de Michel Foucault e revela três procedimentos que permitem ao exame desempenhar seu papel disciplinar:

Pelo primeiro deles, o exame realiza uma inversão de visibilidade no exercício do poder. [...] as relações de poder devem permanecer ocultas [...] obrigam a uma visibilidade cada vez maior e mais detalhada aqueles que submetem à sua atuação. [...] Em segundo, o exame também produz um arquivo, cuja fonte não é outra que não os indivíduos sobre os quais atua. Com isso, ele faz a individualidade entrar no campo documentário. Toda extração conseguida pelo exame é registrada e documenta-

da. [...] A vigilância detalhada e permanente consegue extrair um grande número de informações sobre o vigiado: seus hábitos, suas reações. [...] pelo exame, o indivíduo passa a ser uma peça de um dispositivo estratégico [...] a individualidade é um objeto de descrição e documentação [...] pode ser controlada e dominada a partir de um processo constante de objetivação e sujeição (FONSECA, 2011, p.61-62).

Destes três procedimentos interessam-nos especialmente dois deles: o método de dar visibilidade detalhada ao sujeito vigiado, medido e dominado, e a produção do arquivo, registro, documento que revela sua individualidade, traços de sua identidade. O primeiro procedimento, associamos às novas tecnologias de visibilidade do corpo e o segundo, aos registros do corpo, fotográficos, videográficos e ou por outras técnicas que são matéria prima para os artistas na sociedade contemporânea.

Para Foucault (2013) existe um jogo disciplinar de poder que se estende socialmente por meio dos dispositivos, como as novas tecnologias de visualização do corpo que geram enunciados científicos e discursos biomédicos, que controlam e normatizam o corpo dos indivíduos. Foucault define dispositivo como: “[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma: o dito e o não dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos” (FOUCAULT, 2013, p.364).

Entretanto, conforme Foucault os dispositivos são por si só instru-

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

mentos de mudança e alteração de rota que podem alterar fluxos e caminhos até fazer nascer dentro do próprio sistema, a mudança, a ruptura ou a guinada da “autopoiese social”. O próprio dispositivo, a partir dos elementos que o compõe, se torna um aparelho de liberdade. Este é um dos aspectos positivos do dispositivo, que segundo Foucault pouco se compreende.

No complexo e instigante texto Como criar para si um corpo sem órgãos, em Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia (1996), volume 3, Gilles Deleuze defende que o corpo sem órgãos é desejo, mutação, tessituras, motor de experimentação, continuum ininterrupto, constante devir. “O CsO (corpo sem órgãos) é o campo da imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se defini como processo de produção sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torna-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)” (DELEUZE, 1996, s/p).

Deleuze afirma que se trata de construir para si mesmo uma pequena máquina privada para ramificar-se em outras máquinas coletivas compostas a partir de linhas de fuga possíveis para vivenciá-las e ali na conjunção dos fluxos, fugir às programações, a disciplina, ao poder. O corpo sem órgãos permitiria ao homem novos movimentos de desterritorialização, novas derivações que romperiam com a programação dos dispositivos gerando dentro destes próprios mecanismos de controle e poder, a conexão com novos desejos, fluxos e experimentações. Em suma, do controle à consciência sensível do corpo.

Diante deste cenário, defendemos o papel do artista como um agente que questiona, denuncia e está sempre pronto a interrogar o campo das imagens e a criar novas derivas, rizomas, dentro dos sistemas.

Cumprir destacar que foi a partir das relações entre o conceito de dispositivo de Foucault e sua associação com redes e rizomas de Deleuze surgiu um dos objetivos desta pesquisa: buscar compreender a origem das imagens biomédicas e o seu papel social e político para relacioná-las aos registros do corpo e suas diferentes corporalidades na arte moderna e contemporânea, cuja experiência estética as transforma em provocações sinestésicas e sensíveis que podem levar o homem a libertar-se ou tornar-se consciente da programação dos aparelhos e suas técnico-imagens.

Dessa forma, nas técnico-imagens de Cris Bierrenbach, as fotografias transparentes como ela denominou, revelam muito mais que ossos ou o interior do corpo, são metáforas do corpo sem órgãos, que denunciam agressões e impelem à reflexão sobre o poder imposto aos corpos femininos. As fotografias transparentes dos retratos íntimos da artista são derivações que rompem fronteiras e territórios, a partir do dispositivo raio X.

De igual forma, a artista opera sua ruptura no sistema de produção de imagens biomédicas na medida em que invade o espaço médico de criação de imagens do corpo cuja finalidade é examinar, documentar e vigiar para alterar sua função e se apropriar do mesmo dispositivo para questionar o olhar cristalizado da ciência. A artista não explora imagens já produzidas, mas fabrica suas próprias radiografias, se introduz no sistema e se apropria do aparato técnico para se posicionar politicamente e gerar uma versão poética dentro do próprio dispositivo de registro do corpo.

Ademais, a ação de deslocamento das imagens do âmbito médico para o artístico, sobretudo a partir da invenção da fotografia, subverte a função das imagens do corpo, antes produzidas com objetivos e sentidos bastante distintos no campo da ciência. Uma

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

vez deslocadas da área médica para o campo das Artes Visuais, as imagens do interior do corpo participam do hibridismo estético decorrente das diferentes operações poéticas: deslocamento, apropriação, recodificação e ressignificação no imenso e volumoso cenário de produção de imagens do corpo, ontem e hoje.

O corpo vigiado em constante mutação se reinventa continuamente, rompendo padrões e modelos de programação das imagens técnicas oriundas dos aparelhos e dispositivos. Os artistas ao se apropriarem das imagens produzidas por exames médicos como matéria prima recodificam estas imagens dando a elas um novo significado, agora poético.

Essa operação de deslocamento, de um lugar para outro: do sistema de registro do corpo na Ciência para a apropriação e ressignificação das imagens biomédicas no sistema da Arte, gera uma ruptura na economia da disciplina e do poder destas imagens, promovendo derivações no sistema controlador ou modelador. A arte contemporânea se apropria de exames médicos com a finalidade de tornar o sujeito, objetificado e programado por estas mesmas imagens, um sujeito consciente e sensível às novas experiências de visibilidade do corpo que operam sobre o invisível para promoção de uma experiência do novo.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Referências

COSTA, Helouise. Corpo estranho. In: Cris Bierrenbach. Textos. 2005. Disponível em < <http://crisbierrenbach.com/textos/cris-bierrenbach-corpo-estranho/>>. Acesso em 17 Ago. de 2016.

COSTA, Luiz Claudio da. (org.) Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

FONSECA, Márcio Alves da. Michel Foucault e a constituição do sujeito. São Paulo: EDUC, 2011.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. 27^a. ed. São Paulo: Graal, 2013.

ORTEGA, Francisco. O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



MUNDOS IMAGINÁRIOS, ALGUNS SE CRUZAM

DIVERSIDADE E INCLUSÃO

REGINA CUNHA WILKE

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

RESUMO

A cultura é uma totalidade complexa, constituída por um conjunto de ideias, comportamentos, símbolos e práticas sociais, e está imersa nas inquietações e movimentos da história. A comunicação e a arte estão inseridas na cultura de tal forma que a constroem, a refazem e a modificam. Em momentos turbulentos, de instabilidades e polarização de ideias, o artista em sua produção imagética pode fazer a mediação de fatos de forma relativamente rica em sua mensagem, e contribuir para a transformação social. O objetivo deste artigo é apresentar e refletir sobre trabalhos pautados em questionamentos e inquietações, que contemplem o momento político e social conturbado que vivemos. O foco do trabalho é o artista urbano, que se apropria do espaço público a fim de registrar, por meio da arte, mensagens de cunho humanitário, social, cultural e político. O estudo será fundamentado por pesquisa de campo, pesquisa bibliográfica e curtas entrevistas para imersão no contexto de produção de cada artista. Para esta discussão, fizemos um recorte e selecionamos a exposição coletiva de arte urbana “Pulso” (2016), com curadoria de Ian Duarte Lucas, cujo conceito é inspirado nas palavras da poetisa afro-americana Maya Angelou no poema “On the Pulse of Morning”, onde ela tematiza a inclusão e a responsabilidade social, um tema pertinente. O curador partiu da premissa de que a arte de rua é aquela que manifesta mais rapidamente os anseios e pensamentos da sociedade e reuniu para o evento 20 artistas de arte urbana: Alto Contraste, Boletabike, Derlon, Feikehara, Grazie Gra, Gustavo Amaral, Higráff, Hudson Melo, Jorge Galvão, Luis Bueno, Mateus Dutra, Milo Tchais, Nick Alive, Ninguém Dormi, Paulo Ito, Prozak, Santiago Selon, Thais Ueda, Tikka e Miguel Cordeiro. Essas obras, mesmo não sendo realizadas no espaço público, transportam a

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

ideologia e a linguagem dos artistas para as paredes da galeria.

PALAVRAS-CHAVE: cultura, arte urbana, exposição, diversidade, inclusão.

Introdução

O Brasil vive um momento político e social conturbado, com economia enfraquecida, acentuada desigualdade social, corrupção e violência, que se sucedem diante de todos. Este momento turbulento, de instabilidades, gera polarizações de ideias, acentua o modo intransigente de como lidamos com as distintas opiniões. Segundo Burckhart (2015) “A cultura brasileira, apesar de ter construído historicamente mitos sobre o modo como lidamos com a diferença, é marcada por um sentimento de intolerância em relação ao outro”. As relações sociais calcadas no preconceito mostram a incapacidade de lidar com a diversidade, nesse país marcado pelo pluralismo de etnias, povos, identidades, subjetividades e representações, e, isso se constitui em um sério problema cultural e social.

O artista em sua produção imagética pode fazer a mediação de fatos de forma relativamente rica em sua mensagem, e contribuir para a transformação social. Sabemos que a comunicação e a arte estão inseridas na cultura de tal forma que a constroem, a refazem e a modificam. A cultura tem capacidade de estabelecer relações significativas entre os elementos do meio; pessoas, instituições, acontecimentos. WARNIER (2013, p.19).

Uma das manifestações artísticas significativas no contexto dos acontecimentos sociais é a arte urbana. Ela faz parte da experiência de vida nas cidades, e traz a ideia de que grupos têm o direito de falar por si mesmos, de ter sua voz aceita como autêntica e le-

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

gítima. A arte urbana é a voz das ruas, vozes plurais, aceitas como autênticas e legítimas. A produção desses artistas, pode ser lida do ponto de vista da sociologia, e ser entendida como símbolo de algo mais, como índice dos processos sociais, históricos, políticos ou como um meio de entender significados culturais mais amplos.

No escopo deste artigo interessa abordar as obras de arte urbana, da exposição “Pulso”, com a curadoria de Ian Duarte Lucas, de forma semelhante a de alguns críticos de arte, que veem a arte como parte de um processo, e as analisam deslocada da sua estética, considerando-as como uma metonímia, representativa de uma experiência social total (ZOLBERG, 2006, p.134). Nosso propósito é apresentar e refletir sobre esses trabalhos, pautados pelas ideias expostas no poema.

Arte urbana

O graffiti surgiu no meio underground das cidades como um movimento expressivo, como um questionador da cultura urbana ou como um invasor dos espaços públicos. O graffiti é uma atitude ilegal, marginal, da contravenção, e expressa publicamente a opinião daqueles que não tem acesso aos meios de comunicação, ou preferem a liberdade e a autonomia que esta ação proporciona. Propõem um diálogo com a cidade ou com as pessoas que por ela circulam. As criações podem sofrer interferência direta tanto de transeuntes quanto de outros artistas, desde a influência de estilos e técnicas, até trocas de ideias e de opiniões. Com o tempo, este movimento foi sendo reconhecido como arte e se dividindo em várias modalidades, estêncil, stickers, lambe-lambe, intervenções, entre outras, que representam a identificação de grupos sociais com um universo conceitual e material.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

A Arte Urbana distingue-se das manifestações de caráter institucional ou empresarial. Por outro lado, a repercussão pela mídia fez com que estas expressões despertassem o interesse de marchands, curadores e galerias. Constatamos que diversas galerias têm como proposta apresentar os artistas de arte urbana, ligados a cultura urbana, a contracultura e a arte contemporânea, e seus diversos meios e linguagens plásticas. Assim, por exemplo, a Choque Cultural, a QAZ Galeria de Arte, a Spray Galeria, a Logo Galeria e a A7MA focam em artistas que vieram do mundo do graffiti e das intervenções urbanas e a galeria de arte Fortes Vilaça, a mais respeitadas do país, expõem os Gêmeos, conhecidos grafiteiros. Acompanhando esta vertente, a Verve Galeria (2013- atual) que trabalha com artistas ascendentes e consagrados, ambos inseridos dentro do panorama das artes visuais no universo contemporâneo, realiza a exposição coletiva de arte urbana “Pulso” (2016), reunindo 20 artistas do meio urbano.

Curadoria

Ian Duarte Lucas, arquiteto e urbanista, curador da exposição coletiva “Pulso”, partiu da premissa de que a arte de rua é aquela que manifesta mais rapidamente os anseios e pensamentos da sociedade. Ian acrescenta que “o artista tem a oportunidade de lançar um novo olhar sobre a realidade que vivenciamos, revelando assim possibilidades de diálogo antes adormecidas” (VERVE GALERIA, 2016). Esse evento reúne 20 artistas que encontram no espaço urbano o canal para expressar seus questionamentos e inquietações.

A curadoria estabeleceu como conceito para a exposição o poema “On the Pulse of Morning”, da afro-americana Maya Angelou (1928-2014), escritora, poeta, ativista dos direitos humanos, entre

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

outras atuações. O poema tematiza a inclusão e responsabilidade social, e é uma convocação para a paz, a justiça e a harmonia. A obra de Angelou discute, entre outros temas, sobre a opressão social, racial e gênero.

Em 1993, o presidente Clinton solicitou que ela compusesse um poema para ser lido em sua posse. O poema que ela leu, "On the Pulse of Morning", foi transmitido ao vivo para o mundo inteiro e ganhou visibilidade.

O tema do poema versa sobre um novo amanhecer para a humanidade, e sobre o sangue que flui através de veias comuns da América. O poema é definido a partir de três objetos: a pedra, o rio, a árvore. Três testemunhas da chegada e partida de muitas gerações. A Pedra anuncia que os seres humanos devem enfrentar o futuro, seu 'destino distante'. O rio chama os seres humanos à sua ribeirinha, mas apenas se vierem ao rio 'vestidos de paz'. A árvore continua este hino de paz e esperança, lembrando a humanidade que cada pessoa é um 'descendente de alguém que já passou' de um viajante e todos são convidados para enraizar-se ao lado dela. Assim, unidos a Pedra o Rio, e a Árvore anunciam que a raça humana pode olhar em direção a um futuro de paz e conexões, longe de um passado de brutalidade e descontinuidade. Na estrofe final o poema aponta para um futuro de esperança e harmonia.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

O poema comemora o sentimento de similaridade, conectividade e da solidariedade.

Os Artistas

Os artistas convidados estão envolvidos com o universo do graffiti. Manifestações de arte urbana que dialogam com a cidade e seus cidadãos, por meio de mensagens de cunho ideológico, so-

cial, cultural, humanitário e sobretudo artístico. Assim, o universo conceitual e expressivo desses artistas, independente do suporte, estabelecem uma aproximação temática com o da proposta da exposição, pela sua postura. Muitos dos artistas convidados já se preocupavam com as questões exposta no poema, outros declararam que se inspiraram na proposta da curadoria e produziram obras inéditas.

Vamos refletir sobre as obras apresentadas a partir de uma leitura dos trabalhos, entendendo-os como um tradutor do conceito da temática proposta, e considerando os paradigmas presentes no estilo dos artistas. Conhecer a linguagem de cada artista e o universo de seus temas se faz necessário para fazer a aproximação com o significado das obras. Assim, com objetivo de entender parte da gênese da obra, realizamos uma pesquisa de campo na internet, em blogs e no facebook. Sobre a obra exposta obtivemos um breve relato dos participantes Alto Contraste, Gustavo Amaral, Grazie Gra, Miguel Cordeiro, Nick Alive, Paulo Ito, Santhiago Selon e Thais Ueda. Com isso realizamos uma breve leitura dos aspectos gráficos, de representação, comunicação e significação dos trabalhos, que adquirem uma autonomia quando expostos. E por fim elencamos as preocupações dos artistas frente as problemáticas apresentadas.

Os artistas e trabalhos serão apresentados por aproximação temática de seus trabalhos expostos:

Paulo Ito nasceu em São Paulo em 1978. Sua primeira série de pintura data de 1999, e suas primeiras experiências com arte de rua aconteceram em 1999. Eventual ilustrador, realizou HQ, faz telas sob encomenda. Sua produção de rua passou por diversas fases: a primeira foi muito experimental e na segunda pintou

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

nus femininos e de 2009 até hoje passou a pintar temas ligados a crítica social e de comportamento.

A obra, presente na exposição, 'Sociedade Binária - depois de Narciso - Caravaggio 1596', foi realizada diretamente na parede da Galeria. O artista elucida:

Achei o tema-poema proposto pelo curador Ian Duarte Lucas bastante pertinente, pois tem tudo a ver com o atual momento de intolerância entre muitas pessoas que no Brasil que se dividiram ou foram divididas entre esquerda e direita. O que escuto bastante sobre a situação é que no fundo somos os mesmos e almejamos o melhor para a humanidade, no entanto já não nos reconhecemos no outro que não pensa como pensamos. A partir daí me ocorreu algo relacionado a imagem refletida em um espelho e achei que a pintura Narciso de Caravaggio daria um bom mote para trabalhar antagonicamente à alegoria que o pintor retratou. Não se trata de amor a si próprio senão justamente o contrário, do ódio a nossos semelhantes. (Paulo Ito, comunicação 2016).

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Por fim Ito acrescenta:

falei do Brasil mas vejo que o fenômeno da polarização ideológica é mundial, veja EUA e Europa. Dei o nome na obra de 'Sociedade Binária' remetendo a linguagem dos computadores em que toda programação se baseia em variações do número 1 e do 0 que de certa forma são antagônicos, mas

acho que isso é bem claro. (Paulo Ito, comunicação 2016).



SOCIEDADE BINÁRIA - DEPOIS DE NARCISO - CARAVAGGIO 1596 -
PAULO ITO - PINTURA SOBRE PAREDE (FONTE: GALERIA VERVE)

Ao compararmos com o mito grego original, vemos que o Narciso de Paulo Ito anula a alteridade, acentua o antagonismo. Esse mito diz que Narciso olhando seu reflexo é um símbolo do amor de si e contém uma exortação moral. A criança mítica, de acordo com "Metamorfoses" de Ovídio, absorto na contemplação de si mesmo, morreria na água em que se refletiu. Para conhecer quem

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

realmente somos temos que nos ver de fora de nós mesmos, em algo que contém a nossa imagem, mas que não é parte de nós, descobrindo o interno no externo, como fez narciso quando se apaixonou pela sua imagem no lago (MANGUEL, 2001, p. 185). O diverso, portanto, é o diferente na medida em que ele também é igual a mim, enquanto eu sou o diferente do outro.

A diversidade é um dado, uma constatação da humanidade. Esse mito simboliza a vaidade, a imobilidade, a solidão. Narciso não respeita a sociabilidade, é imerso em si, anula a alteridade (o outro). Se Narciso vencesse a sedução da própria imagem teria que assumir responsabilidades sociais, enfrentar desafios.

Grazie Gra, de São Paulo, retrata na maioria figuras femininas em tom poético, mas nem sempre felizes. “Vejo elas insatisfeitas com o mundo ao redor, observando as pessoas que passam por elas na rua. Como se fossem também flores no deserto, tanta vida por dentro, mas inseridas num mundo hostil.” (Grazie Gra, comunicação 2016).

Nesta coletiva apresenta duas telas compostas de 6 rostos cada, a FMTYKBACRDLD e a GTPFDHMGTSWM ambas em técnica mista sobre tela. Seu depoimento expõe sua maneira de questionar sobre a identidade social, de nós brasileiros, que somos diferentes e miscigenados, de diferentes origens: “Penso no individuo com todas as suas singularidades e particularidades que é permeado por outras individualidades também, penso como isso seria se fosse matemática.” (Grazie Gra, comunicação 2016). Para a concretização da ideia contou com a colaboração das pessoas retratadas, que responderam a uma publicação, por ela postada sobre seu projeto artístico, e enviaram as fotos de RGs. Ela imaginou que:

“elas tem um nome, tem uma identidade e que apesar talvez de serem muito diferentes entre si, elas pudessem ter elementos muito em comum, como desejar uma utopia, o fim das violências e a remoção de bloqueios que não permitem o diálogo. Creio que também queiram ser amadas, ter um bom trabalho, construir família e poder morar num Brasil mais digno com alguma perspectiva para suas próprias vidas, para a vida de seus filhos e netos...” (Grazie Gra, comunicação 2016)

Ndrua Ninguém Dorme - um dos grafiteiros precursores do Beco do Batman. Seus grafites se sobressaem pela construção das imagens, pelo uso de formas brancas e fundo preenchido em preto. Por vezes ele trabalha a o mesmo tipo de registro com o uso de cor. Seus graffitis funcionam como interferência urbana, usando janelas, curvas das paredes.

As obras apresentadas na exposição, tinta acrílica sobre madeira de resgate, usam a mesma linguagem do desenho de seus graffitis, linhas e formas preenchidas, adequadas à escala e ao suporte. Nestas madeiras, a cor entra como variações de cinza e preto. Os trabalhos “Mãejahjah” (15X517cm), “Animal Frutífero” (26X26cm), “Jejumita” (26X26cm), “Cucranjahjah” (26X26cm) e “Jahjahrilho” (26X26cm) compõem a série de 5 peças expostas. Algumas carregam em seus títulos a palavra “Jah”, que significa Deus, no movimento rastafári, e pode ser um índice para a leitura destes seres com aparência tribal, mística, de rainha ou santa como a figura da Mãejajah. Todas evocam a natureza, e diferentes seres unidos pela complexidade de texturas e elementos.

Luis Bueno apresenta, um adesivo de parede, que reproduz a foto

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

“Txucamãe” em homenagem a Henri Ballot na década de 50. Henri Ballot se dedicou à fotografia, entre os anos de 1949 e 1968, quando ele produziu para a revista O Cruzeiro. Nesse período realizou reportagens marcantes, entre elas a foto reportagem “Chikrin, Txukarramãe e Tchicão”, sobre os primeiros contatos com os índios das respectivas tribos. O significado do nome “txucarramãe” é “guerreiro sem armas” ou “os homens sem arco”. Seus líderes tornaram conhecidos por sua luta pelos direitos dos povos indígenas.

Mateus Dutra - artista plástico goiano, transita entre o desenho, pintura, intervenção urbana, customização de objetos e design. No seu universo temático se misturam personagens fantásticos, animais, elementos da cultura popular, tipografia. O quadro “O Rey ilegítimo” (técnica mista sobre tela) mistura pintura como canetas, marcadores, na construção da figura título, um ser com vários olhos, com duas coroas, uma imagem esquizofrênica associada ao poder. A obra faz parte de uma série.

Alto*Contraste - a dupla Lee e Lou expos a obra “Ruptura” (técnica: mista sobre tela - 1,0x1,38m). Paulistanos envolvidos na cena underground, começaram a tomar as ruas de sua cidade em meados dos anos 2000, a sua técnica principal é o stencil, umas das técnicas mais politizadas do graffiti, pela sua aplicação rápida. A dupla acredita que o simples ato de tomar o espaço público já é um ato político em si. O casal explica a sua obra:

“O foco do nosso trabalho está mais na psicologia humana, nos arquétipos, e sobretudo no que há de torto, estranho, ambíguo, nesses arquétipos... Ultimamente temos pensado muito na noção de ‘fratura’ também, seja ela física, psicológica, moral,

etc. E é nessa linha que está a obra “Ruptura”, apresentada na mostra Pulso. Ali temos uma sobreposição de duas imagens em stencil: a de baixo, em dourado, remete à visão clássica e infelizmente sedimentada, do homem em sua cadeira, soberano em seu mundinho patriarcal repleto de pré-conceitos, em sua veste imponente ele representa o passado... Enquanto na mesma imagem sobreposta, o homem está decapitado, traz a própria cabeça em uma das mãos e uma faca na outra, indicando a ruptura com esse modelo velho, única e definitiva saída... E lá está também a questão de gênero, nos pés saltos femininos, o novo, o livre...” (Lee e Lou comunicação, 2016)

Tikka - começou a pintar muros em São Paulo em 2002, e se encantou com as possibilidades de interação com a cidade e o cotidiano das pessoas. Ela cultiva um estilo feminino e lúdico com um quê melancólico, seus personagens são ricos em efeitos e luz e sombra, e forte expressão.

O quadro intitulado “Farinha do Mesmo Saco” traz a representação da figura feminina, em variações de tons pretos e brancos, com os peitos à mostra, pálpebras semicerradas. Vestida com uma saia colorida com a imagem da América do Sul. A figura feminina é entrelaçada por uma corda composta de fragmentos de tecidos coloridos, sobreposta à tela. A representação de crianças, recortadas em feltro, de mãos dadas, acompanham o movimento da saia e são coladas na tela. Uma das crianças se localiza no centro da América Latina. O título do quadro indica e reforça o sentido criado pela imagem: a mulher da América do sul atrela-

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

da as atribuições. Segundo Tikka, os aspectos femininos não são melhores nem piores. Seu objetivo não é protestar, nem defender uma causa ou gênero, mas explorar os sentimentos humanos na selvageria das cidades.

Jorge Galvão – desde 1988 faz graffiti nas ruas de Curitiba. Seus experimentos combinam o grafite com técnicas de ilustração, colagem e pintura em tela e com o tempo, sucatas de placas de rua e de relógios de luz, passaram a fazer parte de suas obras. No início, sua pintura recorria a contornos, atualmente os volumes são construídos com a cor. O título da tela “Andrógino” é interpretado por uma figura nua. O rosto, sem detalhes, volta-se para seu corpo, debruçado sobre os joelhos. O movimento dos longos braços e suas mãos, com as palmas voltadas para dentro, pela sua geometria estabelecem uma direção voltada para a cabeça. A imagem fecha-se em si.

A obra “Efêmero”, uma colagem de diferentes materialidades, sobrepostas, que expõem seu desgaste, seu aspecto transitório, estabelecendo uma analogia com a arte ou algo da rua e com a solidão do homem nesse espaço.

Hudson Melo – de Teresina, grafiteiro, pinta quadros, shapes, e camisetas. Apresenta dois trabalhos da série “Retorno” (40X52cm - Técnica mista sobre papel). Hudson se considera um criador de personagens. O personagem é o tema central, de cada uma das obras exposta, é retratado pelo seu rosto. Detalhes como pés ou mãos são complementos desenhados numa escala reduzida, e outros elementos, com um caráter simbólicos, também os compõem. Numa das telas, um pássaro pousado na cabeça da persona estabelece um diálogo com a natureza representada no fundo da tela, uma natureza cinza, composta de galhos secos. O azul predomina

em ambas as telas, que trazem uma mensagem aberta à imaginação do público

Nick Alive - paulistano inicia sua carreira em 1997. Ele explica que suas criações de graffiti se desenvolvem no meio do barulho das ruas, e sofrem interferência direta tanto de transeuntes quanto de outros artistas. E, ao contrário, o processo de criação sobre telas se desenvolve num ambiente silencioso, dá espaço a sentimentos e pensamentos mais íntimos. Nick conta sobre sua proposta:

“em geral a simbologia que uso é de certa forma abstrata porque eu misturo conceitos para formar algo que eu me identifico como morador deste caos que é São Paulo, me aproximo da simbologia oriental e africana, os padrões das roupas que faço são como mantra para mim durante o fazer, os seres eu compreendo como abertos a interpretações, homem, mulher, jovem, idoso, vivo, morto, feliz, triste, etc., não entendo os duos como separados e por isso deixo aberto, justamente com a intensão da causar este questionamento em quem vê.” (Nick comunicação 2016)

A proposta da tela “O Rei e a Rainha Papoula na Terra do Ópio” (óleo sobre tela, 78X68cm) e a da pintura (sem nome) realizada ao vivo na parede da galeria, estão inseridas no conceito que fundamenta o trabalho do artista, o espiritual, a busca pela paz. A inspiração em padrões de vestuário africano e cultura oriental, o uso de padrões e de símbolos que sempre remetem ao centro, a representação de seres andróginos, fazem parte da sua linguagem e possibilitam uma maior liberdade de leituras por parte de quem vê sua obra. A figura humana pintada na parede da galeria,

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

flutua no espaço, acompanhando a direção da escada estabelecendo um diálogo com o lugar.

Feikehara - trabalha com pintura, murais e desenho utilizando técnicas de óleo, acrílica, spray e aquarela. Coursou artes visuais na Unesp e a partir disso iniciou um processo de integrar um caráter espiritual ao seu simbolismo. Essa atitude se reflete na tela “Três Preceitos” (acrílico sobre tela 154X82cm). Três figuras definidas por uma linha de contorno estão distribuídas em três espaços iguais que compõem a tela. O fundo é preto. As imagens são de pessoas, cujo enquadramento mostra o peito e a cabeça. A massa do rosto e do cérebro destacam-se pela volumetria construída pela cor. Fragmentos de linhas, nesta mesma técnica, relacionam o cérebro com um elemento retangular disposto no peito, este elemento lembra algo tecnológico. Outros elementos codificados, como os colocados na posição do terceiro olho, completam a representação do tema do quadro. O simbolismo retrata o espiritual e o mundano tecnológico.

Milo Tchais - faz grafite, painéis de pintura, murais públicos e grandes produções nas ruas. Tem a natureza como uma grande influência no seu trabalho. A obra apresentada, “Heads and Tails” (acrílico sobre tela 94cmX63cm), fala do homem e da humanidade. Tem como figuras centrais duas cobras, que mordem o rabo uma da outra. Esta imagem representa os “ouroboros - aquele que devora a própria cauda”, um símbolo que denota a força vital, a criação, a vida. Na alquimia é por vezes representado como dois animais míticos, mordendo o rabo um do outro, simbolizando a energia cíclica da vida, a unidade primordial, a totalidade do mundo. É um símbolo de diferentes e semelhantes interpretações, que transmitem o pensamento registrado na obra.

Outra tela, “Only Leaves” (61X44cm) uma tela delicada, com muitos espaços em branco e representações de folhas e folhagens, que se intercalam, coloridas e outras em preto, compõem a tela, ainda, uma figura circular negra. Levando ora a leitura das imagens coloridas e outras a em negro, e a reflexão ocorre por esta oposição no uso da cor.

Boletabike - Daniel Medeiros, iniciou sua carreira na arte urbana em 1990, com pixação, logo depois grafiteiro e artista de rua; produz fanzines desde os anos 90. É o precursor do graffiti psicodélico brasileiro e entre suas influências e referências estão a iconografia da tatuagem, a psicodelia dos anos 60 e 70, o misticismo e elementos da natureza. Todas essas influências são mescladas ao simbolismo dos ‘passarinhos’ e das ‘caveiras’, personagens que estão constantemente presentes em sua obra e referem à imagética do comportamento humano, e de experiências pessoais. A convivência entre pássaros, borboletas e natureza compõem o tema do “Quadro Azul”. “A Cura I e a Cura II” é construída pelo enlaçamento e mescla entre a cobra e a vegetação.

Rafael Highraff - é artista plástico, formado em Design pela FAAP (Fundação Armando Alvares Penteado) em 2001. Pinta nas ruas desde 1997. Esta experiência aliada a do curso superior de design, formou a base da sua arte, que continua se transformando. Além disso seu estilo é influenciado pela arte abstrata, ilustração, linguagem de histórias em quadrinhos. Os elementos da natureza, as plantas, organismos, células, a geometria sagrada, as diversas culturas étnicas e a espiritualidade são sua inspiração.

A tela “Máquina que transpira gotas de emoção” (Técnica: acrílico sobre tela. 140X160cm) usa a geometria abstrata, transcende a natureza física, concreta das coisas, levando o leitor a interpretar

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

suas formas e cores.

O mesmo acontece com os dois desenhos, presentes na exposição, ambos em caneta nanquim sobre papel canson, “Totem Oriental” (desenho sobre papel, 55X70cm), e “Rapina” que lembram máscaras, compostas por diversas texturas. O primeiro desenho uma justaposição de forma, tais como um rosto de animal, penas de pavão que forma um cocar, vai de encontro ao título, e o segundo, também de acordo com o título, traz a cabeça de uma ave, identificada por seu bico e penas e desenhos com diferentes grafismos e formas.

Prozak - iniciou sua carreira pintando na rua nos anos 90, influenciado por um estilo de vida ligado ao skate. Formou-se em Artes Plásticas na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) em 2000. Prozak é o pseudônimo que Celso Mazu adota em 2003, faz uma analogia com a reconhecida marca de remédio indicado para acalmar em situações de stress. Sua trajetória transita entre as pinturas na rua e exposições no circuito fechado. Ele é preocupado com os diversos suportes que utiliza e a relação dos diferentes espectadores imersos à overdose de significância impregnados em suas obras nesses diferentes espaços.

CAPA

As duas telas da série “Manifesto” (técnica: mista sobre tela, 100X100cm e 52X92cm) presentes na exposição são derivações do mesmo tema, o rosto. Ora de olhos fixos, que vibram pelo contraste das tintas, ora semelhante a uma máscara. A diversidade cromática, os matizes saturados, sobrepostos, sintetizam o mundo saturado de informações e imposições por que perpassa sua geração.

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

Santhiago Selon - o grafiteiro já se consagrou com uma intensa

produção urbana. Atua no circuito de arte contemporânea com a pintura e a gravura. Selon, (comunicação 2016) explica que começou sua produção na adolescência atuando em algumas pichações e em seguida escritas de graffiti, nos estilos bomb e wild style. Posteriormente pintava uma mescla de geometria com imagens figurativas, sempre contornando as formas com linhas pretas. A partir de 2009, desenvolve pesquisa em composições geométricas, com intervenções nas paredes de diversas cidades de todo o mundo. Selon (comunicação 2016) explica que usa a geometria como metáfora para a rigidez social e formal da vida urbana atual. Sobre a exposição “Pulso”, o artista comenta “fui convidado a participar, contudo ocorreram alguns contratemplos e minhas obras não chegaram até a galeria”, mas os trabalhos ficaram expostos no site da galeria.

Derlon - artista de Recife é formado em Ciências Sociais pela UFP. Ele mistura a gravura popular nordestina com a street art. Junto à apropriação estética da xilogravura, carrega a linguagem simples e direta das ilustrações da literatura de cordel. A obra apresentada, sem título (82X100cm), mostra duas gerações, supostamente mãe e filha, onde a criança traz estampada na roupa uma flor amarela, conotando um futuro melhor.

Miguel Cordeiro - precursor do graffiti nordestino nos anos 70, fazia inscrições nos muros da cidade relatando em frases curtas aspectos do comportamento humano, com seu personagem Faustino. Como artista contemporâneo, possui uma obra consistente, e se manifesta por meio de textos poéticos e imagens em técnicas variadas. A tela composta por colagens, pintura, gestualidade uma pintura que deixa rastros do material é composta de dois planos. A intersecção destes dois planos, compostos por dois

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

textos, produzem o sentido da comunicação. No plano de trás, frases grafadas na vertical, organizadas como num poema: “Let me fly, I want to, Reach the sky”, e “Old man sitting in the park” funcionam como legenda da silhueta de um homem sentado sobre mala. Do lado esquerdo, encontramos as palavras “Universo”, “Livraria Cultura Bourbon São Paulo”, “Cultura Vila Lobos”, que sugerem uma mescla de cultura e consumo presentes na capital de São Paulo. No lado direito da tela, sob a palavra Curitiba se destacam as palavras “Futuro quero” e “Cultura Shopping Curitiba” um lugar identificado pela qualidade de vida, que indicam anseios. No plano da frente balões unem as composições e dão sentido à ideia de ascensão, e busca de liberdade. A construção poética da tela de título “Fly Me To The Moon”, como enfatiza o artista “trata de uma metáfora sobre a questão da liberdade, tão presente na obra da escritora/poeta”. (Miguel Cordeiro, comunicação 2016).

Thais Ueda é formada em Comunicação Social pela ESPM (1999) e em Desenho Industrial pela Universidade Mackenzie (2001). Sua produção artística inclui desenho e intervenção urbana. Ela explica “acho que nas artes existem vários ‘mundos’, alguns se cruzam, possuem pontos de intersecção... eu gosto de circular por entre esses mundos” (Thais Ueda, comunicação 2016).

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Os desenhos da exposição da série “Tudo Abaixo do Céu” trazem o mesmo nome e numeração diferente em romano. As imagens, por vezes, assemelham-se a nuvens, sobre um céu negro como sugere o título da série; em outras lembram paisagens. A tinta na técnica de aquarela ao se diluir no papel cria áreas de contraste de massas, escuras e claras, pesadas e leves, que sugerem opressões e liberdade, pressão e flutuação, estabelecendo uma analogia com o presente e o futuro.

« ANTERIOR | PRÓXIMA »



TUDO ABAIXO DO CÉU (77CMX100CM) - NANQUIM SOBRE PAPEL
CANSON, DE THAIS UEDA (FONTE: GALERIA VERVE, DIVULGAÇÃO)

Thais Ueda é formada em Comunicação Social pela ESPM (1999) e em Desenho Industrial pela Universidade Mackenzie (2001). Sua produção artística inclui desenho e intervenção urbana. Ela explica “acho que nas artes existem vários ‘mundos’, alguns se

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

cruzam, possuem pontos de intersecção... eu gosto de circular por entre esses mundos” (Thais Ueda, comunicação 2016).

Os desenhos da exposição da série “Tudo Abaixo do Céu” trazem o mesmo nome e numeração diferente em romano. As imagens, por vezes, assemelham-se a nuvens, sobre um céu negro como sugere o título da série; em outras lembram paisagens. A tinta na técnica de aquarela ao se diluir no papel cria áreas de contraste de massas, escuras e claras, pesadas e leves, que sugerem opressões e liberdade, pressão e flutuação, estabelecendo uma analogia com o presente e o futuro.

Gustavo Amaral - trabalha com colagem, um meio que permite a união de diferentes matérias e narrativas. Utiliza muitas vezes imagens figurativas, cores e texturas. A tela “No Way Home” (técnica colagem, 120X90cm), carrega em seu título o espírito da obra, e seu clima é construído por meio da colagem de lugares. A sobreposição imposta pela colagem, de formas e figuras, traz materialidade à tela, constrói planos, que lembram rochas, e que sugerem que qualquer caminho entre os lugares é árido, escarpado, de difícil acesso. Os dois personagens são representados em silhuetas, e constituem as únicas presenças humanas na tela.

CAPA A profundidade é construída pela luz, sugerindo espacialidade e tempo, presenças que instauram a ideia de continuidade da imagem, do caminho.

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO Gustavo explica, “‘Pulso’ foi uma exposição sobre esse assunto complicado que estamos passando. Tentei passar um sentimento de dificuldade, solidão, confusão”. (Gustavo Amaral, comunicação, 2016)

Conclusão

Verificamos que a produção feita na rua, dos artistas que participaram da exposição “Pulso”, quando passa a ser feita no atelier opera a mesma poética ou questionamentos, em outros suportes. Esses questionamentos, inquietações e sentimentos em diálogo com o poema “On the Pulse of Morning”, deram voz a inclusão e a responsabilidade social, deslumbrando um futuro de paz.

Entre os assuntos recorrentes encontramos:

A incapacidade de lidar com a diversidade, que é um sério problema cultural e social, foi enfaticamente abordado por Paulo Ito e Grazie Gra. Ninguém Dorme menciona as etnias e Luis Bueno traz a memória dos primeiros contatos com os índios. O poder é retrado por Matheus Dutra.

A questão do gênero, a ruptura com o velho modelo e a mulher livre foi discutida pelo casal Lee e Lou. Aspectos do feminino foram trazidos por Tikka. Jorge Galvão, com a figura do andrógono, tangencia a questão da identidade de gênero.

Temas voltados para a essência da humanidade são abordados por Hudson Melo, um criador de personagens, Nick Alive, que fala sobre o espiritual e a busca pela paz, Feikera que retrata o espiritual e o mundo tecnológico e Milo Tchais comenta sobre a condição da vida a partir da natureza e dos mitos. Boletabike a partir da natureza reflete sobre a convivência pacífica. Higrapp tem como tema a geometria e a espiritualidade.

Prosack nos seus traços sintetiza a saturação de informações e a imposições porque passam sua geração. Selon enfatiza essa questão focando na rigidez social da vida urbana.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Derlon e Miguel Cordeiro preconizam a liberdade. Thais Ueda sugere em suas aquarelas um presente de opressão e um futuro de liberdade. Gustavo Amaral aponta um árduo caminho pela frente.

Esses artistas contribuem com suas vozes para a transformação sociocultural, ao refletir e expor questões sobre a essência do ser, sobre a convivência harmônica, o respeito à diversidade, a ruidosa vida nas cidades.

Agradecimentos

Aos artistas: Alto Contraste, Gustavo Amaral, Grazie Gra, Miguel Cordeiro, Nick Alive, Paulo Ito, Santhiago Selon e Thais Ueda, que enviaram relatos sobre seu trabalho.

Referências

BURCKHART, Thiago. O direito à diversidade é uma resposta à intolerância (30/09/2015 - 10:26) disponível em <<http://jornalggn.com.br/noticia/garantir-o-direito-a-diversidade-e-reagir-contra-a-intolerancia>> acessado em 02/07/16 00:26

GATHAY, Celso. O que é graffiti. São Paulo: Brasiliense, 2002.

MANGUEL, Alberto. Lendo imagens. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORRE A POETA E ATIVISTA NEGRA MAYA ANGELOU, aos 86 anos, nos EUA. 28/05/2014. disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/05/1461189-morre-a-escritora-maya-angelou-aos-86-anos.shtml>> acessado em 13/07/2016

WARNIER, Jean Pierre. A mundialização da cultura. Bauru, SP: EDUSC, 2013

ZOLBERG, Vera L. Para uma sociologia das artes. São Paulo: Senac, 2006.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



KELLER E RITA

DORES SINGULARES/
DORES COLETIVAS:
PRODUÇÕES DE NAZARETH PACHECO E ROSANA
PAULINO.

RITA DEMARCHI E KELLER REGINA VIOTTO DUARTE

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Nazareth Pacheco (São Paulo - 1961) e Rosana Paulino (São Paulo - 1967). Duas artistas visuais paulistanas, reconhecidas pelo seleto circuito da arte contemporânea. Mulheres com diferentes corpos, histórias de vida e ancestralidades, que não se encaixam no limitado padrão idealizado/eurocêntrico de beleza e “perfeição”.

Como fruto de grande pesquisa e poéticas singulares, os trabalhos extrapolam as dores individuais e abarcam profundas feridas coletivas: os complexos e horríveis territórios que envolvem a escravidão de povos africanos; e a saga opressiva das mulheres entorno de sua aparência, o esforço para se encaixar no padrão esperado.

As duas intensas produções têm como ponto de convergência a dor. Seja nos elementos de linguagem visual como a cor, o corte, a “sutura” ou a costura, seja pelas materialidades frias, cortantes, duras, hostis, seja pela apropriação de imagens carregadas de força histórica e simbólica para serem re-significadas.

As obras Atlântico Vermelho (2016), de Rosana Paulino e Gota a gota (2015) de Nazareth Pacheco são exemplares da representação do sangue dos corpos da humanidade. Com essas obras, as duas artistas despertam a imaginação do público para a um oceano manchado de sangue, assim como as grandes gotas tridimensionais e permanentes feitas em bronze. Os sedutores objetos de Nazareth Pacheco (entre os anos 90 e 2000) que utilizam lâminas e materiais cortantes como matéria também evocam o sangue. As duas artistas se aprofundam em suas buscas pessoais e vão de encontro com as diversas camadas do ser humano, por meio de uma diversidade de propostas que se situam entre o individual e o coletivo, o passado e o presente, entre a subjetividade e a denúncia, entre a sutileza e o choque.



CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« **ANTERIOR** | **PRÓXIMA** »



PONTE

OBRA DE ARTE

RITA DEMARCHI

Pier que é ponte.
Ponte.
Ponte une?
Une o quê com o quê?
Ponte que leva para onde?
Leva adiante?
Ponte segura?
Ponte para amantes?
Sólida? Líquida?
Frágil?
Ruínas?
Muro?
Estrada para sonhos?
Bem vindo futuro.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



NARRATIVA E PRODUÇÃO DE SENTIDO NA PRAÇA ROOSEVELT

NAS FILIGRANAS DA PAISAGEM URBANA

ROSILENE MORAES ALVES MARCELINO

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Este artigo – e a pesquisa que há por trás dele – principia por um caminhar inspirado nos preceitos de uma etnografia. A este vetor metodológico, somamos nossa perspectiva bibliográfica fundante: as acepções de Pinheiro (2016) que, de um lado, procura evidenciar os entrelaçamentos entre sujeitos, práticas e relatos e, de outro, em 2013, chama à atenção para o fato de que temos de atentar às questões culturais latino-americanas, extirpando dessas visões binárias de centro e periferia. Na cultura latino-americana, coloca-nos Pinheiro (2013) ideias de progressão e linearidade precisam ceder espaço às nuances caras ao nosso processo civilizatório; que congrega os chamados movimentos de tradução provenientes de colisões e trocas culturais dominantes e variantes periféricas. Desse modo, no lugar da sucessão e da oposição, saltam os palimpsestos, que nos constituem e nos quais somos constituídos. Trata-se de camadas de significados, incapazes de serem explicadas por visões puramente estruturalistas.

Neste paper, colocamo-nos na condição de tradutores de nossa cartografia cognitiva. Não no sentido de partir e escrever sobre um mapa delineado e, por isso, redutor, em essência, daquilo que representa (MARTÍN-BARBERO, 2004). Mas esforçando-nos em relatar de modo não cumulativo e sequencial, mas de um modo produtivo e reativo, como devem ser as traduções científicas e culturais (PINHEIRO, 2013). Ansiamos pela contaminação de nossa palavramundo (FREIRE, 1983) por sentidos outros. Fincamos esforços na paisagem urbana, entre os ditos discursos hegemônicos e subalternos, que escacaram uma topografia movediça, como nos diz Martín-Barbero (2009). Desse modo, aqui, não temos a pretensão (até porque seria impossível) encerrar o debate, mas colocarmo-nos em dialogia com os pares de congresso para, juntos, ponderarmos impressões.

Nos bairros ou nas intervizinhanças da paisagem urbana da América Latina, notamos algumas das variáveis caras à Modernidade: fragmentação, simultaneidade, brevidade e instabilidade. Tais variáveis a um só tempo, nos mostram a mobilidade e a instabilidade para qualquer pretensão fronteiriça e, mais, mostram o jogo relacional no qual encontramos-nos imersos, convertendo, a todo instante, formas urbanas em processos criativos ininterruptos (PINHEIRO, 2013). A cidade, na condição de espaço comunicacional, mobiliza mediações; coloca em circulação significados múltiplos.

Em meio a praticamente um sem-número de possibilidades, não resistimos à poesia das ruas, amálgama de arte e ciência, na vanguarda do que, logo mais, corporifica-se em livros, palcos e páginas de jornais (PINHEIRO, 2013). Chegamos com essas impressões à Praça Roosevelt, localizada na região dita central de São Paulo, considerada, há pouco, como símbolo de degradação.

Chegamos à Roosevelt no dia 21 de maio de 2016, um sábado (quase) qualquer. Era dia de Virada Cultural, evento orquestrado pela Prefeitura de São Paulo¹ no qual, ao longo de 24 horas, procura-se oferecer atrações culturais voltadas para uma pluralidade de faixas etárias, camadas sociais, público e gostos. Sob o mote de fomentar e mobilizar arte, música, dança e de manifestações populares, o evento tem se cristalizado como uma espécie de convite à população para que se aproprie dos espaços da cidade. Aceitamos o convite. Fomos a campo em caráter exploratório. E, nesta edição – caracterizada por uma metástase por abranger, para além do Centro, as regiões zonas sul, leste e norte – encontramos-nos em plena Praça Roosevelt, um dos palcos da edição, para assistir à peça A merda, no Espaço Parlapatões, integrante

¹ Disponível em: <http://www.viradacultural.prefeitura.sp.gov.br/>. Acessado em: mai. 2016.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

da agenda do evento.

Por volta das 21h, uma hora antes do início da peça, chegamos ao Espaço Parlapatões que, inaugurado no dia 11 de setembro de 2006, propõe-se a ruir preconceitos e abrir portas para um variado público. A pluralidade foi nossa primeira impressão ao chegar a um lugar no qual, a um só tempo, sentíamos-nos em um lançamento de um livro e na condição de espectadores de encontros nas mesas ao redor, na calçada ou mesmo na praça, dominada pelos skatistas.

Debaixo de um teto ornado por guarda-chuvas e cercados por paredes nas quais imperavam manequins vestidos com figurino puído – ou pelo desgaste do uso ou pela ação do tempo que ali estão expostos – a informalidade domina o ambiente. Os garçons, entre a entrega de um pedido ou outro esbarravam-se e, entre si, trocavam olhares e frases para alfinetar alguns clientes talvez menos acostumados às informalidades do lugar: “o outro ali pediu mais um garfo... quero isso quero aquilo é tudo que sabem dizer, vão ficar querendo”, disse um dos atendentes.

Enquanto isso, a casa começava a abarrotar gente. Quem não conseguiu mesa tomou um palco pequeno, sentou no chão e tomou, tranquilamente, sua cerveja. Nas mesas ao redor, risos, muita conversa, romance de toda natureza – dos discretos aos mais acalorados, homossexuais ou não. Olhares ávidos espreitam-se a todo instante. Mais gente e a calçada ganha ares de anexo e passa a acolher os que chegam. Até mesmo um aniversário é celebrado ali, no meio fio, praticamente. As pessoas não consumiam apenas o que era oferecido no Parlapatões, mas também o que podiam comprar nos bares ao redor. Também havia aqueles que traziam sua própria bebida, como um casal que se sentou no ban-

co em frente ao espaço e abriu seu vinho, tomando-o no gargalo. Havia ainda alguns meninos que – de um lado a outro da rua – circulavam com garrafas que não davam pistas do que bebiam. Na praça em si, assistimos ao vaivém dos skatistas. Vimos jovens vencidos pelas drogas e sutileza de policiais ao abordar um deles, que, caído, preocupava.

Quando nos demos conta, soou o primeiro tilintar do sino anunciando que a peça estava para começar. Fomos para a fila e observamos que poucos juntaram-se a nós. Ao todo, 13 pessoas esperavam o princípio da peça. Quando o sino tocou pela terceira vez adentramos o teatro. Recebidos pela atriz – Cristiane Tricerri – nua e cantarolando, os poucos espectadores acomodaram-se. Interpretamos naquele nu a maneira como a personagem colocava-se em relação ao seu público: despida de filtros e de preconceitos, pronta para externar o que lhe afligia, partilhar sonhos e dissecar a sua realidade.

Cristian Ceresoli é o autor da peça traduzida para o português, espanhol, francês, sérvio, alemão, inglês. O monólogo conta os dilemas enfrentados por uma mulher, que muito embora se dê no contexto italiano, tem frentes discursivas além-fronteiras. A narrativa, nos provocou (e nos colocou em posição de desconforto e reflexiva) ao trazer temáticas como a bulimia, o abuso sexual, a pedofilia, a coragem e a resistência de uma jovem que, ao pensar alto, confia aos presentes seus problemas, que tomam proporção exponencial em uma sociedade calcada no espetáculo e no consumo, como outras partes da trama dão pistas.

A aspereza das palavras da protagonista foi interrompida em dois momentos. A certa altura da peça, notamos, além da luz irradiada sobre a atriz, outra, advinda da plateia. Na primeira fila, à esquer-

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

da, um jovem passou a filmá-la e por mais que ela o olhasse diretamente, insistia naquele gesto desagradável. Apenas quando ela o apontou e fez sinal de negativo com os dedos, o rapaz deixou a sala e, ao sair, deixou a porta aberta, expondo tanto a atriz como fazendo o ambiente ser contaminado pela luz e pelos sons advindos da antessala. Neste momento, um rapaz levantou-se e fechou a porta e a peça prosseguiu; até que duas mulheres, que continuaram bebendo durante a peça ficaram embriagadas e deixaram o lugar entre tropeços, murmúrios e risadas. Ao menos, fecharam a porta.

Ao final, ainda processando o texto da peça, tomamos a calçada e nos deparamos com uma noite que ainda começava. A rua fora fechada, sem aviso prévio, por alguns frequentadores que com variados instrumentos marcharam no sentido Consolação-Augusta. Apesar do frio, alguns jovens acompanhavam o movimento, dançando sem blusa e com maquiagem dramática em torno dos olhos, que lembravam a de um indígena. O lugar era pura festa. Enquanto observávamos, a atriz nos viu na calçada, nos reconheceu do espetáculo e nos abordou para comentar como, naquele dia, se sentiu exposta, violentada pelo gesto do rapaz que a filmara. Havia sido difícil se concentrar, desabafou e logo depois despediu-se.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Com a rua ainda interditada, para conseguirmos alcançar nosso táxi, tivemos de atravessar a praça e caminhar até a Augusta. No trajeto, já no carro, deparamo-nos com briga de punks e outras ruas que começavam a ser tomadas.

Neste ponto, enquanto mudava a paisagem pela janela do táxi lembramos Latour (2011, p. 47) ao afirmar que quanto “menos os modernos se pensam misturados, mais se misturam. Quanto mais

a ciência é absolutamente pura, mais se encontra intimamente relacionada à construção da sociedade. A Constituição moderna acelera ou facilita os desdobramentos coletivos, mas não permitem que sejam pensados”. Para além do embate modernidade e pós-modernidade, sedimenta-se em nós uma inclinação em observar a cultura mobilizada em meio a essa paisagem paulistana, precha, antevemos, de significados. Colocar esta primeira experiência em debate, significa muito; significa contar com a colaboração de outros olhares, versados na trama cultural e na paisagem urbana.

Referências

Disponível em: <http://www.viradacultural.prefeitura.sp.gov.br/>.

Acessado em: mai. 2016.

FREIRE, Paulo. A importância do ato de ler. In: _____. A importância do ato de ler em três artigos que se complementam. 9. ed. São Paulo: Cortez, 1983.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.

PINHEIRO, Amálio. América Latina: Barroco, Cidade, Jornal. São Paulo: Intermeios, 2013.

PINHEIRO, Amálio. SALLES, Cecília Almeida. Jornalismo expandido: práticas, sujeitos, relatos entrelaçados. São Paulo: Intermeios, 2016.

PINHEIRO, Amálio. Tradução científica, tradução cultural, tradução poética. São Paulo: Revista USP, 1991.p. 171-174.

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



NORBERTO



ROSSINI



ROMERO

RESISTÊNCIAS ARMADAS E ESTRATÉGIAS PACIFICADORAS NO REPERTÓRIO TELÚRICO DO ARTISTA DA FLORESTA HÉLIO MELO

ROSSINI DE ARAÚJO CASTRO / NORBERTO STORI / ROMERO DE
ALBUQUERQUE MARANHÃO

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Rossini de Araujo Castro – Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela UPM. Aperfeiçoamento em Educação Ambiental pela UNESP. Aperfeiçoamento em Educação em Direitos Humanos pela UFABC. Professor de Ensino Fundamental I e II e Ensino Médio da Secretaria Municipal de Educação da cidade de São Paulo.

Norberto Stori – Doutor em Comunicação e Artes. Livre Docente em Artes Visuais. Prof. Titular do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura/CEFT da UPM. Artista Plástico.

Romero de Albuquerque Maranhão – Doutor em Administração pela UNINOVE, Mestre em Geografia – ênfase na Gestão dos Recursos Naturais – pela UFPA, Graduado em Ciências Biológicas pela Faculdade da Cidade, Especialista em Gestão Ambiental pela Universidade Cândido Mendes, MBA em Gestão e Tecnologias Ambientais pela USP. Pesquisador da Marinha do Brasil.

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

O artista da floresta Hélio Melo (1926-2001) estabeleceu um diálogo entre a tradição e a modernidade. E o primeiro diálogo foi o de resistência. De oposição a um padrão urbano, que desprezava o modo de vida tradicional dos seringueiros e ribeirinhos da região do estado do Acre. Assim que chegou a Rio Branco (AC), em 1959, percebeu que os urbanos desconheciam a vida no seringal. Mostravam total ignorância ao estilo de vida dos seringueiros. Esse desconhecimento resultava em preconceito. O termo “seringueiro” era depreciativo, em relação a uma categoria de trabalhadores que tanto se sacrificaram pelo Acre. Foram os seringueiros que, vindos de terras distantes, a grande maioria de origem nordestina, desbravaram as matas para enriquecer os coronéis de barranco. Assim eram chamados aqueles homens que compravam sua patente na cidade de Belém (PA), que se apetrechavam de fardas e outros paramentos e sentiam-se no direito de esfolar os seringueiros, os quais trabalhavam sem nunca tirar proveito do fruto do seu trabalho. Foram esses mesmos trabalhadores extrativistas que pegaram em armas para proteger as terras acreanas do capital internacional, na ocasião em que a Bolívia empenhou as terras acreanas ao Bolivian Syndicate¹ (1899). Toda essa rebeldia partiu dos seringueiros e se estendeu, muito tempo depois, durante o período de decadência do produto elástico ou látex, que perdeu competitividade econômica para o cultivo das seringueiras na Malásia (1911). Os seringueiros permaneceram em suas colocações, fazendo outros trabalhos para compensar a bancarrota do sistema comercial de extração gomífera, e ainda por ocasião da eclo-

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

1 O Anglo-Bolivian Syndicate de Nova York, que tinha o milionário Withridge como seu acionista principal, era um contrato do tipo conhecido como chartered companies, muito em voga na África naquela época, pelo qual uma empresa concessionária qualquer, europeia ou americana, praticamente assumia as funções soberanas sobre certa área que ela desejava explorar economicamente. Detinha não só o monopólio sobre a produção e exportação como também auferia os direitos fiscais, mantendo ainda as tarefas de polícia local (WIKIPÉDIA, 2009).

são da Segunda Guerra Mundial, quando foram convocados como “soldados da borracha” (1940), para derrotar os países do Eixo.

Tanto que, no parecer de Marcos Afonso: “O Acre, hoje, é consequência de uma luta de resistência” (PONTES, 2009, p. vídeo). Uma rebeldia que, no passado, foi armada e recentemente teve a participação de estratégias pacificadoras, como foi o caso dos “empates”² capitaneados por Chico Mendes³, e que evitaram a derrubada da floresta. Assim, toda a história de um século de existência, baseada na defesa da floresta, buscando mantê-la em pé, para usufruir de sua riqueza, e de uma tecnologia que se criou para explorá-la sem destruí-la, gerou um sentimento de pertencimento ao lugar. Portanto, quando Hélio Melo percebe que todo esse repertório telúrico perde o valor na cidade, ele decide reverter essa situação contando a história de seus antepassados, mostrando que, mesmo na cidade, o seringueiro deveria preservar suas raízes. “Então ele soube fazer um grande diálogo de resistência por intermédio de sua arte. Que era uma arte multifacetada” (PONTES, 2009, p. vídeo). As linguagens artísticas de Hélio Melo nos fornecem elementos para entender a questão da identidade dos seringueiros.

*Seo*⁴ Hélio, assim como milhares de seringueiros, foi obrigado a

2 O empate foi o método de luta criado pelos seringueiros para impedir o desmatamento. A comunidade se organizava, sob a liderança do sindicato e seguia para a área que seria desmatada pelos pecuaristas (<http://agenciabrasil.ebc.com.br>. Visto em 11/08/2016).

3 Francisco Alves Mendes Filho, mais conhecido como Chico Mendes, nasceu na cidade de Xapuri (AC) no dia 15 de dezembro de 1944. Foi seringueiro, sindicalista e ativista ambiental brasileiro e foi assassinado em sua casa na cidade de Xapuri no dia 22 de dezembro de 1988.

4 Vale uma explicação: o pronome de tratamento grafado em itálico (*Seo*) demonstra, nas comunidades mais simples, noção de prestígio, seja porque a pessoa homenageada presta ou prestou relevantes serviços à comunidade, seja porque, com o avançar do tempo, adquiriu experiência suficiente para resolver conflitos ou pendências. Neste artigo, todas as vezes que este pronome (*Seo*) for usado, estará relacionando com a pessoa de prestígio na comunidade em que atua e equivalerá à corruptela de Senhor.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

se deslocar para a cidade e, chegando nesse novo território, ocupou a região da periferia social da cidade de Rio Branco, capital do estado do Acre. E logo no campo simbólico o artista transitou pelos territórios da arte, apropriando-se de diferentes linguagens.

Seo Hélio desenhava, Seo Hélio poetava, Seo Hélio escrevia, Seo Hélio tocava, Seo Hélio cantava e Seo Hélio encenava: era um artista multidisciplinar. Seo Hélio, além de abordar a floresta do ponto de vista temático, também utilizava seus produtos como insumos do seu fazer artístico. “Ele fez jus a seu nome, porque o sol é de Hélio. O sol é composto de Hélio, e a principal característica da pintura de Hélio Melo é a luz. Trabalhava a luz através de sua pintura primitiva composta de luz e sombra” (PONTES, 2009, p. vídeo). Ao mesmo tempo sendo um trabalho de resistência, nesse diálogo com a tradição, despertava a esperança. Seu trabalho trazia sempre a esperança; o sentimento de pertencimento se figurava tanto nos desenhos de Seo Hélio como em sua música, histórias e versos. Porém, Hélio Melo não se deixou intimidar, utilizava seus desenhos, seus escritos e sua música para contestar as injustiças sociais e a devastação da floresta. Esteve sempre ligado ao movimento social emergente, que culminou com a morte de Chico Mendes em 1988.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Hélio Melo resgata o conhecimento do homem da floresta baseado em depoimentos de seringueiros e na sua própria vivência. E, de maneira didática, além de explicar as funções dos instrumentos do seringueiro, procura detalhar o trabalho desse trabalhador extrativista. Detalha tanto em sua obra visual como escrita a preparação das estradas de seringa, a extração do látex e o fabrico da borracha. Seo Hélio conta que os seringueiros, como são chamados os que trabalham na floresta com a finalidade de extrair o látex,

recebem as estradas de seringas apenas empicadas, ou seja, com a vegetação cortada para indicar as estradas demarcadas. O seringueiro tem por obrigação de prepará-las para a extração, fazer a roçagem do mato, preparando o caminho por onde deve passar todos os dias, para o corte e a coleta do látex. Nesse labor gasta pelo menos um mês para deixar suas estradas em condições de trabalhar. No tempo áureo da extração da borracha era normal os donos de seringais mandarem à aviação do seringueiro, que era a maneira de adquirir, no sistema de aviamento, os mantimentos necessários para sua alimentação e de sua família, a fim de que ele pudesse realizar esse trabalho sem esperar nenhuma produção. Com esse trabalho concluído, o seringueiro começa a produção de borracha, que o obriga a uma faina constante de cinco dias por semana, se quiser fazer uma boa produção. Durante o corte da seringueira ou na coleta do látex, pode encontrar o seu alimento, a caça. Esse acontecimento lhe proporciona um bom trabalho porque não vai necessitar perder dias de trabalho para caçar o seu alimento, que é extraído da floresta.

A intenção de Seo Hélio ao fazer um inventário do trabalho do seringueiro em sua obra visual e escrita é justamente valorizar os saberes tradicionais que se construiu na relação com o território e no universo simbólico. Assim podemos inferir que o conceito de Educação Ambiental para Hélio Melo não se limita ao “meio ambiente”, mas abrange questões como diminuição da pobreza, justiça social e ambiental, qualidade de vida para os trabalhadores extrativistas, mudança no modelo de desenvolvimento econômico-social da Amazônia e utilização do conceito de construir sem destruir, ou seja, aproveitar os recursos oferecidos pela floresta com uma ocupação sustentável, baseado nos princípios de convivência sadia entre homem e natureza.

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Nesta fase de sua produção artística, que compreende o início de sua atividade como artista em 1978 até 1984, Seo Hélio, através de seus desenhos, faz uma sociologia do Trabalho. A floresta, com toda sua grandiosidade, aufere dignidade ao trabalhador florestal, e, nesse espaço da mata representado por Seo Hélio, o ambiente é tranquilo, acolhedor, paradisíaco. Essa maneira de representação cria um paradoxo, embora seu trabalho seja penoso, o seringueiro encontra na floresta a razão de viver. Sua pintura é composta por tonalidades de verde, pois para o artista “existe um verde vivo e outras cores que ninguém consegue definir. Enfim, para pintar uma mata do jeito que ela é, sem o sumo das plantas é impossível” (MELO, 2000, p. 144). Na obra de Hélio Melo o sofrimento do seringueiro é suportável; embora a retratação seja de denúncia, a forma de representação é singela. O paraíso lhe é tirado quando é obrigado a abandonar o seringal.

Apesar de ter nascido na vila amazonense de Floriano Peixoto (AM), Hélio Melo é considerado um artista acreano, pois sua produção visual, musical, literária e teatral ocorreu na cidade de Rio Branco, capital do Acre. Em vários momentos de seu discurso o artista se posiciona como um pintor da floresta, pois esta foi sua escola e única inspiração. E mesmo quando se mudou para a zona urbana em Rio Branco (AC), trouxe a selva consigo. Costumava dizer que as imagens o perseguiram e tinha a urgência de retratar a mata.

A origem do artista está relacionada com a migração nordestina ocorrida na década de 1870. Essa migração se deu em consequência da grande seca que acometeu entre 1877 e 1879 o Nordeste brasileiro. Época em que Belém (PA) e Manaus (AM), as grandes capitais do negócio da borracha, abrigavam numerosas quantidades de desvalidos que vinham à região amazônica em

busca de melhores condições de vida e iludidos que sua permanência nas terras úmidas da floresta amazônica seria passageira e em questão de tempo teriam condições de retornar às suas terras de origem com algum dinheiro no bolso.

Essa tropa de famintos era recrutada pelas casas aviadoras⁵ e eles eram embarcados em navios gaiolas⁶ para uma viagem cheia de imprevistos, desconfortável e excessivamente demorada. Muitos daqueles que embarcavam eram vitimados por doenças como o “cólera (...), que causava disenteria e matava em menos de 24 horas os já enfraquecidos pela fome” (MELO, 2000, p. 32). Seo Hélio conta, em seu livro História da Amazônia (2000), que, naquela época, os moribundos andavam com o nome escrito num papel guardado no bolso para identificar o defunto, pois a doença desfigurava a fisionomia do falecido. Se o aventureiro se livrasse dessa doença, corria o risco de padecer de alguma doença tropical, como a malária.

Esses homens destemidos enfrentaram situações de grande perigo, lutando contra a força da natureza e uma diversidade de insetos cujas picadas provocavam doenças como malária, beribéri, varíola, hidropisia e outras. Entretanto nada os detinha na extração vegetal do látex. Em poucos anos, o Rio Acre estava todo ocupado, assim como o Rio Purus, e a fronteira era tão volátil que, para esses desbravadores, onde quer que existisse uma seringueira seria território brasileiro para eles, não importavam sequer os tratados internacionais entre Brasil, Peru e Bolívia.

Dessa maneira precária foram sendo criados os seringais, assu-

⁵ Grande casa comercial que vendia de tudo e financiava os seringalistas.

⁶ Gaiola é o termo com que é indicado na região amazônica o navio de pequena cabotagem.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

mindando uma propriedade das terras que antes eram devolutas. Com a fixação do homem nessa labuta em extrair o látex da seringueira e sua permanência por anos a fio nessa empreitada, foi-se criando um sentimento de pertencimento ao lugar. Tal sentimento de pertença ao mesmo grupo social, com objetivos, interesses e comportamentos comuns é uma estrutura universal em qualquer forma de sociedade. E, no caso desses primeiros exploradores, a paisagem da floresta foi o alicerce que amparou a solidificação de uma memória social.

A colonização da Amazônia aconteceu capitaneada por um exército de sertanejos que, fugindo da fome, migraram para a Amazônia em busca de melhores condições de vida. Trouxeram também a sua tradição herdada da civilização europeia, que, como se sabe, influenciou sobremaneira a região Nordeste do Brasil. Alguns estudiosos chegam a dividir o Nordeste em dois: o Nordeste do litoral, onde se manifesta a riqueza econômica, e o Nordeste do sertão, onde prevalece a precariedade. As levas que chegaram à Amazônia vieram principalmente desse sertão paupérrimo, carente de tudo e subjugado pela seca inclemente da década de 1870. Esses migrantes trouxeram uma bagagem cultural baseada na oralidade, na cultura popular e numa visão de mundo ruralista.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

Embasados nesse histórico social do artista, entendemos que a forma de sua poética é resultante de um estilo de vida. O tratamento que Seo Hélio deu aos símbolos e às alegorias nos transportam à Idade Média. Herança essa de influência essencialmente portuguesa que chegou à região amazônica desde o período colonial, no Pará, em 1616 com a fundação da cidade de Belém pelo núcleo pioneiro de Francisco Caldeira Castelo Branco, que funcionou como ponto de partida para a posterior incorporação do

Acre ao Brasil. Também são relevantes o intercâmbio de conhecimentos, atitudes e valores culturais originais da herança dos sírios e libaneses que nos primeiros tempos dos seringais comercializavam tanto com os seringueiros como também com os patrões seringalistas (RANZI, 2008). A manutenção dessa mentalidade arcaica se manifestou na música, na dança, na crença e em outras manifestações artísticas. Esses registros imagéticos e textuais são conhecimentos – experiências – ligados não só à práxis do artista, como também à sua visão e vivência social, ecológica e política. Segundo Gadamer, a arte é conhecimento, e o produto do fazer artístico proporciona ao apreciador conhecimento, de forma que “a experiência da obra de arte torna este conhecimento partilhável” (GADAMER, 1997, p. 169).

A trajetória de vida e de produção do artista fundamenta-se na comunicação verbal, oral, visual, teatral, com o objetivo de partilhar conhecimentos que advêm de sua vivência. O termo “vivência” tem aqui o sentido proposto por Gadamer (1997), que entende a vivência como o conceito entendido pelos filósofos alemães Georg Simmel (apud Gadamer, 1997) e Schleiermacher (apud Gadamer, 1997): para esses pensadores, o conceito de vivência não está relacionado ao episódio cotidiano da vida, mas sim ao sentido de aventura, que, por singularidade, marca o indivíduo de maneira indelével e traz como resultado um aprendizado ou uma forte lembrança.

Embora a obra de Seo Hélio retrate as lembranças da mata e a vida do seringueiro, ao sair da floresta para ir morar na cidade ele se apropriou da modernidade da vida cidadina. De forma que, ao narrar sobre a vida dos seringueiros, ele o faz num sentido histórico, recuperando uma vivência, no sentido do conceito propos-

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

to pelos filósofos já mencionados acima, que resulta também em aprendizagem. Para Gadamer, a reflexão sobre a vivência resulta em experiência, que, em alemão, é Erfahrung, cujo radical fahrung traz essa conotação de lançar-se em aventura, expor-se ao risco. Já a palavra “vivência” em alemão é Erlebnis, que significa “a última situação dada”.

O artista neste novo espaço, o urbano, lança-se em aventuras, a sua obra visual adquiriu uma forte conotação social assumindo novas identidades sociais: a preocupação com os desafortunados, os moradores da periferia e com a esperteza dos políticos. Hélio Melo traz para a sua construção poética o distanciamento entre povo e a classe dominante. Tenta, através de metáforas, associar a classe dos mandatários a burros. Numa sequência de quadros, mostra o burro em cima de uma árvore, enquanto o trabalhador está bem abaixo da classe social, no chão. Essa sequência pictórica merece uma análise de seu conteúdo, porque revela a rebeldia do artista, o seu alto poder de crítica e seu pleno entendimento dos mecanismos de poder da cidade. Abaixo, trazemos uma imagem dentre tantas que retratam essa sequência temática.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »



FIGURA 1 HÉLIO MELO, SEM TÍTULO, 1984, NANQUIM E SUMO DE FOLHAS SOBRE CARTOLINA 38 x 52,5 cm. COLEÇÃO MUSEU DA BORRACHA GOVERNADOR GERALDO MESQUITA, RIO BRANCO (AC). FOTO DE EDOUARD FRAIPONT.

O elemento que está no centro do quadro, uma árvore de troncos fortes, alta, que suporta em um de seus galhos o peso não só da massa corpórea de um pomposo burro, como também o peso da hierarquia financeira, um sujeito patrão, que utilizou da simplicidade dos seringueiros como degraus para chegar ao topo e desfrutar da condição de dono para desconstruir uma região transformando-a em algo extremamente nocivo para as futuras gerações.

O desmatar, no conceito de Seo Hélio e de muitos ambientalistas, gera danos irreparáveis para a humanidade, desloca pessoas fazendo com que estas percam as suas identidades.

Além dessas questões, a representação do burro trepado no galho de uma árvore e o trabalhador cabisbaixo e de costas para a

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

árvore nos remete ao processo de expropriação do capitalismo nesses últimos 106 anos na Amazônia. Nesse surrealismo metafórico que apresenta um conjunto de questionamentos, que vão desde o aspecto predatório do caucho no qual os exploradores dizimavam a região por onde passavam, para retirar o caucho matavam as árvores e partiam para outra região. Esse aspecto predatório provocou grande massacre de indígenas, encurralando várias etnias desde a fronteira entre o Acre e o Peru, na fronteira entre o Acre e a Bolívia e na fronteira entre o Acre e o Amazonas. No tempo áureo da borracha, o financiamento para as matanças dos índios, conhecido como correrias, dizimou comunidades inteiras de índios. E na década de 1970 os seringais vendidos para os fazendeiros do Sul do país também proporcionaram uma matança de índios para limpar o território. A resistência dos seringueiros, que passaram de inimigos dos índios a parceiros, contribuiu para o declínio da política contra a floresta. Essa luta, que resultou na união de inimigos tradicionais, índios e seringueiros, possibilitou a criação da Aliança dos Povos da Floresta, composta por três redes sociais da Amazônia: Grupo de Trabalho Amazônico (GTA), Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (COIAB) e Conselho Nacional dos Seringueiros (CNS), que foram fundamentais na resistência a uma política de desflorestamento para implementação da Agropecuária (CASTRO, 2013). Quando Hélio Melo põe o burro em cima da árvore, ele evoca a metáfora de pessoas que ocupam alguns cargos públicos e não têm a mínima condição ética e nem intelectual para exercer a função. Numa escala global, o burro trepado na árvore é o capital internacional que vem espoliando e dilapidando a Amazônia desde as primeiras investidas em 1901 da poderosa firma de Nova York, Cary Whitridge, defensora dos interesses da United States Rubber Com-

pany, que consumia anualmente 25% da importação americana da borracha. Dando continuidade, em 1941, por consequência da Segunda Guerra Mundial, o capital estrangeiro voltou a financiar a extração da borracha através do fundo especial Rubber Development Corporation (RDC), que almejava alistar um contingente de 100.000 homens, que começaram a ser recrutados por campanhas tendenciosas. Porém o recrutamento voluntário não foi suficiente, e muitos jovens tiveram o alistamento compulsório como alternativa ao pelotão de frente do exército que foi à Itália. No campo de batalha, dos 20.000 soldados que lutaram na Europa, morreram 454 pracinhas, enquanto que, dos 53.000 homens enviados à Amazônia, mais de 20.000 homens morreram vítimas de acidentes e doenças, sem dar sequer um tiro. Nessa época a RDC (Rubber Development Corporation) dominou o comércio na região e concretizou o desejo americano de explorar as riquezas da Amazônia (CASTRO, 2013).

Poderíamos dizer que a identidade social se constrói no sentido de deslocamento, seja de território (pois a jornada de Hélio Melo de seringueiro a artista plástico coincide com o êxodo florestal dos seringueiros), seja no sentido simbólico (pois a mobilidade da identidade consoante a vivência de espaços públicos, a própria luta dos seringueiros, que, ao assumir um compromisso com a floresta, resulta em um movimento nacional que garante um espaço produtivo, as reservas extrativistas), seja também no sentido da mobilidade do artista nas linguagens da arte: teatro, música e artes visuais, sem falar da literatura, tendo por princípio provocar e gerar no apreciador de sua obra uma ação reflexiva que o levasse a entender a realidade social do homem da floresta, caracterizando sua poética como uma forma de entender a vivência do seringueiro.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

Ao tratar do seringueiro, tema recorrente em suas obras, Hélio Melo o faz num sentido histórico, recuperando uma situação dada através de um aprendizado solitário e reflexivo sobre sua vivência de homem da floresta, “onde ouviu histórias de índios, conviveu com pássaros e animais selvagens, e presenciou a devastação de uma Amazônia espoliada e misteriosa” (MOREIRA, 1986, p. 39). Através de uma prática sem mestres, nem grandes recursos técnicos para concretizar seus projetos, ele ultrapassou o limite da resignação para manifestar sua consciência (Gewissen).

Seo Hélio procurou fazer sua parte na tarefa de elucidar os mistérios da floresta. Informações que estão contidas nos livros que publicou em formato de cartilha, na contação de histórias, nos esboços de seus desenhos e na sua composição musical. Apresenta uma Amazônia mística, no sentido de que a floresta se agiganta perante o sujeito que nela habita.

Referências

- CASTRO, Rossini de Araujo. Ambiente Amazônico: a arte vivencial do artista Hélio Melo. Rio Branco, AC: Edição do Autor, 2013.
- GADAMER, Hans-Georg. Verdade e Método: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Vozes, 1997.
- MELO, Hélio de Holanda. O Caucho e a Seringueira, Histórias da Amazônia, Os Mistérios da Mata, Os Mistérios dos Répteis e dos Peixes, A Experiência do Caçador, Os Mistérios dos Pássaros e Via Sacra na Amazônia. Rio

Branco: Fundação Elias Mansour, 2000.

PONTES, Marcos Afonso. Debate sobre Hélio Melo e Floresta. Realizado no dia 12 de março de 2009, mediado por Rossini Castro. Rio Branco: registro em áudio e vídeo, 2009.

RANZI, Cleuza Maria Damo. Raízes do Acre. Rio Branco: EDUCAC, 2008.

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT



TRAUMA, LUTO E TRANSFIGURAÇÃO PELA ARTE: SOBRE ELENA, FILME DE PETRA COSTA (2014)

PEDRO LUIZ RIBEIRO DE SANTI

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« **ANTERIOR** | **PRÓXIMA** »

A ideia de trauma é uma das que deu origem à psicanálise. Caracterizado inicialmente como um estímulo para o qual a pessoa não tem resposta, ele traz a marca do excesso, do transbordamento, assim como da paralisia e da experiência de que o tempo passa a estar parado. O tempo do trauma é um tempo de repetição e reiteração daquilo que nos restitui ao horror do desaparecimento infantil, nossa condição primeira.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

A permanência na situação traumática impõe a repetição. Volta-se reiteradamente à situação traumática em busca de, a cada vez, desta vez superá-lo. Mas isto pode não se dar e a repetição deter-se no mito de Sísifo. Em algumas situações, no entanto, o trauma mobiliza forças internas de vida que, através de um processo de luto, atribuem sentido e representações para a experiência, resultando numa retomada do movimento da vida e do tempo.

O trauma não é o passado, mas o que se recusa a passar e se impõe sempre como repetição. O passado, como o nome diz, é o que passou. Quando as experiências podem ser simbolizadas e elaboradas, aí sim, pode finalmente ser deixadas para trás e passar.

Elena é um documentário de 2014 que alcançou sucesso de crítica e público, em nossa escala nacional. Além de belíssimo e muito bem produzido, ele vale como um aprendizado sensorial do que envolve o processo do trauma, do luto e de sua transfiguração através da arte.

O documentário é produzido e narrado em primeira pessoa, em tom poético e coloquial. Trata-se de um documentário bastante premiado, que tem feito o circuito de festivais e entra em circuito comercial em maio.

A primeira dificuldade de falar sobre ele é o grau de exposição em primeira pessoa daquela que é a um só tempo diretora, co-roteirista e personagem: Petra. Falar sobre este filme é falar sobre as pessoas que nele aparecem. Sabemos que toda forma de expressão traz a marca do sujeito que a produziu, mas, em geral, há certa elaboração e simbolização de modo que aquilo que é pessoal se disfarce relativamente e o produto artístico transcenda o artista e alcance as demais pessoas. Diz uma lenda que Salvador Dali, quando jovem, apresentou-se a Sigmund Freud. Há alguns

esboços de retrato impressionantes feitos por Dali. O surrealismo adorava a psicanálise, por considerar que ela atribuiria legitimidade à loucura. Depois da partida do jovem pintor, Freud teria dito que admirou a técnica do pintor, mas não o considerara um artista, uma vez que o surrealismo não seria uma elaboração do inconsciente, mas a expressão direta dele.

Tirando o exagero daquela avaliação, tive uma impressão semelhante ao presenciar (ou testemunhar?) a privacidade dos vídeos familiares presentes no filme. É ao mesmo tempo um trabalho artístico e a “coisa mesma.” O trabalho se revela nas filmagens, montagens, texturas, construção narrativa; o filme é um muito bom tecnicamente. Mas o limite entre o trabalho artístico e a exposição pessoal desaparece. Tive a experiência de ser e não ser convidado a privar de uma experiência íntima.

Petra assiste aos filmes da irmã, nós assistimos com ela e nos vemos incluídos na experiência. Aparentemente, esta é grande força da narrativa: a capacidade de trazer o espectador para a experiência das personagens e evocar suas próprias perdas, angústias, medo da morte.

O motor do filme é a paixão de Petra por sua irmã, 13 anos mais velha, Elena. Paixão é bem a palavra: na seleção de cenas e locução, transparece a fascinação pela irmã mais velha, espelho e modelo do que Petra deseja e aspira ser. Mas este espelhamento se transforma em temor de destino, uma vez que a irmã se mata aos 20 anos. Esta morte torna-se um enigma e Petra passa a perseguir a compreensão do ocorrido. Toda a história familiar é revista e ressignificada: o farto material filmado é uma fonte essencial desta busca.

O material de vídeo começa a ser produzido quando a família sai da clandestinidade em que viveu nos anos 70, à época da

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

ditadura. É como se a família passasse a existir, então, e quisesse guardar o registro e prova disto. Os vídeos deixam de ser feitos quando Elena se torna adolescente e se distancia relativamente da vida familiar, quando os pais se separam. A ausência do pai é gritante. Algo que passara a existir quando a família saiu da clandestina desaparece, então.

Ao filmar este documentário, Petra trás de volta certo plano de existência da família.

Conforme o tempo passa, a irmã mais nova vai se tornando parecida fisicamente com a mais velha e uma fantasia passa a perpassar a mente de todos: será que ela terá o mesmo destino da irmã? Quando Petra “fica mais velha que Elena”, aos 21 anos, a mãe aponta o alívio e a constatação: uma não é a outra. A própria Petra, numa apresentação do filme, evocou o texto de Freud, *O estranhamente familiar* (Das Unheimliche, 1919) sobre a figura do duplo. Ao ler os diários da irmã, pareceu-lhe estranho lendo o próprio diário. A estranheza da experiência é potencializada pelo terror de se ver seguindo o destino da irmã.

Com a confirmação de que não havia identidade, mas identificação, Petra parece liberta para incorporar e transformar parte dos sonhos da irmã. Ela transgride uma demanda da mãe e se torna cineasta em Nova York. Elena segue sendo o objeto privilegiado das imagens, e Petra segue sendo predominantemente o olhar fascinado de quem produz e dirige, ainda que ela apareça no filme e faça sua locução.

Ao longo do filme, vai havendo uma transfiguração poética. Conforme o próprio luto de Petra vai sendo trabalhado, a morte de Elena passa gradativamente a ser referida à morte de Ofélia, personagem da peça *Hamlet*, de Shakespeare. Ofélia se mata, enlouquecida, após ter seu amor renegado por Hamlet e o pai morto

banalmente pelo mesmo. Seu irmão – Laerte – estava ausente e ela se vê abandonada. Nas interpretações psicanalíticas, particularmente de Lacan, Ofélia se sente desqualificada e esvaziada como um objeto, privada de palavra e desejo, até se anular: o suicídio é a firmação do vazio que em que se tornou. A nota que Elena deixou na máquina de escrever logo antes de se suicidar evoca este vazio. Elena e Ofélia compartilham o suicídio, mas Elena tinha a mãe e irmã muito presentes. Enigma.

E se Ofélia é evocada na narrativa, Petra se posiciona como Hamlet, angustiada e culpada. Com Petra, a longa elaboração do luto parece ter sido melhor sucedida: ela não se tornou Elena, Ofélia ou Hamlet, mas transformou seu trauma em memória e sua dor em arte, sublimando-a.

Quanto à mãe, ela também sonhara com o cinema americano; embora já seja um clichê psicanalítico, o desejo não realizado da mãe é sempre impresso como demanda inconsciente nos filhos. Aqui, o documentário lembra grandes filmes, também perturbadores, como *Cidade dos sonhos* (*Mulholland drive*, 2001) de David Lynch ou *Cisne negro* (*Black Swan*, 2010), de Darren Aronofsky, mas tudo sobre um denso material auto-biográfico.

O documentário se modula em ficção. As imagens são belíssimas, com corpos que boiam e se deixam levar pelo fluxo de um rio, como na morte de Ofélia.

A presença da mãe das irmãs também boiando é de arrepiar. Numa cena de reconstituição de como encontrou Elena morta, em seu apartamento, a mãe não se contenta em descrever a posição, mas deita-se ocupando a posição em que encontrou a filha. É basicamente a mesma posição em que as mulheres boiam no rio. Uma imagem bela e muito forte.

A identidade da cena não precisou ser vivida como real,

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« ANTERIOR | PRÓXIMA »

mas pôde transcender em simbolização artística, salvando a vida da irmã, e oferecendo ao público uma profunda catarse. É por esta e outras que temos tanto o que agradecer aos artistas.

CIANTEC '16

A FORÇA DO TERROR
COMO INSPIRAÇÃO CRIATIVA:
FILHOS DO COTIDIANO CONTEMPORÂNEO

12-14
OUT

CAPA

FICHA CATALOGRÁFICA

SUMÁRIO

« **ANTERIOR** | **PRÓXIMA** »